

# medea

Rivista di Studi Interculturali

**V. III, N. 1 (2017)**

**Percorsi e visioni di futuro**



Università degli Studi di Cagliari

**Comitato scientifico:** Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Giulio Angioni (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (Icevo-CNR, Roma), Philippe Marival (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène Massa-Pairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Ezio Pellizer (Università di Trieste e Udine), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London).

**Direzione:** Tatiana Cossu, [tatiana.cossu@unica.it](mailto:tatiana.cossu@unica.it)

**Comitato di Direzione:** Andrea Cannas (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari), Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

**Direzione tecnica:** Sandra Astrella (Università di Cagliari - Direzione Servizi Bibliotecari).

**Grafica logo:** Giorgia Atzeni

Email redazione: [medea@unica.it](mailto:medea@unica.it)

Periodicità annuale

### **Il processo di peer review**

Dove non diversamente indicato, gli articoli sono sottoposti a peer review tramite "double blind procedure". Le proposte inviate sono esaminate dai componenti del Comitato di Direzione, i quali valutano se accettarle o respingerle entro quattro settimane dal momento della ricezione. Se il manoscritto è stato accettato, viene inviato ad almeno due revisori, scelti per la loro esperienza e competenza a livello interdisciplinare e settoriale. I revisori trasmettono entro tre settimane un giudizio in merito ed eventualmente indicazioni per l'autore affinché possa migliorare il lavoro. Se le revisioni sono positive, ma il manoscritto richiede alcune modifiche, l'autore ha tre settimane di tempo per inviarle.

In copertina: © Marco Giuman, 2017

**MEDEA. Rivista di Studi Interculturali**

**V. III, N. 1 (2017)**

**Percorsi e visioni di futuro**

**Università degli Studi di Cagliari**

**2017**

Editore: Università degli Studi di Cagliari, Via Università, 40 - 09124 Cagliari

ISBN 9788833120034

ISSN 2421-5821

DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3.1>

This work is licensed under the Creative Commons



## Sommario

|   |     |
|---|-----|
| Premessa  | 9   |
| Tatiana Cossu   |     |
| Usi del futuro: progettare, profetizzare inventare mondi  |     |
| Vedere nel futuro: esplorazioni oniriche e allucinatorie  | 17  |
| Ezio Pellizer   |     |
| Arte pubblica e Periferia. Il caso del Quartiere Sant'Elia a Cagliari: un fallimento di successo  | 35  |
| Michela Buttu   |     |
| Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici  | 85  |
| Valentina Vacca   |     |
| How to Imagine a World Women Hyperreality in Lucian's <i>True Histories</i>   | 105 |
| Morena Deriu  |     |
| L'altrove temporale nella letteratura fantastica tra utopia e distopia: <i>Enoch Soames</i> e <i>Utopia de un hombre que está cansado</i> | 127 |
| Cristiana Mameli  |     |
| Alteridad, viajes y conquistas en la ciencia ficción peruana y boliviana  | 143 |
| Paola Mancosu   |     |

## Argonauti

*Vic Lockman and the Carl Barks Universe of Disney Ducks* 181  
Andrea Cara

*Appunti per una epistemologia della lettura: gli itinerari nascosti* 219  
Roberto Paracchini

*Los públicos del museo: de los visitantes reales a los no visitantes en el Museo Nazionale Archeologico ed Etnografico "G. A. Sanna" de Sassari* 243  
Esmeralda Garrido

## Arcipelaghi

*Nayaxa aymarätwa. UNCA y la identidad aymara en el Departamento de Puno, Perú* 277  
Domenico Branca, Andrés Mauro Cruz Layme

## Alla deriva

*Assandira* di Giulio Angioni: tra i solchi dello scrivere 305  
Carlo Maxia

*Frigyes Karinthy, Anelli della catena (1929)* 313  
Marinella Lórinzi

## Nella rete

*Marcello Barbanera, "Storia dell'archeologia classica in Italia", Laterza, Roma-Bari 2015* 329  
Alessandro Celani

*“L’arte differente: MOCAK al MAXXI”*. Mostra a cura di  
Anna Maria Potocka, Roma, MAXXI - Museo nazionale  
delle arti del XXI secolo, 7 dicembre 2016 – 22 gennaio 2017 345  
Agnieszka Smigiel





# Premessa

*A Giulio Angioni*

Quando decidemmo di dedicare la sezione di apertura di questo numero al tema “Gli usi del futuro” era ancora fra noi l’antropologo, scrittore e poeta Giulio Angioni, componente del comitato scientifico della nostra rivista sin dalla sua fondazione. Con il suo solito acume critico Giulio Angioni ci suggerì tre modi non necessariamente alternativi di porsi nei confronti del futuro: “progettare, profetizzare, inventare mondi”. Ricordiamo la sua insistenza nell’inserire il ‘progettare’, senza il quale gli altri due aspetti avrebbero perso di consistenza: “progettare è quello che fanno tutti gli esseri umani ogni giorno”, è un gettare avanti, un proiettare (dal latino *proiectare*), un tendere oltre il presente, il modo di costruire culturalmente il futuro che si avvale delle dimensioni del fare, del dire e del sentire umane, senza trascurarne alcuna. È, infatti, un’attività costruita sull’intenzionalità, su quella che è stata anche definita agentività (*agency*), e insieme sul terreno dell’esperienza, sull’operare (Angioni 1986 e 2011). Da millenni parte integrante del lavoro dell’uomo, fisico e spirituale, materiale e ideale, nella produzione moderna è divenuta un’attività del tutto autonoma dal ‘fare’ e dal ‘saper fare’, spesso settoriale, e chi ha la funzione di progettare il più delle volte non fa, né è fruitore di ciò che progetta. Eppure, inseparabile da ogni campo del vivere umano, essa è dentro l’antropopoiesi, nel fare il territorio, nell’organizzazione delle città.

La condivisione delle scelte e la partecipazione diretta alle decisioni progettuali degli abitanti di un luogo, di un territorio, di uno spazio pubblico è, pertanto, importante e anche uno degli obiettivi più avanzati dell’arte pubblica contemporanea di cui ci presenta un esperimento locale Michela Buttu nel suo studio su un’idea di riqualificazione di un quartiere della periferia di Cagliari.

In apparente antitesi al progettare si pone il profetizzare, se il primo esalta la costruttività umana e il saper gettare un ponte al di là del presente, il secondo concepisce il futuro come datità e destino, come dimensione temporale e scenario di ciò che avverrà e che, solo attraverso alcuni segni oscuri e di difficile interpretazione, gli uomini possono almeno in piccola parte prevedere. In questo senso il futuro è stato, nel corso del tempo, oggetto di indagine di vari saperi fra i quali la divinazione o mantica, una pratica che per gli antichi Greci, come in altri contesti storici e culturali, era uno strumento di comunicazione fra il divino e l'umano, un dispositivo per intervenire sul presente e modificare il corso degli eventi. Siamo lieti di accogliere qui le riflessioni di Ezio Pellizer, acuto e scrupoloso studioso del mito greco, intorno ad alcuni sogni profetici e visioni di figure soprattutto femminili quali Penelope, Cassandra ed Ecuba, dalle quali traspare l'incertezza entro la quale si muove il sapere divinatorio ma anche il suo importante ruolo persuasorio.

La funzione di "*medium* profetico" è oggi attribuita a diversi linguaggi artistici, come sostiene Valentina Vacca, che prende in esame la cosiddetta 'arte ambientale'. Ad essa si deve una notevole capacità di stimolare il pubblico all'autoriflessione e alla presa di coscienza su importanti questioni ecologiche, e negli ultimi decenni in particolare sul grave problema del cambiamento climatico del pianeta.

L'inventare e l'immaginare mondi, infine, fanno parte di quelle capacità e di quei saperi prettamente umani, che consentono di superare i limiti spaziali e temporali entro i quali le società fino alle più piccole comunità vivono, ponendo le basi per modificare e trasformare, o anche per mantenere e legittimare, il proprio e/o l'altrui modo di vivere, di organizzarsi e di rappresentarsi. Questo tema è stato, nell'aprile scorso, oggetto di un Convegno internazionale organizzato dalla nostra rivista, intitolato "Immaginare mondi: l'alieno e l'altrove", i cui atti saranno pubblicati nel prossimo numero di *Medea*. Morena Deriu, Cristiana Mameli e Paola Mancosu ci offrono un'anticipazione degli argomenti trattati.

Morena Deriu studia la società senza le donne immaginata dallo scrittore greco Luciano di Samosata (II sec. d.C.) nell'opera intitolata *Storie vere*, in cui egli narra di un viaggio fantastico oltre le Colonne d'Ercole fin

sulla Luna, popolata di soli uomini. Con lo svelare gli intenti parodistici e satirici della visione iperrealistica luciana, l'Autrice fa emergere alcuni modi di concepire la donna nella tradizione letteraria e filosofica, e nella Grecia di età imperiale. Cristiana Mameli, invece, ci proietta in scenari della letteratura fantastica novecentesca attraverso l'analisi di due racconti, l'uno di Max Beerbohm e l'altro di Jorge Luis Borges, nei quali il viaggio nel tempo è funzionale alla rappresentazione di mondi a tratti utopici e distopici. Ritroviamo il tema del viaggio, congiunto con i temi dell'alterità, della conquista e della frontiera, nel percorso di lettura, offerto da Paola Mancosu, di alcune opere della letteratura boliviana e peruviana contemporanea di fantascienza, appartenenti ad un sottogenere socio-antropologico. Si tratta di racconti che svelano le retoriche del discorso coloniale, ma anche inducono a riflettere sulle narrative delle politiche nazionali e le contraddizioni della società attuale.

Se l'espansione coloniale europea nel Nuovo Mondo, dalla scoperta dell'America in poi, fu foriera delle più incredibili eterorappresentazioni degli amerindi da parte europea, con essa – è bene ricordarlo – ebbero origine anche molti nostri miti e autorappresentazioni moderne (Gliozzi 1977; Todorov 1984) come, per esempio, la trasformazione in 'mito' del racconto di Atlantide scritto da Platone. Numerose sono state da allora le nazioni e le isole che vennero identificate con l'Atlantide platonica, fra le quali si conta anche la Sardegna. Con la ricerca di Alfonso Stiglitz sulle origini di quest'ultima identificazione chiudiamo la sezione tematica dedicata all'inventare e immaginare mondi, per continuare il nostro viaggio nel Nuovo Mondo, facendo tappa fra le popolazioni indigene del continente sud-americano.

*"Nayaxa aymarätwa"* ("Io sono aymara"). Con questa asserzione si apre il contributo pubblicato nella sezione "Arcipelaghi", anch'essa sottoposta a revisione, che ci offre l'opportunità di riflettere sulle forme attuali di autorappresentazione e sulle rivendicazioni etnico-identitarie e politiche aymara nella regione di Puno in Perù. L'intervista dell'antropologo Domenico Branca ad Andrés Mauro Cruz Layme, leader dell'Unione Nazionale delle Comunità Aymara, è l'esito di una "etnografia collaborativa" e si presenta come un dialogo nel quale si mettono a

confronto la visione emica dell'interlocutore andino e l'approccio analitico del ricercatore.

Nella sezione "Argonauti" abbiamo accolto tre contributi. Con il primo ci avventuriamo nell'universo dei *Comics*, e precisamente nella «grande metropoli di paperi e topi della Disney», grazie ad Andrea Cara che propone una sorta di «archeologia dei cartoni» tracciando un itinerario che si muove fra USA e Italia, fra origini, ricezioni e scambi, incentrato sulla produzione del fumettista Vic Lockman. Segue il saggio di Roberto Paracchini, che offre un'analisi preliminare del ruolo della lettura nella costruzione del nostro immaginario e del nostro vivere. Con Esmeralda Garrido entriamo, invece, nell'ambito delle politiche gestionali delle strutture museali, con una ricerca ben documentata sul caso di una importante struttura museale della Sardegna e del suo rapporto con il territorio.

Un tema quello della tutela e valorizzazione dei beni culturali, e del rapporto con l'antichità e il passato, che emerge in tutta la sua complessità e problematicità nella recensione-saggio del libro di Marcello Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia* (2015), a cura di Alessandro Celani: un invito alla lettura, rivolto non solo agli archeologi ma anche a studiosi di vari ambiti culturali, un'attenzione al dire 'cose umane' su tematiche importanti che si sposa con una prosa ricca di rimandi alla letteratura, alla saggistica e alle arti. Nella sezione "Nella rete" pubblichiamo anche la recensione di Agnieszka Smigiel sulla mostra romana "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", a cura di Anna Maria Potocka (2017), che ci consente di riflettere sui modi di pensare la funzione del museo contemporaneo in Polonia.

Forse pochi sanno che la celebre frase «Il Globo terrestre non è mai stato così *minuscolo* come lo è adesso» risale al 1929 ed è contenuta nel breve racconto *Anelli della catena* dello scrittore ungherese Frigyes Karinthy. Un racconto di cui, nella sezione "Alla deriva", Marinella Lőrinczi ci offre una nuova e inedita traduzione in italiano accompagnata da note e da un accurato commento, per i quali la ringraziamo. Consapevole di vivere «nel secolo della comunicazione», Karinthy sostenne che sono sufficienti appena cinque passaggi (anelli) per entrare in relazione con un qualunque

abitante del Pianeta tramite conoscenze personali, descrivendo un aspetto del vivere sociale, impensabile a livello globale prima della scoperta dell'America, ma che oggi è alla base della 'teoria del mondo piccolo' e di altre teorie sulle reti complesse.

I percorsi e le visioni di futuro che si intrecciano in questi articoli, insieme ai desideri, alle curiosità e ai timori racchiusi nel guardare oltre e agli sguardi indiretti, fra luci e ombre, su ciò che si è lasciato alle spalle, ci pare che trovino espressione nel suggestivo scatto di Marco Giuman che abbiamo scelto come immagine di copertina.

Dedichiamo questo numero monografico di *Medea* a Giulio Angioni, scomparso il 12 gennaio scorso all'età di 77 anni, che tutta la redazione saluta e intende ricordare con la bella nota di Carlo Maxia, al quale dobbiamo la scelta di un passo tratto dalla vasta produzione antropologica e letteraria del nostro maestro, come messaggio da lasciare andare 'alla deriva' con la speranza che faccia da ponte fra i naviganti di oggi e quelli di domani.

Tatiana Cossu  
Direttore della rivista *Medea*  
[tatiana.cossu@unica.it](mailto:tatiana.cossu@unica.it)

## Bibliografia

- Angioni 1986 = G. Angioni, *Il sapere della mano. Saggi di antropologia del lavoro*, Sellerio, Palermo 1986.
- Angioni 2011 = G. Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrone, Nuoro 2011.
- Todorov 1984 = T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino 1984.
- Gliozzi 1977 = G. Gliozzi, *Adamo e il nuovo mondo. La nascita dell'antropologia come ideologia coloniale: dalle genealogie bibliche alle teorie razziali (1500-1700)*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1977.



**Usi del futuro:  
progettare, profetizzare e inventare mondi**





# Vedere nel futuro: esplorazioni oniriche e allucinatorie

Ezio Pellizer

Gli uomini cominciano a sentire i tuoni e tentano di capire cosa dice Giove, ma per capirlo devono montare un dispositivo divinatorio.

Paolo Fabbri, *Elogio di Babele*, 2003: 73.

## 1. Le oche di Penelope, un sogno troppo veritiero

Quando Penelope incontra lo straniero-Odisseo mascherato, gli chiede di «spiegare» un suo sogno. Si tratta della scenetta in cui la regina ha sognato che le sue 20 oche, uscite dall'acqua, stanno beccando il loro mangime, quando un'aquila le assale e le uccide tutte, spezzando loro il collo. La regina piange e si dispera, confortata dalle altre donne, quando l'aquila, che era volata via, ritorna e si mette a parlare con voce umana, dicendo che si tratta di un *hýpar*, non di un sogno, *ònar*, ed interpretando con una serie di corrispondenze termine a termine il *reale* significato della visione.

|               |                                 |
|---------------|---------------------------------|
| 20 oche       | pretendenti (20? <sup>1</sup> ) |
| aquila        | sposo Odisseo                   |
| massacro oche | morte disonorevole dei Proci.   |

---

<sup>1</sup> L'*Odissea* ne nomina una quindicina, mentre Apollodoro, *Epit.* 7, 26-30, ne elenca ben 136. Inutile dire che non c'è bisogno che il loro numero corrisponda a quello delle oche.



Fin qui, a parte la stranezza della visione onirica, le cose sono abbastanza «normali». Un tratto singolare, per cominciare, è che pur avendo nel palazzo almeno un paio di indovini professionisti<sup>2</sup>, la regina consultò un mendicante, un estraneo di passaggio. È vero che il finto ospite cretese, cioè Odisseo travestito, aveva conquistato la sua fiducia con i segni dei vestiti e delle fibbie, ma resta abbastanza singolare che Penelope chieda a un non-professionista di interpretarle un *sogno* particolarmente denso, visto che è il *sogno* di un *auspicium*, (dunque avrebbe richiesto la competenza di un *oionistès*, *oionopòlos*, *oionoskòpos*, *auspex*), che condensa due forme di divinazione, quella onirica e quella «avicola», cioè l'interpretazione dei segni forniti dagli uccelli.

La cosa più curiosa, però, è che il sogno in questione, diviso in due «scene», è auto-interpretante, perché nella seconda scena l'uccello, divenuto aquila *parlante*, con voce umana, «in chiaro», *spiega* il senso «nascosto» della prima scena (la strage delle oche da lei stessa massaccrate).

---

<sup>2</sup> Hom. *Od.* 17, 151 ss.: Teoclimeno, appena arrivato con la nave di Telemaco, le aveva dato poco prima una previsione analoga, effetto di un'osservazione «sulla nave», mentre arrivava con Telemaco, il volo di un uccello (si trattava di un falco con una colomba tra gli artigli, scannata e spennata, *Od.* 15, 524 ss., le piume cadono tra la nave ormeggiata e Telemaco; già osservata la piccola incongruenza dagli antichi editori); poi c'era nell'isola Aliterse, *Od.* 2, 157-159, etc., «unico interprete di uccelli tra i suoi vecchietti coetanei».

Qui le letture psicologiche e simboliche, ovviamente, si sprecano. La più banale, è quella che alimenta il sospetto nei confronti della stessa sognatrice, visto che la donna *piange*, consolata da altre donne, per la morte proprio dei suoi possibili *partners*: dunque ella «inconsiamente» non vedeva l'ora di unirsi con qualcuno dei Proci. Com'è noto, già nell'antichità, in ambiente di comicità teatrale, si favoleggiò che Penelope avesse tradito Ulisse con *tutti* i Proci, mettendo al mondo un figlio adulterino dal ragionevole nome di Pan (*Tutto*, con allusione a una lubrica frequentazione di *tutti* quanti i Proci).

A rinforzare la profezia di Teoclimeno (un uccello annunciava la già realizzata *presenza* di Odisseo a Itaca), il finto mendico cretese non fa che confermare semplicemente la lettura «in chiaro» data nel sogno dall'aquila parlante che si è posata sulla sporgenza del tetto, e che riguarda il futuro. Un Ulisse che non è Ulisse (si spaccia per Etone cretese, *Àithon*, figlio di Deucalione e fratello di Idomeneo) le dice: lo stesso Ulisse, cioè l'aquila che ne è il simbolo, te *lo ha detto*: la morte si avvicina ai Pretendenti, *così come* l'uccello da preda ha sterminato le oche, dunque in un prossimo futuro, Ulisse sterminerà tutti i Proci. Nessuno è quello che *sembra*. Cioè, l'interprete di sogni rifiuta il ruolo, che non è il suo, di *oneirokrítes*, ma dice, in fin dei conti, interpretando: «l'aquila, che è Ulisse stesso, ha già formulato esplicitamente il "senso secondo" del segno onirico, dunque non è possibile distorcere il sogno in un'altra direzione, metaforica, simbolica, allegorica, o altrimenti». Cioè *sanziona* la verità delle parole dell'aquila, e della sua spiegazione analogica: «io, che *prima ero* un'aquila, *ora sono* il tuo sposo ritornato (Ulisse), e *farò* morire tutti i Pretendenti di una morte vergognosa e infame». Passato, presente e futuro agiscono nel testo onirico e nella sua interpretazione. A mia conoscenza, questo è l'unico sogno che, rinunciando all'ambiguità e all'enigmaticità propria dei segni oracolari e onirici, si spiega da sé, e contiene sia i simboli che la loro interpretazione, sia l'enigma che la sua soluzione.

Questa scena è concordemente citata come una delle più interessanti manifestazioni della comunicazione onirica e divinatoria nella letteratura

antica, e la bibliografia in proposito è enorme<sup>3</sup>. L'altra scena divinatoria insieme celebre e impressionante, ma non ne parleremo qui, è la visione allucinatoria che coglie i Pretendenti più avanti, interpretata da Teoclimeno in un passo altrettanto famoso e di grande effetto (Hom. *Od.* 20, 345-370).

A questo punto, e ancora in modo abbastanza sorprendente, Penelope si lancia in una spiegazione «teorica» sulla ambigua qualità dei sogni, illustrando la famosa paretimologia dei sogni ingannevoli (porta d'avorio, *èlephas, elephàirontai*) e dei sogni veritieri usciti dalla porta di corno, *kèras*, che si avverano (*ètyma kràinousi*)<sup>4</sup>. La sposa di Ulisse afferma: «a me e a mio figlio *piacerebbe* che le cose stessero così (cioè, vorremmo che il sogno fosse veritiero), ma io *non penso, non credo*, che il mio terribile (*ainòn*) sogno sia venuto dalle porte della verità. Poi, conclude la serata annunciando che proporrà la gara dell'arco, e *sposerà il vincitore*, lasciando la casa in cui è entrata da giovane sposa, la reggia bella, ricca e piena di tanti bei ricordi, della quale – dice – si ricorderà *in sogno*; infine manda tutti a dormire (*Od.* 17, 559-581).

Qui abbiamo, come si vede, un sogno complesso, complicato, auto-esplicativo, del quale viene richiesta e data una conferma «interpretativa» esterna, ma che nonostante la sua chiarezza *non viene creduto* dal destinatario («divinatario»), che paradossalmente è anche il soggetto enunciatore del micro-racconto onirico. In altri termini, abbiamo un caso notevole di sincretismo di E<sup>1</sup>: + e<sup>1</sup>: (Enunciatore ed enunciatario: Penelope). Infatti il racconto onirico, se viene ricordato (quando perdura nella memoria della veglia), è in primo luogo un racconto che facciamo a noi stessi, prima di esporre ad altri la versione «verbalizzata» di ciò che abbiamo *visto*, e di ricercarne le possibili letture «simboliche». In una sorta di gioco a incastri, la «scena di predazione» animale mandata da un (arci-Enunciatore, per lo più divino) E<sup>3</sup>: al sognatore, si duplica in una seconda

---

<sup>3</sup> Basterà citare Guidorizzi 1988, e il recente Guidorizzi 2013, cap. 4, «Le oche di Penelope»: 59-64).

<sup>4</sup> La distinzione dei due tipi di sogni, com'è noto, viene ripresa da Virgilio, *Aen.* VI 893-896: «*sunt geminae Somni portae...*», il quale però deve rinunciare alle etimologie, che in latino non funzionano più!

scena di massacro, umana, Odisseo - Proci, perché un'*aquila parlante* E<sup>2</sup>: dice di non essere quello che sembra, ma Odisseo ritornato. Penelope, E<sup>1</sup>: (e al tempo stesso e<sup>1</sup>): racconta il tutto a e<sup>2</sup>: Odisseo (il finto Cretese, dice di chiamarsi Àithon, Etone) e gli chiede di *sanzionare* il significato ambiguo delle parole dette dall'aquila; Odisseo conferma che la versione *vera* è la seconda, e non quella apparente, cioè la scena dell'aquila e delle oche. La *competenza* non è cercata da professionisti, valutatori professionali dei sogni, ma da un interlocutore di passaggio. Un'altra cosa notevole è che lo stesso sognatore, cioè Penelope, dopo aver consultato un interprete non professionale, dichiarerà di *non credere* alla sua interpretazione favorevole. Cioè, il segno divino e la credenza in un sapere capace di rivelare, decodificare il messaggio *nascosto* nei sogni, *non* ottengono il risultato previsto, e dunque falliscono il loro scopo *persuasivo*, che sta alla base dello stesso contratto fiduciario su cui si fonda la divinazione. I sogni parlano del futuro, e spesso dicono il vero, basta saperli interpretare correttamente<sup>5</sup>: ma si può anche nutrire un salutare scetticismo, perché a volte essi possono ingannare (*elephàirontai*).

## 2. Non essere creduti: i sogni di Ecuba e il paradosso di Cassandra

Un inizio carico di nero destino. In una ricca città dell'Asia Minore, una regina dà alla luce un figlio, forse intorno all'anno 1.215 prima della Croce, o poco prima. Mentre attende il nuovo nato, sogna di generare un tizzone ardente, che incendia l'intero regno di Priamo. Per interpretare il sogno, si convocano gli esperti onirocritici. Sembra un esercizio ozioso, ma forse vale la pena ricordare che oltre a parlare di generici «indovini», altre fonti fanno il nome di un fratellastro del neonato, un figlio di Priamo e

---

<sup>5</sup> Sottile, a questo proposito, l'informazione di Tertulliano, *de anim.* 46, 3, che scrive: *Telmessenses nulla somnia evacuant, imbecillitatem coniectationis incusant*: «gli abitanti di Telmessos (oggi Fethiye, famosi per doti profetiche) non considerano vano nessun sogno, ma incolpano l'incapacità, l'inadeguatezza dell'interpretazione».

della sua prima moglie Arisbe<sup>6</sup>, di nome Esaco (*Àisakos*), indovino sconosciuto all'epica omerica. Naturalmente, l'interprete di sogni sentenzia che il neonato causerà la rovina della città e dei suoi abitanti, e deve pertanto essere messo a morte al più presto<sup>7</sup>.

La storia, ripetuta in teatro nei secoli anche in altre lingue, ci presenta una citazione di Cicerone dall'*Alexander* di Ennio, che fa parlare Cassandra, la quale (forse nel *Prologo*) racconta del *sogno* avuto da Ecuba, e come Priamo, spaventato, consultasse non Esaco, ma direttamente l'oracolo di Apollo.

Che cosa succede, allora? Come notavo un tempo, quasi mai avviene che il padre proceda all'immediata soppressione del bambino nato sotto funesti presagi. Un espediente comune, in questi casi, è la sua esposizione alla natura selvaggia, nella speranza che muoia di stenti o, meglio ancora, sia divorato da qualche fiera<sup>8</sup>.

Un passo che mi è sempre parso degno di nota, si trova in un coro euripideo, *Andr.* 293-300, dove non è Esaco, ma la figlia Cassandra, dotata di virtù profetiche e dunque anche capace di *interpretare i sogni*, che grida e cerca di convincere i vecchi del popolo, in modo che costringano la puerpera a gettare il neonato dietro il suo capo, per sopprimerlo *tout court*, oppure che lo sopprimano essi stessi.

Oh, se la madre lo avesse gettato, dietro il suo capo, cattivo  
destino, prima che andasse sulle balze dell'Ida 295  
quando presso il lauro profetico  
urlò Cassandra di ucciderlo!  
...  
a quale dei vecchi del popolo non si accostò, quale non supplicò  
perché uccidessero il neonato (*brèphos*)<sup>9</sup>?

---

<sup>6</sup> Apollod. *Bibl.* III 12, 5, 149; Pellizer 1988a: 74-75.

<sup>7</sup> Cic. *de Divinat.* 2,127, citerà un verso di Ennio, *Inc. fab.* CLXXX 346, probabilmente da attribuire a Ecuba, che dice: «*aliquot somnia vera, sed omnia non necesse est*».

<sup>8</sup> Pellizer 1988a e 1988b.

<sup>9</sup> Eurip. *Andr.* 293-300: εἰ γὰρ ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν / ἅ τεκοῦσά νιν μόνον / πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσει λέπας, ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφναι / βόασε Κασσάνδρα κτανεῖν, ...

Le difficoltà che questa «versione» euripidea pone a chi volesse fare i conti degli anni, cioè tenere presente il *tempo interno* delle vicende narrate nelle opere letterarie, che parlano di «miti» o di avvenimenti accaduti otto secoli prima, sono chiare. Se Cassandra era già ispirata dal sacro alloro (v. 296), e dunque aveva già ricevuto il dono di Apollo, e poteva gridare le sue profezie inascoltate, doveva avere almeno 15 anni quando Paride nacque. Quando poi (cfr. Euripide e i frammenti molto studiati dell'*Alexandros*) Paride Alessandro partecipò ai giochi di Troia e fu riconosciuto, saranno passati almeno altri 15-20 anni, e il giovane principe - pastore doveva essere in età da marito, sempre almeno ventenne, quando le tre grandi dèe, lavatesi alle pure sorgenti dell'Ida, si presentarono a lui per la loro gara di bellezza, che inizia con le nozze di Peleo e Tetide. In quegli anni Achille non era ancora nato, quindi le vicende del ratto di Elena, prima dell'inizio della Guerra (ca. 1194-3) avranno occupato almeno una quindicina di anni, per dare al figlio di Tetide il tempo di crescere a Skyros, di ingravidare Deidamia, e di essere giovane ma nel pieno delle sue forze all'inizio della guerra, intorno al 1194-93, quando comincerà a saccheggiare le città e le isole dei dintorni. A fare bene i conti, avremmo per Cassandra un'età di almeno 40-45 anni, se pensiamo che Achille sia stato convinto a raggiungere gli Achei fin dall'inizio della guerra di Troia. D'altro canto, Euripide stesso (*Iph. Aul.*) ci mostra Achille presente e in età di sposarsi ad Aulide, quando i Greci salpano appena per la Guerra.

Nelle versioni più rispettose del «tempo mitico», cioè del *Circostante temporale* (nel gergo narratologico), che Euripide, a quanto pare, si permette di deformare a suo piacimento, non è Cassandra, che (per fonti diffuse, Apollod. III 12, 5, 150-151) non era ancora nata, a lanciare l'allarme, ma qualche altro detentore della competenza oniromantica. Priamo, in ogni caso, *crede* all'oracolo (o al figlio indovino, Esaco, *Àisakos*, in fonti posteriori). In tutti i casi, anche in questa improbabile versione euripidea, secondo la logica che dovrebbe essere soggiacente al personaggio

---

τίγ' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετο / δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;

straordinario di Cassandra, peraltro enunciata dallo stesso Euripide, *né* lui *né* i *demoghèrontes* troiani avrebbero dovuto prestarle fede<sup>10</sup>:

«Il dio stabilì che io profetassi cose che non si compiono;  
solo dopo che (le vittime) abbiano sofferto grandi disgrazie  
sono chiamata sapiente, prima sono creduta pazza!».

Ma come avviene quasi sempre in questi casi, pur *credendo vera* l'interpretazione del sogno, Priamo non fa sgozzare o sfracellare il bambino davanti ai suoi occhi, ma ricorre alla solita esposizione nella foresta, dove per salvarlo interverrà addirittura un'orsa provvidenziale. Circa 20 (almeno 15-16) anni dopo, si ripropone una scena analoga: Paride viene riconosciuto, e di nuovo Cassandra, questa volta sì presente, scatena il suo furore profetico, grida che si deve sopprimere il giovane principe, ed ovviamente *non* viene creduta, consentendo a Paride Alessandro di vivere la sua avventura più straordinaria, cioè di divenire il «Signore della Bellezza»<sup>11</sup>.

### 3. L'ultimo sogno e i fantasmi sulle tombe

Sognerà ancora, l'infelice madre Ecuba, dopo la caduta di Troia, un sogno terribile che preannuncia la fine della sua figlia più giovane, Polissena, e invocherà come interpreti i suoi figli (probabilmente gemelli), Eleno e Cassandra (Eu. *Hec.* 87-89), «Dove posso io vedere l'anima – ispirata dal dio – di Eleno, e quella di Cassandra, perché valutino (*krìnosi*)

---

<sup>10</sup> La stessa Cassandra, in una tragedia perduta di Euripide, afferma che il dio Apollo fece sì che fosse ritenuta pazza, e che le sue profezie fossero ritenute vane, fino a che non si fossero avverate:

ἄκραντα γὰρ μ' ἔθηκε θεσπίζειν θεός,  
καὶ πρὸς παθόντων κὰν κακοῖσι κειμένων  
σοφῆ κέκλημαι, πρὶν παθεῖν δὲ μαίνομαι.

Eurip. *Alex.* Fr. 33 (=11 Sn., \*\*34 Jouan-Van Looy); cfr. Pellizer 2016.

<sup>11</sup> Damisch 1992.



i miei *sogni?*». La tragedia euripidea si apre con un vasto apparato fantastico. Non solo, cosa risaputa, il prologo è detto da un Fantasma, in prima persona sulla scena, che dice di aver abbandonato il proprio corpo nella sabbia del Chersoneso tracio (lì vicino), e di svolazzare da tre giorni sul capo di sua madre, Ecuba appunto (*Hec.* vv. 30-34; si tratta del fantasma di Polidoro, il più giovane dei figli di Ecuba e Priamo). La vecchia, che crede il misero giovane vivo e al sicuro, ha sognato di vedere sia Polidoro che Polissena, e la sua «mente» (*phrèn*) trema, 87, *phrissei, tarbèi*, inducendola a un grande scongiuro, che evoca la madre Terra (*Khthòn*), per «scacciare la visione notturna»<sup>12</sup>. Infatti, oltre ai due giovani figli, ha visto (sognato) una scena di predazione animale, *Hec.* 90-91:

«Vidi una cerva screziata,  
straziata dall'artiglio sanguinoso di un lupo,  
e strappata senza pietà dalle mie ginocchia!»

εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλαῖ  
σφαζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.

Noteremo che Ecuba, a differenza di Penelope, vorrebbe chiedere subito l'intervento – professionale – dei suoi due figli gemelli, entrambi indovini, Eleno e Cassandra, che vorrebbe consultare come *interpreti di sogni, oneirokritai*. Il canto euripideo non affronta il problema, impossibile in questo contesto, del fatto che Cassandra (non Eleno) comunque *non* sarebbe stata creduta<sup>13</sup>. La madre, terrorizzata ed angosciata dal sogno, invoca gli dèi, *dàimones*, supplicandoli di stornare (*apo-pèmpein*) i cattivi presagi, e ne ha ben donde. Perché, come non bastasse l'ombra, il fantasma di Polidoro, che si agita nella sua mente (*phrènes*), senza rivelarsi esplicitamente, si è invece manifestato (nella finzione scenica, è ovvio) un ben più reale fantasma (si perdoni l'ossímoro): sul tumulto di Achille è apparso il suo *spettro* (l'anima, come *phàntasma*), per chiedere senz'altro un

<sup>12</sup> Sugli effetti emotivi provocati dai sogni, cfr. Pellizer 1995: 1034-36.

<sup>13</sup> Come si esprime efficacemente Verg., *Aen.* II 246-247: *Cassandra, ... dei iussu non unquam credita Teucris*.

sacrificio espiatorio, come *ghèras*, in suo onore. Cassandra non potrà aiutarla, è già nelle mani di Agamennone, che pure cerca di difenderla, essendone innamorato, e di impedire il barbaro sacrificio della sorella minore, la vergine Polissena. Ma Cassandra *non* esercita competenze onirocritiche, che in genere non possiede. Per di più, se anche lo avesse fatto, non sarebbe stata creduta, come tutti sappiamo, a causa del celebre «paradosso di Cassandra»<sup>14</sup>. Le stesse prigioniere troiane la chiamano «la Baccante esperta di vaticinî» (*mantípolos Bàkkhe*), ma quando cercava di prevedere qualcosa nel futuro, non veniva creduta! Possiamo immaginare dal punto di vista (emico) di Euripide e del suo pubblico (come prima avevamo letto nella psicologia di Penelope uno scetticismo di buon senso, assai poco propenso alla «credulità») il contesto in cui la scena teatrale veniva «fruita» dal pubblico ateniese. Sulla scena teatrale, un primo fantasma ha declamato il prologo, ma ora un altro *phàntasma* viene evocato, non *ex machina*, ma prima in un accenno di Polidoro, poi nelle parole di Ecuba, e poco dopo viene ricordato dal coro delle prigioniere, *Hec.* 109-110.

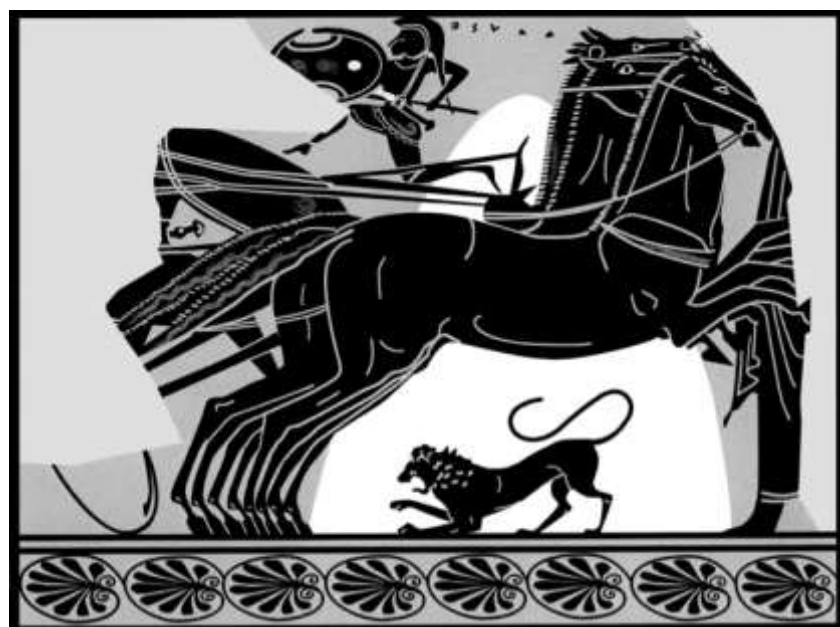


Fig. 1 - Münster Hydria, ca. 500 a.C. (iscr.: *psykha*)

---

<sup>14</sup> Sul quale, mi sia consentito di segnalare, di chi scrive, Pellizer 2016.

La sua apparizione viene costruita nella mente degli spettatori con tratti verbali: Achille stesso è apparso, con tutte le sue armi d'oro, sul suo tumulo, ed ha chiesto a gran voce il sacrificio di Polissena. In figure poco più antiche del poeta ateniese, (*hydria* di Münster, intorno al 500 a.C.), possiamo vedere ripetuta la visione di un fantasma, di un'*anima* (nell'idria c'è la didascalia, *psykhè*: «anima»!), una figura più piccola delle altre, che si leva sopra un tumulo bianco, armata di tutto punto<sup>15</sup>.

Nelle pitture vascolari si tratta di Patroclo, che a sua volta, nel celebre passo dell'*Iliade*, era apparso in sogno ad Achille, non per prevedere il futuro, ma per chiedere adeguati funerali.

Il sogno della cerbiatta straziata dagli artigli di un lupo, doveva – poteva – contenere una incerta previsione del futuro (imminente), sulla base del «senso nascosto» dato dalla corrispondenza termine a termine (analogia, somiglianza, *omoiòtes*):

|                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| cerbiatta               | Polissena             |
| lupo feroce             | Neottolema            |
| lacerazione con artigli | uccisione sacrificale |

In questo caso, *prima che* vengano consultati gli interpreti esperti di «decifrazione» dei sogni, il misterioso segno onirico viene messo da parte, passato in secondo piano, perché un *vero fantasma*, apparso sul *sèma* di Achille, ha preteso esplicitamente il sacrificio umano, lo sgozzamento rituale di una vergine sopra la tomba dell'eroe, realizzando la pertinenza dei tratti simbolici enunciati nella precedente scena di predazione animale.

Anche qui potremmo lasciar parlare le immagini, perché abbiamo la scena dello sgozzamento rappresentato in un vaso famoso, anteriore di un secolo rispetto alla messa in scena della tragedia euripidea:

---

<sup>15</sup> Il tumulo era un *sèma*, Pellizer in Posener 1997; Nagy 2005 spiega che i tumuli funerari potevano essere ricoperti di ocre bianche.



Fig. 2 - Sacrificio di Polissena per mano di Neottolemo, 575-525, Archivio Beazley<sup>16</sup>.

La scena iniziale del dramma, dopo l'evocazione dei due gemelli-indovini e interpreti di sogni, rinuncia all'ipotesi di interrogarli in quanto tali, per spiegare con una sanzione «professionale» la visione onirica di Ecuba. Invece si ricorre a una finzione scenica, teatrale, che già altri grandi autori di teatro avevano impiegato, e che sarà poi molto usata sulle scene (lo spettro di Dario, il padre di Amleto, il fantasma di Banquo nel *Machbet*): l'evocazione di spettri. Come non bastasse il fantasma di Polidoro *prologhízon*, qui vediamo – nelle parole dei protagonisti – l'ombra, l'anima del morto Achille, che appare sul suo alto tumulo, e non lascia partire gli Achei, se prima non avranno versato sulla sua bianca tomba, tanto per cambiare, il sangue puro di una vergine<sup>17</sup>.

Il dispositivo di accesso al sapere sul futuro (ovvero la competenza interpretatrice dei «segni», prodigiosamente conferita, da Apollo, da serpenti o da eredità genetica) qui è presente, ma *non* viene chiamato in

---

<sup>16</sup> <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=76&start=0>

<sup>17</sup> Sul sacrificio delle vergini, mi limiterò a ricordare di passata Dowden 1989, Visintin 1992, Giuman 1999, Mugione 2014; per i fantasmi a teatro, cfr. Barone 2001.

causa. Se Ecuba avesse interrogato Cassandra, avremmo dovuto assistere a un'altra profezia non creduta. Polissena viene sacrificata su richiesta diretta dell'ombra di Achille, senza bisogno di Calcante o di altri indovini.

#### 4. Un cieco, nuovo profeta di sventure

La *pièce* euripidea dedicata a Ecuba si conclude con un estremo intervento profetico, questa volta non di Cassandra, ma del re Polimestore, traditore e assassino, a cui la vecchia regina ha cavato gli occhi, dopo aver ucciso i suoi figli a colpi di pietra, in una scena piuttosto sanguinosa. Dunque di nuovo un profeta non professionale, che deve invocare Dioniso, inconsueto dio della profezia<sup>18</sup>, per dare credito alle sue cieche visioni. Il disgraziato re assassino, impazzito dal dolore e in preda a visioni allucinatorie, predice ad Ecuba la follia e la metamorfosi in cagna, poi la morte di sua figlia Cassandra, per mano di Clitennestra. Come se non bastasse, continua preannunciando il colpo di scure che subirà lo stesso Agamennone, e il bagno della reggia di Micene inzuppato di sangue (v. 1281: *phònia loutrà*).

Ecuba risponde in modo interessante: per esorcizzare le profezie (che puntualmente si avvereranno, perché sono dettate dallo stesso Dioniso), compie il gesto rituale di sputare, *apèptysa*, *Hec.* 1275, notoriamente efficace contro il malocchio; in questo caso, come scongiuro sulla previsione della morte di Cassandra, pronuncia un contro-augurio, «che il male si ritorca su di te!», mentre per i primi responsi, quelli che la riguardano, fa uso di una semplice ironia. Davanti a Polimestore che si improvvisa, in preda a un disperato dolore, profeta di sventure, la vecchia regina domanda (*Hec.* 1266-68):

Ecuba: Come sai della mia futura metamorfosi?

---

<sup>18</sup> Eur. *Bacch.* 298-301: la sua mantica è appunto quella che si manifesta quando il dio entra nel corpo e nella mente delle sue vittime, e «fa predire il futuro a chi è posseduto dalla sua follia», v. 301.

Pol.: Il *màntis* per i Traci, Dioniso, mi disse tutte queste cose!

Ecuba: E come mai non ti ha predetto le tue disgrazie?

Εκ. πῶς δ' οἴσθα μορφῆς τῆς ἐμῆς μετάστασιν;

Πο. ὁ Θρηξιὶ μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε.

Εκ. σοὶ δ' οὐκ ἔχρησεν οὐδὲν ὧν ἔχεις κακῶν;

Consueta incredulità, che si rifiuta di prestar fede a un indovino che non ha saputo prevedere i suoi stessi mali. Già nell'*Iliade* si trovano esempi, come il poco noto Euridamante, padre di due guerrieri troiani (Abante e Poliïdo), che era un indovino, ma non seppe interpretare correttamente i sogni dei suoi figli, i quali infatti finirono uccisi in guerra da Aiace<sup>19</sup>.

Ciò non impedisce ad Ecuba di *sputare* per allontanare la previsione di morte per Cassandra e per Agamennone, alla quale dunque sembra *credere*, anche se per quel che la riguarda, non gliene importa più nulla, visto che ormai si è vendicata, e anche in modo piuttosto efficace<sup>20</sup>. Lo stesso Agamennone, non sopportando la terribile visione del suo bagno allagato dal proprio sangue, ordina di chiudere la bocca del terribile profeta (del veggente al quale sono appena stati cavati gli occhi!) e di portarlo via a forza in qualche isola lontana. Ma la parola è ormai stata pronunciata, e non c'è più niente da fare (*Hec.* 1284):

P. «Chiudete pure la mia bocca, ormai ho detto!»

Πο. ἐγκλήιεντ'· εἴρηται γάρ.

Se l'universo della divinazione, delle visioni che descrivono ciò che avverrà in futuro, abbisogna di un dispositivo articolato di simboli, fondato sulle somiglianze, le coincidenze (*symptòmata*) e le analogie (*homoiòtetai*, come bene aveva già detto Aristotele) di cui abbondano i sogni e le visioni notturne, non c'è dubbio che questo dispositivo, come lo vediamo all'opera in testi «letterari» e iconici, funziona nella misura in cui

---

<sup>19</sup> Hom. *Il.* 5, 148-151.

<sup>20</sup> Eur. *Hec.* 1274-76.

è suscettibile di costruire una logica della credenza e della induzione di credenza, vale a dire un vasto sistema di *persuasione*.

Si tratta di un *sapere* costruito convenzionalmente su di un *credere*, garantito – oltre che da numerosi santuari che ospitano ufficialmente strutture oracolari – da numerose figure «professionali», detentori di specifiche competenze, che in epoca arcaica e classica (e certamente anche dopo) appaiono numerose, ma a volte possono manifestarsi anche in persone occasionalmente ispirate o momentaneamente possedute dalla divinità<sup>21</sup>. Il paradosso di Cassandra ed il saggio scetticismo di Penelope, la prudente, ci forniscono qualche esempio di questo sapere dominato dall'incertezza, che fa intravedere forme evanescenti del futuro, simili ai riflessi di uno specchio d'acqua che viene agitato da un soffio di vento (Aristot. *de div. somn.* 464 b).

## Bibliografia

- Barone 2001 = C. Barone, *Le metamorfosi del fantasma. Lo spettro sulla scena tragica: da Eschilo a Shakespeare*, Palumbo, Palermo 2001.
- Belloni, Milanese, Porro 1995 = L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (eds.), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Vita e Pensiero, Milano 1995.
- Bettini 1996 = M. Bettini (a cura di), *I signori della memoria e dell'oblio. Figure della comunicazione nella cultura antica*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- Calame 1988 = C. Calame, (a cura di), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Labor et Fides, Genève 1988.
- Damisch 1992 = H. Damisch, *Le jugement de Paris*, Flammarion, Paris 1992.
- Dowden 1989 = K. Dowden, *Death and the Maiden, Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*, Routledge, London - New-York 1989 (tr. it. *La vergine e la morte. L'iniziazione femminile nella mitologia greca*, ECIG, Genova, 1991).

---

<sup>21</sup> Mi limiterò a segnalare, per questi problemi in generale, Vernant, Crahay 1974; Manetti 1987 e 1996: 27-56.

- Fabbri 1991 (2003) = P. Fabbri, *La Babele felice: babelix, babelux, ex Babele lux*, in Preta 1991, pp. 230-246 = P. Fabbri, *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma 2003, pp. 68-84.
- Giuman 1999 = M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Longanesi, Milano 1999.
- Guidorizzi 1988 = G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Laterza, Roma- Bari 1988.
- Guidorizzi 2013 = G. Guidorizzi, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.
- Manetti 1987 = G. Manetti, *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Bompiani, Milano 1987.
- Manetti 1996 = G. Manetti, *Il linguaggio del dio: divinazione e comunicazione*, in Bettini 1996, pp. 111-134.
- Mugione 2014 = E. Mugione, *Uccisioni sacrificali e rappresentazioni del grottesco in Licofrone e nella documentazione magnogreca, "Aitia"* [Online], 4, 2014 (messo online il 19 gennaio 2015); <http://aitia.revues.org/906> ; DOI: 10.4000/aitia.906
- Nagy 2005 = G. Nagy, *An Apobatic Moment for Achilles as Athlete at the Festival of the Panathenaia*, [first published in] "IMEPOS" 5.1, 2005, pp. 311-317; <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/2449>
- Pellizer 1988a = E. Pellizer, *L'enfant et l'oracle. Esquisse d'une analyse sémiotico-narrative*, in Calame 1988, pp. 71-83.
- Pellizer 1988b = E. Pellizer, *Sogno e nascite di eroi. Forme narrative della profezia in alcuni racconti greci*, in Guidorizzi 1988, pp. 120-135.
- Pellizer 1995 = E. Pellizer, *Sogno e divinazione nella cultura greca antica*, in L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (eds.) 1995, pp. 1033-1045.
- Pellizer 1997 = E. Pellizer, *Sign Conceptions in Pre-Classical Greece*, in Posener, Robering, Sebeok (eds.), *Handbuch der Semiotik - Handbook of Semiotics*, De Gruyter, Berlin - New York 1997, I Teilband, vol. 1, vii, 39, pp. 831-836.
- Pellizer 2016 = E. Pellizer, *Il paradosso di Cassandra*, in A. Gostoli e R. Velardi (a cura di), con la collaborazione di M. Colantonio, *MYTHOLOGHÈIN. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Serra, Pisa - Roma 2014, pp. 519-526



Preta 1991 = L. Preta (a cura di), *La narrazione delle origini*, Laterza, Roma-Bari 1991.

Vernant, Crahay 1974 = J.-P. Vernant, R. Crahay et alii, *Divination et rationalité*, Seuil, Paris 1974.

Visintin 1992 = M. Visintin, *La vergine e l'eroe. Temesa e la leggenda di Euthymos di Locri*, Edipuglia, Bari 1992.

## L'autore

### **Ezio Pellizer**

È stato assegnista, assistente incaricato (dal nov. 1968 all'ott. '73) e poi assistente di ruolo (1973-1982) alla cattedra di Letteratura greca (Chiar. Prof. Luigia A. Stella), presso l'Università di Trieste. Dall'a.a. 1977-78 al 1981-82 ha tenuto l'incarico dell'insegnamento di Filologia greco-latina. Come professore associato, dal 21 dicembre 1982 ha insegnato Storia della lingua greca, e, per supplenza, Filologia bizantina (a.a. 1983-84, 1984-85, 1986-87, 1990-91) e Letteratura greca (a.a. 1991-92, 1992-93, 1993-94).

Come professore ordinario di I<sup>a</sup> fascia ha tenuto la cattedra di Letteratura greca dal 1994 fino al 2010 presso l'Università degli studi di Trieste. Ha insegnato come *visiting professor* nelle Università di Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasile) e di Pola / Pula (Croazia). Ha insegnato per incarico gratuito Antropologia della Grecia antica presso il Corso di Studi di antichistica delle Università di Trieste e di Udine, fino all'a.a. 2015, e presso l'Università di Udine ha tenuto la supplenza per un semestre di Letteratura greca, a.a. 2015-16.

Attualmente, 2017, è coordinatore del GRiMM, *Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia*, e ricercatore indipendente su temi di mitologia greca e antropologia della Grecia antica. Lavora all'aggiornamento continuo del laboratorio on line DEMGOL (*Dizionario Etimologico della Mitologia Greca On Line*: <https://grmito.units.it/>).

Tra le sue pubblicazioni: *Favole d'identità – favole di paura* (1982); *La peripezia dell'eletto* (1991); (con M. Bettini), *Il mito di Narciso* (2003);

Percorsi e visioni di futuro

*L'Anthropomorphisme des dieux dans la Grèce antique* (2009); ha curato il volume *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea* (2013).

<https://units.academia.edu/EzioPellizer>

Email: [pellizer@alice.it](mailto:pellizer@alice.it)

# Arte Pubblica e Periferia. Il caso del Quartiere Sant'Elia a Cagliari: un fallimento di successo

Michela Buttu

È il margine che fa la pagina

Jean-Luc Godard

## **Arte, rigenerazione e periferia: una questione aperta**

È trascorso del tempo da quando le teorie su città e classi 'creative' hanno fatto il loro ingresso in letteratura<sup>22</sup>. La pianificazione di quartieri e distretti culturali, i *cluster* creativi, i grandi eventi e gli stessi grandi progetti culturali, sono temi che ricorrono spesso e rinviano ad un modo complesso di intendere il binomio città-cultura<sup>23</sup>. Oggi, negli anni in cui è la *Smart*

---

<sup>22</sup> La prima formulazione del concetto di città creativa è da attribuire a Franco Bianchini e Charles Landry nel breve testo *The creative city* edito nel 1995. Il fortunato paradigma della classe creativa, intesa come risorsa fondamentale per lo sviluppo economico e il grado di competitività di una città, appartiene allo studioso statunitense Richard Florida – *The Rise of the Creative Class* (2002).

<sup>23</sup> I piani di riqualificazione urbana, realizzati mediante la promozione di grandi progetti ed investimenti culturali, danno origine a processi fortemente competitivi di rilancio territoriale. In questo senso, la cultura, la creatività e l'innovazione trovano un radicamento sempre più profondo nel flusso delle attività economiche e turistico-commerciali (Comunian, Sacco 2006).

*City*<sup>24</sup> ad imporsi come modello di riferimento, sembra ormai consolidata una grande varietà di strategie di sviluppo urbano basate sulla cultura.

Nel contesto italiano, recentemente è stata istituita la nuova DGAAP – Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane<sup>25</sup> – che rappresenta un tentativo di risposta all’annosa questione delle periferie. Da una parte emerge la volontà di salvaguardare il patrimonio architettonico che caratterizza le periferie italiane (Franceschini 2016). Dall’altra una delle ‘missioni’ della DGAAP è la promozione di politiche culturali finalizzate alla riqualificazione e allo sviluppo delle periferie. In questa prospettiva, che pone l’accento sul duplice aspetto della ‘tutela’ e della ‘rigenerazione’, la periferia:

Non è soltanto un luogo marginale, esteticamente non risolto, afflitto da condizioni di degrado sociale ed economico, ma è un luogo che – al pari di tutta la città – [...] può accogliere i cambiamenti e le trasformazioni oppure rimanerne escluso e, di conseguenza, accrescere le sue condizioni di degrado (De Luca, Da Milano 2006: 371).

Si fa strada una valutazione positiva delle potenzialità insite nello spazio periferico; capovolgendo la visione tradizionale, la periferia da spazio del ‘disfacimento’ si trasforma in risorsa potenziale (Belli 2006;

---

<sup>24</sup> «La *Smart City* si presenta come un idealtipo di città che coniuga innovazione digitale e sostenibilità ambientale» (Marciano 2015: 12). Sul quadro teorico e normativo relativo al modello di *Smart City*, oltre al lavoro di Claudio Marciano, si cita in questo contesto: Ballotta 2013.

<sup>25</sup> La scelta di dotare l’amministrazione dei Beni Culturali di un settore esclusivamente dedicato alla contemporaneità risale al 2001 con l’istituzione della DARC – Direzione Generale per l’Arte e l’Architettura Contemporanee. Negli anni l’ufficio ha subito diverse modifiche, ampliando e restringendo le proprie competenze, fino ad arrivare all’istituzione nel 2014 della nuova DGAAP. Essa è l’ufficio del MiBACT dedicato alla contemporaneità che, operativo da febbraio 2015, ha ampliato le proprie competenze includendo la riqualificazione delle periferie urbane, per la prima volta oggetto specifico di azione da parte del MiBACT, <http://www.aap.beniculturali.it/index.html>, online (ultimo accesso 7/12/2016).

Detheridge 2016). Secondo una tale inversione di tendenza, in una recente intervista il ministro Dario Franceschini<sup>26</sup> ha dichiarato: «la riqualificazione delle periferie è sì un dovere, per contrastare i fenomeni di marginalizzazione e migliorare la vita dei molti – di fatto la maggioranza – che ci vivono. Ma è anche una grande opportunità di sperimentazione architettonica e urbanistica» (Franceschini 2016: 34). Ciò non significa «abbattere e/o costruire per cambiare il volto di un quartiere» (*ibidem*), bensì implementare la rigenerazione sociale attraverso interventi urbanistico-architettonici volti alla creazione di luoghi di aggregazione e di interazione. Inoltre, il dichiarato sostegno<sup>27</sup> a favore di interventi artistico-culturali servirebbe ad «invertire le direttrici consolidate della cultura» (*ivi*: 35), quindi a trasformare la periferia in destinazione. Tuttavia, per dar vita a processi di rigenerazione urbana fondati su una visione di lungo termine, si rende necessario garantire forme di azioni integrate tra produzione artistico-culturale e progettazione urbanistica.

L'istituzione della DGAAP rappresenta una novità e insieme un passo avanti per l'Italia. Diversamente, le parole del ministro e, in particolare, l'ultimo requisito da lui reclamato, introducono un tema che, per quanto attuale, obbliga a fare un salto indietro nel tempo.

Le politiche e i programmi di rigenerazione e riqualificazione urbana, promossi secondo forme di azioni integrate, rinviano agli anni Novanta del secolo scorso. Negli stessi anni, proprio in riferimento ai programmi integrati, si assiste ad un ulteriore sviluppo della questione relativa al ruolo della cultura e dell'arte nei processi di rigenerazione urbana.

Estendendo il discorso al contesto europeo, va rilevato come la questione sia emersa a partire dagli anni Ottanta, quando «nel tema della

---

<sup>26</sup> Da febbraio 2014 ad oggi, Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

<sup>27</sup> «Come ministero abbiamo previsto un bando di 3 milioni di euro per cofinanziare iniziative culturali dei Comuni nelle periferie». Dichiarazione espressa nell'ambito dell'intervista medesima (Franceschini 2016: 35).

rigenerazione urbana si congiunsero i propositi della crescita economica e del rinnovamento urbanistico» (Pioselli 2015: 148).

Prima di procedere con il discorso è opportuno chiarire cosa si intenda per rigenerazione urbana; un concetto che trova una definizione puntuale nello studio condotto da Evans e Shaw (2004: 4):

La rigenerazione è stata definita come la trasformazione di un luogo (residenziale, industriale o spazio aperto) che mostra sintomi di declino ambientale (fisico), sociale e/o economico. [...] L'infusione di una nuova vitalità a comunità, industrie e luoghi in declino, portando miglioramenti sostenibili e a lungo termine alla qualità della vita locale, in termini economici, sociali e ambientali<sup>28</sup>.

I progetti di rigenerazione urbana seguirono il declino dell'industrializzazione in Europa, e nacquero in risposta al processo di trasformazione del tessuto urbano «incentrato sulle dismissioni industriali, sulla crisi delle aree centrali [...] sul collasso delle zone periferiche, cresciute senza un progetto negli anni del *boom* economico» (Mastropietro 2013: 11). Nella stessa misura in cui la crisi del modello industriale iniziò ad essere valutata come possibilità di cambiamento, i governi di molte città cominciarono a percepire la cultura come opportunità di sviluppo economico e di marketing urbano. Ne derivò un cambiamento non solo delle logiche di mercato ma anche della stessa struttura urbana; in uno scenario globale caratterizzato da una crescente competizione interurbana, tale ripensamento sollecitò da un lato lo sviluppo di infrastrutture e servizi per la produzione culturale<sup>29</sup>, dall'altro la ricostruzione e la promozione dell'immagine della città<sup>30</sup>. Nell'ultima modalità di

---

<sup>28</sup> Nella citazione i due autori riportano parte di un documento della Local Government Association (2000).

<sup>29</sup> Il turismo, l'intrattenimento, l'editoria, la ricerca etc., a lungo considerate accessorie dal comparto economico, furono poste al centro di una forte rivalutazione (Zukin 1995; Mazzucotelli Salice 2015).

<sup>30</sup> Una modalità che ha promosso la creazione di progetti su larga scala come grandi musei, centri polifunzionali o teatri. Tra i tanti il caso più citato in letteratura è

intervento, o meglio, all'interno di un *frame* che ha posto la 'spettacolarizzazione' del territorio al servizio delle politiche di sviluppo urbano, venne inglobata l'arte contemporanea, considerata come risorsa strategica (De Luca 2003; Mazzucotelli Salice 2015; Pioselli 2015).

Meglio noti come arte pubblica, gli interventi artistici pensati per lo spazio urbano hanno visto una progressiva inclusione nella progettazione urbanistica e architettonica. Ciò ha reso maggiormente complesso il modo di intendere l'arte per lo spazio pubblico, di conseguenza ha prodotto un intensificarsi dello studio e del dibattito sul tema<sup>31</sup>.

L'arte pubblica non è un movimento né uno stile, è piuttosto un indirizzo che dagli anni Sessanta attraversa l'arte contemporanea in tutte le sue espressioni (Mazzucotelli Salice 2015); un indirizzo definito da un ampio concetto<sup>32</sup> che si riferisce «ad attività di commissione, a pratiche artistiche e ad un campo di ricerca che hanno fatto dello spazio pubblico il luogo privilegiato di intervento» (Perelli 2006: 11). L'evoluzione dell'arte pubblica, che la letteratura critica descrive attraverso tre differenti paradigmi interpretativi<sup>33</sup>, in questa sede è letta attraverso la lente della rigenerazione urbana. Ne consegue una lettura che evidenzia due diversi 'momenti' nella costruzione della dimensione 'strategica' dell'arte pubblica<sup>34</sup>. Dapprima, in base a logiche che sottendono il rinnovo dell'immagine urbana, la stessa dimensione ha trovato giustificazione

---

sicuramente quello del museo *Guggenheim* di Bilbao, inaugurato nel 1997 e parte di un piano di riqualificazione della città iniziato del 1989.

<sup>31</sup> Della vasta bibliografia sull'argomento si citano in questa sede: Miles 1997; Cartiere, Willis 2008; Remesar 2005 e 2012.

<sup>32</sup> «Sotto l'ampio "ombrello" dell'arte pubblica si trovano opere permanenti, opere temporanee, attivismo politico, arte di servizio, performance, earthworks, progetti collettivi, arredo urbano, monumenti, memoriali, e, non dimentichiamo, "plunk" e "plop" art» (Cartiere 2008: 9) TdA.

<sup>33</sup> *Art in public places*, *Art as public spaces* e *Art in the public interest* (Kwon 2002; De Luca 2003 e 2004; Guida 2012).

<sup>34</sup> G. Tavano Blessi e L. Alborghetti (2006) individuano due livelli di impatto: quello esterno relativo alla modifica dell'immagine e della percezione esterna della città, quello interno che considera lo sviluppo del senso di comunità e l'affermazione di un'identità locale.

nella capacità dell'arte di rendere gli spazi pubblici più attraenti e spettacolari. Successivamente, in linea con le accelerazioni sociali e politiche, l'arte pubblica è stata valutata strategica per il suo potenziale inclusivo e partecipativo. In questo contesto si è sviluppata una differente concezione del significato di spazio pubblico, nel contempo un'estensione delle forme e finalità della creazione artistica, derivanti da una maggiore complessità del rapporto tra opera e pubblico e tra artista e cittadino (De Luca 2003).

Gli interventi di arte pubblica, realizzati secondo la prima 'misura', in generale, hanno assunto la forma di sculture permanenti o di luoghi pubblici riprogettati. Una tipologia di intervento che, inserita nell'agenda urbana a partire dagli anni Ottanta, è diventata oggetto di numerosi studi critici, poiché basata su una visione limitata agli aspetti fisico-materiali. Le critiche tendono ad evidenziare un uso manipolatorio delle potenzialità civiche e di equità sociale proprie dell'arte pubblica<sup>35</sup>, e a mettere in discussione il ruolo di questi interventi, legato esclusivamente al miglioramento estetico (Miles 1997; Hall, Robertson 2001).

D'altra parte, sia le opere di *urban design*, sia gli interventi integrati di arte e architettura, assumono un significato più denso se osservati nel quadro del rapporto arte-architettura e arte-ambiente. Finalizzate alla riqualificazione, estetica e funzionale, di spazi pubblici come strade e piazze, sono esperienze progettuali che segnano un momento importante nello sviluppo dell'arte pubblica (De Luca 2003). L'arte conquista uno spazio progettuale di pari dignità rispetto all'architettura, allo stesso modo emerge l'aspetto della collaborazione 'interdisciplinare'; una collaborazione che si attua attraverso il confronto tra artisti, architetti, urbanisti, designer urbani e istituzioni. Considerato imprescindibile nei successivi sviluppi dell'arte pubblica, l'aspetto dell'interdisciplinarietà rappresenta il fulcro di una metodologia di intervento volta a ristabilire il legame tra produzione artistica e progettazione urbanistica. Benché sia

---

<sup>35</sup> Sharon Zukin (1985 e 1995) considera questa modalità di riqualificazione urbana di tipo prettamente speculativo ed economico, che implica un coinvolgimento marginale e strumentale dell'arte e della cultura.



evidente una maggiore elaborazione nel rapporto tra arte e contesto e tra arte e progetto urbano, gli artisti, impegnati in questa tipologia di interventi, ancora riconoscono come primo interlocutore le istituzioni e non il 'pubblico'.

Il 'pubblico', inteso come fruitore, assume un ruolo centrale nella nuova forma di arte pubblica che si afferma a partire dai primi anni Novanta<sup>36</sup>; una forma d'arte che rifugge il monologo dell'artista, e si definisce come un modello democratico di comunicazione che si basa sulla partecipazione e la collaborazione del pubblico nella produzione di un lavoro artistico. La responsabilità avvertita nei confronti della collettività porta molti artisti a riorientare la propria attività all'interno dello spazio urbano. Il contesto esterno non è più osservato in termini esclusivamente fisici, bensì come uno spazio «carico di tutte quelle istanze di tipo culturale, relazionale oltre che storico, architettonico e urbanistico, che definiscono un insieme come specifica «situazione» sociale<sup>37</sup>» (Scardi 2006: 294). Aprendosi a questioni relative alla sfera sociale e allo spazio condiviso, lo sguardo dell'arte va al di là della ricerca della perfezione estetica, ed appare piuttosto orientato a «fornire un terreno neutro di incontro e dar voce e visibilità a chi ne è sprovvisto» (Detheridge 2004: 111). In una modalità di intervento che la vede attivare e recepire una domanda di 'qualità della vita', la 'nuova' arte pubblica assume come vocazione primaria la dimensione relazionale, sociale e collettiva (Mazzucotelli Salice 2015). L'affermarsi di una rinnovata dimensione partecipativa e processuale dell'arte pubblica, d'altro lato, coincide con un crescente

---

<sup>36</sup> Non si parla esclusivamente di *New Genre Public Art* (Lacy 1995) per definire questa nuova 'sensibilità' artistica, ma anche di *Community Based Art* (Scotini 2004; Kwon 2002). In generale, sono numerosi i termini utilizzati per definire la nuova pratica operativa, e «infinitamente variegata sono le posizioni e le poetiche dei singoli artisti che si muovono in questo orizzonte di riferimento» (Scardi 2006: 296).

<sup>37</sup> «La letteratura artistica ha puntualizzato lo spostamento negli anni novanta dalla nozione di *site specific* a quella di *public sphere*» (Pioselli 2015: 163). Della vasta letteratura sull'argomento si citano in questo contesto: Deutsche 1996; Pietromarchi 2005; Detheridge 2012.

interesse da parte delle amministrazioni pubbliche a favorire modalità di trasformazione urbana di tipo 'inclusivo' (Sacco 2006).

I programmi integrati, cui si è fatto cenno all'inizio, nascono proprio «con l'obiettivo primario di agire come strumenti per la rigenerazione delle aree urbane in crisi, affette da problemi legati all'emarginazione economica e sociale, all'ambiente urbano, al decadimento e /o alla mancanza di infrastrutture» (Mastropietro 2013: 52). È l'obiettivo col quale, dalla metà del decennio, maturano nell'Agenda Urbana europea i Programmi di iniziativa comunitaria, *Urban I* e *II*<sup>38</sup>, che promuovono un 'approccio integrato'<sup>39</sup> attraverso azioni *area-based*<sup>40</sup>; una metodologia che propone un'azione puntuale su una porzione di tessuto urbano individuata come 'punto-area' di crisi, quindi interessata da fenomeni di degrado ambientale, fisico, economico e di grave esclusione sociale. L'applicazione dell'approccio integrato consiste in una molteplicità di interventi e si risolve in un'azione che, data la complessità delle problematiche, esclude la tradizionale 'settorialità' ed agisce su più campi. Osservati come strumenti di lotta all'esclusione, intesa in ogni sua forma, i programmi integrati prevedono azioni di carattere sociale e fisico, e presuppongono l'adozione di una modalità di intervento di tipo 'inclusivo'. Il punto di avvio è individuato nel coinvolgimento, nel protagonismo, e nella partecipazione attiva dei cittadini-abitanti. Il riconoscimento della competenza dell'abitante, la sua percezione dell'ambiente, la conoscenza delle relazioni presenti sul territorio, il senso di appartenenza ad una comunità, i bisogni, le aspettative, le risorse del territorio e dei suoi

---

<sup>38</sup> Si individuano due periodi di programmazione: *Urban I* 1994-1999, *Urban II* 2000-2006. In entrambe le edizioni il programma ha avuto un'applicazione diffusa su tutto il territorio europeo.

<sup>39</sup> A partire da un nuovo modo di intendere il concetto di povertà, che considera la natura multidimensionale e cumulativa dei processi di impoverimento e di marginalizzazione sociale, l'approccio integrato rappresenta uno strumento adatto per affrontare tale marginalizzazione sociale ed economica, poiché tende ad agire contestualmente su più campi (Tosi 2000).

<sup>40</sup> L'impossibilità di agire sulle problematiche complessive che affliggono le città, ha portato la Commissione ad attivare un'azione puntuale attraverso l'approccio *area-based*, di origine anglosassone.

abitanti, rappresentano un momento imprescindibile non solo per la redazione del progetto ma, soprattutto, al fine di «portare miglioramenti sostenibili e a lungo termine» (Evans e Shaw 2004: 4; Mele 2005; De Luca, Da Milano 2006).

Nel contesto italiano, accanto all'applicazione del programma *Urban*, negli stessi anni si assiste alla promozione dei Programmi Urbani Complessi<sup>41</sup>, chiaramente ispirati ad una politica europea che riconosce nell'intervento di riqualificazione urbana uno «strumento di lotta alla povertà, oltretutto di ricostruzione del senso di appartenenza locale e di cittadinanza» (Delera 2005: 12). L'integrazione delle funzioni e la progettualità locale con cui si intende non solo il progetto delle opere, ma anche, e soprattutto, la concertazione delle scelte e delle decisioni, sono idee che entrano a pieno titolo nei programmi di origine nostrana. L'impiego delle strategie di progettazione partecipata trova ragione sia nella necessità di prevenire possibili situazioni di conflittualità e, quindi di costruire progetti di riqualificazione condivisi, sia in riferimento alla natura complessa di tali programmi; una complessità che dipende, a sua volta, dalle problematiche del luogo di intervento.

Il luogo è da ricercare nel composito spazio della periferia urbana; quel «frammento» (De Luca; Da Milano 2006: 371) di città che per tanto tempo è stato osservato come una «linea d'ombra, qualcosa che sta al di là della ferrovia, del fiume, dell'autostrada» (Di Biagi 2006: 95). Come luogo dell'assenza, la periferia è stata definita – senza identità, senza qualità, senza storia. Per una sovraccumulazione di significati negativi lo stesso termine periferia si è trasformato in un aggettivo, indicativo di una «condizione» piuttosto che di un luogo fisico (*ibidem*).

Sintomatica di un importante cambio di prospettiva, è l'affermazione fatta da Gian Carlo De Carlo in una pubblicazione del 1990:

---

<sup>41</sup> I Programmi Urbani Complessi, promossi a partire dalla metà degli anni Novanta, si collocano tra la «pianificazione tradizionale e il progetto di singoli interventi edilizi e infrastrutturali», e rappresentano uno strumento di riqualificazione urbana innovativo nelle tecniche e nelle modalità d'attuazione (Delera 2005: 12). Fanno parte di questa categoria: i Contratti di Quartiere I e II (Cdq), i Programmi di Recupero Urbano (Pru) e i Programmi di Riqualificazione Urbana (Priu) (Verza 2005).

«la periferia è la città del nostro tempo» (1990a: 300). Quello di De Carlo è un invito ad abbandonare il pregiudizio vago e ridotto; un'esortazione, la sua, affinché si comprenda quanto sia importante «imparare a leggere le periferie» (De Carlo 1990b: 160). Solo attraverso un'attenta lettura è possibile distinguere le stratificazioni di cui si compone lo spazio periferico, perciò individuare i processi di formazione di consistenti parti urbane e definirne le differenti storie. Sciogliere il complesso «palinsesto» periferico equivale a riconoscere al suo interno l'esistenza di una cosiddetta «città pubblica» (Di Biagi 2006: 96). Una forma urbana che, definita e derivata dallo sviluppo dei quartieri di edilizia residenziale pubblica, nasce, cresce e si conclude nel corso del Novecento. La costruzione dei quartieri popolari è il risultato di una «questione abitativa» (*ibidem*) che, di fatto, conquista una sua centralità nel secolo scorso, quando si diffonde e codifica la convinzione che sia compito delle istituzioni (Comuni, Iacp, Ministeri, Enti Statali etc.) provvedere al fabbisogno abitativo delle famiglie meno agiate.

Le reciproche relazioni tra la città pubblica e la periferia si fanno subito evidenti. La città non consolidata era l'unica a disporre di una grande quantità di ampie zone a basso costo per la realizzazione dei consistenti quartieri di edilizia pubblica. Entrambe hanno rappresentato «gli ambiti nei quali con maggiore libertà si è tentato di dare forma alle idee di città espresse dal movimento moderno» (*ibidem*). Sulla casa economica e sul quartiere popolare si è concentrata l'attenzione, la riflessione e la sperimentazione progettuale di architetti, ingegneri e urbanisti; una sperimentazione che ha prodotto le imponenti costruzioni di cui si compongono le periferie urbane. Reciproche sono anche le critiche che sottendono il rapporto tra periferia e quartiere popolare. Se il quartiere è diventato il simbolo di una «generica cattiva qualità» della periferia, alla periferia è addossata la «presunta diffusa condizione» di 'marginalità' riconosciuta al quartiere (*ibidem*).

Sulla marginalità sociale e funzionale, cui vengono associate situazioni di degrado ambientale, urbanistico ed edilizio, insiste l'azione localizzata dei programmi integrati europei e dei piani complessi italiani. L'intervento avviato da strumenti come *Urban* e Contratti di Quartiere non

tende «a riparare i guasti», bensì a promuovere «lo sviluppo integrato del quartiere in un'ottica di coinvolgimento e di responsabilizzazione dell'intera area urbana» (De Luca, Da Milano 2006: 372). È un rinnovato modo di guardare allo spazio periferico e ai quartieri popolari che, da luoghi dell'esclusione e dell'emarginazione sociale, si trasformano in spazi da cui partire per il «rifacimento» della città (Belli 2006: 16). Ecco allora che la città pubblica da 'problema' si trasforma in 'risorsa', in un luogo entro il quale «configurare nuovi modelli di crescita e di sviluppo locale» (De Luca, Da Milano 2006: 371). Nella stessa visione, l'arte pubblica, intesa come potente strumento di ascolto e di relazione, può rivelare un ruolo strategico nella costruzione di valori come l'identità, i bisogni, le aspirazioni e la condivisione di storia, vale a dire dei quattro requisiti fondamentali per lo sviluppo delle comunità locali (Swales 1992).

Sul finire del decennio, nell'ambito dei programmi nazionali ed europei, si assiste allo sviluppo di nuove forme di integrazione che puntano sui linguaggi della nuova arte pubblica al fine di «portare creatività alle metodologie utilizzate per affrontare la complessità dei problemi sul territorio e per combattere gli effetti dell'esclusione sociale» (Detheridge 2004: 111). Inquadrato in una dimensione 'integrata' e 'partecipata', l'intervento artistico non rappresenta più una semplice sovrapposizione da inserire al termine dei lavori né, esclusivamente, un elemento di attrazione turistica, diviene piuttosto un'azione radicata nella società locale, capace «di supportare le identità locali e di costruire nuovi elementi di distintività del luogo» (Comunian, Sacco 2006: 5).

È quanto rivela il caso di studio oggetto del presente contributo. Un articolato progetto di arte pubblica che, sebbene costretto allo stadio di bozza, consente di evidenziare una peculiare corrispondenza tra gli obiettivi che furono alla base del programma di riqualificazione del quale fece parte, e i recenti buoni propositi della politica italiana. L'indagine sul programma complessivo culmina con il mancato passaggio del progetto alla fase di realizzazione esecutiva. Quel che segue è una riflessione sul rapporto tra arte, rigenerazione e periferia urbana, che induce ad interpretare un simile intreccio come una questione ancora 'aperta'.

## **Il Contratto di Quartiere per Sant'Elia: "10 Artisti per le Case Del Favero"**

In Italia, al di là delle recenti riletture della Legge del due per cento<sup>42</sup>, la pubblica amministrazione è ancora lontana dall'adottare politiche programmatiche a supporto dell'arte per lo spazio urbano (Mazzucotelli Salice 2015). A ben vedere, quello italiano può essere definito come un ritardo 'politico' che si protrae da tempo. Come spiega Alessandra Pioselli (2015: 10): «se si considera il periodo tra gli anni sessanta e ottanta, la discussione sul ruolo dell'arte nello spazio della città negli Stati Uniti o in paesi europei come la Francia, la Germania o la Gran Bretagna ha toccato una molteplicità di attori». Limitatamente ai tre paesi europei, si rileva come, in quell'arco di tempo, l'istituzionalizzazione di politiche programmatiche di intervento nello spazio urbano abbia osservato una progressiva integrazione tra arte e architettura, oltreché un crescente interesse verso la sfera sociale. Nel contesto italiano, non vi è stato un tale quadro istituzionale e, in particolare, nel passaggio agli anni Ottanta si evidenzia l'assenza dalle politiche di governo di un più ampio dibattito sullo sviluppo della città<sup>43</sup>.

In un paese come la Gran Bretagna, ad esempio, il riconoscimento dell'arte quale dispositivo di rigenerazione urbana è attestato dal 1988, anno in cui venne promosso il documento programmatico *Action for Cities*. Da quel momento l'arte pubblica assunse un ruolo centrale nelle azioni di

---

<sup>42</sup> La legge 717 del 1949, anche detta del 2 %, prevede la destinazione del due per cento della somma complessivamente investita per nuove costruzioni di edifici alla realizzazione di opere d'arte. Nel tempo la legge ha subito numerose modifiche, a partire da quelle attuate negli anni Settanta fino ad arrivare alle più recenti del 2007. L'applicazione del dispositivo è stata spesso disattesa con effetti negativi in termini di creazione di un sistema unico di finanziamento per l'arte negli spazi pubblici. Inoltre, sebbene in alcuni casi, come ad esempio la legge regionale n. 16/02 dell'Emilia Romagna, sia stata promossa una maggiore integrazione tra arte e architettura alla luce di un approccio globale al territorio, l'applicazione del per cento è ancora legata ad una concezione dell'intervento artistico come puro ornamento (Mazzucotelli Salice 2015).

<sup>43</sup> La Pioselli prosegue spiegando che «non fu solo un fatto di decentramento dei poteri ma di opportunistica indifferenza della classe politica» (*ivi*: 148).

rivitalizzazione dei quartieri degradati dalla deindustrializzazione, nonché nella creazione di un nuovo dialogo tra la pianificazione urbana, la sua architettura e i suoi spazi di interazione (Comunian 2006).

L'Italia degli anni Novanta era tanto lontana da una simile codificazione. Eppure, tra la fine del decennio e i primi anni del 2000, si fece strada, a livello locale, una concezione della pratica artistica come strumento della progettazione territoriale. I progetti di arte pubblica, Nuovi Committenti (2001-2008) a Torino e Immaginare Corviale (2004-2005) a Roma, sono gli studi di caso più citati in letteratura. Entrambi furono sviluppati a partire da percorsi partecipati, e concepiti come parte integrante di un programma di rigenerazione urbana. Una delle grandi novità, indubbiamente radicale per l'Italia, stava nell'aver provocato uno spostamento dell'asse della committenza fuori dai canali tradizionali della promozione culturale (Pioselli 2015); un significativo trasferimento della progettazione artistica nell'ambito degli assessorati variamente nominati all'urbanistica o alle periferie, in generale pertinenti alle politiche urbane.

Nel capoluogo piemontese, il programma Nuovi Committenti<sup>44</sup>, promosso dalla Fondazione Olivetti e seguito dal collettivo a.titolo<sup>45</sup>, ha trovato la sua prima applicazione nel piano integrato *Urban II-Mirafiori Nord*, a sua volta inserito nel più ampio Progetto Speciale Periferie che fu istituito a partire dal 1997 (De Drago 2004; Maltese, Ricciardi 2005). Nella nuova cornice procedurale, la pratica artistica veniva integrata nel programma *Urban*, e poteva avvalersi di strumenti, come il tavolo sociale, da esso attivati sul territorio (Pioselli 2015). Non solo l'integrazione con il programma di rigenerazione urbana. Tra le tante le novità apportate dall'operazione: il ruolo strategico assunto dal collettivo in quanto

---

<sup>44</sup> Il programma *Nouveaux Commenditaires*, è stato ideato nel 1991 da Francois Hers, responsabile dei progetti culturali della *Fondation de France*. Per maggiori approfondimenti sull'applicazione a Torino e sui quattro progetti di arte pubblica realizzati da Claudia Losi, Stefano Arienti, Massimo Bartolini e Lucy Orta: (Scardi 2006; Pietromarchi 2006; Detheridge 2012 e 2016)

<sup>45</sup> È un collettivo fondato nel 1997 a Torino, e formato da cinque curatrici, storiche e critiche d'arte: Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Luisa Perlo.

mediatore culturale, l'individuazione di una nuova 'committenza' rappresentata dai cittadini residenti nel quartiere, e l'attuazione da parte dei quattro artisti di una forma di produzione in un'ottica di coautorialità con gli abitanti, sono stati i fattori determinanti nello sviluppo di una nuova linea di intervento.

Al 2001 risale l'istituzione, da parte del Comune di Roma, del Dipartimento XIX per lo Sviluppo e il Recupero delle Periferie. L'intervento artistico Immaginare Corviale ha preso il nome dal complesso di edilizia popolare progettato con il coordinamento di Mario Fiorentino dal 1972. Curato dalla Fondazione Olivetti e coordinato da Osservatorio Nomade al Corviale<sup>46</sup>, il progetto artistico fu realizzato in correlazione con il Piano di Recupero Urbano e il Contratto di Quartiere II. Ne conseguì la creazione del Laboratorio Territoriale Roma Ovest il cui obiettivo era quello di garantire la partecipazione degli abitanti allo sviluppo del quartiere. Le azioni di *Stalker/Osservatorio Nomade*<sup>47</sup> si concentrarono proprio sull'interpretazione delle informazioni e dei bisogni rilevati nel contesto del Laboratorio. Il fine fu quello di materializzare attraverso performance, eventi, pubblicazioni e laboratori la percezione sviluppata dagli abitanti nei confronti del luogo, nonché di creare un'immagine condivisa che vincessesse lo stereotipo del lungo serpentone quale «emblema dell'alienazione dell'abitare periferico» (*ivi*: 150).

Per quanto abbiano prodotto tecniche ed esiti profondamente differenti, i progetti di Torino e Roma servono ad individuare un nuovo modo di intendere e di fare arte pubblica. Una modalità che, se da un lato, vede un numero sempre maggiore di collettivi e di artisti mettere la propria sensibilità al 'servizio' della collettività (Scardi 2006), dall'altro descrive un rapporto con le istituzioni lontano da un quadro di iniziativa statale; la promozione e il sostegno verso progetti come quelli citati, derivano da una disponibilità politica rilevabile esclusivamente a livello

---

<sup>46</sup> Osservatorio Nomade è un network nato nel 2002, che, a seconda dei progetti, concentra la propria attività su una realtà territoriale differente. Sull'intero progetto si veda: Gennari Sartori e Pietromarchi (2006).

<sup>47</sup> *Stalker* è un collettivo di artisti e architetti fondato a Roma nel 1995. Il gruppo è stato il principale punto di riferimento di Osservatorio Nomade al Corviale.



locale. Tuttavia, è proprio la crescita, quantitativa e qualitativa, di queste iniziative a consentire all'Italia un graduale riallineamento con una situazione europea che, già da tempo, riconosceva all'arte una funzione sociale ed integrata nei programmi di rigenerazione urbana.

Nel medesimo orizzonte di iniziativa locale e di percorso partecipato si colloca il nostro caso di studio<sup>48</sup>; il progetto *10 Artisti per le Case Del Favero* fu inserito nel programma di riqualificazione del complesso di edilizia residenziale pubblica situato nel quartiere di Sant'Elia a Cagliari. Il caso cagliaritano si distingue dai due esempi citati per uno sviluppo limitato alla sola fase di elaborazione progettuale; nel contempo, fatta eccezione per alcuni articoli di giornale e qualche breve trattazione contenuta in altri studi<sup>49</sup>, la differenza va ricercata nello stato di profondo oblio in cui è caduto il progetto.

Sembra più che doveroso utilizzare questa sede per accompagnare il lettore alla scoperta di un'esperienza tanto positiva nella fase di elaborazione, quanto fallimentare nel suo epilogo. Una vicenda che ha avuto inizio nel 1998 con la pubblicazione da parte del Ministero dei Lavori Pubblici<sup>50</sup> del bando di concorso relativo ai Contratti di Quartiere I<sup>51</sup>. Il progetto, poi selezionato, con il quale la città di Cagliari partecipò al bando,

---

<sup>48</sup> Il lavoro è il risultato di una lunga attività di ricerca che, dopo il riscontro negativo negli uffici degli enti pubblici coinvolti nel programma, ha preso corpo grazie al recupero dell'intera documentazione conservata in archivi di privati. Una documentazione consistente fatta di resoconti, immagini, e costituita in prima istanza dalla copia del progetto definitivo – *ELAB. E: Relazione Illustrativa Intervento Artisti e Bozzetti delle Opere d'Arte*. Accanto all'importanza delle fonti materiali è necessario sottolineare il contributo fondamentale delle testimonianze rilasciate a chi scrive da alcuni protagonisti della vicenda.

<sup>49</sup> Cfr. Meloni (2006), recentemente Ladogana (2016).

<sup>50</sup> Finanziato con Legge n. 662/96 – 449/97.

<sup>51</sup> I Contratti di Quartiere I e II fanno parte dei programmi di recupero urbano. In questa sede si analizza il primo bando che, pubblicato in Gazzetta Ufficiale nel gennaio del 1998, promuoveva la riqualificazione urbanistica di ambiti periferici e degradati, e prevedeva la realizzazione di interventi sperimentali di edilizia sovvenzionata, nonché di attività volte a favorire l'integrazione sociale e l'incremento dell'offerta occupazionale nei siti oggetto di intervento (Verza 2005).

prevedeva un'azione localizzata su una zona del quartiere popolare di Sant'Elia.

Il Contratto di Quartiere (Cdq) appartiene alla categoria dei Programmi Urbani Complessi, e individua come specifica area di intervento i «quartieri segnati da diffuso degrado delle costruzioni e dell'ambiente urbano e da carenze di servizi in un contesto di scarsa coesione sociale» (Verza 2005: 214).

I quartieri sono quelli di Edilizia Residenziale Pubblica che, analogamente allo spazio periferico, non possono essere valutati come un insieme unitario e indifferenziato. I grandi progetti di edilizia popolare hanno prodotto uno scenario complesso, costituito di parti che si sono susseguite nel tempo ed accostate nello spazio; sono parti o 'frammenti' di città pubblica che, costruiti in più momenti, rinviano a differenti politiche abitative, urbanistiche e sociali (Di Biagi 2006).

È una lettura che ben si adatta al quartiere cagliaritano di Sant'Elia che, situato nella periferia Est della città, si caratterizza per una condizione di forte marginalizzazione dovuta alla particolare conformazione dell'area in cui sorge, e alla presenza di una serie di elementi che ne hanno impedito l'inglobamento nelle successive espansioni della città<sup>52</sup>. Gli studiosi considerano superato l'orizzonte semplice della periferia come spazio contrapposto al 'centro' definito e distante della città (Belli 2006; Boeri, Desideri, Modigliani 2016). Nel caso di Sant'Elia anche la 'classica' definizione incontra, invece, una buona corrispondenza; a differenza degli altri quartieri 'popolari' della città, esso è l'unico che, da un punto di vista geografico, può dirsi ancora 'periferico' (Aresu, Cadeddu 2016). Sant'Elia nasce, sulla spinta di una politica di segregazione spaziale e sociale, in un'area volutamente distante dalla città consolidata; una città pubblica o, come la definisce Pier Francesco Cherchi (2009: 48), «una città sociale» che si compone di più 'frammenti' la cui costruzione inizia con il piano Ina

---

<sup>52</sup> «L'area è chiusa tra il mare (a ovest e a sud), il canale di San Bartolomeo (a Nord), dominate dal promontorio (a sud-est)». «I fabbricati militari a est, lo stadio e il palazzetto dello sport, l'impianto fieristico, i parcheggi e l'asse mediano a scorrimento veloce a nord» (Aresu, Cadeddu 2016: 109), sono elementi che hanno impedito al quartiere di essere incluso nelle successive espansioni della città verso il Poetto.

Casa del secondo dopoguerra, e prosegue fino agli ultimi anni Novanta. Due sono le parti di cui si compone il quartiere: dalla zona in cui sorge il 'borgo vecchio' si passa alla parte 'nuova', a sua volta, articolata in quattro aree dove si distinguono il complesso Del Favero<sup>53</sup>, gli edifici delle Lame, le Torri, ed infine il complesso degli Anelli, per un totale di «millecinquecentouno residenze» (Murphy 2009: 26) (Fig. 1). La consapevolezza che ad ogni frammento corrisponda un diverso stato di 'criticità' serve ad individuare nel complesso Del Favero la zona con maggiori problematicità di tipo sociale ed edilizio. Il macro-isolato ad alta densità consta di ben 265 appartamenti con cui lo IACP<sup>54</sup>, alla fine degli anni Settanta, tentò di arginare il problema della nuova emergenza abitativa<sup>55</sup> (Fig. 2). Nel complesso Del Favero, definito con l'epiteto di «ghetto dentro il ghetto» (Meloni 2006: 223), fu indirizzata l'azione del contratto di quartiere, finalizzata alla promozione di una rinnovata «qualità dell'abitare» (Delera 2005: 13).

Il *Contratto di Quartiere per Sant'Elia*<sup>56</sup> è stato un percorso progettuale sviluppato nel rispetto degli equilibri sociali ed ambientali preesistenti, e caratterizzato dall'integrazione tra differenti approcci disciplinari. Grande importanza è stata data alla dimensione processuale che si è concretizzata in un dialogo costante tra progettisti, architetti, ingegneri, sociologi, artisti e abitanti, nonché tra comunità locale e istituzioni<sup>57</sup>. Nel quadro della

---

<sup>53</sup> Dal nome dell'impresa veneta che lo ha realizzato.

<sup>54</sup> Istituto Autonomo Case Popolari, attualmente Azienda Regionale per l'Edilizia Abitativa (A.R.E.A.).

<sup>55</sup> «Sono molteplici le ragioni che spingono i progettisti e la critica architettonica di quel periodo a promuovere un'applicazione – in alcuni casi radicale – dei principi del modernismo urbano che negli anni del dopoguerra non avevano trovato spazio per scelta e per necessità. Questi trovano una prefigurazione urbanistica nel disegno del primo piano attuativo per il nuovo quartiere Sant'Elia» (Cherchi 2009: 48).

<sup>56</sup> Il *Contratto di Quartiere per Sant'Elia*: presentato dall'Amministrazione Comunale di Cagliari di concerto con l'Istituto Autonomo Case Popolari della provincia, finanziato dal Ministero dei Lavori Pubblici attraverso il Comitato per l'Edilizia Residenziale, coordinato dall'architetto veneziano Andrea de Eccher.

<sup>57</sup> L'intero programma del Contratto di Quartiere è stato coordinato dall'assessore all'ambiente E. Abis, in collaborazione con i responsabili del procedimento per il

progettazione sperimentale, la partecipazione dei residenti ha rappresentato la prima, importante, risposta ad una condizione di isolamento e di esclusione sociale. Il coinvolgimento attivo degli abitanti è stato condotto sulla base di una metodologia complessa<sup>58</sup> che sin dalla fase preliminare, descritta da un piano di ricerca azione tradotto in interviste e questionari, ha visto gli abitanti agire «nel ruolo di migliori esperti dei propri bisogni», quindi come «protagonisti diretti di ogni decisione progettuale» (*ivi*: 11). Il Laboratorio di Quartiere<sup>59</sup>, creato per stimolare nei residenti il senso di appartenenza e di identificazione al luogo, è divenuto la sede permanente degli incontri tra i diversi attori, lo spazio in cui materialmente ha preso corpo il progetto definitivo<sup>60</sup>.

Un progetto nato dallo studio della percezione e delle aspirazioni spaziali della comunità che fin dall'inizio aveva manifestato un forte senso di appartenenza al luogo, dichiarando di non voler vivere altrove, perché il mare, la vista dai palazzi, il sole e l'aria salmastra facevano di Sant'Elia «un quartiere spettacolare» (Meloni 2006: 228). Opposta era la percezione della vita sociale. Il tema della paura sembrava disegnare il progetto definitivo. Il senso di insicurezza e di abbandono derivavano dal fallimento del modello architettonico del complesso costruttivo, e dal degrado degli spazi pubblici<sup>61</sup>. Il piano terra o piano *pilotis*, progettato per

---

Comune di Cagliari e per lo IACP. L'architetto A. de Eccher si è occupato del coordinamento di un gruppo di consulenti composto dall'urbanista A. Casu e dal sociologo B. Meloni (partecipazione), L. Frezza (strutture), V. Magnificchi (grafica e comunicazione visiva), F. Orrù (artisti), M. Contu (sicurezza); cfr. De Eccher 2003.

<sup>58</sup> La consultazione diretta dei cittadini è stata il risultato dell'incontro tra differenti tradizioni di analisi e di mobilitazione sociale, consolidate a livello europeo: *Participatory Rapid Appraisal* (PRA) e *Community Planning Week*. Per un approfondimento sull'intero programma di partecipazione rimando ai lavori dei due coordinatori: Alessandra Casu (2003), Benedetto Meloni (2006).

<sup>59</sup> La creazione di sedi permanenti era prevista dal programma del Cdq. Il laboratorio fu costruito a metà del primo Anello che corre lungo la via Schiavazzi (Casu 2003).

<sup>60</sup> Per il progetto definitivo si veda De Eccher (2003).

<sup>61</sup> «Il complesso edilizio del Favero è una megastruttura, una *macchina per abitare* che si differenzia dai modelli di riferimento per la monofunzionalità; privato dei servizi

essere libero e scandito dal ritmo dei setti strutturali in cemento armato, era diventato il luogo in cui accanto a fenomeni di appropriazione spontanea dello spazio, convivevano le attività illecite destinate allo spaccio della droga (De Eccher 2003). Il 'piano piastra', che collegava i diversi corpi di fabbrica, si presentava come un grande spazio pubblico, sopraelevato, capace di riconnettere tutti gli edifici a quota e legato, mediante rampe, alle corti sottostanti (Cherchi 2009). Nelle ipotesi del progettista esso avrebbe dovuto costituire «uno spazio di socializzazione e transito» (De Eccher 2003: 238), nella realtà si era trasformato nel posto prediletto dai tossicodipendenti. Una situazione di disagio e di scarsa vivibilità che costringeva il complesso del Favero ad una condizione di isolamento all'interno dello stesso quartiere. Ma la scarsa qualità della vita e la 'marginalizzazione' degli edifici del Favero non dipendevano esclusivamente dalla presenza di attività criminose; già dai primi questionari gli abitanti avevano manifestato l'esigenza di un'azione che valorizzasse qualitativamente le abitazioni, gli spazi condominiali e le aree circostanti gli edifici. Il problema della scarsa riconoscibilità degli alloggi aveva tutti i requisiti per essere considerato un motivo di esclusione sociale; le azioni più delicate, come gli interventi di soccorso da parte di autoambulanze o di vigili del fuoco, di fatto, venivano ostacolate da una reale difficoltà ad individuare le case.

Il gruppo di dieci<sup>62</sup> artisti locali, coordinato dall'architetto Federica Orrù, fu chiamato ad intervenire sugli aspetti percettivi e sulla qualità morfologica del macro-complesso al quale, secondo il progetto definitivo, avrebbero dovuto sostituirsi cinque condomini autonomi e indipendenti (De Eccher 2003). Gli artisti risposero alle richieste degli abitanti proponendo, in prima istanza, un 'piano del colore' che, studiato insieme ai progettisti, prevedeva di connotare ogni condominio mediante

---

che caratterizzavano le megastrutture moderniste dell'abitare, [...] il *DF* è lo specchio dei fallimenti del progetto urbano per Sant'Elia [...] Nasce come cattedrale nel deserto, e in questo è poco originale nel panorama del costruire sociale italiano» (Cherchi 2009: 49).

<sup>62</sup> Il duo, Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, è inteso come unico soggetto artistico.

l'accostamento di due colori con cui dipingere i soffitti dei ballatoi di ingresso agli alloggi. Ogni condominio assumeva una propria denominazione – del *Sole*, del *Vento*, del *Mare*, della *Sabbia*, della *Luna*. Il chiaro riferimento agli elementi naturali del paesaggio del Golfo di Cagliari si rivelava lo strumento più adatto a restituire un'identità alle singole unità dell'intero complesso (*ivi*). Il progetto artistico andava ad integrarsi con l'articolato piano di recupero edilizio che, tra le altre cose, prevedeva la risoluzione delle problematiche dei due livelli del piano *pilotis* e del piano *piastra*, da effettuarsi mediante una sopraelevazione delle corti e, di conseguenza, con la riqualificazione degli spazi collettivi<sup>63</sup> e semi-collettivi del complesso.

Le attività di sperimentazione intraprese con gli artisti Rosanna Rossi, Tonino Casula, Gabriella Locci, Adelaide Lussu, Anna Marceddu, Mirella Mibelli, Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, Gianfranco Pintus, Pinuccio Sciola, la *Sardinian School* diretta da Bepi Vigna, si inserirono nel corso della settimana di comunità<sup>64</sup>. La fase di esplorazione-descrizione del luogo, condotta in più giorni e in differenti momenti della giornata, consentì agli artisti di acquisire una percezione completa della realtà del quartiere. Le attività di sopralluogo servirono a rilevare la totale assenza di riferimenti percettivi dovuta alla serialità della costruzione, inoltre lo stato di degrado e incuria in cui versavano gli spazi pubblici. L'accesso indiscriminato ed incontrollato dalla strada, da cui col tempo erano dipesi problemi di carattere gestionale, come la mancanza di un senso di responsabilità da parte dei residenti nei confronti degli spazi comuni, aveva provocato un deperimento dei materiali.

Sin dalla fase di 'approccio generale' i veri protagonisti furono gli abitanti. Oltre ad utilizzare ed interpretare le informazioni fornite dal programma di partecipazione, gli artisti approfittarono delle suggestioni derivate dai vari incontri con i residenti. Attraverso il linguaggio dell'arte

---

<sup>63</sup> In particolare mediante il recupero delle tre piazze: Falchi, Silesu e Demuro.

<sup>64</sup> La metodologia del *Community Planning Week* si concretizzò in una settimana intensiva di attività di coinvolgimento degli abitanti attraverso l'allestimento di tavoli di discussione nella sede del Laboratorio di Quartiere.

e della creatività, il Laboratorio di Quartiere di via Schiavazzi divenne un vivace centro di sperimentazione culturale; un luogo in cui le suggestioni si trasformarono in 'temi di intervento'. La consapevolezza che non si trattasse di un pubblico specialistico guidò gli artisti, ognuno con una propria poetica e linea di espressione, alla ricerca di un metodo che coinvolgesse direttamente gli abitanti nelle scelte progettuali. Le dieci 'proposte di intervento', nate dall'incontro tra due differenti percezioni, esterna quella degli artisti, interna quella dei residenti, si svilupparono a partire da una idea di pratica artistica non più osservata in termini di mero abbellimento, bensì come uno strumento che fosse in grado di ristabilire una relazione tra abitante e spazio costruito. La presentazione dei bozzetti, seguita da tavoli di discussione e di 'confronto' tra i diversi protagonisti del progetto, fu contrassegnata dalla necessità di sostenere una coerenza nella linea d'intervento delle differenti espressioni artistiche.

Se è vero che l'arte pubblica si sostanzia nel processo e non nell'esito (Hein 2006), l'intervento artistico nel complesso del Favero può dirsi riuscito almeno in parte, ovvero per la forma comunicativa assunta nella fase di elaborazione progettuale. Ma, l'azione artistica, qui prevista, non si materializzava in un attraversamento, un evento o una performance. Fuori dall'orizzonte dell'effimero, l'arte pubblica nel contesto di Sant'Elia avrebbe dovuto concretarsi in materia manifesta e tangibile. Inoltre, considerati gli aspetti sociali del programma di recupero urbano, accanto ad un imprescindibile intervento di rinnovamento edilizio, si presentava altrettanto obbligatorio promuovere una compresenza di azioni sui servizi alle persone<sup>65</sup>.

In termini di inserimento sociale e lavorativo, qualcosa già era stata fatta con il Laboratorio di Quartiere, la cui costruzione e gestione erano state affidate alla cooperativa *Sa Striggiula* che aveva reinserito al lavoro alcuni ex tossicodipendenti residenti nel quartiere (Casu 2003). Similmente, il grande 'segnale urbano', installato davanti alle Case del

---

<sup>65</sup> I settori sono quelli dell'occupazione, della formazione professionale, dell'abbandono scolastico, dell'assistenza agli anziani e ai giovani emarginati (Delera 2005; Verza 2005).

Favero, testimoniava del ruolo fondamentale svolto dall'istituzione scolastica<sup>66</sup> (*ivi*), e di come, attraverso la creatività, fosse possibile riattivare il senso di appartenenza al luogo e dar forma alle aspirazioni dei ragazzi cosiddetti 'difficili'. La sequenza di macro *silhouettes*, che componeva il segnale, era il risultato della rielaborazione, compiuta dal grafico del team, del reportage fotografico da loro realizzato e dedicato alla quotidianità nel quartiere. Nella stessa linea di lotta al disagio giovanile e alla disoccupazione si sarebbe dovuta inserire anche la realizzazione degli interventi artistici. Arti visive e fotografia avrebbero dovuto significare un momento di costruzione condivisa dell'identità e della memoria del luogo, nonché di sostegno ai temi e ai processi della cittadinanza attiva, della responsabilità individuale e sociale, e della progettazione partecipata.

In città tutti li conoscono, ma pochi, pochissimi li hanno mai visti da vicino. Come il quartiere d'altronde. A Cagliari Sant'Elia vuol dire disagio, malavita e palazzoni. Alti, grandi e brutti. Per gli architetti sono le «Case del Favero», [...] per tutti gli altri «su Bronx», [...] perché qui sotto si spaccia, nessuno porta mai via le carcasse delle auto bruciate e gli abitanti si lamentano per i giovani che si drogano nelle scale e passano la notte negli androni.

L'articolo di Vito Biolchini (2000) descriveva una percezione esterna propria di coloro che, provenendo dalla città 'consolidata', rivolgevano ai palazzoni uno sguardo fugace. A testimonianza di quel che era accaduto il 24 marzo del 2000, l'articolo proponeva una rinnovata visione de «su Bronx in riva al mare»<sup>67</sup>. In quella data, "Sant'Elia un posto per tutti" fu il motto che, insieme alle *silhouettes* del grande segnale urbano, accolse giornalisti, critici d'arte, e gruppi di curiosi richiamati dall'esposizione del progetto artistico, allestita nelle stanze del Laboratorio di Quartiere. Uno slogan

---

<sup>66</sup> Un'unica direzione didattica cui facevano capo tutte le scuole del quartiere, dalle materne alle medie inferiori. La collaborazione con gli insegnanti consentì di intraprendere un'indagine volta a descrivere le modalità di vita nel quartiere, sondando le aspirazioni della popolazione scolastica.

<sup>67</sup> Con riferimento al titolo dell'articolo.



piuttosto adatto per accompagnare una mostra che, realizzata ed inaugurata con una grande partecipazione degli abitanti del quartiere, aveva trasformato la periferia in 'destinazione'.

L'esposizione prese il nome del progetto, *10 Artisti per le Case del Favero*, che fu presentato nella sua complessa articolazione illustrata in quattro macro-aree di intervento<sup>68</sup>: la ridefinizione dello spazio pubblico, gli interventi sulle facciate, le nuove pavimentazioni pubbliche condominiali, l'identificazione degli spazi individuali.

La *Ridefinizione dello spazio pubblico* interessava la sistemazione dei muri di recinzione dei giardini condominiali previsti dal progetto di intervento architettonico, e prospicienti l'area pubblica in direzione di via Schiavazzi. Le proposte di Tonino Casula e di Gabriella Locci servivano a sottolineare visivamente i diversi accessi. Casula aveva studiato un 'alleggerimento' dei muri mediante elementi elicoidali fatti di materiale plastico, *branden*. Il motivo 'cinetico', girando su se stesso, avrebbe riprodotto un modulo cangiante, composto da tredici forme definite da altrettante varietà tonali d'azzurro (Fig. 3 a-b). Per l'altro muro, Gabriella Locci ipotizzò un serpente di metallo e pietra, circondato da elementi naturali. Destinato alla zona condominiale riservata alle attività associative, il serpente scultoreo avrebbe dovuto non solo librare verso l'alto la 'gravità' della parete, ma anche costituire un *trait d'union* tra spazi con destinazioni differenti, ovvero un percorso scandito dall'alternanza di lastre di ferro e pietra (Fig. 4 a-b). Di ispirazione differente fu il bozzetto di Adelaide Lussu che, nell'ideare una nuova recinzione per l'asilo nido, aveva elaborato un grande pallottoliere mobile, dedicato al gioco dei bambini. L'aspetto del gioco, suggerito dalla rotondità e dalla mobilità

---

<sup>68</sup> È opportuno precisare che, per via delle due Amministrazioni coinvolte nel generale progetto di riqualificazione, il progetto d'intervento artistico venne suddiviso in due parti. Gli interventi proposti da Mirella Mibelli e da Anna Marceddu furono assegnati al progetto di intervento per i giardini condominiali di competenza dell'Amministrazione Comunale di Cagliari. Tutti gli altri interventi furono inseriti nel progetto di riqualificazione del complesso abitativo di competenza dell'Istituto Autonomo Case Popolari di Cagliari. *ELAB. E: Relazione Illustrativa Intervento Artisti e Bozzetti delle Opere d'Arte*, aprile 2000.

delle sfere lungo i fili d'acciaio, incontrava una soluzione tecnico costruttiva che, grazie anche alla presenza di fasce in lamiera forata nelle parti superiore ed inferiore, avrebbe prodotto un ritmo alternato di pieni e di vuoti, di luci e di ombre. Senza alcuna barriera visiva, il grande pallottoliere si sarebbe integrato perfettamente con lo spazio circostante (Fig. 5 a-b).

Nel tema degli *Interventi sulle facciate*, il progetto della fotografa Anna Marceddu, prevedeva l'applicazione di quattro murali digitali nella zona degli spazi dedicati alle associazioni alla quota del piano piastra. Si pensò di utilizzare la tecnica del *Tattoo Wall*<sup>69</sup> per riprodurre, sulle facciate dei palazzi, le fotografie dei volti e delle storie degli abitanti del Favero, ricostruite nei set allestiti in studio con l'inserimento di oggettistica e di materiale iconografico. La raccolta del materiale si prefigurava come il momento più importante, poiché segnato dalla collaborazione dei ragazzi del Favero, aspiranti fotografi o appassionati di fotografia. Un vero momento di formazione in cui si includeva la frequentazione di un corso propedeutico sulle tecniche digitali, che avrebbe consentito ai ragazzi, impegnati nel lavoro, di trascorrere due mesi nella città di Padova (Fig. 6 a-b).

Rosanna Rossi si occupò delle cinque facciate visibili dall'Asse Mediano, perciò sottoposte ad una percezione 'veloce' e 'distante'<sup>70</sup>. L'accusa, mossa dai residenti, di una scarsa riconoscibilità dei condomini spinse l'artista ad offrire una soluzione progettuale che fosse in grado di alleggerire i pesanti corpi scala. La forza delle 'torri', osservate come 'sentinelle'<sup>71</sup> dell'intero complesso, poteva essere affrontata mediante l'integrazione, nella parte alta, di elementi che riuscissero «a riflettere un

---

<sup>69</sup> Una tecnica che consente di elaborare immagini e diapositive sui muri.

<sup>70</sup> Per un approfondimento sull'intervento di Rosanna Rossi si veda un recente contributo pubblicato da Rita Pamela Ladogana (2016) nel catalogo della mostra, *Percorsininterrotti*, dedicata all'artista dai Musei Civici di Cagliari.

<sup>71</sup> Nella *Relazione Illustrativa* l'artista paragona le Case del Favero alle strutture difensive e carcerarie.

po' del magnifico cielo cagliaritano»<sup>72</sup>. L'artista propose delle forme semplici ed eterogenee che, composte di piccoli frammenti di specchio e altri materiali di recupero, sfruttassero la verticalità dei corpi scala per restituire una connotazione identitaria ad ogni condominio. L'identificazione delle case sarebbe stata un'azione più semplice ed immediata. Le operazioni di soccorso sarebbero arrivate facilmente a destinazione. I bambini residenti nel complesso del Favero avrebbero potuto indicare con maggiore facilità le proprie case, connotate da 'molle', 'cerchioni', 'scale', 'cerchi', e 'grattugie' rilucenti (Fig. 7 a-b).

Sviluppato in relazione ad una percezione 'lenta' fu il progetto di Gianfranco Pintus. Come spiega Federica Orrù, «l'artista mostrò fin dal primo momento una grande premura nei confronti del progetto»<sup>73</sup>. Sulla base di un attento studio dei rapporti percettivi che si venivano a creare all'interno del luogo, Pintus, dopo aver ipotizzato diverse forme, scelse una piccola piramide a base quadrata e triangolare, di metallo inossidabile. La percezione prodotta dal lento movimento pedonale ed urbano portò l'artista a elaborare delle «discrete e misurate»<sup>74</sup> meridiane capaci di scandire le facciate delle quattro torri osservate da via Schiavazzi. La riconoscibilità dei palazzi, nella parte interna del complesso, si affidava a tante piccole piramidi dislocate in un ordine che, seguendo i moduli regolari orizzontali e verticali della geometria delle facciate, ne avrebbe evidenziato le superfici. L'inserimento delle meridiane sulle facciate avrebbe creato una naturale scansione spazio-temporale data dalla proiezione delle ombre; dall'alba al meriggio e a seconda delle stagioni, esse avrebbero indicato lo scorrere del tempo (Fig. 8 a-b).

I bozzetti di Mirella Mibelli e Pinuccio Sciola riguardavano le *Pavimentazioni pubbliche e condominiali*. Per le pavimentazioni delle aree di sosta all'interno dei condomini, Mirella Mibelli aveva studiato una

---

<sup>72</sup> Le parole di Rosanna Rossi sono riportate in: Tema 2: *Interventi sulle facciate*, Artista: Rosanna Rossi, Titolo: Cinque Torri, in *ELAB. E cit.*

<sup>73</sup> Testimonianza rilasciata a chi scrive.

<sup>74</sup> Le parole dell'artista sono riportate in: Tema 2: *Interventi sulle facciate*, Artista: Gianfranco Pintus, Titolo: Le Torri verso via Schiavazzi, in *ELAB. E cit.*

soluzione che prendeva in considerazione sia una lettura ravvicinata, attuabile nel percorso per accedere al vano scala, sia una lettura dall'alto, rilevabile dai ballatoi e dalle finestre delle abitazioni. L'artista propose l'utilizzo di materiali di recupero, frammenti di pietre e di ceramica, che avrebbero dovuto seguire le tonalità cromatiche selezionate per il riconoscimento dei condomini. Un progetto che, nato dalle storie dei residenti, prevedeva un loro coinvolgimento attivo anche in fase di realizzazione esecutiva. I segni o 'simboli runici' composti di materiale ferroso, mescolandosi ai cocci di ceramica colorata, sarebbero emersi dal suolo per raccontare un universo simbolico denso di significati legati all'esistenza: Donna, Uomo, Procreazione, Gravidanza, Famiglia, Amicizia, Inimicizia (Fig. 9 a-b).

*La piazza che cresce* fu la proposta fatta da Pinuccio Sciola per la pavimentazione delle piazze pubbliche. Lo scultore pensò di far emergere dal terreno dei volumi quadrangolari che potessero creare una composizione in rilievo diversamente articolata. Realizzati a diverse altezze, i prismi di basalto avrebbero dato luogo ad una pavimentazione scultorea che, scissa in due parti per via degli accessi ai garage dei condomini, consentisse di nascondere le auto del parcheggio lungo la strada. Un aspetto che, come fece notare l'artista, si poteva ottenere mediante una leggera ed inclinata elevazione del terreno. L'elevazione fu pensata anche in vista di un'eventuale situazione di pericolo per i passanti data dai blocchi più bassi. Una «grande pietra sonora per una piazza viva»<sup>75</sup> fu questo il titolo del bozzetto presentato da Sciola che, pure, manifestò l'interesse di «coinvolgere la popolazione del quartiere e tutti i fruitori» (*Ibidem*). Secondo la sua nota cifra d'artista, lo scultore decise di ideare una composizione ritmica che, recuperando su grande scala la volumetria variabile dei suoi *litofoni* o *Pietre Sonore*, avrebbe consegnato agli abitanti delle Case del Favero uno spazio pubblico scandito dalle vibrazioni sonore della pietra (Fig. 10 a-b).

---

<sup>75</sup> Le parole di Pinuccio Sciola sono riportate in: Tema 3: *Nuove pavimentazioni pubbliche e condominiali*, Artista: Pinuccio Sciola, Titolo: *La piazza che cresce*, in *ELAB. E cit.*

Sulla base del progetto di intervento architettonico, la sopraelevazione delle corti si doveva realizzare mediante dei piani inclinati che, raccordando la quota del piano di campagna con il piano piastra, andavano a ricoprire i nuovi volumi pensati per il piano terra. Accanto alla risistemazione degli spazi aperti pubblici e privati, fu prevista un'espansione degli alloggi, che consentisse di assegnare ad ogni inquilino un box auto individuale e uno spazio non residenziale: una stanza al piano terreno o un'unità al piano piastra. Ciò presupponeva che venissero liberati gli spazi occupati dagli abusivi e, di conseguenza, riassegnati ai beneficiari. Il duo, Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, fu impegnato nel delicato tema dell'*Identificazione degli spazi individuali*. Il progetto interessava tutte le espansioni chiuse affacciate sul pianterreno, pertanto, quei nuovi spazi che, destinati a famiglie e associazioni, necessitavano di una precisa connotazione. Le due artiste pensarono di creare, in ognuna delle sessantacinque espansioni chiuse, una colonna verticale composta di quindici elementi in vetrocemento che, oltre a costituire una presa di luce, avrebbe dovuto contenere dei piccoli oggetti recuperati all'interno del complesso. Ogni elemento, dipinto con lo stesso colore del condominio, avrebbe custodito un oggetto di dimensioni adeguate; la colonna così realizzata sarebbe stata inclusa tra due pannelli a *sandwich*. Da sempre impegnate nella formula partecipata dei laboratori creativi, le due artiste proponevano un coinvolgimento diretto degli assegnatari nella scelta e nella raccolta degli oggetti da inserire nelle colonne. Esse avrebbero dovuto rappresentare una chiara ed immediata connotazione identitaria, definita, al calare della sera, dall'accensione delle luci interne alle Case del Favero (Fig. 11 a-b).

La *Sardinian School* di Bepi Vigna, la Scuola di Fumetto creatrice della serie *Nathan Never*, progettò un racconto figurativo costituito da una serie di immagini serigrafate su pannelli modulari in lamierino, e posizionate secondo un preciso percorso grafico-narrativo. L'*Identificazione degli spazi individuali*, in questo caso, riguardava i pannelli delle espansioni chiuse al piano piastra, dove, attraverso il linguaggio del fumetto, si sarebbe dovuto sviluppare un racconto simbolico che, a partire dalla realtà del quartiere, diffondesse un messaggio positivo e di speranza (Fig. 12 a-b).

Con il bozzetto della *Sardinian School* terminava il percorso espositivo allestito nelle stanze del Laboratorio di Quartiere. L'esigenza di tenere alta l'attenzione e vivo l'entusiasmo degli abitanti contrassegnò le settimane che seguirono l'inaugurazione della mostra. Le discussioni intavolate nella sede del Laboratorio servirono a sottoporre a nuova verifica la funzionalità dei temi proposti, in particolare, ad evitare un affievolirsi di quel senso di riappropriazione dei luoghi che, costruito alacramente in fase di confronto e di elaborazione progettuale, costituiva il punto nodale del processo di trasformazione urbana. Tuttavia, una considerazione espressa nel finale del resoconto delle attività sperimentali, lasciava presagire quel che poi sarebbe realmente accaduto:

Le proposte d'intervento in generale hanno incontrato l'approvazione degli abitanti, la maggior parte dei dubbi emersi sono stati motivati dallo scetticismo circa l'effettiva realizzazione, di cui gli abitanti dubitano, e ancora dubiteranno sino ad ultimazione dell'intero programma<sup>76</sup>.

La mostra, che nelle intenzioni dei diversi protagonisti, avrebbe dovuto prefigurare un momento di transizione verso la fase attuativa del piano di intervento, diventava il chiaro epilogo dell'esperienza di edilizia sperimentale il cui progetto definitivo ha avuto la triste sorte di rimanere sulla carta. Il fatto che nel 2003 i cantieri fossero ancora chiusi (Casu 2003) denotava un notevole ritardo nell'avvio dei lavori. Questi, intrapresi in quello stesso anno, hanno poi subito una decisiva interruzione che ha comportato la realizzazione di una percentuale minima degli interventi previsti; una percentuale che, come dimostra il resoconto consultabile sul sito del Ministero dei Lavori Pubblici, si è fermata al 20 per cento<sup>77</sup>. Ad avanzare era invece un sentimento di profonda delusione, diffuso tra i

---

<sup>76</sup> Riportata in: Contratti di Quartiere, Cagliari Sant'Elia, Sperimentazione con artisti, "10 artisti per le Case del Favero", *Resoconto – Diario delle attività svolte*, p. 11, 31 Marzo 2000.

<sup>77</sup> L'ultimo resoconto del Ministero dei Lavori Pubblici è aggiornato al 06/05/2014, <http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60> (ultimo accesso 7/12/2016).

diversi protagonisti della vicenda. In particolare, il clima di condivisione e di entusiasmo, faticosamente costruito tra gli abitanti delle Case del Favero, aveva ceduto il passo all'ennesima perdita di fiducia nei confronti delle istituzioni. Dal canto suo, il dossier corredato di tutti e dieci progetti di arte pubblica entrava a pieno titolo nella categoria delle pratiche 'abbandonate', rappresentando una documentazione che, di lì a poco, si sarebbe 'persa' nelle stesse strutture del comune cagliaritano. Ai titoli ad effetto<sup>78</sup>, con cui la stampa locale in seguito alla mostra aveva dichiarato il proprio interesse verso il progetto, si sostituiva un lungo periodo di silenzio.

L'esito fallimentare dell'operazione rende difficile l'interpretazione dei risultati che essa avrebbe potuto produrre sulla base di una visione di lungo termine. Appare fuorviante perfino la comparazione con altre realtà in cui progetti, più o meno, analoghi a quello specifico hanno goduto di una maggiore fortuna. Ogni esperienza, attuata mediante il meccanismo della partecipazione, è unica e irripetibile, e non può essere utilizzata «come modello astratto da trasferire in altri luoghi o situazioni differenti» (Delera 2005: 20); allo stesso modo, ogni esperienza è «dimostrativa di quanto si possa fare per rivitalizzare anche le situazioni apparentemente più disgregate dei quartieri residenziali pubblici» (*ibidem*).

In questa prospettiva, benché costretto allo stadio di bozza, il progetto cagliaritano è dimostrativo di una modalità di trasformazione urbana di tipo 'inclusivo', in cui l'arte è stata considerata come un fattore di sviluppo locale che avrebbe dovuto creare un motivo di interesse per il quartiere e per la città. Tuttavia, proprio per il suo inserimento all'interno di un piano complesso, la misura di 'interventi di arte pubblica' non ha seguito la logica del *marketing* urbano, né si è trattato di un consueto intervento ornamentale indicativo di un'arte applicata in percentuale. La dimensione integrata e partecipata del Contratto di Quartiere ha piuttosto

---

<sup>78</sup> *Su Bronx in riva al mare. Arriva l'arte a domicilio per cacciare il degrado* (Biolchini 2000); *Il quartiere più bello fatto di Luna, Mare, Vento* (Paba 2000); *Come salvare una periferia* (Venturi 2000); *Come ti decoro il palazzone: dieci artisti sardi contribuiranno a far rinascere il Favero, un grande complesso edilizio di Sant'Elia* (Bini 2001).

consentito lo sviluppo di un progetto artistico che, attualmente, si presta ad un' articolata lettura che, con approccio critico, prende in considerazione differenti aspetti – artistico, sociale, architettonico, urbanistico e non solo.

In una visione positiva dello spazio periferico, le criticità derivate da un'applicazione distorta dei principi del «vangelo modernista» (Cherchi 2009: 48), diventavano risorse potenziali su cui incentrare la sperimentazione volta alla rinascita del quartiere. Una rinascita alla quale l'intervento artistico avrebbe dovuto contribuire mediante un'azione integrata con l'architettura, diretta ad operare sulla caratteristica 'non finitezza' propria dell'intero complesso. La mancanza di aree verdi, di servizi e di collegamenti, da cui dipendeva il carattere non finito del luogo, aveva creato i presupposti per la costruzione di una città 'autogestita'.

Dalla scelta e raccolta dei materiali di scarto all'apprendimento delle tecniche fotografiche, dalla costruzione di piccoli elementi alla realizzazione degli interventi nella loro complessità, l'attuazione del progetto artistico avrebbe coinciso con un'occasione di inclusione sociale e di inserimento al lavoro. Gli artisti non limitandosi a produrre elaborazioni individuali, avevano scelto una pratica operativa tesa a captare segnali dai luoghi. Il processo collettivo, messo in atto in fase progettuale, avrebbe dovuto concretizzarsi in un intervento realizzato in un'ottica di 'coautorialità' con i residenti. L'attivazione del senso di appartenenza e di identificazione si configurava come l'elemento cruciale per la buona riuscita del progetto. Di fatto, le dieci opere di arte pubblica erano state ideate con l'obiettivo di promuovere e sostenere una rinnovata percezione del quartiere.

Ma il rinnovo non riguardava unicamente la percezione interna. Si trattava di eliminare le distanze fisiche e psicologiche, frutto dell'immagine negativa diffusa tra coloro che non abitavano nel quartiere. Connotare visivamente le Case del Favero, e sistemarne gli spazi per il gioco, per il riposo o per l'interazione, equivalevano a sostenere un'azione finalizzata a rompere quella condizione non solo di serialità estetica ma anche di 'omologazione' sociale e culturale, osservata come causa principale della 'marginalizzazione' dei quartieri popolari, e /o delle periferie urbane (Boeri 2016). Le occasioni di confronto e di interazione,



nella fase di elaborazione dei bozzetti, avevano rappresentato una prima vera risposta a questa forma di esclusione sociale. E nuove occasioni e prossimità di confronto si sarebbero potute presentare catturando uno sguardo curioso, esterno alla realtà del quartiere e capace di cogliere nel rinnovato universo segnico un invito ad entrare e a leggere con maggiore attenzione uno spazio periferico, tanto frammentato quanto ricco per l'esclusività del paesaggio. Dopotutto, era lì che aveva trovato origine l'articolato progetto artistico, ovvero nel forte senso di appartenenza avvertito dai residenti nei confronti del contesto naturale; i condomini del *Sole*, del *Vento*, del *Mare*, della *Sabbia* e della *Luna*, avrebbero rivelato la chiara identità di un frammento di 'città sociale' creata a ridosso del mare.

È stato detto all'inizio che appartiene ad anni recentissimi la promozione in Italia a livello statale dello slogan *urbanistica e cultura per vincere la sfida delle periferie*<sup>79</sup>. Pertanto, negli stessi anni in cui si manifesta una tardiva convergenza tra le politiche culturali e quelle urbane sull'idea che l'arte e la cultura possano ricoprire un ruolo strategico nella rigenerazione delle periferie, il progetto preso in esame stimola una riflessione. Essa è piuttosto una considerazione finale che rileva nell'attuale disponibilità politica a sostenere l'integrazione di attività artistico-culturali nei programmi di riqualificazione urbana, una peculiare coincidenza con la specifica dimensione integrata individuata nel caso di studio. È però nella forma partecipata e condivisa che risiede non solo una garanzia di sostenibilità, ma anche una probabile valenza di lungo termine<sup>80</sup>.

Il positivo riscontro ottenuto da una simile forma, nel caso di sant'Elia aveva lasciato presagire una possibile vittoria contro la sfida dell'isolamento e della marginalizzazione sociale; un successo che ha reso maggiore il fallimentare epilogo, e tenuto in sospeso la questione sull'intreccio tra arte, rigenerazione e periferia urbana. Il progetto *10 Artisti*

---

<sup>79</sup> Con riferimento al titolo dell'articolo contenente l'intervista al ministro Dario Franceschini (2016).

<sup>80</sup> Per un'analisi puntuale sul tema rimando al lavoro di Roberta Comunian e Pier Luigi Sacco (2006).

*per le Case Del Favero* è così entrato a far parte di un lungo elenco di insuccessi politici causati da una mancanza di continuità nella linea di intervento. Uno tra i tanti 'fallimenti di successo' dal cui studio, forse, occorrerà ripartire per provare a sciogliere una questione vecchia, al contempo nuova, indubbiamente ancora aperta.



Fig. 1 – Il Quartiere Sant’Elia (da *Architettura Città e Paesaggio. Il progetto urbano per il quartiere di Sant’Elia a Cagliari*, 2009: 30).



Fig. 2 – Il complesso di edilizia residenziale pubblica denominato ‘Del Favero’ (<http://spol.unica.it/didattica/Meloni/Sociologia%20dell'%20Ambiente%20e%20del%20territorio%202/Sant'Elia3.ppt> ).



Fig. 3a



Fig. 3b

Fig. 3 a-b – Tonino Casula, *Intervento sul muro del giardino condominiale verso via Schiavazzi*, (da ELAB. E: *Relazione Illustrativa Intervento Artisti e Bozzetti delle Opere d'Arte*, aprile 2000)<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> In questa sede vengono presentate per la prima volta alcune delle illustrazioni contenute in Progetto Definitivo – ELAB. E: *Relazione Illustrativa Intervento Artisti e Bozzetti delle Opere d'Arte*, aprile 2000. Ad ogni singola proposta corrisponde un'immagine assonometrica del complesso Del Favero, che consente di individuare il punto preciso in cui si sarebbe dovuto realizzare l'intervento di ciascun artista. Le immagini dei bozzetti sono invece un estratto di un più ampio disegno progettuale che, per ragioni di spazio, non può essere qui esposto nella sua complessità. Quanto illustrato è il risultato dell'opera di digitalizzazione dell'intero progetto a cura di chi scrive.



Fig. 4a



Fig. 4a

Fig. 4 a-b – Gabriella Locci, *Intervento sul muro del giardino condominiale verso via Schiavazzi* (da ELAB. E cit.).

Percorsi e visioni di futuro



Fig. 5a

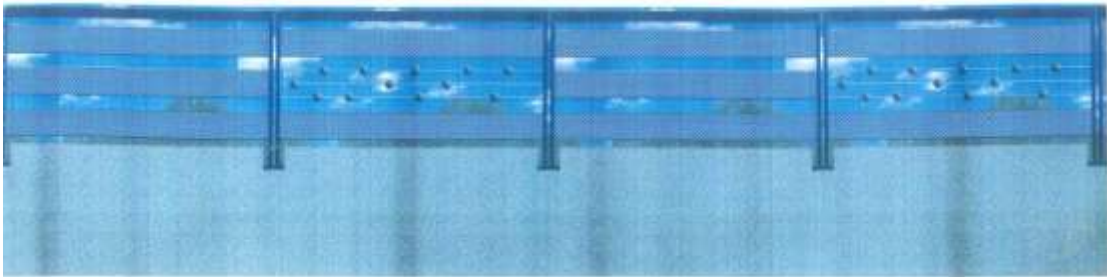


Fig. 5b

Fig. 5 a-b – Adelaide Lussu, *Intervento sulla nuova recinzione dell'Asilo Nido* (da ELAB. E cit.).



Fig. 6a



Fig. 6b

Fig. 6 a-b – Anna Marceddu, *Quattro murali digitali nella zona degli spazi per le associazioni* (da ELAB. E cit.).

Percorsi e visioni di futuro

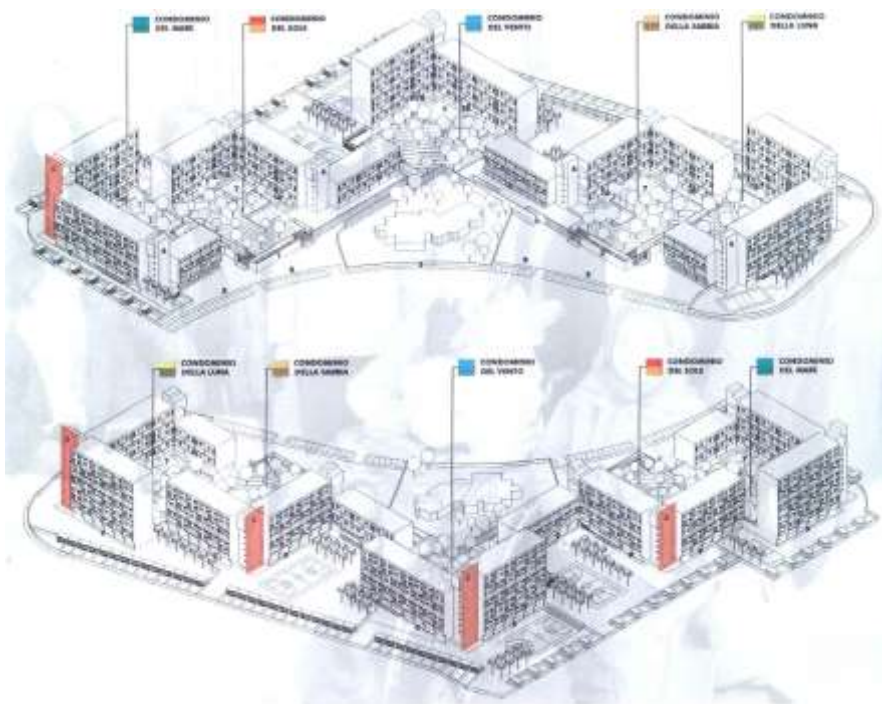


Fig. 7a



Fig. 7b

Fig. 7 a-b – Rosanna Rossi, *Cinque Torri* (da ELAB. E cit.).





Fig. 8a

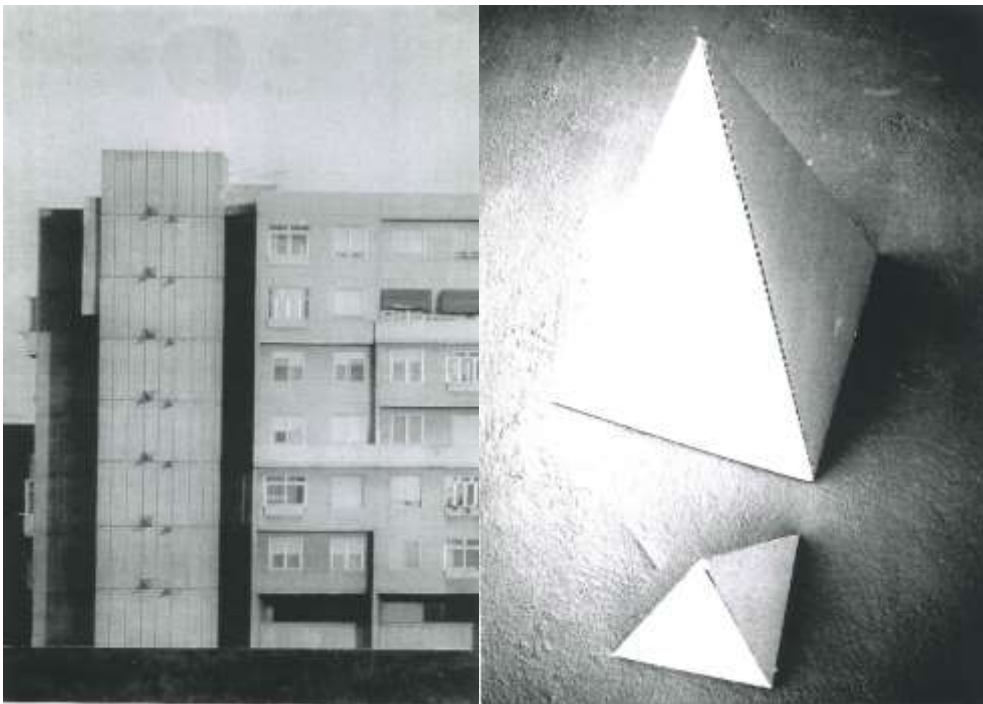


Fig. 8b

Fig. 8 a-b – Gianfranco Pintos, *Le Torri verso via Schiavazzi* (da ELAB. E cit.).

Percorsi e visioni di futuro

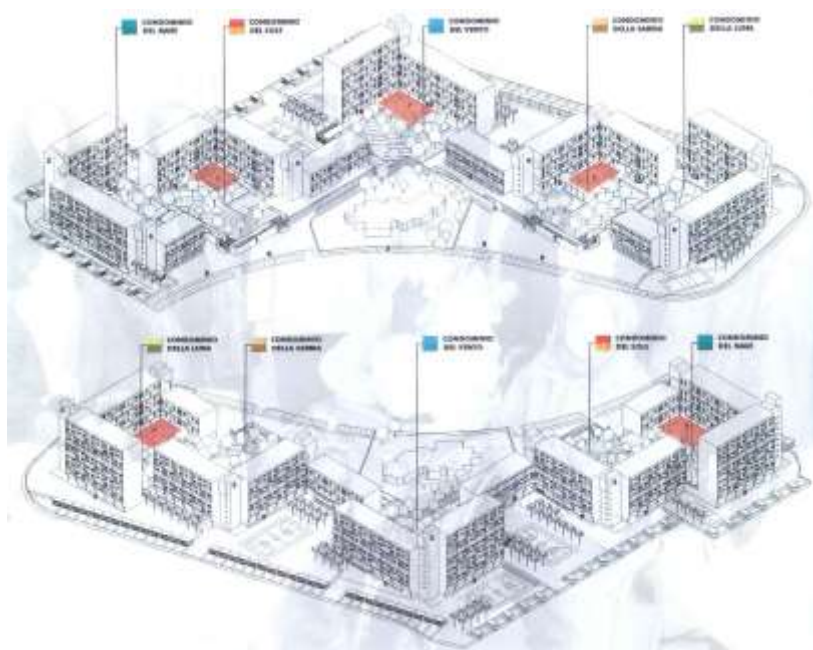


Fig. 9a

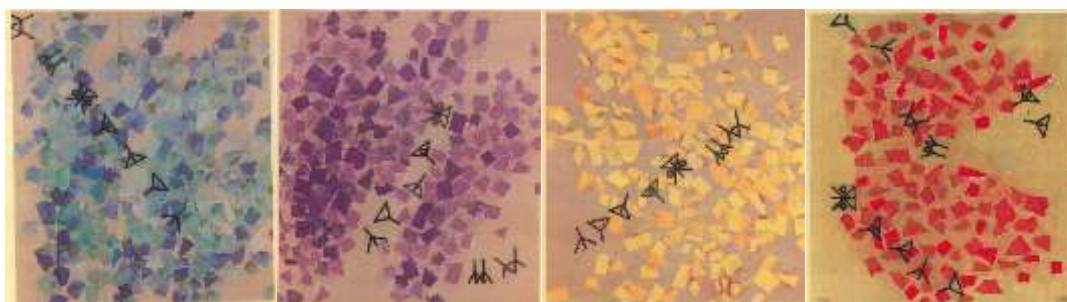


Fig. 9b

ig. 9 a-b – Mirella Mibelli, *Le pavimentazioni dei giardini condominiali* (ELAB. E cit.).



Fig. 10a

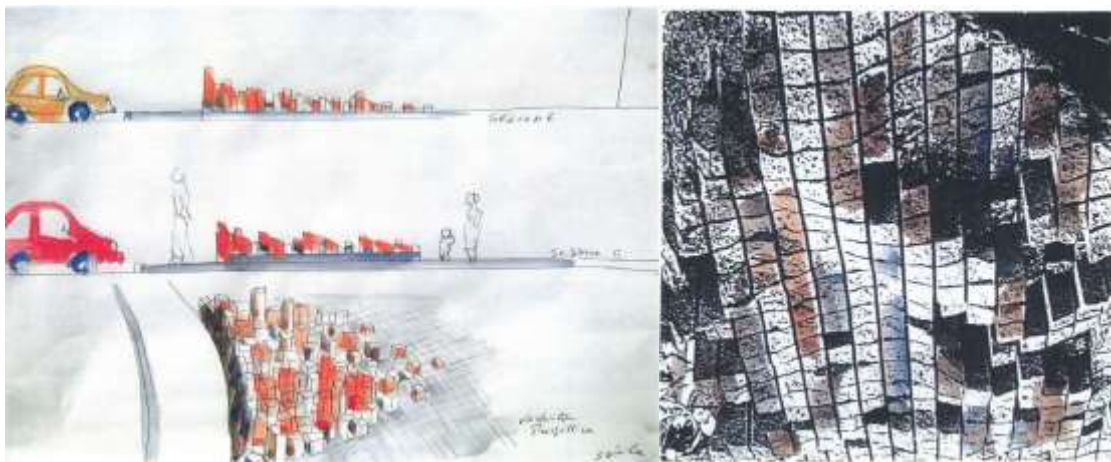


Fig. 10b

Fig. 10 a-b – Pinuccio Sciola, *La piazza che cresce* (da ELAB. E cit.).

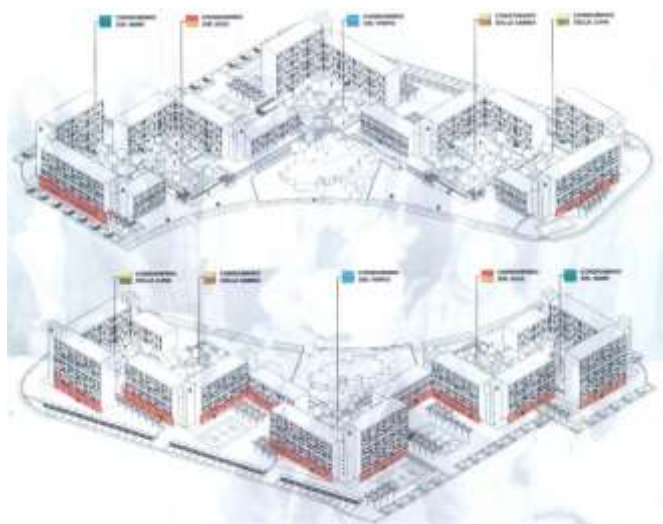


Fig. 11a

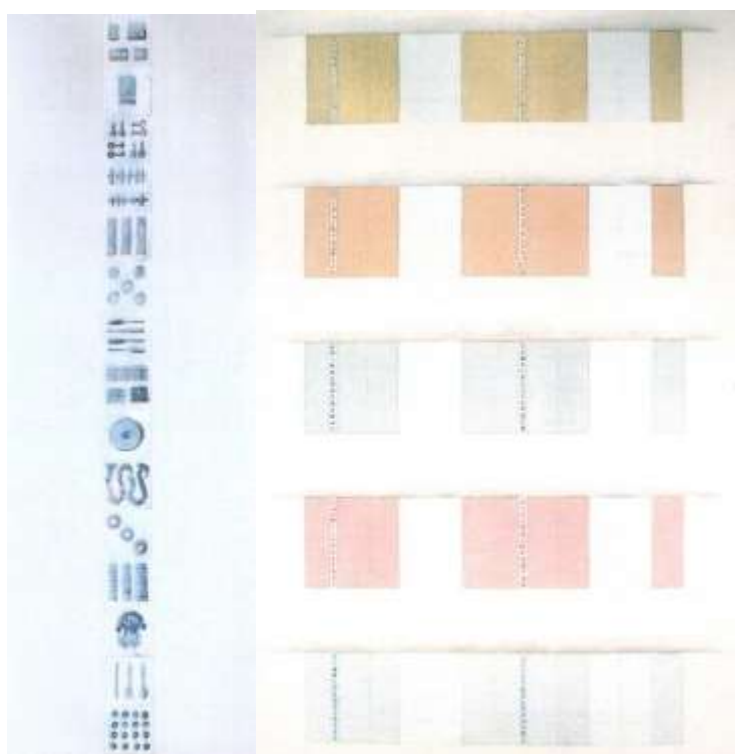


Fig. 11b

Fig. 11 a-b – Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, *Prese di luce per le espansioni chiuse del piano terra* (da ELAB. E cit.).

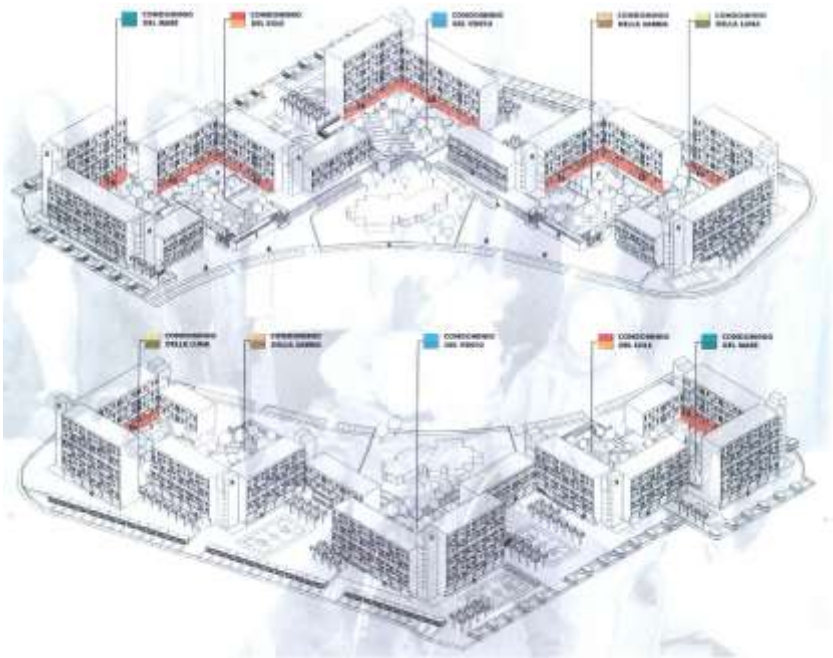


Fig. 12a



Fig. 12b

Figura 12 a-b – Sardinian School, *Una storia per i pannelli delle espansioni chiuse al "piano piastra"* (da ELAB. E cit.).

## Bibliografia

- Abis 2003 = E. Abis (a cura di), *Piani e politiche per la città: metodi e pratiche*, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Ingegneria, Dipartimento di Ingegneria del Territorio, Sezione Urbanistica, Franco Angeli Editore, Milano 2003.
- Aresu, Cadeddu 2016 = A. Aresu, B. Cadeddu, *Sant'Elia, isola nell'isola*, "Limes: rivista italiana di geopolitica", 4, 2016, pp. 107-115.
- Ballotta 2013 = P. Ballotta, *Smart City: prospettive strategiche e normative*, Ferrara.
- Belli 2006 = A. Belli, *Cittadini e istituzioni: ascolto delle periferie e nuovi mestieri dell'urbanistica*, in A. Belli (a cura di), *Oltre la città: pensare la periferia*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 11-26.
- Bianchini, Landry 1995 = F. Bianchini, C. Landry, *The creative city*, Demos, Londra 1995.
- Bini 2001 = E. Bini, *Come ti decoro il palazzone: dieci artisti sardi contribuiranno a far rinascere il Favero, un grande complesso edilizio di sant'Elia*, in "Almanacco di Cagliari", 2001.
- Biolchini 2000 = V. Biolchini, «*Su Bronx*» in riva al mare. Arriva l'arte a domicilio per cacciare il degrado, in "Metropolis", inserto de "L'Unità", sabato 11 Marzo 2000, p. 5.
- Boeri, Desideri, Modigliani 2016 = S. Boeri, P. Desideri, D. Modigliani, *L'intelligenza delle periferie*, "Limes: rivista italiana di geopolitica", 4, 2016, pp. 27-32.
- Cartiere, Willis 2008 = C. Cartiere, S. Willis (eds.), *The Practice of Public Art*, Routledge, New York 2008.
- Casu 2003 = A. Casu, *Un'esperienza di progettazione partecipata*, in Abis 2003, pp. 246-258.
- Cherchi 2009 = P. F. Cherchi, *L'architettura del quartiere Sant'Elia: propositi e fallimenti di un programma architettonico per una nuova città sociale*, in P. F. Cherchi, G. B. Cocco (a cura di), *Architettura città e paesaggio. Il progetto urbano per il quartiere di Sant'Elia a Cagliari*, Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 46-51.

- Cocco 2006 = G. B. Cocco, *Arte e Architettura, la fabbrica dell'identità*, in AA.VV., *Architettura e Città. Argomenti di architettura. Arte Architettura 1/2006*, Di Baio Editore, Milano 2006, pp. 61-63.
- Comunian 2006 = R. Comunian, *Public art e periferia in Gran Bretagna: tra identità e rigenerazione*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 303-317.
- Comunian, Sacco 2006 = R. Comunian, P. L. Sacco, *NewcastleGateshead: riqualificazione urbana e limiti della città creativa*, "Archivio di studi urbani e regionali", 87, 2006, pp. 5-34.
- De Carlo 1990a = G. De Carlo, *Dopo gli errori del nostro tempo*, in A. Clementi, F. Perego (a cura di), *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa. 1: Periferie oggi*, Laterza, Roma 1990, pp. 301-312.
- De Carlo 1990b = G. De Carlo, *Un progetto per le periferie*, "Housing" 4, 1990.
- De Drago 2004 = E. De Drago, *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso di Torino*, in De Luca et al. 2004, pp. 175-181.
- De Eccher 2003 = A. De Eccher, *Politiche e progetti per la riqualificazione del quartiere Sant'Elia*, in Abis 2003, pp. 221-244.
- De Luca et alii 2004 = M. De Luca et al. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sossella editore, Roma 2004.
- Delera 2005 = A. Delera, *Pianificazione partecipata e rigenerazione dei quartieri pubblici in crisi*, in Delera, Ronda 2005, pp. 11-20.
- Delera, Ronda 2005 = A. Delera, E. Ronda (a cura di), *Quartieri popolari e città sostenibili. Gli abitanti al centro di strumenti ed esperienze di riqualificazione urbana*, Edizioni Lavoro, Roma 2005.
- De Luca 2003 = M. De Luca, *Public art: la politica culturale delle comunità*, "Economia della Cultura", 13, 1, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 89-98.
- De Luca 2004 = M. De Luca, *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città*, in De Luca et al. 2004, pp. 89-103.
- De Luca, Da Milano 2006 = M. De Luca, C. Da Milano, *Il patrimonio e le attività culturali nei processi di rigenerazione urbana*, "Economia della Cultura", 16, 3, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 371-382.
- Detheridge 2004 = A. Detheridge, *Artisti e sfera pubblica*, in De Luca et al. 2004, pp. 105-119.

- Detheridge 2007 = A. Detheridge, *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in C. Birozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Torino 2007, pp. 39-61.
- Detheridge 2012 = A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012.
- Detheridge 2016 = A. Detheridge, *L'arte pubblica salverà la città*, "Limes: rivista italiana di geopolitica", 4, 2016, pp. 139-147.
- Deutsche 1996 = R. Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England 1996.
- Di Biagi 2006 = P. Di Biagi, *La periferia pubblica: da problema a risorsa per la città contemporanea*, in A. Belli (a cura di), *Oltre la città: Pensare la periferia*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 95-100.
- Evans, Shaw 2004 = G. Evans, P. Shaw, *The Contribution of Culture to Regeneration in UK: a Review of Evidence*, A Report to DCMS, LondonMet.
- Florida 2002 = R. Florida, *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, New York 2002, (*L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano 2003).
- Franceschini 2016 = D. Franceschini, *Urbanistica e cultura per vincere la sfida delle periferie*, "Limes: rivista italiana di geopolitica", 4, 2016, pp. 33-36.
- Gennari Sartori, Pietromarchi 2006 = F. Gennari Sartori, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Guida 2012 = C. Guida, *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Hall, Robertson 2001 = T. Hall, I. Robertson, *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*, "Landscape Research", 26, 1, pp. 5-26.
- Hein 2006 = H. Hein, *Public Art. Thinking Museums Differently*, AltaMira Press, Lanham 2006.
- Kwon 2002 = M. Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England 2002.



- Lacy 1995 = S. Lacy, *Mapping the terrain: New genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington 1995.
- Ladogana 2016 = R. P. Ladogana, *Le opere per lo spazio pubblico*, in M. L. Frongia, M. Marino, A. M. Montaldo (a cura di), *Rosanna Rossi Percorsininterrotti*, Ilisso, Nuoro 2016.
- Marciano 2015 = C. Marciano, *Smart City. Lo spazio sociale della convergenza*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015.
- Mastropietro 2013 = E. Mastropietro, *L'Europa progetta la città. Politiche e pratiche di riqualificazione urbana*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013.
- Mazzucotelli Salice 2015 = S. Mazzucotelli Salice, *Arte Pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano 2015.
- Maltese, Ricciardi 2005 = F. Maltese, M. C. Ricciardi, *Il Progetto periferie di Torino. L'esperienza del Contratto di quartiere di via Arquata*, in Delera, Ronda 2005, pp. 163-189.
- Mele 2005 = C. Mele, *La progettazione partecipata: lavori in corso. Viaggio tra i siti internet*, in Delera, Ronda 2005, pp. 225-237.
- Meloni 2006 = B. Meloni, *Un caso di progettazione partecipata: il Contratto di quartiere Sant'Elia a Cagliari*, in A. M. Nenci (a cura di), *Profili di ricerca e intervento psicologico-sociale nella gestione ambientale*, Franco Angeli Editore, Milano 2006, pp. 222-235.
- Miles 1997 = M. Miles, *Art, space and the city: public art and urban futures*, Routledge, London and New York 1997.
- Murphy 2009 = C. C. Murphy, *Architettura Città Paesaggio. Il Concept Masterplan Study per il quartiere Sant'Elia*, in P. F. Cherchi, G. B. Cocco (a cura di), *Architettura città e paesaggio. Il progetto urbano per il quartiere di Sant'Elia a Cagliari*, Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 24-33.
- Paba 2000 = D. Paba, *Il quartiere più bello fatto di Luna, Mare, Vento*, "La Nuova Sardegna", sabato 25 Marzo 2000, p. 18.
- Perelli 2010 = L. Perelli, *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Roma 2010.
- Pietromarchi 2005 = B. Pietromarchi (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte; spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Roma 2005.
- Pietromarchi 2006 = B. Pietromarchi, *Una visione condivisa: l'arte e lo spazio pubblico*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 363-370.

- Pioselli 2007 = A. Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Torino 2007, pp. 20-37.
- Pioselli 2015 = A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi Editore, Monza 2015.
- Remesar 2005 = A. Remesar (ed.), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2005.
- Remesar 2012 = A. Remesar, *Strategie di rigenerazione urbana: l'arte e lo spazio pubblico*, in R. Maspoli, M. Saccomandi (a cura di), *Arte, Architettura, Paesaggio*, ALINEA Editrice, Firenze 2012, pp. 59-70.
- Sacco 2006 = P. L. Sacco, *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 285-294.
- Scardi 2006 = G. Scardi, *L'arte pubblica in Italia: alcune esperienze significative*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 295-302.
- Scateni 2006 = S. Scateni (a cura di), *Periferie*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006.
- Scotini 2004 = M. Scotini, *Empowerment, Cantiere Italia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004.
- Swales 1992 = P. Swales, «Approaches», in S. Jones (a cura di), *Art in Public: what, why and how*, AN Publications, Sunderland, pp. 63-77.
- Tavano Blessi, Alborghetti 2006 = G. Tavano Blessi, L. Alborghetti, *Arte pubblica e aree urbane: il caso di Barcellona, Montreal, Sydney*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 329-349.
- Tosi 2000 = A. Tosi, *Urban e le politiche sociali*, in L. Campagna, M. Ricci (a cura di), *Programma Urban-Italia. Europa, nuove politiche urbane*, Inu Edizioni, Roma 2000, pp. 63-86.
- Venturi 2000 = R. Venturi, *Come salvare una periferia*, "L'Unione Sarda", giovedì 13 Aprile 2000.
- Verza 2005 = L. Verza, *Nuovi e vecchi strumenti legislativi*, in Delera, Ronda 2005, pp. 211-224.
- Zukin 1995 = S. Zukin, *The Cultures of Cities*, Blackwell, Cambridge 1995.

## Sitografia

DGAAP, <http://www.aap.beniculturali.it/index.html> (ultimo accesso 7/12/2016).

Ministero dei Lavori Pubblici,

<http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60> (ultimo accesso 7/12/2016).

## L'autrice

### **Michela Buttu**

Storica dell'arte e archivista specializzata presso la Scuola dell'Archivio di Stato di Cagliari. I suoi interessi di ricerca riguardano l'arte contemporanea e, in particolare, i percorsi interdisciplinari tra arte, architettura e urbanistica, osservati in relazione allo sviluppo delle politiche culturali e di quelle urbane.

Ha lavorato nel settore 'mostre e collezioni' della Galleria Comunale d'Arte di Cagliari e collabora con la cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università di Cagliari, occupandosi della Collezione sarda Luigi Piloni, di proprietà dello stesso Ateneo.

Email: [michelabuttu@gmail.com](mailto:michelabuttu@gmail.com)



# Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici

Valentina Vacca

Nel suo *Trattato di semiotica generale*, Umberto Eco si preoccupò di indicare il processo secondo il quale il pubblico *ipercodifica* un'opera d'arte: alla percezione di un surplus di espressione si affianca, secondo l'autore, un surplus di contenuto (Eco 1975: 330). Questo significa che il profano osservatore di un'opera d'arte è portato, davanti ad essa, a provare una sensazione di non totale comprensione del suo significato; allo stesso tempo, però, tale situazione lo trascina verso una curiosità intellettuale che deve essere soddisfatta, il più delle volte cercando una soluzione interpretativa dell'opera stessa. Si dà avvio, dunque, ad un'elaborazione ipercontenutistica dell'essenza dell'opera. Il messaggio che quest'ultima vuole lanciare, infatti, contiene un'accezione sì ambigua e complessa, che però impone la concentrazione di un'attenzione interpretativa capace di generare un'autoriflessione sull'osservatore.

Tale ipercodificazione può essere letta in maniera del tutto parallela a quella dell'arte contemporanea: ambigua e complessa, essa non di rado guida verso la riflessione, spesso su tematiche articolate come anche su questioni quotidiane liquidate, il più delle volte, in maniera superficiale e sommaria. Specialmente in quest'ultimo caso, una cura per sconfiggere tale rapida banalità che sembra regnare quando si parla di arte contemporanea è proprio l'autoriflessione: un'attenta e meditata osservazione dell'opera per codificarne il suo contenuto, trasformarlo in un principio dal quale partire per fronteggiare problematiche attuali, per comprendere qual è il giusto itinerario da seguire per arrivare alla meta risolutiva.

Questo è ciò che accade quando si affronta la questione dell'arte contemporanea e dei cambiamenti climatici: l'osservatore si trova di fronte

ad un contenuto complesso, di non semplice decodificazione; di contro però, esso è portatore di un grande messaggio che, con la giusta chiave di lettura, interviene come un *deus ex machina* nel nostro contesto contemporaneo. Tale messaggio rivela le future condizioni del pianeta e, conseguentemente, del genere umano; conduce pertanto le coscienze dei fruitori dell'opera verso l'autoriflessione, con un'energia tale da persuadere il pubblico a disegnare una nuova condizione collettiva. È un po', se vogliamo, la stessa idea predicata da Joseph Beuys con la sua *Scultura sociale* (2015): un mondo concepito come un «materiale plastico da modificare» (Mustacchi 1999: 63) per mezzo della valorizzazione di ogni atto quotidiano, e il cui destino è legato, in maniera indissolubile, alle relazioni fra gli uomini come anche alle questioni ecologiche, politiche, culturali e sociali. E del resto, uno dei più significativi contributi artistici riguardanti il rapporto conflittuale fra natura ed essere umano viene proprio da Joseph Beuys quando, fra gli anni Settanta e Ottanta, cercò per mezzo dei suoi lavori di risanare e ricucire tale complicata relazione<sup>82</sup>.

Alla luce di un rapporto già di per sé complesso qual è quello fra natura ed essere umano, non riesce difficile comprendere quanto delicata ed ardua possa essere la questione del cambiamento climatico. Fra i fenomeni che ne dimostrano l'esistenza, la *Global Climate Change* della Nasa inserisce l'innalzamento del livello del mare, l'aumento delle temperature, la mitezza delle acque oceaniche, la riduzione e lo scioglimento dei ghiacciai, il ritiro del ghiaccio dalle cime di montagne come le Alpi, le catastrofi naturali, l'acidificazione delle acque oceaniche, la riduzione delle quantità di neve<sup>83</sup>. Si riscontra, inoltre, come i fattori che contribuiscano a determinare il clima della Terra possano essere di origine naturale come

---

<sup>82</sup> La performance *I like America and America likes me* (1974) fu senza dubbio il lavoro che maggiormente concretizzò il pensiero di Beuys. La performance, iniziata all'aeroporto di New York luogo dal quale l'artista si fece portare via con un'ambulanza avvolto nel feltro, continuò presso la galleria Rene Block. Qui Beuys, ancora avvolto nel medesimo tessuto, visse tre giorni chiuso in una stanza con un coyote. Alla fine della performance, l'animale si mostrò particolarmente tollerante alla presenza dell'artista. Cfr. Mania 2008.

<sup>83</sup> <https://climate.nasa.gov/evidence/>

anche prettamente antropica. Nei primi, è possibile includere tutti quelli non dipendenti dall'azione dell'uomo, vale a dire fenomeni in relazione alle attività vulcaniche, alla quantità di energia proveniente dal sole, agli effetti connessi all'inclinazione dell'asse terrestre unitamente a fattori puramente stagionali<sup>84</sup>. Di contro, nei secondi, vi si ascrivono tutti quei fattori antropici in relazione alle attività umane, variabili dunque in base alla nostra azione sulla natura: la concentrazione di gas ad effetto serra ad esempio, come anche l'uso del suolo (*ibidem*). Ad ogni modo, è soprattutto il riscaldamento globale a possedere una spiccata origine antropica, fenomeno questo del resto che risulta essere più conosciuto e monitorato.

Ad ogni modo, quella del cambio climatico – in tutte le sue accezioni – si configura come una delle più grandi sfide dell'Unione Europea preoccupata, oramai da diversi anni, di rintracciare delle politiche strategiche che mirino ad una mitigazione nonché ad un adattamento verso tale fenomeno. Si tratterebbe, diciamo, di sviluppare un atteggiamento resiliente verso la questione: l'impiego, ad esempio, non solo di misure sostenibili quali nuove tecniche agricole o un'urbanizzazione maggiormente *environment friendly*, ma anche di introdurre nuove politiche educative che abbiano l'obiettivo di accrescere la sensibilità dei cittadini stessi rispetto al problema climatico. In particolare, organizzazioni come l'Unicef e l'Unesco hanno individuato proprio nell'educazione il mezzo più efficace per la nascita di un atteggiamento resiliente verso il problema del cambio climatico<sup>85</sup>. Fra le iniziative adottate per le quali già esistono delle importanti proposte di attuazione, si possono menzionare le campagne di sensibilizzazione nelle scuole e nelle università congiunte a particolari *training* rivolti agli insegnanti. All'interno di questi ultimi, in particolare, si dovrebbero dettare le linee guida per l'inserimento dell'educazione al cambio climatico all'interno dei moduli didattici.

---

<sup>84</sup>[http://ec.europa.eu/environment/life/project/Projects/index.cfm?fuseaction=home.showFile&rep=file&fil=RACES\\_modulo\\_1\\_0.pdf](http://ec.europa.eu/environment/life/project/Projects/index.cfm?fuseaction=home.showFile&rep=file&fil=RACES_modulo_1_0.pdf)

<sup>85</sup> [https://www.unicef.org/publications/files/CFS\\_Climate\\_E\\_web.pdf](https://www.unicef.org/publications/files/CFS_Climate_E_web.pdf)

Oltre questo, numerosi sono stati gli incontri fra esperti e rappresentanti dei vari governi ove si è discusso di questa sfida globale; in alcuni casi, questi sono arrivati a presagire dei risultati significativi portati in luce attraverso iniziative come COP21. Trattasi della Conferenza delle parti dell'UNFCCC sui cambiamenti climatici tenutasi a Parigi dal 30 novembre al 12 dicembre del 2015. All'interno di tale incontro, è stato siglato un accordo di primaria importanza: l'impegno, da parte dei paesi partecipanti, a ridurre le emissioni di gas serra per far sì che vi sia, entro pochi anni, una diminuzione del riscaldamento globale. Del resto, all'interno della macro questione del cambiamento climatico, il fenomeno del riscaldamento globale è decisamente quello più conosciuto e monitorato, ragione per la quale le iniziative. Tuttavia è importante constatare come il buon esito dell'accordo dipenda non solo dalla scienza e dal suo progredire, ma anche dall'educazione dei cittadini e dalla loro sensibilizzazione rispetto alla questione; trattasi, insomma, di un elemento strettamente correlato alla concezione della *Scultura sociale* di Beuys: un mondo da modellare per mezzo delle azioni quotidiane, all'apparenza banali ma di fatto fondamentali per la sorte del pianeta. Ogni uomo, in questo senso è *un artista* come diceva Beuys: la collettività plasma e trasforma la propria esistenza, compie determinate azioni che risultano fondamentali per il mondo in cui vive, produce esiti inaspettati spesso generati da quello che Eco ha definito come un processo di *autoriflessione*.

La questione del cambiamento climatico sembra dunque essere diventata, specialmente nel corso dell'ultimo decennio, un argomento in comune fra scienziati, tecnologia e politica, con un coinvolgimento ad ampio spettro degli stessi cittadini. Alla luce di queste considerazioni, si può ben immaginare quanto tale tematica abbia potuto essere l'oggetto d'interesse per numerosi artisti contemporanei, impazienti di diffondere il loro messaggio, complesso ma allo stesso tempo indagatore sulla situazione del pianeta malato, spesso premonitore di futuri panorami apocalittici.

A tal proposito, si noti come scienza e arte si configurino come due territori all'apparenza lontani ma in realtà più vicini di quanto si pensi: essi possiedono un filo conduttore ben saldo, che si riflette nella capacità di



entrambi di indagare dal profondo gli aspetti più complessi del mondo e della società. Questo fa sì che tale binomio risulti eccellente ai fini della narrazione di tematiche attuali di grande complessità, una su tutte quella del cambio climatico.

Ripercorrendo del resto gli ultimi sessant'anni di storia dell'arte, ci si trova davanti ad una serie di importanti tentativi, il più delle volte ben riusciti, di far fronte al problema ambientale. Sono numerosi difatti gli orientamenti e i linguaggi artistici che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, hanno trasferito la loro preoccupazione verso la questione ecologica. Tuttavia, è specialmente a partire dagli anni Sessanta che quest'ultima è divenuta il focus di molte ricerche artistiche: difatti, tendenze come la *Land Art*, *l'Environmental Art*, *l'Ecological Art* si sono configurate come antesignane rispetto alla preoccupazione per il futuro del pianeta, nonostante abbiano posto per lo più l'accento sul rapporto burrascoso fra uomo e natura in quanto problematica da risolvere (Vacca 2016). All'interno delle poetiche artistiche degli anni Ottanta si riscontra la medesima tendenza, fortificata pure, come abbiamo visto, da personalità come quella di Joseph Beuys.

È solo con l'avviarsi degli anni Novanta che si assiste ad un cambiamento di rotta, coniugatosi però in una dualità contenutistica: da una parte, l'arte ambientale ancora una volta mette al centro dell'attenzione il rapporto fra esseri umani e natura; dall'altra, essa tenta di trasmettere un messaggio di consapevolezza dei rischi riguardo la salute del pianeta. L'arte, insomma, prova a proporre soluzioni, alternative e misure che aiutino a preservare l'ambiente: ed ecco che vengono fuori opere realizzate con pratiche di riciclo accanto a ricerche che mostrano l'importanza delle energie rinnovabili e che, non da ultimo, mettono in luce il problema del cambiamento climatico. È la prima volta, potremmo dire, che l'arte contemporanea ambientale prova a trasformarsi in un *medium* attraverso il quale leggere il futuro del pianeta e, allo stesso tempo, dell'uomo stesso.

A tal proposito, è importante mettere in luce quanto la questione del cambiamento climatico sia stata, nel corso dell'ultimo decennio, fulcro di diverse esposizioni. La maggior parte di queste ha però avuto luogo in

paesi ben lontani dal nostro, questo se si escludono l'iniziativa *Ambientarti* svoltasi a Viterbo nel 2007 e nel 2008 (Lucarelli *et alii*: 2008) e la mostra *Green Platform. Arte / Ecologia / Sostenibilità* del Centro di Cultura Contemporanea Palazzo Strozzi di Firenze nel 2009. Questi due eventi hanno difatti orientato la loro attenzione sulla questione della sostenibilità, del riciclo e del riuso dei materiali, collocandosi pertanto più sull'onda dell'Arte Ambientale nel senso ampio del termine. Alla questione del cambio climatico nessuna esposizione specifica è stata dedicata in Italia, come anche in nessun paese del Sud Europa. Di contro, sono numerose quelle che si sono susseguite nel corso degli ultimi anni in paesi come Danimarca, Regno Unito, Australia e Stati Uniti. Questi paesi, del resto, sono anche quelli che al momento offrono qualche studio sull'argomento. Diverse università britanniche, ad esempio, hanno coordinato numerosi progetti di ricerca, i quali al loro interno hanno visto il coinvolgimento di vari artisti internazionali interessati ad indagare la relazione fra cambio climatico e arte. Fra questi, il più importante è senza dubbio *CapeFarewell*, programma internazionale non-profit gestito dall'University of Arts di Londra e dalla fondazione Chelsea di Toronto. *Capefarewell* offre uno scambio intellettuale fra artisti, scienziati ed educatori, i quali tentano di sensibilizzare l'opinione pubblica e i cittadini sul fenomeno climatico. Particolarmente rimarchevole, il fatto che gli artisti coinvolti svolgano numerose spedizioni in Antartide. Questo territorio, difatti, si distingue per essere al momento uno dei luoghi al mondo ove più fortemente si avverte il cambio climatico a causa dello scioglimento dei ghiacciai. Per gli artisti sensibili al problema dunque, l'Antartide si configura come un luogo di particolare ispirazione ove mettere a punto le loro ricerche. Un altro progetto importante è *Climart*, coordinato dal dipartimento di psicologia dell'Università norvegese di scienze e tecnologia con la partecipazione della School of creative arts dell'Università di Hertfordshire. Contrariamente a *Capefarewell*, *Climart* appare più come un progetto di ricerca con l'obiettivo di comprendere quanto l'arte contemporanea possa contribuire alla conoscenza del problema del cambio climatico. Iniziato nel 2014, esso ha incluso anche valutazioni di tipo psicologico sul pubblico, vale a dire come quest'ultimo sia influenzato, in positivo o in negativo,

dalle opere d'arte legate a tale tematica. Anche il progetto australiano *Climarte*, indipendente ma al cui interno lavorano diversi studiosi dell'Università di Melbourne, si pone come traguardo quello di salvare il pianeta attraverso l'arte contemporanea e per mezzo del coinvolgimento di numerosi intellettuali, artisti, letterati.

Riguardo invece le mostre, fra quelle che hanno portato alla luce il problema del cambio climatico si possono menzionare: *Convention. Current art to transform ecologies* tenutasi nel 2002 al Contemporary Arts Center of Cincinnati; *Beyond Green. Toward a sustainable art*, organizzata nel 2005 allo Smart Museum of Art dell'Università di Chicago; *Weather report: Art and Climate Change* al Museum of Contemporary Art di Boulder (USA) nel 2007, straordinaria esposizione curata dalla perspicace Lucy Lyppard; *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* al Barbican Art Gallery di Londra, per arrivare nel 2016 alla Biennale Internazionale di Fotografia FotoFest e Mixed Media Art organizzata a Houston, la cui tematica è stata *Changing circumstances: looking at the future of the planet* (Vacca 2016).

Eventi ed esposizioni dedicate al cambio climatico sono state allestite in numerose gallerie e fondazioni in occasione della già menzionata conferenza parigina sul clima; oltre al festival ARTCOP21, che ha permesso di dar voce a tutti quegli artisti interessati al fenomeno, è possibile includere la mostra *Climats artificiels* allestita presso la Fondation EDF di Parigi dal 4 ottobre 2015 al 28 febbraio 2016. Un cospicuo numero di artisti, molti dei quali particolarmente celebri, ha partecipato a quest'esposizione: Marina Abramović, Yoko Ono, Hicham Berrada, Spencer Finch, Laurent Grasso, Hans Haacke, Ange Leccia e Pavel Peppertsein sono solo alcuni fra coloro che hanno esposto all'interno di tale mostra (*ibidem*). *Climats artificiels* tuttavia, nonostante la presenza di grandi nomi, non sembra aver fatto centro per quel che concerne la sensibilizzazione del pubblico rispetto al fenomeno del cambio climatico. Come affermato dall'artista concettuale Joseph Nechvatal, essa sembra anzi aver minimizzato il problema: «It lacks strong affect [...]. Global climate change is not being caused by a lack of imitative thinking or miniaturized, meditative art, yet most of the works

seem pleased with themselves for nodding in the direction of our spectacle society» (Nechvatal 2016).

Ad ogni modo, per quel che concerne l'Europa, sembra essere la Danimarca il paese maggiormente preoccupato di portare alla luce il problema del cambio climatico e del futuro del pianeta attraverso l'arte. In questo senso, la mostra più completa ed interessante si è tenuta nel 2009 presso la National Gallery of Denmark in collaborazione con il Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Centre, il Den Frie Centre of Contemporary Art e l'Alexandra Institute (Witzke: 2009). *ReThink*, questo il titolo dell'esposizione, si è concentrata proprio sul concetto del ripensare alla luce di «un'autoriflessione» come direbbe Eco, generando una nuova comprensione del fenomeno del cambiamento climatico. Il processo secondo il quale si è arrivati a tale novello intendimento è ben messo in evidenza dagli artisti presenti all'esposizione: questi, con le loro opere, si sono preoccupati di mostrare quanto ogni singolo comportamento umano possa influenzare la collettività, come lo stile di vita di alcune popolazioni possa avere un determinato impatto sull'ambiente e in che modo i cambiamenti della natura siano in grado di indurre migrazioni e variazioni sociali. Sullo sfondo, c'è sempre la preoccupazione per il futuro, pensiero questo che si scatena soprattutto quando le ricerche degli artisti cercano di dare una dimostrazione visiva o sensoriale di quello che succederà qualora il cambiamento climatico non venga combattuto.

È proprio sul senso di angoscia ed inquietudine per il futuro della Terra e del destino umano che gioca l'artista l'americana Mary Miss (1944). Esponente di spicco dell'Arte Ambientale, la Miss ha presentato, nel 2007, un'interessante installazione all'interno della mostra curata dalla Lippard: trattasi di *Connect the Dots: Mapping the High Water, Hazards and history of Boulder creek*, lavoro realizzato con la collaborazione di uomini di scienza come geologi e idrologi. L'opera consta di tanti punti blu luminosi collocati a differente altezza su alberi ed edifici; la loro posizione corrisponde al livello medio dell'acqua raggiunto dal fiume della città di Boulder qualora le alluvioni non cessino di verificarsi (Dunaway 2009: 12-13). L'installazione della Miss è dunque un *medium* attraverso il quale lo spettatore può vedere l'effetto devastante messo in atto dalle alluvioni

nell'arco di circa cinquecento anni: il fruitore dell'opera ha la sensazione di essere inseguito dai puntini blu, ed in essi intravede l'effetto della minaccia dell'acqua comprendendo come quest'ultima lo possa travolgere ed uccidere. L'installazione della Miss produce pertanto due effetti: da una parte prevede il futuro della città di Boulder e dei suoi abitanti nel caso in cui non si arresti il cambio climatico; dall'altra, rende il pubblico sensibile alla questione, instillando in lui *un'autoriflessione* generata dal suo stesso timore di essere ucciso dall'acqua.

Sempre all'interno della stessa mostra di Boulder, ha trovato spazio una triste narrazione riguardo il destino che spetta ad un animale a causa del riscaldamento globale: l'artista americano Bryan Collier (1967) descrive con *The Pika Alarm* i tragici giorni del pika (*ivi*: 14-15). Per colpa del *global warming*, egli è infatti costretto a recarsi ad altezze sempre maggiori dove prima o poi troverà la morte e a causa della quale si estinguerà. Lo stesso destino del pika riguarda una specie di fiori bianchi e viola delle Alpi, il cui futuro è drammaticamente illustrato dal duo composto da Helen Mayer Harrison e Newton Harrison attraverso il video *The Mountain in the Greenhouse* (2001). Caratterizzata da un'estetica tragica e rovinosa (*ibidem*), l'opera dei due artisti conduce inesorabilmente l'osservatore all'autoriflessione, sopraggiunta con la scomparsa perpetua dei fiori protagonisti del video.

Vi sono poi artisti che, anziché mostrare il futuro tragico del pianeta, preferiscono monitorare in maniera maniacale e con una buona dose di rigore scientifico la situazione ambientale che si presenta oggi. Ad esempio, l'artista multimediale neozelandese Janine Randerson si rende testimone di quanto arte, tecnologia e meteorologia debbano stabilire un rapporto speciale qualora si voglia parlare di cambiamento climatico (Randerson 2007: 442-448). La sua *Animocinegraph* (2006-2007) consiste infatti in una piccola stazione meteorologica capace di registrare le emissioni di carbonio su una specifica area della Nuova Zelanda, con la conseguente presa di coscienza di cosa stia accadendo nell'ambiente circostante. L'australiana Nola Farman (1939) con *The Ice Tower* (1998) prova invece a proporre una soluzione rispetto al problema del movimento

delle maree attorno a delle isole nell'Oceano del sud: la scultura infatti è un prototipo pienamente funzionante di fontana di marea cinetica (*ibidem*).

Volendo ritornare per un attimo alla mostra *Climats artificiales*, solo una fra le opere presenti sembra distinguersi per una più spiccata consapevolezza sui cambiamenti climatici, sebbene essa non conferisca alcuna specifica lettura sul futuro del pianeta, al contrario dei casi citati precedentemente. *Sillage* (2012-2015), realizzata dai francesi Cécile Beau (1978) e Nicolas Montgermont (1981), punta piuttosto sulla comprensione di fenomeni già verificatisi, in particolare dei terremoti in territorio cileno (Vacca 2016). La scultura rappresenta la topografia del Cile: di tanto in tanto essa si deforma e, contemporaneamente, produce degli assordanti rumori registrati durante la forte scossa del 2008. I fruitori di *Sillage* sono turbati e angosciati, in preda a un terrore pari a quello vissuto da coloro che sono stati nel bel mezzo del terremoto, accaduto probabilmente anche a causa del riscaldamento globale. *Sillage* conduce indubbiamente all'autoriflessione: coloro che vivono l'opera, infatti, stabiliscono con essa un alto livello empatico nonostante la mancata specifica previsione riguardo il futuro catastrofico della Terra.

Il sodalizio coreano composto da Moon Kyungwon (1969) e Jeon Joonho (1969) nel loro video *El fin de mundo* (2012) immagina invece uno scenario futuristico in cui il mondo è sommerso dall'acqua e solo pochi umani sono sopravvissuti. Essi si interrogano quindi sul nuovo sistema sociale, sull'importanza e sul ruolo dell'arte in questo contesto apocalittico chiedendosi, inoltre, se vi sarà ancora una moneta o se il sole seguirà ad essere bello.

La russa Olga Kisseleva (1969) ha creato, in occasione di ARTCOP21, una straordinaria installazione multimediale interattiva sulle rive della Senna. *Urban Datascape* consente ai cittadini di connettersi, tramite la tecnologia del *Qrcode*, al loro ambiente cittadino in versione digitale rivelando questioni economiche, sociali e culturali legate al cambio climatico. Inoltre, ogni individuo è coinvolto in una sorta di gioco interattivo in cui dovrà gestire il proprio comportamento rispetto al cambio climatico (Kisseleva 2016).

Il neozelandese Hayden Fowler (1973) con la sua installazione *Dark Ecology* (2015-2016) invita i visitatori a riflettere sul paesaggio naturale che, a causa dei cambiamenti climatici, sta cambiando. Alberi secchi e odore di umidità, all'interno di quella che può essere definita come una grigia cupola, tendono a dettare un *pathos* inquietante situato al confine fra bellezza e senso di angoscia, generato a causa dello scenario apocalittico mostrato (Frost 2013: 14-23).

L'americano Nickolay Lamm descrive le future conseguenze del cambiamento climatico attraverso *l'editing* fotografico: ed ecco che gli animali diventano di un colore ibrido e sconosciuto, le maggiori metropoli del mondo vengono sommerse dall'acqua ed il pianeta cambia totalmente aspetto. La sua ricerca è molto simile a quella del Sudafricano Gideon Mendel (1959), con l'unica differenza che quest'ultimo immortalava scenari catastrofici reali e non ipotetici in cui l'acqua ha realmente sommerso l'uomo: gli scatti, facenti parte della serie *Drowning World*, sono stati realizzati in Thailandia, Nigeria, Filippine, Brasile e Germania e vogliono far riflettere su quanto la saltuarietà degli eventi descritti potrebbe, di fatto, diventare permanente.

Infine, non si può non citare il celebre artista islandese-danese Olafur Eliasson (1967), da sempre attento indagatore dell'ambiente (Gayford 2015: 46-50) e della sua relazione con gli esseri umani<sup>86</sup>. In occasione di ArtCop21, Eliasson ha dato vita, grazie anche alla collaborazione con un geologo, ad una straordinaria opera d'arte pubblica posta a *place du Panthèon* nella quale l'artista ha cercato di dimostrare gli effetti del riscaldamento globale. Destinata al disfacimento poiché realizzata con ottanta tonnellate di ghiaccio della Groenlandia, *Ice Watch* ha sensibilizzato i cittadini di Parigi rispetto alla problematica climatica proprio perché essi hanno assistito, in prima persona, al suo deperimento avvenuto per cause

---

<sup>86</sup> Celebre è la sua installazione *The weather project* (2003) per la Turbine Hall della Tate Gallery di Londra. L'opera vuole essere una straordinaria simulazione del sole e della sua luce attorniato da un delicato strato di nebbia. L'installazione è di tipo contemplativo: da una parte, i londinesi possono ammirare il sole, che per loro è pressoché un miraggio, non dimenticando però la presenza della nebbia tipica della capitale britannica. Cfr. May 2003

naturali. La vista dello scioglimento dell'opera, tradotta in un campanello d'allarme dell'inarrestabile effetto della natura qualora questa entri in azione, ha di fatto permesso di riflettere sull'importanza di un'azione pubblica contro il cambiamento climatico e più specificatamente sul riscaldamento globale, sul peso che ha la costituzione, come direbbe Beuys, di una *Scultura sociale* orientata a salvare il pianeta.

È emblematico come gli artisti impegnati sul fronte climatico provengano per di più da paesi che vivono quotidianamente il fenomeno. La Nuova Zelanda, come anche l'Australia e gli Stati Uniti, vantano in questo senso una presenza d'eccezione. Il numero di artisti europei è, di fatto, nettamente inferiore: la Francia, in tal senso, sembra comunque avere una presenza forte, sebbene la gran parte degli artisti europei interessati ad indagare il cambio climatico provenga dalla penisola Scandinava. È comprensibile, del resto, come questi ultimi possano essere maggiormente sensibili al problema dal momento che nei loro territori d'origine il cambiamento climatico è nettamente più percepibile. Di contro, la Francia sembrerebbe semplicemente possedere degli artisti più reattivi, probabilmente grazie alla maggiore vivacità artistica presente in ambito contemporaneo. Stesso discorso vale per la Gran Bretagna, specialmente quando si prendono in considerazione gli studi e i progetti di ricerca sull'argomento (*Capefarwell, Climart, etc*). A tal proposito, è importante anche mettere in luce un altro fatto: studi e progetti di ricerca non sembrano interessare altri paesi se non quelli sopracitati. L'impressione è che il sud Europa, forse grazie alle temperature mediterranee che non consentono di percepire il reale effetto del cambio climatico, non si mostri minimamente interessato alla questione, quasi come se il fenomeno non lo riguardasse. La realtà però è che la questione è urgente e coinvolge tutto il pianeta, sebbene in alcune zone questa non sembri ancora possedere un'accezione così drammatica.

Sarebbe dunque necessario che qualche centro europeo del sud (Italia, Spagna, Grecia, etc) desse avvio a progetti di ricerca in grado di educare i cittadini al cambio climatico. Del resto, gli artisti e le opere qui presentate danno uno specchio di quanto l'arte contemporanea possa essere un eccellente mezzo di comunicazione per la condivisione delle informazioni



riguardo tale problematica. Abbiamo visto anzi, quanto essa possa essere in grado non solo di sensibilizzare il pubblico attraverso la trasmissione di un contenuto dai toni drammatici, generatore questo di un senso di angoscia per il futuro, ma anche di prevedere le condizioni di salute del pianeta.

L'arte connessa ai cambiamenti climatici ha dunque una forza duale: da una parte, un potere didattico che permette ai cittadini di sviluppare una maggior coscienza sul fenomeno; dall'altra, la capacità di descrivere il futuro che attende il pianeta e i suoi abitanti. L'arte contemporanea, pertanto, si traduce in questo caso come un *medium* profetico sul destino dell'ambiente. Un suo ulteriore vigore è quello di possedere una grande abilità persuasiva, in grado di infondere nell'uomo la padronanza verso questioni complesse come quella del cambio climatico. In quest'accezione dunque, l'arte permette ad ogni cittadino di essere un artista, facendo sì che ognuno di essi plasmi il destino del pianeta dopo aver modellato una *Scultura sociale* alla luce di un'autoriflessione complessa.



Fig. 13 - Mary Miss, *Connect the dots: mapping the high water, Hazards and history of Boulder creek*, 2007 (da Renderson 2007)

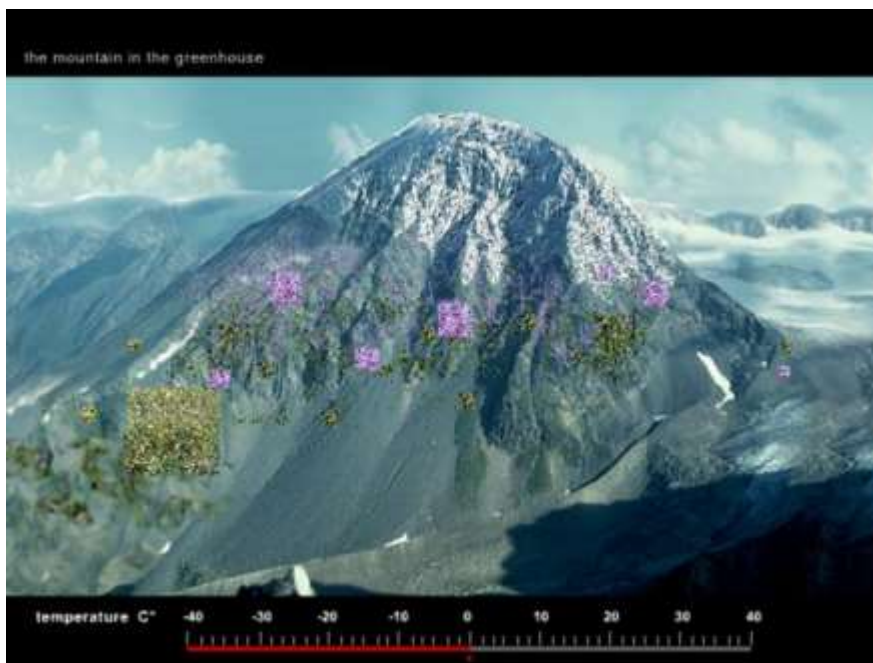


Fig. 2 - Helen Mayer Harrison e Newton Harrison, *The Mountain in the Greenhouse*, 2001 (da *The Harrison studio* 2001).



Fig. 14 - Nicolaj Lamm, *London, 2015* (da Strauss 2015).



Fig. 15 - Gideon Mendel, *João Pereira de Araújo, Taquari district, Rio Branco, march 2015, "Drowning World"* (<http://gideonmendel.com/submerged-portraits/>).



Fig. 16 - Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2015, Place du Panthèon (<http://www.artwort.com/2015/12/07/news/icewatchparis-lorologio-giacchio-eliasson/>)

## Bibliografia

- Beuys 2015 = J. Beuys, *Cos'è l'arte*, a cura di Volker Harlan, Castelvechi, Milano 2015.
- Dunaway 2009 = F. Dunaway, *Seeing global warming: contemporary art and the fate of the planet*, "Environmental History", n. 14, January 2009, pp. 9-31.
- Eco 1975 = U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- Frost 2013 = A. Frost, *Hayden Fowler's Alternative Nature*, Sturgeon, Issue 1 2013.
- Gayford 2015 = M. Gayford, *Olafur Eliasson. A new Romantic*, "Apollo", January 2015.
- Kisseleva 2016 = O. Kisseleva, *Olga Kisseleva*, MOCAK, Krakow 2016.
- Lucarelli 2008 = M. Lucarelli, D. Sarchioni, C. Antonini (a cura di), *Ambientarti*, Gangemi, Roma 2008.
- Mania 2008 = P. Mania, *L'arte imperfetta. Il dibattito sull'arte contemporanea in Europa dal crollo del muro di Berlino ad oggi*, Editori Riuniti University Press, Roma 2008.
- May 2003 = S. May, *Olafur Eliasson: the weather project*, Tate, London 2003.
- Mustacchi 2015 = C. Mustacchi, *Ogni uomo è un artista*, Meltemi Editore, Milano 1999.
- Nechvatal 2016 = J. Nechvatal, *Ecological Art that Miniaturizes (and Minimizes) Climate Change*, "Hyperallergic", February 17, 2016. <https://hyperallergic.com/276327/ecological-art-that-miniaturizes-and-minimizes-climate-change/>
- Randerson 2007 = J. Randerson, *Between Reason and Sensation: Antipodean Artists and Climate Change*, "Leonardo", vol. 40, No. 5, 2007.
- Strauss 2015 = B. Strauss, *Images Show Impact of Sea Level Rise on Global Icons*, 2015 <http://www.climatecentral.org/news/global-icons-at-risk-from-sea-level-rise-pictures-19633> (ultimo accesso 16/12/2016)
- Vacca 2016 = V. Vacca, *Arte contemporanea e cambiamenti climatici. Nuove direzioni fra scienza e arte*, "Unclosed.eu", num. 10, anno III, 20 aprile

2016; <http://www.unclosed.eu/rubriche/sestante/esplorazioni/132-arte-contemporanea-e-cambiamenti-climatici.html>

Witzke 2009 = A. S. Witzke; S. Hede, *Rethink - contemporary art & climate change*, Alexandra Instituttet; Statens Museum for Kunst; Kunsthallen Nikolaj; Den Frie Udstilling-sbygning; Moesgård Museum, 2009-2010, København; Århus; Vandreudstilling, 2010-2011, Alexandra Instituttet Aarhus 2009.

### Sitografia

Agenzia Europea Ambiente, [www.eea.europa.eu](http://www.eea.europa.eu) (ultimo accesso 15/05/2017)

Artcop21, [www.artcop21.org](http://www.artcop21.org) (ultimo accesso 01/12/2016)

Artwort, <http://www.artwort.com/> (ultimo accesso 10/05/2017)

Greenmuseum, [www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org) (ultimo accesso 01/12/2016)

Capectarewell, [www.capectarewell.com](http://www.capectarewell.com) (ultimo accesso 05/01/2017)

Climart, [www.climart.info](http://www.climart.info) (ultimo accesso 05/01/2017)

Climarte, [www.climarte.org](http://www.climarte.org) (ultimo accesso 05/01/2017)

Moon Kyungwon e Jeon Joonho, <https://www.mca.com.au/discover-new-romance/moon-kyungwon-jeon-joonho/> (ultimo accesso 15/12/2016)

Gideon Mendel, [www.gideonmendel.com](http://www.gideonmendel.com) (ultimo accesso 20/12/2016)

The Harrison studio, <http://theharrisonstudio.net/the-mountain-in-the-greenhouse-video> (ultimo accesso 06/01/2017)

Unicef, <https://www.unicef.org/publications> (ultimo accesso 10/05/2017)

### L'autrice

#### Valentina Vacca

Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in storia dell'arte contemporanea presso l'Università della Tuscia di Viterbo in co-tutela estera con l'Università di Paris 10 Nanterre. È redattore per la rivista scientifica di arte contemporanea "Unclosed.eu" e cultore di materia in storia dell'arte contemporanea e storia dell'arte contemporanea dei paesi

europei presso l'Università della Tuscia. Nel 2016 è stata curatrice della mostra *Femme sauvage-femme sensuelle* presso la Casa Internazionale delle donne di Roma. Le sue ricerche, al momento, vertono sulle connessioni fra arte e scienza, arte e new media e arte e teatro, con uno sguardo preferenziale verso l'arte al femminile dalla seconda metà del XX secolo ai nostri giorni.

Email: [vacca.valentina@gmail.com](mailto:vacca.valentina@gmail.com)





# How to Imagine a World Without Women: Hyperreality in Lucian's *True Histories*

Morena Deriu

In Lucian's *Verae Historiae* (a text written in the 2<sup>nd</sup> century AD), a man named Λουκιανός (cfr. *VH* 2.28) narrates his adventures beyond the Pillars of Hercules, encountering the Vine-Women as well as the lunar and solar inhabitants. During his ventures, he also finds himself trapped inside a giant whale and navigates across a sea of milk, visiting the island of cheese and the Isle of the Blessed, coming across Calypso and the Asslegs. However, the list is not exhaustive as the work includes approximately thirty-five adventures.

Ascribing Lucian's *True Histories* to a genre is slightly problematic due to the fact that it deals with several types of writing, namely, epic, historiography, ethnography, philosophical prose, satire, novel, and 'science-fiction'<sup>87</sup>. Moreover, it subversively explores the contracts of thinking and acting in the Greek cultural tradition satirically commenting on the established beliefs about war, class, gender, and sexuality<sup>88</sup> as primarily exemplified by the representation of the lunar world as parallel to the Earth. Indeed, according to Lucian, on the Moon,

---

<sup>87</sup> Cfr. Georgiadou, Larmour 1998: 23-48; Fusillo 1999: 353-56 and 366 for comparison with the Menippean satire. «The vast spectrum of texts referred to in *A True Story* makes the definition of pastiche seem particularly appropriate for this work» (ivi: 353).

<sup>88</sup> Cfr. Larmour 1997: 132ff.

[...] a large looking-glass is fixed above a well, which is not very deep. If a man goes down into the well, he hears everything that is said among us on earth, and if he looks into the looking-glass he sees every city and every country just as if he were standing over it. When I tried it I saw my family and my whole native land, but I cannot go further and say for certain whether they also saw me (1.26)<sup>89</sup>.

As conveyed by the looking glass, the Moon represents a reverse Earth (cfr. Aristot. fr. 204 Rose ἀντίχθων) carnivalised through grotesque and hybrid bodies, oxymoronic associations, and surprising and contradictory turns<sup>90</sup>. Since it is a world without women, its inhabitants are born of men aged less than twenty-five who carry their children in the calf (cfr. 1.22), or whose genital gland is excised and planted in the ground to produce a plant from whose ripened acorns men are shelled out (cfr. 1.22).

On the Moon, as in the entire *Verae Historiae*, words have ontological power since they transcend the limits between artificiality and reality, amongst the intradiegetic narrative and the extradiegetic experience<sup>91</sup>. Lucian himself theorises this destabilising relationship in the programmatic opening paragraphs as he states that he is writing about «things which I have neither seen nor had to do with nor learned from others – which, in fact, do not exist at all and, in the nature of things, cannot exist» (1.4).

However, since he is truthful in affirming that he is a liar, his lie is paradoxically «far more honest» (1.4) than the old poets, historians, and philosophers he parodies, and who he would cite by name «were it not that you yourself will recognise them from your reading» (1.2). Lucian's public is thus expected to gratifyingly distinguish the sources of the reiterated and paradoxical inversions «between original and copy, and between past and present – themes which are centrally important in imperial literary

---

<sup>89</sup> All references and translations of Lucian's texts are taken from the Loeb Classical Library.

<sup>90</sup> Larmour 1997: 137.

<sup>91</sup> Matteuzzi 1975; Gassino 2010.

culture» (Ni-Mheallaigh 2014: 248)<sup>92</sup>. As the author «has been hinting at» (1.2 ἤνικται) those writers «who have written much that smacks of miracles and fables» (1.2), the reader is invited to look beyond the surface and explore the most strange and odd details in search of hidden meaning in the form of parody<sup>93</sup>.

Consequently, the boundaries between *aletheia* and *pseudos* merge into an indistinguishable *continuum*, and as K. Ni-Mheallaigh has recently proved, the readers are involved in a journey into hyperreality «which is both avowedly fake and playfully better than the ‘real thing’» (Ni-Mheallaigh 2014: 248). The aim of this article is to demonstrate that the Moon’s all-male society is humorously more real than the originals that inspire it and the society where Lucian lived.

In the intradiegetic narrative of *Verae Historiae*, words make possible what is impossible in the extradiegetic reality thereby transcending the limits between truth and artificiality while acting on the latter<sup>94</sup>. Subsequently, similarly to dreams, the Isle of the Dreams is «faint and uncertain to the eye» (2.32 ἀμυδρὰ καὶ ἀσαφῆς ἰδεῖν), and since Homer represents sleep as a liquid to be stolen over the humans’ eyes (cfr. *Od.* 11.245 [...] ὕπνον ἔχευεν), in Lucian’s Isle of the Dreams «a river flows [...] which they call Sleepwalker, and there are two springs by the gates, named Soundly and Eight-hours» (2.32).

Words and images are thus reduced to their literal meanings as occasionally in Aristophanes, notoriously one of Lucian’s archetypes (cfr. *Bis acc.* 33)<sup>95</sup>. Indeed, through a process known as reification, the Comedian invests well-known Greek expressions and metaphors with a new literal

---

<sup>92</sup> Mestre (2012, cfr. Camerotto 1998: 300-2; Webb 2006: 39) presents the public of the sophistic declamations as involved in recognising the theme of the performance as it looks for some novelty and is ready to exhibit its cruel reactions as in Lucian’s *Pseudologista*.

<sup>93</sup> Georgiadou and Larmour (1998, 5ff.) speak also of allegory.

<sup>94</sup> Matteuzzi 1975; Gassino 2010.

<sup>95</sup> On Lucian’s familiarity with Aristophanes in general, cfr. Lederberger 1905; Householder 1941; Anderson 1976a: 90-91.

meaning such as in *Acharnians* (cfr. 179ff.), where the «peace treaty», σπονδαί, is presented in the form of wines contained in three separate skins, σπονδή<sup>96</sup>.

In *True Histories*, Lucian systematises this approach through pseudo-etymologies and concretised metaphors as he applies pretentiously scientific arguments to pieces that do not require them<sup>97</sup>.

In the Moon's episode, this is revealed by the pseudo-etymology of the Greek word γαστροκνημία, «calf». Indeed, the Moonites

[...] carry their children in the calf of the leg instead of the belly. When conception takes place the calf begins to swell. In course of time they cut it open and deliver the child dead, and then they bring it to life by putting it in the wind with its mouth open. It seems to me that the term 'belly of the leg' came to us Greeks from there, since the leg performs the function of a belly with them (1.22).

The word γαστροκνημία is thus explained by the narrative's fiction so that it is composed of the Greek terms γαστήρ («belly») and κνήμη («leg»), not because of the effective metonymic association between the calf and the belly (which are equally curved and rounded), but since it is inspired by the lunar pregnancies and births<sup>98</sup>. As a result, the pseudo-etymology aspires to guarantee the truthiness of the account albeit being notoriously a lie (cfr. 1.4).

In addition to the pseudo-etymology of γαστροκνημία, in the Moon's episode, Lucian further resorts to the concretisation of metaphors in order to create the lunar reality<sup>99</sup>. Among the Moonites, indeed, there is a race of men called «Arboreals», Δενδροῖται, who do not come to life through a cutting of the calf, but through

---

<sup>96</sup> Cfr. Taillardat 1962; Komornicka 1964; Mureddu 2006: 9.

<sup>97</sup> Gassino 2010: 92ff.

<sup>98</sup> Cfr. Boulogne 1996: 90: «prise au pied de la lettre, la métaphore renverse la vision en substituant le concret au figuré».

<sup>99</sup> Cfr. Fusillo 1999: 372-74.

[...] exsecting a man's right genital gland, they plant it in the ground. From it grows a very large tree of flesh, resembling the emblem of Priapus: it has branches and leaves, and its fruit is acorns (βάλανοι) a cubit thick. When these ripen, they harvest (τρυγήσαντες) them and shell out the men (1.22).

Common obscene and sexual imagery already utilised by Aristophanes such as βάλανος (lit. «acorn», cfr. Aristoph. *Lys.* 408ff.) and τρυγᾶν (lit. «harvest», cfr. Aristoph. *Pax* 1339) is thus reduced to its literal meaning, thus creating the Arboreals as well as their characteristic conception and birth<sup>100</sup>.

At the beginning of *Verae Historiae* was then the word, which realising itself in ostentatiously scientific arguments and concretised metaphors reveals the limits of *logoi* which cannot assure truthiness to any further extent, but that are suitable to the *pseudos*. They create a world deprived of ontological differences between figurative and literal meaning, reality and fiction, and *logos* and *pseudos*<sup>101</sup>.

As a consequence, nothing can exist on the Moon if the word that may express it does not exist. It is hence remarkable that the Moonites «do not even know the word woman at all» (1.22 οὐδὲ ὄνομα γυναικὸς ὄλωσ ἴσασι). In this fictitious reality founded on words, without them there is no existence, and for women, there is no possibility of life.

In line with the contemporary culture whose public was consciously called to recognise the literary models, Lucian's readers are expected to distinguish the sources of his texts and to be gratified by this (cfr. *Pisc.* 6). Therefore, Lucian does not need nor is obliged to explicitly allude to them

---

<sup>100</sup> Matteuzzi 1975: 28. On metaphorical obscene expressions in Aristophanes, cfr. Henderson 1991: 41ff.

<sup>101</sup> Gassino 2010. Cfr. Georgiadou, Larmour 1998: 1-3 on the relationship between truth and lies as Lucian's main concern in *Verae Historiae*.

(cfr. *VH* 1.2 οὗς καὶ ὀνομαστί ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῶ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον)<sup>102</sup>.

In ancient Greek literature, representing reproduction devoid of women is not Lucian's invention. Indeed, at least two myths can be cited concerning respectively Athena's and Dionysus' birth from Zeus' head and thigh (cfr. Hes. *Th.* 994; Apollod. 3.4.3). Lucian openly mentions them in *Dialogi Deorum* as Poseidon jokes about the possibility that Zeus may be pregnant in every part of the body (cfr. 12.1 ὅλος ἡμῖν κυφορεῖ καὶ πανταχόθι τοῦ σώματος). *Verae Historiae's* Moonites, humorously born of the youngsters' calves (cfr. 1.22), allude to these myths parodically, ironically excluding women from a place – the Moon – traditionally linked to Artemis, the sterile deity who protects virginity and is associated with women and childbirth<sup>103</sup>.

A voyage to the Moon was also narrated in Antonius Diogenes' lost *Wonders beyond Thule* indicated by Photius as the «source and root» (109B35-37 πηγή καὶ ρίζα) of Lucian's *True Histories*<sup>104</sup>. In the work, Derkyllis was taken to the northwest of Spain among the Artabrian, whose men cared for the household while women engaged in warfare (cfr. Phot. 109B34ff.), thus inverting gender roles similarly to the ethnographic accounts explicitly parodied by Lucian (cfr. 1.3). In this regard, Herodotus' record about the reversed (cfr. 2.35.2 ἔμπαλιν) Egyptian society is probably the best known example<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Gassino (2010: 92) reads *Verae Historiae* as the concretisation of the Greek imaginary known to a *pepaideumenos* such as Lucian.

<sup>103</sup> Cfr. Larmour 1997: 139; Georgiadou, Larmour 1998: 124.

<sup>104</sup> For the fragments of Antonius Diogenes, cfr. Reyhl 1969: 11-14. Scholars disagree about the extent of Lucian's debt to Antonius, and while Reyhl (1969) has attempted to reconstruct the *Wonders* on the *Verae Historiae's* frame, Anderson (1976a, 1ff.) and Hall (1981, 339ff.) minimise Lucian's use of it. Morgan (1985: 488), rejecting Photius' testimony, argues that the similarity between Antonius and Lucian is that they «wrote fiction of a type different from the canonical romance, dealing largely with θάύματα».

<sup>105</sup> «Ancient ethnography had established a real 'rhetoric of the Other' (Hartog), entirely based on the *topos* of the reversed world and the figure of inversion in relation to standard Greek customs, according to a Hellenocentric perspective which is here [*scil.*

It is moreover possible that the lunar all-male society may conceal a parodic allusion to some motifs of the Greek erotic novels with which Antonius Diogenes' *Wonders* has been broadly associated, and with whom Lucian's works, especially *Verae Historiae*, have several themes in common: battle scenes (cfr. Ach. 3.13, 4.13-14; Hld. 9.15-16 ff., 10.27; Luc. *VH* 1.12-18, 1.37 ff.), taste for paradoxography and ethnographical digressions (cfr. Ach. 4.2; Hld. 10.27-28; *VH passim*), themes of adventure, and erotic intrigues (cfr. Ach. 5.23; Hld. 1.12; Luc. *VH* 2.25)<sup>106</sup>. Achilles Tatius' ludic and strong meta-linguistic pastiche is a typical expression of the Second Sophistic shared also by Lucian, and the topos of the experience lived by the narrator protagonist is used by both (and also by Longus, cfr. *praef.* 1-4) to introduce the tale (cfr. Achilles 1.1-2; Luc. *VH* 1.1-4) with an ensuing tension «between the I who narrates and the I who acts [... with ...] several signs of what we call the 'omniscient narrator'» (Fusillo 1999: 359)<sup>107</sup>.

Lucian, however, makes some novelistic themes the object of satire (cfr. *VH* 2.37, the meeting with the Pumpkin-pirates is a bizarre deformation of a well-known narrative topos)<sup>108</sup>, and he does not share the central pattern of the passionate young lovers pursued, separated, and prevented from achieving their final consummation. He thus inverts the novelistic topoi about romantic love, preferring gross sexuality to inviolable chastity, and conceivably regarding these themes «as a violation of 'classical' taste» (Anderson 1976a: 87).

It is then remarkable that in contrast with the Greek erotic novel, where women play notoriously the more active part within the couple of

---

in the *Verae Historiae*] falsified» (Fusillo 1999: 363). On the relations of *True Stories* with paradoxography, cfr. Georgiadou – Larmour 1998: 33ff.

<sup>106</sup> «Lucian was humorously imitating the Greek romance novels of his time and would have snickered to think of someone taking the idea of flying to the Moon as anything but absurdity» (Viglas 2016: 162). Cfr. Anderson 1976a: 84-85 for more novelistic themes in Lucian's *corpus*, and Boulogne 1996: 82 and 101 for *True Histories* as a parodic «anti-roman». *Contra* Bompaire 1958: 674: «on ne parlera pas de parodie romanesque dans l'*Histoire vraie*: simple question de vocabulaire».

<sup>107</sup> Cfr. Briand 2005: 131ff.

<sup>108</sup> Fusillo 1999: 357.

passionate young lovers, in *True Histories*, the female gender is negatively projected in the episodes which programmatically open and close the adventures, the Vine-Women and Asslegs, as it obstructs and detains Λουκιανός and comrades, worried about being entrapped by the feminine sexual desire which presents both attraction and peril to men similarly to classical figures like Medea and Phaedra<sup>109</sup>.

Therefore, Lucian's «account of the Moonmen is more than a simple reversal of gender roles [...] It is, rather, a vision of a society without any women whatsoever» (Georgiadou – Larmour 1998: 123-24), inserted in a text whose structure and deformed conventions are an accurate imitation of the forms Lucian is parodying and satirising: mythical and ethnographical accounts, travel narratives, and erotic novels (but, as we will see, the list is not exhaustive)<sup>110</sup>. It is a satire of writers - such as ethnographers - «who have written much that smacks of miracles and fables» (1.2) as if it were true, and also of things «which, in fact, do not exist at all and, in the nature of things, cannot exist» (1.4), such as a world dominated by novelistic heroines otherwise unparalleled in Lucian.

In a study dated 2014, K. Ni-Mheallaigh makes reference to U. Eco's essay *Nel cuore dell'impero: viaggio nell'iperrealtà* (Milano 1977) in order to persuasively interpret Λουκιανός' adventures beyond the Pillars of Hercules as a voyage into a literary hyperreality which finally reveals itself «fake and playfully better than the 'real thing'» (Ni-Mheallaigh 2014: 248) thereby making the original less captivating than the copy while expressing the subversive relationship between them, thematically central to the imperial culture<sup>111</sup>.

According to the scholar, this complex liaison is conveyed by Λουκιανός' encounters with the Vine-Women, «entirely perfect from the waist up [...] while [...] out of their finger-tips grew the branches» (1.8), and

---

<sup>109</sup> Larmour 1997: 143.

<sup>110</sup> Analogously, in Lucian's *De Parasito* and *Philopseudes*, the satire is aimed at the paradoxical encomium and the fantastic narrative through a precise replication of the forms of the genres.

<sup>111</sup> Ni-Mheallaigh 2014: 206-60.



with the Asslegs, «got up just like courtezans and [...] beautiful and young», but with tunics which conceal legs of an ass (cfr. 2.46-47). Indeed, these hybrid women programmatically symbolise the archetypes imitated by the imperial literature embodied by Λουκιανός and companions, enabling Lucian to investigate the risks run by those authors who sterilely enhance the original. The fact that the monsters are gendered female alludes to the generative and maternal aspects of the literary tradition, while their dangerous monstrosity communicates the worries of the imperial culture about the dread of being trapped and absorbed by the tradition without innovating it.

Consequently, the two comrades who abide by embracing the Vine-Women «could not get away again [...] Already branches had grown from their fingers, tendrils entwined them, and they were on the point of bearing fruit like the others any minute» (1.8).

Becoming vines and producing grapes, they lose their identity while, in the ending, the catastrophic consequences that the encounter with the cannibal Asslegs may cause are averted by Λουκιανός' sword (cfr. 2.46), revealing the author's authority and ability to manipulate the tradition by which his text is not absorbed<sup>112</sup>.

The interpretation of Λουκιανός' adventures as a voyage into hyperreality can be, in my opinion, profitably applied also to the representation of the Moon as a world without women. The episode, the first in which a good part of the action is passed, follows the Vine-Women and represents the ultimate fulfilment of traditional ideas and representations such as the myths about Athena's and Dionysus' birth and the ethnographic accounts about societies where gender roles are inverted.

While Euripides' *Hippolytus* only dreamt about a world where men have «put down in the temples either bronze or iron or a mass of gold and have bought offspring [...] and then dwelt in houses free from the female sex»<sup>113</sup> (*Hipp.* 616-24), Lucian fulfils the traditional misogynist background,

---

<sup>112</sup> Ni-Mheallaigh 2009: 17-20.

<sup>113</sup> Transl. by D. Kovacs for the Loeb Classical Library.

making it 'real'. In this respect, the fictitious lunar world is more real than the originals since it accomplishes what the latter only sketched.

In this regard, it is equally remarkable that philosophers such as Anaxagoras (cfr. *VS* 59B), the Pythagoreans (cfr. Ps.-Plut. *De Plac. Phil.* 891C), and Aristotle (cfr. *Cael.* 291B ff., *GA* 777B, *Pr.* 911B and 912A) traditionally consider the Moon as the Earth's epigone, and Plutarch explicitly presents it as a mirror (cfr. *De Fac.* 936D-937C)<sup>114</sup>. It is not by chance, thus, that the glass at which Λουκιανός finally looks in Endymion's palace (cfr. 1.26) represents the climax of the lunar episode. The object, traditionally associated with femininity, and the ideas of veracity and mendacity<sup>115</sup>, concretises the philosophical theories about the Moon which Lucian is aware of (cfr. *Icar.* 20) thereby making them more real than the philosophers' theories.

Furthermore, the looking-glass symbolises the mimetic nature of the world visited by Λουκιανός, and as he finally acknowledges his inability to understand whether the people he observes can or cannot see him (cfr. 1.26), it «is the key to Lucian's work: the inverse world of the Moon, amplified in a grotesque manner, is the deforming mirror through which the author gnaws away at the contemporary world» (Fusillo 1999: 372)<sup>116</sup>.

As an *aleph*, the glass allows to concentrate the vision of the entire Earth in a sole panoptic gaze, which is better than every real look. It permits Λουκιανός to see everything in a unique point and in a single moment, profiting from the detachment assured by looking at the world from above, a motif elsewhere associated in Lucian with satire and mocking laughter (cfr. *Cont.* 6 and 13-17, *Herm.* 5, *Icar.* 15-19)<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> Georgiadou, Larmour 1998: 144.

<sup>115</sup> Cfr. Frontisi-Ducroix, Vernant 1998.

<sup>116</sup> In *True Histories*, the Isle of the Blessed is also represented as an inverse world which allows access to the truth (cfr. Briand 2005: 128ff.).

<sup>117</sup> Cfr. Georgiadou, Larmour 1998: 144; Ni-Mheallaigh 2014: 225-26. About the satirical value of looking from above, cfr. Anderson 1976b: 106; Ureña 1995: 28; Camerotto 2009: 36.

Since Aristophanes, alternative worlds have been a means to reflect and comment on the real life. Analogously, for Lucian as for the other Second Sophistic authors, literature and tradition are instruments to reflect on the imperial culture. Interpreting the mimetic lunar world as a paradoxical hyperrealistic representation of the imperial society and culture is thus tempting.

This possibility is firstly suggested by the title, Ἀληθῆ διηγήματα «True Histories», which may ironically and oxymoronicly allude on one hand to contents, evidently imaginary, and on the other, to the fact that they may give access to a formal truth which is independent of the contents<sup>118</sup>. In addition, the theorisation in the initial paragraphs about the violation of the boundaries between what is true and what is false is also to be considered; *Verae Historiae* notoriously begins with an announcement of mendacity albeit presented as truth (cfr. 1.4), and paradoxically hosts «all kinds of lies [... told in ...] plausible and specious way» (1.2 πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως).

Therefore, the hero of this mendacious world truthfully described is named as the author (cfr. 2.28), further confusing the limits between the intradiegetic fiction and the extradiegetic reality thereby making «his perspective as narrator identical to his perspective as actor» (Fusillo 1999: 358)<sup>119</sup>. It is not by chance, thus, that the narrator anticipates the ethnographical digression about the all-male nature of the lunar society as Λουκιανός, back from the solar prisons, states that Endymion promises to give him his own son in marriage since «there are no women in their country» (1.21).

Analogously, Endymion, the king of the Moonites (and the Moon's lover in Greek mythology), is a man who was kidnapped from the Earth while he was sleeping (hence, he understands from the clothes worn by Λουκιανός and comrades that they are Greeks, cfr. 1.11), and the etymology of an effective Greek word, i.e. γαστροκνημία, is enclosed in the lunar inhabitants' untruthful reproduction (cfr. 1.22) just like the

---

<sup>118</sup> Cfr. Fusillo 1999: 356; Boulogne 1996: 82ff.; Briand 2005; Swanson 1976.

<sup>119</sup> Cfr. Boulogne 1996: 97-98; Georgiadou, Larmour 1998: 3; Gassino 2010: 90.

concretisation of a comic sexual metaphor gives birth to the Arboreals (cfr. 1.22).

The world of Lucian's satire is conspicuously male dominated; its spokespersons are men as men are also the recipients of their critics<sup>120</sup>. In imperial Greek literature, *paideia* is besides frequently portrayed as a largely phallic quality, a constitutive stage in the achievement and definition of virility being a surrogate for the military activity that defined manhood during the previous centuries<sup>121</sup>. «Manliness was not a birthright. It was something that had to be won» (Gleason 1995: 159) through competitive displays of wealth and, especially, of rhetoric skill, the decisive test of virile excellence. Gender became, as a consequence, a main source of symbolic language. «So absent indeed were real women that the 'other', an apparently essential component in the process of self fashioning, had to be called into being within an entirely masculine context» (ivi: 160-61).

Lucian's world of satirised intellectuals or (from the author's point of view) pseudo-intellectuals has therefore no place for women in spite of the progressive increase in educational opportunities for females from the 3<sup>rd</sup> century BC onwards<sup>122</sup>. Among the philosophers named by Lucian, only four – and from the past – are female: Aspasia of Miletus (cfr. *Eun.* 7, *Gall.* 19, *Im.* 17, *Salt.* 25), Diotima (cfr. *Eun.* 7, *Im.* 18), Thargelia (cfr. *Eun.* 7), and Theano the Pythagorean (cfr. *Im.* 18)<sup>123</sup>. At least on one occasion, they are explicitly rendered as categorically abnormal when Bagoas, a eunuch who

---

<sup>120</sup> Women from the world of commercial sex in Plato's Athens as re-imagined for the educated public of the 2<sup>nd</sup> century AD are the protagonists of the fifteen short farces which compose Lucian's *Dialogues of the Courtesans*. It is remarkable that in this prominently female world, sex and body pleasures are not banned as, by contrast, among the intellectual élite to which Lucian pertained and who wanted to control sexual instincts in opposition to the crowd.

<sup>121</sup> Whitmarsh 2001: 113-16.

<sup>122</sup> Cfr. Pomeroy 1977; Cole 1981.

<sup>123</sup> On female philosophers, cfr. Pomeroy 1977: 57-58; Cole 1981: 228-29; Henry 1995: 75-76 about Aspasia in particular.

confuses male and female categories and has to be subsequently excluded from philosophy, shrines, holy-water fonts, and all places of public assembly, asserts with a counter-productive statement that «Diocles was acting unjustly in trying to exclude a eunuch from philosophy, in which even women had a part; and he [*scil.* Bagoas] brought in Aspasia, Diotima, and Thargelia to support him» (*Eun.* 7).

In Lucian's works, however, women are – though rarely – also the spokesperson of the satire. In *Herm.* 34,

Gelo of Syracuse is said to have had bad breath and to have been for a long time ignorant of the fact as no one dared to criticise a tyrant, until a certain foreign woman with whom he had to do dared to tell him how it was.

Analogously, in *Icar.* 20, the Moon (gendered female) denounces the philosophers' contradictory theories about herself<sup>124</sup>, and in *Ind.* 21, «an old foreign woman» tells Pyrrhus the truth about his conviction of being «a perfect replica of Alexander's beauty»:

Pyrrhus showed her portraits of Philip, Perdicas, Alexander, Cassander and other kings, and asked her whom he resembled, quite certain that she would fix upon Alexander; but, after delaying a good while, she said, 'Batrachion, the cook': and as a matter of fact there was in Larissa a cook called Batrachion who resembled Pyrrhus.

From Lucian's point of view, thus, being an old and/or foreigner woman, even an inhabitant of a place (the sky) materially detached from the satirised philosophers, may ensure the estrangement necessary to freely observe and bravely satirise the imperial society. In this regard, it is to be observed that since old women traditionally did not have a procreative or erotic sexuality, having reached the maternal ideal, they were not a source of anxiety anymore for the men of the Greek household,

---

<sup>124</sup> For more extent parallels between Lucian's *Icaromenippus* and *Verae Historiae*, cfr. Georgiadou, Larmour 1998: 16.

and conventionally had a certain autonomy and freedom even in confronting and admonishing them. Their speech – not only in Lucian – was forthright, including obscenity and abuse, and could be fearlessly bellicose<sup>125</sup>.

For these reasons, in Lucian's works, the occasional presence of female satirical spokespersons and women's absence from the places that imperial society devotes to culture may similarly illustrate how Lucian perceives women's position in the imperial society. His voices, indeed, are usually at its margins so that they can objectively observe and criticise it<sup>126</sup>.

However, during the 2<sup>nd</sup> century AD, in the oriental regions of the Roman Empire, women did not endure the same deficiency of personal rights as in the Athens of the 5<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> centuries BC, in which Lucian often sets his works and to which many of his literary models pertain. Marriage documents and papyri illustrate, in fact, female significant independence, juridical autonomy, and acquired ability to read and write. Moreover, by the early 1<sup>st</sup> century AD, offices and liturgies considered appropriate for women were extended, and in the 2<sup>nd</sup> century, they could take on even titles not typically suitable for women if the situation necessitated it. The contemporary civic ideology accentuated the importance of citizenship in personally and financially serving the city, nominally presenting all the citizens as equal in decrees and honours on the basis of their civic roles, «and women largely followed male conventions when they themselves entered the public arena» (Van Bremen 1996: 300).

Moral conservatism, however, generally continued to influence the terms in which women could be publicly praised. Inscriptions celebrated them not for the offices connected to the charges (as was normally the case for men), but for being the incarnation of the ideal mothers and wives<sup>127</sup>. They were thus often praised and sculptured at the side of their husbands

---

<sup>125</sup> Cfr. Bremmer 1985; Henderson 1987: 108ff.

<sup>126</sup> Cfr. Lanza 1997 and Camerotto 2014: 145 about the detachment of the critic from Socrates to Lucian's satire.

<sup>127</sup> For a collection of inscriptions concerning the social position of women in the Greco-Roman world, cfr. Pleket 1969: 10-41.

as a result of the impact of the Augustan ideal of the couple, irrespective of whether they held the charge autonomously or jointly<sup>128</sup>.

The male roles that 2<sup>nd</sup> century women could take on were thus determined by the needs of the elite families to preserve visibility, ideology, and high status, and since councils, magistrates, and assemblies were all-male civic bodies, men continued to control the general structures of civic euergetism. The women's fathers, husbands, and brothers made the decisions about who could take on an office or a liturgy according to the needs and the ideology of their families. Subsequently, in Lucian's days, female wealth, civic office-holding, and honours increased in appearance, «accompanied by a loss in citizen-status and a public image that emphasized, above all, the familial aspects of womanhood» (Van Bremen 1996: 302). When men died or held charges not compatible with others, or that made them stay away from the household, women were the sole medium to preserve the family's power, richness, and influence.

In this regard, it is to be noted that in roughly contemporary novels, whose heroines show «remarkable strength of mind and strongly marked personality» (Egger 1999: 130), female public activity is conspicuously obliterated. Women's erotic aura and sexual attractiveness (though in the limits of virginity and continence represented, as in the inscriptions, as the necessary and positive female principles) provide them with the power to manipulate whoever has effective supremacy. Despite brave and tenacious, the novels' heroines do not have the juridical autonomy and financial commitments that women peculiarly had in real life in consistence with an archaising and restrictive image of the feminine that typifies the genre and that is confirmed by the inscriptions praising office-holding women as ideal mothers and wives<sup>129</sup>.

It is thus appealing to interpret the lunar all-male society in Lucian's *True Histories* also as an expression of the same archaising tendencies, which are besides compatible with the noticed negative representation of

---

<sup>128</sup> Van Bremen 1996. Cfr. Rousselle 2002.

<sup>129</sup> Egger 1999: 135. For a roughly different (and more optimistic) interpretation of the 'female paradox' in ancient novels, cfr. Wiersma 1990.

the female gender in a text that parodically plays with romance. These tendencies are expressed by Lucian through a satiric parody of the novels, excluding the central pattern of the passionate and tenacious heroine from a text which accurately, albeit deformedly, imitates the forms it satirically parodies as they violate the 'classical taste'.

Moreover, the lunar world may also possibly be read as a hyper-realistic representation of the society where Lucian lived, and where the participation of women to the public life was in fact limited as determined by the needs of the upper classes. The lunar female ontological inexistence may thus ultimately and archaically fulfil the imperial limited female participation to the public life and activities. The result is a world where women do not exist, and where the young Moonites act as mothers and wives.

Among the Moonites, men older than twenty-five take a partner (cfr. 1.22 ἀπὸ δὲ τούτων γαμεῖ αὐτός), while the youngest give themselves as partners (cfr. 1.22 μέχρι μὲν οὖν πέντε καὶ εἴκοσι ἐτῶν γαμεῖται ἕκαστος). The traditional and effective gender gap is thus substituted by the age difference, emphasising «sexual roles rather than the permanence or public nature of the unions» (Cameron 1998: 142), independently of the fact that the verb γαμεῖν may be used to mean both «to marry» (cfr. Luc. *DMeretr.* 4.1, 7.2, 7.4, *Tox.* 35) and «to have sex with» (cfr. *DMeretr.* 5.3). In both cases, indeed, it similarly expresses the dichotomy between the masculine active role (cfr. γαμεῖ) and the feminine passivity (cfr. γαμεῖται) transposed by Lucian from gender to age gap.

Moreover, «the dual role of the Moonmen [...] recalls the roles of ἐραστής and ἐρώμενος» (Georgiadou, Larmour 1998: 124) in Greek philosophical *paidierastia* since in conventional discourses, these positions are similarly presented as temporary; thus, attaining mature adulthood, a former *eromenos* can become an *erastes* in his turn. Until that moment, however, he is usually referred to as «youth» (παῖς, cfr. Plato *Chrm.* 154A, μειράκιον, cfr. Plato *Chrm.* 154A, or νεανίσκος, cfr. Plato *Euthyd.* 271A)<sup>130</sup>,

---

<sup>130</sup> Dover 1989: 85ff.



and therefore, Lucian's mention of the age difference may be referring to this.

The philosophical tenor of the allusion is furthermore confirmed by a detail concerning sex among the Arboreals as they «have artificial parts that are sometimes of ivory and sometimes, with the poor, of wood, and make use of them in their intercourse (πλησιάζουσι)» (1.22). The verb πλησιάζω (cfr. 1.22 πλησιάζουσι τοῖς γαμέταις τοῖς ἑαυτῶν) is indeed often associated by Lucian with the philosophers' followers (cfr. *Herm.* 80) since it means both «to have sexual intercourse with» (cfr. *DMeretr.* 5.2) and «to associate with», a double significance which is exploited in *Verae Historiae* with reference to Socrates' consorting with the youngsters (cfr. 2.19).

The all-male relationships on the Moon – the traditional terrestrial epigone theorised by several philosophers (cfr. Aristot. *Cael.* 291B ff., *GA* 777B, *Pr.* 911B and 912A; Anaxagoras *VS* 59B; Plut. *De Fac.* 936D-937C; Ps.-Plut. *De Plac. Phil.* 891C) – may thus also be a roughly hyperrealistic and parodic representation of the liaisons between the philosophers and their young followers<sup>131</sup>. As Plato challenges the principles of classical *paidierastia* on behalf of philosophy (portraying Socrates as both the ideal *erastes* and the perfect *eromenos*)<sup>132</sup>, so does Lucian, satirically conscious of the Platonists' inclination for *paidierastia* (cfr. *Bis acc.* 28-29, *Nigr.* 7, *Vit. Auct.* 15), in the name of satire. At least one relationship between a philosopher (Zenothemis) and a pupil (Diphilus) is indeed satirised in Lucian's *corpus* (cfr. *Symp.* 26).

On the Moon, Lucian represents a single-sex society that hyperrealistically reflects not only on the culture and genres to which he and his work pertain, and parodically applies and is applied to, but also on Plato's male philosophical world, which many of his contemporaries embraced (cfr. Plut. *Mor.* 672E-F). As aforementioned, in the imperial society, *paideia* was intrinsically interlinked with manhood, and Lucian was aware of it<sup>133</sup>;

---

<sup>131</sup> Cfr. Georgiadou, Larmour 1998: 131.

<sup>132</sup> Cfr. Halperin 1986.

<sup>133</sup> Cfr. Whitmarsh 2001: 113-16.

not by chance then, the *Eunuch's* narrator eventually prays that his son «may be suitably endowed for the practice of philosophy with other tools than brain or tongue» (13) satirically reducing to absurdity the claims of philosophy to perfect the moulding of men.

While in the idealised Athens of the 5<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> centuries, the erotic liaison between *erastes* and *eromenos* provided informal education in manhood and citizenship<sup>134</sup>, in Lucian's epoch it may be just a hypocritical pose that deserves satire (cfr. *Symp.* 26). In *Verae Historiae*, the mockery is thus developed through a hyperrealistic representation also of Plato's male philosophical world to which imperial *paideia* and manhood are fundamentally linked. The result is an epigonic world represented, from more than one point of view, as more real than the reality.

## Bibliography

- Anderson 1976a = G. Anderson, *Studies in Lucian's comic fiction*, Mnemosyne, Leiden 1976.
- Anderson 1976b = G. Anderson, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Mnemosyne, Leiden 1976.
- Bompaire 1958 = J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Belles lettres, Paris 1958.
- Boulogne 1996 = J. Boulogne, *Narrations véritables: miscellanées de toutes les hybridations imaginables*, "Uranie", 6, 1996, pp. 81-101.
- Bremmer 1985 = J. N. Bremmer, *La donna anziana: libertà e indipendenza*, in G. Arrigoni (ed.), *Le donne in Grecia*, Laterza, Bari 1985, pp. 275-298.
- Briand 2005 = M. Briand, *Lucien et Homère dans les Histoires vraies: pratique et théorie de la fiction au temps de la Seconde Sophistique*, "Lalies", 25, 2005, pp. 127-140.
- Cameron 1998 = A. Cameron, *Love (and Marriage) Between Women*, "GRBS", 39, 1998, pp. 137-156.

---

<sup>134</sup> Cfr. Dover 1989: 91.

- Camerotto 1998 = A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa – Roma 1998.
- Camerotto 2009 = A. Camerotto, *Luciano di Samosata, Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.
- Camerotto 2014 = A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Mimesis, Milano - Udine 2014.
- Cole 1981 = S.G. Cole, *Could Greek Women Read and Write?*, in H. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Gordon and Breach Science Publishers, New York - London 1981, pp. 219-245.
- Dover 1989 = K. Dover, *Greek Homosexuality*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989<sup>2</sup>.
- Eco 1977 = U. Eco, *Nel cuore dell'impero: viaggio nell'iperrealtà*, Milano 1977.
- Egger 1999 = B. Egger, *The Role of Women in the Greek Novel*, in S. Swain (ed.), *Oxford Readings in The Greek Novel*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 108-137.
- Frontisi-Ducroix, Vernant 1998 = F. Frontisi-Ducroix, J.P. Vernant, *Ulisse e lo specchio*, Donzelli, Roma 1998.
- Fusillo 1999 = M. Fusillo, *The Mirror of the Moon: Lucian's a True Story – From Satire to Utopia*, in S. Swain (ed.), *Oxford Readings in The Greek Novel*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 351-381.
- Gassino 2010 = I. Gassino, *Par-delà toutes les frontières: le pseudos dans les Histoires vraies de Lucien*, in F. Mestre, P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2010, pp. 87-98.
- Georgiadou, Larmour 1998 = A. Georgiadou, D. H. J. Larmour, *Lucian's "Verae Historiae" as Philosophical Parody*, "Hermes", 126, 1998, pp. 310-325.
- Gleason 1995 = M. W. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton University Press, Princeton 1995.
- Hall 1981 = J. Hall, *Lucian's satire*, Arno Press, New York 1981.
- Halperin 1986 = D. M. Halperin, *Plato and Erotic Reciprocity*, "CA", 5, 1986, pp. 60-80.
- Henderson 1987 = J. Henderson, *Older Women in Attic Old Comedy*, "TAPhA", 117, 1987, pp. 105-129.

- Henderson 1991 = J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York – Oxford 1991<sup>2</sup>.
- Henry 1995 = M. M. Henry, *Prisoner of History: Aspasia of Miletus and Her Biographical Tradition*, Oxford University Press, New York – Oxford 1995.
- Householder 1941 = F. W. Householder, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, King's Crown Press, New York 1941.
- Komornicka 1964 = A. M. Komornicka, *Métaphores, Personnifications et Comparaisons dans l'œuvre d'Aristophane*, Archivum Filologiczne X, Wrocław - Warszawa - Krakow 1964.
- Lanza 1997 = D. Lanza, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Einaudi, Torino 1997.
- Larmour 1997 = D. H. J. Larmour, *Sex with Moonmen and Vinewomen: The Reader as Explorer in Lucian's Vera Historia*, "Intertexts", 1, 1997, pp. 131-146.
- Ledergerber 1905 = P. I. Ledergerber, *Lukian und die altattische Komödie*, Benziger & Company, Einsiedeln 1905.
- Matteuzzi 1975 = M. Matteuzzi, *Sviluppi narrativi di giochi linguistici nella "Storia Vera" di Luciano*, "Maia", 27, 1975, pp. 225-229.
- Mestre 2012 = F. Mestre, *Declamation by Deceit: a Sophist's Trickery*, in J. Martínez (ed.), *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*, Ediciones Clásicas, Madrid 2012, pp. 237-246.
- Morgan 1985 = J. R. Morgan, *Lucian's True Histories and the Wonders beyond Thule of Antonius Diogenes*, "CQ", 35, 1985, pp. 475-490.
- Mureddu 2006 = P. Mureddu, *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro. Introduzione*, in P. Mureddu, G. F. Nieddu (eds.), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 2006, pp. 1-31.
- Ni-Mheallaigh 2009 = K. Ni-Mheallaigh, *Monumental fallacy: the teleology of origins in Lucian's Verae Historiae*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009, pp. 11-28.
- Ni-Mheallaigh 2014 = K. Ni-Mheallaigh, *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

- Pleket 1969 = H. W. Pleket, *Epigraphica. Texts on the social History of the Greek World*, II, E.J. Brill, Leiden 1969.
- Pomeroy 1977 = S. B. Pomeroy, *Technikai kai Mousikai: The Education of Women in the Fourth Century and in the Hellenistic Period*, "AJAH", 2, 1977, pp. 51-68.
- Reyhl 1969 = K. Reyhl, *Antonios Diogenes: Untersuchungen zu den Roman-Fragmenten der "Wunder jenseits von Thule"*, Dissertation, Tübingen 1969.
- Rousselle 2002 = A. Rousselle, *Entre procréation et continence à Rome*, in P. Schmitt Pantel (ed.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Plon, Paris 2002, pp. 385-437.
- Swanson 1976 = R. A. Swanson, *The True, the False, and the Truly False: Lucians Philosophical Science Fiction*, "Science Fiction Studies", 3, 1976, pp. 227-239.
- Taillardat 1962 = J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et style*, Les Belles lettres, Paris 1962.
- Ureña 1995 = J. Ureña Bracero, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza, y procedimientos de humor*, A.M. Hakkert, Amsterdam 1995.
- Van Bremen 1996 = R. Van Bremen, *The Limits of Participation*, J. C. Gieben Publisher, Amsterdam 1996.
- Viglas 2016 = K. Viglas, *The Placement of Lucian's Novel True History in the Genre of Science Fiction*, "Interlitteraria", 21, 2016, pp. 158-171.
- Webb 2006 = R. Webb, *Fiction, mimesis and the performance of the past in the Second Sophistic*, in D. Konstan, S. Saïd (eds.), *Greeks on Greekness. Viewing the Greek Past under the Roman Empire*, Cambridge Philological Society, Cambridge 2006, pp. 27-46.
- Wiersma 1990 = S. Wiersma, *The Ancient Greek Novel and Its Heroines: A Female Paradox*, "Mnemosyne", 43, 1990, pp. 109-123.
- Whitmarsh 2001 = T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire*, Oxford University Press, Oxford 2001.

## Author

### Morena Deriu

Morena Deriu is “Cultrice della Materia” (SSD L-FIL-LET/02) at the University of Cagliari, where she graduated in Ancient Culture and Literature. She obtained a PhD in Literary, Linguistics and Philological Studies at the University of Trento in co-direction agreement with the University of Barcelona. Her research interests did and do concern colour terminology in the archaic poetry and Euripidean theatre (cfr. *Il senso del colore in Euripide tra tradizione e innovazione*, 2010), Lucian of Samosata’s satire and satirical heroes (cfr. *Prosimetrum, impresa e personaggi satirici nei Contemplantes di Luciano di Samosata*, 2015; *Quando la filosofia diventa spettacolo: satira e denuncia nel Nigrinus*, 2017) and their relationships with the comic and Socratic heroes (cfr. *La moltiplicazione della voce satirica e le Tesmoforiazuse e le Rane di Aristofane: una proposta* and *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira*, forthcoming), and finally women and gender studies in ancient Greece.

Email: [morena.deriu@gmail.com](mailto:morena.deriu@gmail.com)

L'altrove temporale nella letteratura  
fantastica tra utopia e distopia:  
*Enoch Soames e Utopia*  
*de un hombre que está cansado*

Cristiana Mameli

Parametro fondamentale insieme allo spazio per la definizione del reale, il tempo nell'ambito della narrativa fantastica risulta tra i temi più funzionali a quella messa in discussione delle certezze concernenti ciò che si considera la realtà che contraddistingue il modo fantastico in quanto letteratura votata alla trasgressione, al superamento dei limiti, alla dissoluzione delle categorie separative<sup>135</sup>.

Tra i tanti casi narrativi riconducibili al trattamento del tema del tempo nella narrativa fantastica – dalla coincidenza e sovrapposizione di tempi diversi all'eccezionale rallentamento del corso temporale, dall'eternizzazione di un istante alle alterazioni del tempo biologico – si può annoverare certamente il viaggio nel tempo. Spesso, infatti, come scrive Silvia Albertazzi, «il viaggio fantastico si compie nel tempo prim'ancora che nello spazio, o comunque arriva a interessare entrambe le dimensioni, scavalcando i confini razionalmente definibili» (Albertazzi 1993: 77). Diversamente da quanto accade nella fantascienza, nel fantastico

---

<sup>135</sup> Come afferma Rosemary Jackson: «Il fantastico stabilisce, o scopre, un'assenza delle distinzioni separative, violando una prospettiva "normale" o di senso comune che rappresenta la realtà come costituita da unità discrete, ma connesse. Il fantastico si preoccupa dei limiti, delle categorie limitanti, e della loro progettata dissoluzione. Sovverte i postulati filosofici dominanti che considerano "realtà" un'entità unilaterale, coerente, quella ristretta che Bachtin ha definito "monologica"» (Jackson 1981: 44).

L'arrivo dei personaggi a un'epoca differente da quella d'appartenenza avviene senza il ricorso a strumenti tecnologici quali la macchina del tempo o a procedure plausibili sul piano scientifico come l'ipnosi o l'ibernazione. In luogo di tali mezzi e procedimenti si trovano gli espedienti narrativi più vari: dalla perdita dei sensi al sonno dalla durata straordinaria, dal patto con il diavolo alla fortuita scoperta di varchi temporali. Approdati in maniera talvolta inspiegabile in un'altra epoca, i protagonisti dei testi ascrivibili al fantastico si trovano di fronte alla possibilità di conoscere mondi e sistemi comunitari alternativi rispetto ai modelli di società a loro noti<sup>136</sup>. In tal modo il fantastico si inserisce in quella tradizione delle utopie e distopie proiettate in un altrove temporale inaugurata da testi quali *Looking Backward 2000-1887 (Guardando indietro: 2000-1887, 1888)* di Edward Bellamy e *The Time Machine (La macchina del tempo, 1895)* e *When The Sleeper Wakes (Il risveglio del dormiente, 1899)* di Herbert George Wells.

A dimostrazione di come mediante il sottotema del viaggio nel tempo la narrativa fantastica entri in contatto con i generi dell'utopia e della distopia, si è scelto di analizzare due racconti, appartenenti rispettivamente alla prima e alla seconda metà del Novecento: *Enoch Soames (1916)* di Max Beerbohm e *Utopia de un hombre que está cansado (Utopia di un uomo che è stanco, 1975)* di Jorge Luis Borges.

La vicenda al centro di *Enoch Soames* è raccontata in qualità di narratore intradiegetico dallo stesso Max Beerbohm, il quale rievoca gli anni della giovinezza trascorsi a Oxford e l'ambiente intellettuale della

---

<sup>136</sup> È interessante notare come nel racconto che può essere considerato l'archetipo dei testi incentrati sui viaggi nel tempo e ascrivibili alla letteratura fantastica, *Rip Van Winkle (1819)* di Washington Irving, si ricorra al motivo del salto temporale per sottolineare l'importanza storica del costituirsi di un nuovo ordinamento politico-sociale. In tale testo si narra di un uomo che, recatosi a caccia sui monti presso il fiume Hudson, si addormenta e si risveglia dopo circa vent'anni, quando ormai gli Stati Uniti d'America sono una realtà e le colonie hanno spezzato da tempo il loro vincolo con il Regno Unito. Il sonno ventennale del protagonista è dunque metafora di un'avvenuta rottura, della rivoluzione che ha portato alla «realizzazione di un mondo nuovo, dell'utopia democratica che si è incarnata nella Storia americana» (Pagetti 1989: 1).



Londra di fine Ottocento. Protagonista del racconto è uno scrittore di scarso talento, Enoch Soames, il quale, non riscuotendo successo tra i contemporanei, vorrebbe verificare l'entità della sua fama presso i posteri. Accetta perciò la proposta del diavolo, incontrato in una piccola locanda, e vende la propria anima in cambio della possibilità di trascorrere alcune ore nel futuro. Trovandosi a un secolo esatto di distanza dal momento del patto – effettuato nel pomeriggio del 3 giugno 1897 – Soames ha modo di accertarsi della fortuna dei suoi testi controllando il catalogo degli autori del British Museum. Ciò che lo scrittore racconta di aver visto di ritorno dal 1997 a un giovane Max Beerbohm è uno scenario di carattere marcatamente distopico: gli uomini e le donne indossano tutti una sorta di uniforme con un numero cucito su una manica, sono rasati o privi di capelli e profumano di disinfettante. Rilevante è il fatto che, dopo un iniziale accenno all'aspetto degli uomini e delle donne della fine del ventesimo secolo, il protagonista si limiti a rispondere affermativamente alle domande del suo interlocutore, il quale sembra aver già immaginato i tratti di quell'altrove temporale visitato da Soames:

"That's right. Try to remember everything. Eat a little more bread.  
What did the reading-room look like?"

"Much as usual," he at length muttered.

"Many people there?"

"Usual sort of number."

"What did they look like?"

Soames tried to visualize them.

"They all," he presently remembered, "looked very like one another"

My mind took a fearsome leap.

"All dressed in sanitary woolen?"

"Yes, I think so. Grayish-yellowish stuff."

"A sort of uniform?" He nodded. "With a number on it perhaps – a number on a large disk of metal strapped round the left arm? D. K. F. 78,910 – that sort of thing?" It was even so. "And all of them, men and women alike, looking very well cared for? Very Utopian, and smelling rather strongly of carbolic, and all of them quite hairless?" I was right

every time. Soames was only not sure whether the men and women were hairless or shorn. "I hadn't time to look at them very closely," he explained.<sup>137</sup>

Il lettore in tal modo viene introdotto in un gioco narrativo in cui i piani del reale e del finzionale si confondono, come dimostra quanto il personaggio principale ha trovato sul proprio conto. Nel catalogo del British Museum il nome di Enoch Soames non compare, ma egli, nonostante sia scritto in una sorta di trascrizione fonetica dell'inglese, una semplificazione della lingua che anticipa il *new speak* orwelliano, ha individuato un brevissimo passo che lo riguarda in un testo sulla storia della letteratura inglese pubblicato nel 1992, *l'English Littracher 1890-1900* di T. K. Nupton. In questo, Soames è presentato come il personaggio di un racconto di Max Beerbohm incentrato su uno scrittore di dubbio valore, un racconto che, secondo l'autore del testo critico, non è altro che una satira sulle vane ambizioni degli scrittori al tempo in cui la letteratura non era

---

<sup>137</sup> «– Così va bene. Cercate di ricordare tutto quanto. Mangiate un altro po' di pane. Com'era, la sala di lettura?

– Come sempre, – mormorò finalmente.

– Molta gente?

– Come al solito.

– Che aspetto avevano?

Soames cercò di rivederli. – Tutti, – si ricordò poco dopo, – si somigliavano molto.

Il mio cervello fece un salto pauroso.

Jarger?

– Sì, mi pare.

– Una specie di uniforme? – Accennò di sì col capo. Con un numero, forse? Un numero su un grande disco di metallo cucito sulla manica sinistra? DKF 78, 910; una cosa di questo genere? – Era proprio così. – E tutti... uomini e donne allo stesso modo, dall'aspetto molto accurato? Simili agli abitanti d'Utopia? E con un odore piuttosto forte di disinfettante? E tutti assolutamente senza capelli? – Avevo ragione su tutti i punti. Soltanto Soames non era sicuro se gli uomini e le donne fossero rasati, o senza capelli». (Beerbohm 2010: 19; Beerbohm in Borges, Ocampo, Bioy Casares 1981: 39-40).

ancora diventata parte dei pubblici servizi, con impiegati dediti al proprio lavoro e non desiderosi di fama e fortuna<sup>138</sup>.

Come nota Lawrence Danson, Enoch Soames scrive al fine di esistere. «In Beerbohm's story Soames finally gets his readers, but the fulfilment of his wish turns out to be a writer's nightmare; he becomes only that which is read, a prisoner of language» (Danson 1991: 194). Lo scrittore che voleva affermarsi, esistere oltre il tempo a lui concesso attraverso le sue opere, si ritrova esistente come personaggio immaginario ideato da qualcun altro – del resto numerosi sono i rinvii all'interno del testo alla sua natura inconsistente<sup>139</sup>. Se da un lato il racconto di Max Beerbohm, non a caso

---

<sup>138</sup> Nel passo del libro, ricopiato da Enoch Soames su un foglietto, si legge: «“[...] It iz a sumwot labud satire, but not without vullu az showing hou seriusli the yung men ov th aiteen-ninetiz took themselvz. Nou that th littreri profeshn haz bin auganized az a departmnt of publik servis, our riters hav found their levvl an hav lernt ter doo their duti without thort ov th morro. [...]»; «“[...] È una satira piuttosto elaborata, ma non senza valore, poiché mostra quanto sul serio si prendessero i giovani verso il 1890. Ora che la professione del letterato è stata organizzata come uno dei dicasteri dei pubblici servizi, i nostri scrittori hanno trovato il loro equilibrio e hanno imparato a fare il loro dovere, senza pensare al domani. [...]”» (ivi: 21; trad. it. ivi: 41-42).

<sup>139</sup> Come scrive Paul Fox, «he is described throughout the story as a ghostly, dim figure, haunting the candlelit margins of the Café Royal» (Fox, in Lewes, 2012: 164). Se per il giovane Max Beerbohm, che incontra per la prima volta Enoch Soames al Café Royal, il *mot juste* per definirlo è «dim», «indistinto» (Beerbohm, 2010: 4; trad. it. Beerbohm in Borges, Ocampo, Bioy Casares, 1981: 20), il pittore William Rothenstein spiega il suo rifiuto a ritrarlo con la domanda: «How can one draw a man who doesn't exist?», «Come si può fare il ritratto a un uomo che non esiste?» (*ibidem*; trad. it. *ibidem*); mentre un altro personaggio, Henry Harland, il direttore della rivista *The Yellow Book*, si riferisce al mediocre scrittore con l'espressione «that absurd creature», «quell'assurda creatura» (ivi: 10; trad. it. ivi: 27). Ricordando il momento in cui Rothenstein espone un ritratto di Soames, il narratore afferma che tale opera appariva più vitale del soggetto che rappresentava: «Anybody who knew him would have recognized the portrait at a glance, but nobody who didn't know him would have recognized the portrait from its bystander: it "existed" so much more than he; it was bound to»; «Chiunque lo conoscesse avrebbe riconosciuto il ritratto alla prima occhiata; ma nessuno che non lo conoscesse avrebbe riconosciuto il ritratto dall'uomo che gli stava vicino: "esisteva" tanto più di lui; e così doveva essere» (ivi: 11; trad. it. ivi: 28-29). L'esposizione del quadro che lo ritrae costituisce per Soames l'apice della fama, per cui, quando la mostra dei dipinti di

inserito nell'*Antologia della letteratura fantastica* a cura di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares<sup>140</sup>, risulta volto a una messa in evidenza della forza demiurgica della scrittura, dall'altro occorre notare come mediante pochissimi riferimenti si delinei un futuro distopico, in cui l'identità individuale è annullata e la letteratura è privata di ogni valore artistico e ridotta a mero servizio istituzionale.

Un analogo annullamento dell'individualità è alla base della società futura rappresentata in *Utopía de un hombre que está cansado* di Borges.

All'inizio del racconto il protagonista, un professore di letteratura e scrittore di racconti fantastici di nome Eudoro Acevedo, si trova inspiegabilmente<sup>141</sup> in una pianura che stenta a riconoscere, simile alle

---

Rothenstein al New English Art Club si conclude, egli diviene «a shadow of the shade he had once been», «un'ombra dell'ombra che era stato», (*ibidem*, trad. it. ivi: 29). Infine, quando Beerbohm si difende dall'accusa dello scrittore circa il fatto che in futuro sfrutterà la sua triste vicenda per scrivere un racconto, sostiene, in modo da spiegare la presenza dei loro nomi nel libro di Nupton come una semplice coincidenza, che «Enoch Soames is a name that might occur to anyone writing a story», «"Enoch Soames" è un nome che può venire in mente a chiunque voglia scrivere un racconto» (ivi: 21; trad. it. ivi: 42).

<sup>140</sup> Nella prefazione alla prima edizione dell'*Antologia* Adolfo Bioy Casares scrive circa tale racconto: «Per l'argomento, per la concezione generale e per i particolari – assai pensati, molto stimolanti per il pensiero e l'immaginazione – per i personaggi, i dialoghi, la descrizione dell'ambiente letterario inglese della fine del secolo scorso, credo che *Enoch Soames* sia uno dei racconti lunghi più ammirevoli dell'antologia» (Bioy Casares in Borges, Ocampo, Bioy Casares 1981: xix).

<sup>141</sup> Non diversamente da utopie quali *Looking Backward* e *When the Sleeper Wakes*, invece della scoperta di un'isola o un paese geograficamente remoti – o di un mondo fittizio che tramite una descrizione enciclopedica, va gradualmente sostituendosi a quello reale, come si narra in un altro testo di Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – in *Utopía de un hombre que está cansado* si rappresenta un mondo collocato in un lontano avvenire, sebbene nel racconto non venga specificata la modalità d'arrivo del personaggio principale in tale altrove spaziotemporale. Al riguardo osserva Ilan Stavans: «As in Wells's *The Time Machine*, Acevedo travels in the future. How? We don't know, since we first see him already wandering through unknown geographies that look like Oklahoma, Texas, or the Argentinian pampas. Once more, this fact evinces Borges's disdain for SF: he is interested in the adventure, not in the mechanistic maneuvers that explain the voyage» (Stavans 1990: 80).

tante pianure del continente americano, scoprendo di essere a migliaia di anni di distanza dal tempo a cui appartiene. Come scrive Sanchez Rojel, nel caso di Acevedo «no hay naufragio, ni descubrimiento de la isla lejana de Tomás Moro, pero sí un desplazamiento; el abandono de una realidad y el encuentro no ya con un falso país (como Tlön), sino con el mundo futuro» (Sanchez Rojel, 2005: 24), e l'incontro del personaggio con un abitante di tale mondo futuro costituisce il pretesto per prospettare una società ideale, che riprende diversi aspetti di quella immaginata da Thomas More nella sua *Utopia*. Fonte dichiarata del racconto, *Utopia* è richiamata nel testo a più livelli, a partire dall'epigrafe che introduce il racconto: «llamola Utopía, voz griega cuyo significado es *no hay tal lugar*» (Borges 2011: 105)<sup>142</sup>. Dalle parole dell'uomo senza nome incontrato dal protagonista emerge la rappresentazione di una società in cui la proprietà privata è stata abolita, e non vi sono conflitti poiché non esistono stati, governi e città, e non si tiene conto del passato e della storia; una società nella quale l'uomo, una volta raggiunta la maturità, intorno ai cent'anni, rinuncia ai legami affettivi e si ritira per dedicarsi in solitudine alle arti, alla filosofia e al gioco degli scacchi, in cui si è tanto longevi che ognuno può decidere il momento in cui porre fine alla propria esistenza<sup>143</sup>. «A riscontro

---

<sup>142</sup> Si tratta di una citazione da uno scritto di Francisco de Quevedo, che tradusse in spagnolo l'opera di More nel 1637, dal titolo *Noticia, juicio y recomendación de la Utopía y de Tomás Moro*. Più avanti nel racconto di Borges l'uomo dell'epoca futura mostra al suo ospite, al fine di suscitare il suo stupore, una copia dell'*Utopia* di More stampata a Basilea nel 1518. Il testo è per l'uomo di immenso valore non per la sua antichità ma poiché, in quanto libro stampato, è ormai un oggetto raro in una società in cui la stampa è stata da tempo abolita.

<sup>143</sup> «Complidos los cien años, el individuo puede prescindir del amor y de la amistad», «Compiuti i cent'anni, l'individuo può fare a meno dell'amore e dell'amicizia» (ivi: 112; trad. it. Borges 2004: 78). Nel mondo futuro raffigurato nel racconto la rinuncia alle relazioni affettive è funzionale al mantenimento dell'ordine sociale: poiché si ritiene che dalle passioni possano sorgere sentimenti negativi e conflitti, gli uomini sono incoraggiati a perseguire una vita solitaria e uno stato prossimo all'atarassia. Come notano Ian e Margaret DeWeese-Boyd: «[...] In the weary man's future there are no binding affections because such

di questo futuro, il visitatore descrive il proprio tempo, e si lascia andare alla raffigurazione di una società fatta di menzogna, di futilità e di apparire» (Scarano in Borges, trad. it. 2004: 165). All'uomo stanco che, dopo aver vissuto per quattro secoli, si appresta alla distruzione di tutti i suoi manufatti<sup>144</sup> e al suicidio, Acevedo, con analogo stanchezza, racconta di un mondo nel quale viene attribuita troppa importanza ai comunicati provenienti dagli organi politici e culturali e si ha un eccesso di informazione, per cui, in una rivisitazione dell'idealismo di George Berkeley, è considerato vero solo ciò che è reso pubblico. Spiega Acevedo al suo anfitrione:

– En mi curioso ayer – contesté –, prevalecía la superstición de que entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar. El planeta estaba poblado de espectros colectivos: el Canada, el Brasil, el Congo Suizo y el Mercado Común. Casi nadie sabía la historia previa de esos entes platónicos, pero sí los más ínfimos pormenores del último congreso de pedagogos, la inminente ruptura de relaciones y los mensajes que los presidentes mandaban, elaborados por el secretario del secretario con la prudente imprecisión

---

particularistic attachments are understood to engender enmity and strife. [...] Without deep passion for any others, people are free to be peaceable» (DeWeese-Boyd 2008: 104).

<sup>144</sup> Dalla distruzione si salva un unico oggetto, una tela che cattura l'attenzione del protagonista, autorizzato dall'uomo senza nome a portarla con sé come souvenir del suo viaggio nel tempo. Il dipinto, non diversamente dal foglietto con la citazione dal testo di Nupton riportato dal 1997 da Enoch Soames nel racconto di Beerbohm, costituisce un valido esempio di oggetto mediatore, ossia di un oggetto la cui presenza all'interno della narrazione testimonia che un dato personaggio ha effettivamente attraversato un confine, visitando una dimensione altra. Osserva Lucio Lugnani: «[...] le soglie segnalate che si scavalcano col lasciapassare dell'oggetto mediatore sono innanzitutto quelle del principio di realtà come potere naturale, del sapere scientifico come codice culturale, della ragione e della coscienza ben deste e lucide come uniche ottiche autentiche e credibili, soglie sempre assediata da avversari vecchi e nuovi, da profeti e da fantasmi; e nell'ambito di questi campi che si fronteggiano non è affatto detto che le alleanze dei narratori fantastici siano sempre le medesime» (Lugnani in Ceserani, Lugnani, Goggi, Benedetti, Scarano 1983: 199).

que era propia del género. [...] Las imágenes y la letra impresa eran más reales que las cosas. Sólo lo publicado era verdadero. *Esse est percipi* (ser es ser retratado) era el principio, el medio y el fin de nuestro singular concepto del mundo. En el ayer que me tocó, la gente era ingenua; creía que una mercadería era buena porque así lo afirmaba y lo repetía su propio fabricante. [...] <sup>145</sup>

Tuttavia, per quanto possa sembrare ideale agli occhi del protagonista una società non strutturata politicamente e libera dai mezzi di comunicazione di massa<sup>146</sup>, il mondo da lui visitato non è privo di ombre. Come indicano la mancanza di nomi propri, di precisi riferimenti spaziali e temporali, di suddivisioni geopolitiche e sociali, e l'adozione del latino come lingua universale, la pace e l'imperturbabilità che caratterizzano il mondo in cui è approdato sono state ottenute al prezzo dell'individualità, della diversità e di ogni tipo di particolarismo. L'uomo senza nome spiega infatti ad Acevedo che «la diversidad de las lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun de las guerras; la tierra ha regresado al latín»<sup>147</sup>. Inoltre, nelle scuole «enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el

---

<sup>145</sup> «“Nel mio strano passato” risposi “prevaleva la superstizione che ogni giorno, dalla sera alla mattina, accadono fatti che è una vergogna ignorare. Il pianeta era popolato da spettri collettivi: il Canada, il Brasile, il Congo svizzero e il Mercato Comunitario. Quasi nessuno conosceva la storia di questi enti platonici, ma tutti erano informati dei più infimi particolari dell'ultimo congresso di pedagogia, dell'imminente rottura di relazioni diplomatiche e dei messaggi che si inviavano i capi di stato, redatti dal segretario del segretario con la prudente vaghezza propria del genere. [...] Le immagini e la carta stampata erano più reali delle cose, solo quello che veniva pubblicato era vero. *Esse est percipi* (essere è essere ritratto) era il principio, il mezzo e il fine del nostro singolare concetto del mondo. Nel passato che è toccato a me, la gente era ingenua; credeva che una merce fosse buona perché così diceva e ripeteva il fabbricante. [...]» (Borges 2011: 110-111; trad. it. Borges 2004: 77).

<sup>146</sup> «La imprenta, ahora abolida, ha sido uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios», «La stampa, ora abolita, è stata uno dei peggiori mali dell'uomo, perché tendeva a moltiplicare testi superflui fino alla vertigine» (ivi: 110; trad. it. *ibidem*).

<sup>147</sup> «La varietà della lingua favoriva la varietà dei popoli e anche delle guerre; il mondo è tornato al latino» (ivi: 108; trad. it. ivi: 75).

olvido de lo personal y local»<sup>148</sup>. E se da un lato l'assenza di musei e biblioteche, la volontaria ignoranza del passato, la mancanza di riferimenti storici e culturali stimolano una sorta di autarchica creatività, per cui «cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquimedes»<sup>149</sup>, dall'altro si hanno vaghi ricordi ed errate interpretazioni di ciò che è stato e dei prodotti culturali delle altre epoche. In tal modo l'uomo incontrato dal protagonista menziona, e accosta senza alcuna distinzione di genere, i *Gulliver's Travels* (*I viaggi di Gulliver*, 1726) di Jonathan Swift e la *Summa Theologiae* (XIII sec.) di Tommaso d'Aquino quando afferma di aver letto dei racconti fantastici. E, soprattutto, nel momento in cui si accinge a varcare i cancelli del crematorio per mettere fine alla propria vita, riporta al suo ospite la diceria secondo cui la camera letale fu inventata da «un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler»<sup>150</sup>. Tale prospettiva, per cui si ha uno stravolgimento della Storia e si considera Hitler alla stregua di un benefattore, non solo è il risultato di quell'insegnamento all'oblio che costituisce uno dei cardini della società di cui è membro l'uomo senza nome, ma dimostra come quell'annullamento delle manifestazioni della personalità individuale in favore dell'ordine e di un potere superiore, comune alle utopie e ai reali regimi totalitari, sia stato introiettato dagli abitanti del mondo futuro rappresentato nel racconto<sup>151</sup>. L'utopia dell'uomo stanco si rivela perciò una «distopia de la uniformidad» (Sanchez Rojel, 2005: 26).

---

<sup>148</sup> «insegnano il dubbio e l'arte di dimenticare. Dimenticare soprattutto quel che è personale e locale» (ivi: 109; trad. it. ivi: 76).

<sup>149</sup> «Ciascuno deve essere il proprio Bernard Shaw, il proprio Gesù Cristo e il proprio Archimede» (ivi: 113; trad. it. ivi: 79).

<sup>150</sup> «Un filantropo chiamato, credo, Adolf Hitler» (ivi: 115; trad. it. ivi: 80).

<sup>151</sup> Analoga è la posizione di Sanchez Rojel, il quale scrive: «Como en las novelas de Wells y Orwell, asistimos en esta utopía a una pérdida de la individuación y espontaneidad. Las reglas dictadas se han internalizado y se considera un campo de concentración como un paraíso terrenal, porque ya no tiene contradicciones. El humor negro de Borges reubica a Hitler como un filántropo que inventó la cámara letal (crematorio), lugar donde se suministra el suicidio» (Sanchez Rojel, 2005: 27).



Per quanto espressione di due periodi del ventesimo secolo distanti tra loro<sup>152</sup>, i due testi oggetto d'analisi risultano portatori di un messaggio comune, che scaturisce dal confronto fra due differenti piani temporali. Nel racconto di Max Beerbohm alla rievocazione in chiave satirica dell'ambiente intellettuale dell'Inghilterra di fine secolo corrisponde la scarna rappresentazione di un futuro nel quale – in anticipo rispetto alla successiva tradizione delle distopie del totalitarismo che ha i suoi testi di riferimento in *Brave New World* (*Il mondo nuovo*, 1932), *1984* (1949) e *Fahrenheit 451* (1953) – la creatività e la spontanea produzione artistica sono considerate una minaccia all'ordine sociale, e la letteratura è ridotta a mero strumento di propaganda e controllo delle masse. Come in *Enoch Soames* alla vana ambizione dello scrittore mediocre fa da controparte l'impossibilità di esprimersi attraverso la letteratura in un inquietante avvenire, nel racconto di Borges all'aspra critica di Acevedo nei confronti delle strutture politico-sociali del proprio tempo e di una comunicazione pubblica che ha assunto caratteri parossistici corrisponde una dimensione futura caratterizzata dall'assenza di qualsiasi riferimento geografico, storico e cronologico, dalla dissoluzione di ogni suddivisione utile all'organizzazione sociale, dal rifiuto della vita comunitaria e di ogni forma di condivisione. Nell'epoca visitata dal protagonista non si attribuisce valore né alle espressioni culturali del passato e agli eventi storici, di cui si mantiene un vago e falsato ricordo, né a quanto ognuno ha realizzato nel corso degli anni, in un livellamento che investe in ugual misura la sfera pubblica e quella privata.

Nei due testi presi in esame a titolo esemplificativo, la rappresentazione di mondi dai tratti utopici o distopici che si iscrive

---

<sup>152</sup> Se i tratti del 1997 immaginato da Beerbohm sono stati probabilmente ispirati dal pesante clima degli anni del primo conflitto mondiale, Borges delinea un futuro in cui l'utopia e la distopia si intersecano al fine di richiamare l'attenzione su alcuni aspetti negativi dello scenario politico-sociale dell'Argentina dei primi anni Settanta. Come afferma Nataly Tcherepashenets: «Borges self-consciously evokes and transforms motifs prominent in Thomas More's, Jonathan Swift's and H.G. Wells's canonical utopian texts in order to comment on political and moral crises, meditations probably inspired by Peron's return to power in 1973» (Tcherepashenets 2008: 63).

nell'ambito del trattamento del tema del tempo<sup>153</sup> da parte della narrativa fantastica è funzionale a un'evidenziazione del ruolo sociale dell'arte, a un avvertimento circa i pericoli derivanti da una sottovalutazione e una messa al bando di ogni elemento culturale fondamentale per il costituirsi dell'identità individuale. La società futura appena tratteggiata da Beerbohm, implicitamente presentata come un probabile sviluppo della difficile situazione geopolitica che caratterizza i primi decenni del Novecento, e la raffigurazione di quel mondo lontano migliaia di anni e apparentemente ideale che, per contrasto, consente a Borges una critica nei confronti della società a lui contemporanea risultano in linea con quella evidenziazione, propria della narrativa utopica e distopica, delle tendenze e degli aspetti più deleteri di un dato sistema sociale. Come dimostrano i racconti oggetto d'analisi, nella letteratura fantastica la confutazione della concezione della dimensione temporale in quanto flusso lineare e continuo, attuata tramite il sottotema del viaggio nel tempo, può combinarsi, soprattutto nel caso di incredibili salti temporali nell'avvenire, con una messa in discussione dei tratti tipici di una certa epoca presente. E un simile incontro del fantastico con i generi dell'utopia e della distopia non fa che confermare la vocazione di tale modo letterario alla messa in

---

<sup>153</sup> In entrambi i testi tramite il sottotema del viaggio del tempo si ha la messa in discussione della concezione del tempo come flusso unidirezionale e irreversibile. In *Enoch Soames*, nel fare la sua proposta allo scrittore mediocre il diavolo afferma: «Time – an illusion. Past and future – they are as ever present as the present, or at any rate only what you call 'just round the corner'. I switch you on at any date»; «Il tempo... un'illusione. Il passato e il futuro sono tanto onnipresenti quanto il presente; o, almeno, soltanto, come dite voi, "qui all'angolo". Vi posso portare a qualsiasi data». (Beerbohm 2010: 15; trad. it. Beerbohm in Borges, Ocampo, Bioy Casares 1981: 34). Gli abitanti del mondo futuro descritto in *Utopia de un hombre que está cansado*, invece, alla concezione del tempo come successione lineare preferiscono l'idea di eternità, di una dimensione atemporale in cui passato, presente e futuro si confondono e si sovrappongono. Come l'uomo senza nome spiega a Eudoro Acevedo: «Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. [...] No hay cronología ni historia»; «Viviamo nel tempo che è successione, ma cerchiamo di vivere *sub specie aeternitatis*. [...] Non c'è né cronologia né storia» (Borges 2011: 109; trad. it. Borges 2004: 76).

discussione delle norme e delle prospettive dominanti in una determinata realtà.

## Bibliografia

- Alazraki 1974 = J. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*, Gredos, Madrid 1974.
- Albertazzi 1993 = S. Albertazzi, *Il punto su la letteratura fantastica*, Laterza, Roma 1993.
- Beerbohm 1981 = M. Beerbohm, *Enoch Soames* (1916), in Id., *Seven Men* (1919), Heinemann, London 1926, trad. it. *Enoch Soames*, in J. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares (a cura di) *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma 1981.
- Bioy Casares 1981= A. Bioy Casares, *Prefazione alla prima edizione*, in J.L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, (a cura di), *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965, trad. it. *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. xv-xxiii.
- Borghes 2004 = J.L. Borges, *Utopía de un hombre que está cansado* (1975), in Id., *El libro de arena* (1975), Debolsillo, Barcelona 2011, trad. it. *Utopia di un uomo che è stanco*, in Id., *Il libro di sabbia*, Adelphi, Milano 2004.
- Calanchi 2002 = A. Calanchi, *Il viaggio nel Tempo al crocevia dei generi: percorsi angloamericani*, "Lingua &", I (2002), pp. 15-26.
- Danson 1991 = L. Danson, *Max Beerbohm and the Act of Writing*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- DeWeese-Boyd I, DeWeese-Boyd M. 2008 = I. DeWeese-Boyd, M. DeWeese-Boyd, *Appropriating Borges: The Weary Man, Utopia, and Globalism*, "Utopian Studies", XIX, 1 (2008), pp. 97-111.
- Farina 2016 = F. Farina, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Viaggi nel tempo*, Einaudi, Torino 2016, pp. v-xviii.
- Fox 2012 = P. Fox, *On the Fin de Siècle Margin: Justifying the Texts of T. K. Nupton, Max Beerbohm and Enoch Soames*, in D. Lewes, (a cura di), *Double*

- Vision: Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lexington, Lanham 2012, pp. 163-172.
- Jackson, 1981 = R. Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Methuen, London - New York 1981, trad. it. *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Pironti, Napoli 1981.
- Lugnani 1983 = L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti, E. Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288.
- Mosca 1983 = S. Mosca, *Jorge Luis Borges: utopia y realidad*, Monte Avila, Caracas 1983.
- Muzzioli 2007 = F. Muzzioli, *Andiamo a vedere come va a finire il progresso*, in Id., *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, pp. 50-57.
- Pagetti 1989 = C. Pagetti, *Il Medioevo americano di Mark Twain*, in Id., *Cittadini di un assurdo universo: Poe, Mark Twain, Bierce, Lovecraft, Burdekin*, Nord, Milano 1989, pp. 9-27.
- Portelli 1979 = A. Portelli, *Il re nascosto: saggio su Washington Irving*, Bulzoni, Roma 1979.
- Praz 1982 = M. Praz, *Max Beerbohm*, in M. Beerbohm, trad. it. *Storie fantastiche per uomini stanchi*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 147-159.
- de Quevedo 1948 = F. de Quevedo, *Noticia, juicio y recomendación de la Utopía y de Tomás Moro (1637)*, in Id., *Prosa y verso*, Emecé, Buenos Aires 1948.
- Sanchez Rojel 2005 = M. Sanchez Rojel, *Borges y el cansancio del lo mismo*, "Acta Literaria", XXXI (2005), pp. 23-31.
- Scarano 2004 = T. Scarano, *Un ultimo libro di sogni*, in J.L. Borges, *El libro de arena (1975)*, trad. it. *Il libro di sabbia*, Adelphi, Milano 2004, pp. 159-172.
- Stavans 1990 = I. Stavans, *Borges and the Future*, "Science Fiction Studies", XVII, 1 (March 1990), pp. 77-83.
- Tcherepashenets 2008 = N. Tcherepashenets, *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, Peter Lang, New York 2008.

## L'autrice

### **Cristiana Mameli**

Dottore di ricerca in Letterature comparate presso la Scuola di Dottorato in Studi filologici e letterari dell'Università di Cagliari.

Email: [cristiana.mameli@gmail.com](mailto:cristiana.mameli@gmail.com)



# Alteridad, viajes y conquistas en la ciencia ficción peruana y boliviana

Paola Mancosu

## Introducción

La conquista de mundos posibles, la exploración, el viaje y el encuentro con el *otro* son temas recurrentes en la historia de la ciencia ficción (López Pellisa 2015: 187). Piénsese, por ejemplo, en los inicios del género en Hispanoamérica<sup>154</sup> que se hacen coincidir con la obra del mexicano Fra' Manuel Antonio de Rivas (Molina-Gavilán *et al.* 2007), titulada *Sizigias y cuadraturas lunares* (1775). En el libro se narra la exploración de la Luna por parte de un terráqueo, argumento que pronto llamó la atención del Tribunal de la Inquisición, acusando a su autor de apoyar la ampliación de los mapas geográficos teológicos, la posibilidad de la existencia de mundos *otros* más allá de la Tierra y la realización de viajes interestelares (Depetris y Curiél 2009). Texto pionero de la ciencia ficción peruana<sup>155</sup> es la obra de Miguel Portillo, *Lima de aquí a cien años* publicada, en 1843, en el periódico *El Comercio* de Lima (Abraham 2012). Según la taxonomía propuesta por Abraham se podrían distinguir en la historia del género en Perú tres macro-períodos: el primero, desde 1843 hasta finales del siglo XIX, caracterizado por obras utópico-satíricas, pseudo-científicas y teosóficas; el segundo, la 'etapa modernista',

---

<sup>154</sup> Para una mirada más general sobre la historia de la ciencia ficción latinoamericana véase la ya clásica recopilación de Goorden y van Vogt (1982).

<sup>155</sup> En su cronología de la ciencia ficción latinoamericana, Molina-Gavilán y otros (2007) hacen comenzar la ciencia ficción peruana con *La última rubia* de Clemente Palma (1904).

comenzaría a finales del siglo XIX para terminar en los años 40 y 50 del siglo XX; el tercero, es decir la contemporaneidad, iría desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad, caracterizado por la influencia de autores y temas norteamericanos. En Bolivia, los primeros ejemplos de ciencia ficción se deben a dos escritoras, Adela Zamudio con el “El viaje” (1920) y María Virginia Estenssoro con “El occiso” (1937) (Molina-Gavilán *et al.* 2007: 378).

La *otredad* y el viaje representan argumentos centrales en las obras de ciencia ficción contemporánea boliviana y peruana (López Pellisa 2015: 187) y, en particular, en los cuentos breves *Persistencia* (1974) de José Adolph y *El primer peruano en el espacio* de Daniel Salvo (2013), como en la novela *De cuando en cuando Saturnina. Una historia oral del futuro* de Alison Spedding (2004)<sup>156</sup>. El presente artículo, a través del análisis de las obras citadas, se propone demostrar cómo el empleo de temas recurrentes, como la alteridad, los viajes y las conquistas, es funcional a desarrollar, bajo la lente distópica de la ciencia ficción, una crítica social de las desigualdades sociales que caracterizan la sociedad peruana y boliviana actual. Temas que, además, se vuelven metáforas de la expansión colonial occidental en América, trauma colectivo constantemente reactualizado en la historia de la literatura hispanoamericana (Campra 1998: 19; véase también Todorov 1987).

### La llegada a América

El cuento breve *Persistencia* forma parte de la recopilación de relatos del escritor y periodista José Adolph (1933-2008)<sup>157</sup> titulada *Cuentos del*

---

<sup>156</sup> Resultan ser escasos los estudios realizados hasta hoy y dedicados a los cuentos y a la novela que se analizarán en el presente trabajo. En particular, cabe destacar en relación con el cuento de Salvo el trabajo de López Pellisa (2015); por lo que se refiere a Spedding, se señalan Alfaro (2004), Burdette (2011) y Gutiérrez León (2011, 2015). En la búsqueda bibliográfica realizada no se ha encontrado ningún trabajo específicamente dedicado a los cuentos de Adolph analizados en este artículo.

<sup>157</sup> La producción literaria del autor, uno de los representantes más destacados de la ciencia ficción peruana, incluye tanto novelas, la más famosa de las cuales titulada *Mañana las ratas* (1984), como cuentos breves.



*relojero abominable* y publicada en 1974. En relato es un ejemplo significativo de cómo el viaje, en obras que responden al género de ciencia ficción, se vuelve metáfora del expansionismo colonial y está finalizado a la conquista de mundos *otros* (López Pellisa 2015: 193).

Toda la acción se desarrolla dentro de una nave. El cuento se construye como un monólogo interior del capitán que se interroga sobre el descontento de la tripulación. Sus reflexiones dejan comprender al lector/a el contexto:

Estos han sido años de sucesos terribles, de convulsiones. Muertes masivas, guerras, inventos maravillosos: ¿quién podría entusiasmarse por una conquista de aquel espacio que ya nada promete a hombres hartos de progreso? (Adolph 1974b: 91).

La navegación está finalizada a conquistar nuevos espacios, aunque el viaje mismo se ha vuelto intolerable. El capitán recuerda que «abriremos una ruta que liberará a este planeta del hambre» (*ibidem*) y luego se pregunta, comentando el susto y la ansiedad de sus compañeros de viaje: «¿Cómo se puede ser tan supersticioso en estos tiempos de triunfo de la ciencia, del arte, de una nueva promesa de libertad como la que encarna esta nave?» (*ibidem*). El viaje parece conducirlos, de modo inevitable, hacia lo desconocido. Sin embargo, el capitán está convencido de que cuando el trayecto finalice su existencia adquirirá finalmente sentido. A medida que se avanza en la lectura, el estado de agonía y soledad del comandante se vuelve insostenible, así como el de los miembros de la tripulación. Los confines de lo real y de la humanidad misma desvanecen con el *in crescendo* de la obsesión colectiva. La conclusión sorprende con la súbita revelación que sustituye en el imaginario del lector/a la nave espacial con la carabela de Colón, ambos símbolos de la expansión colonial (López Pellisa 2015: 193). En efecto, al final el capitán afirma lo siguiente: «Danos, pues, Señor, la gracia de poder cumplir nuestra misión antes que finalice este octubre de 1492» (ivi: 93). En *Persistencia* el protagonista indiscutible es el miedo. El lector se ensimisma en las inquietudes y en las reflexiones del capitán. La inquietud creciente de quien está por cruzar los confines de lo conocido,

enfrentarse con la amenaza de lo que aún se teme como irreal, se convierte en un peligro creciente que se insinúa entre lo real y lo imposible. En palabras del autor:

Hemos partido hace meses; en este tiempo solitario hemos recorrido la inmensidad de cambiantes colores, reducidos a lo mínimo. Nos hemos visto convertidos en criaturas desnudas, flotando en la creación: los hombres tienen miedo. Sabían que existía este vacío; lo supieron siempre. Pero ahora que se sienten devorados por él, sus miradas se han endurecido para siempre. El final es un lejano punto que no logro construirles (Adolph 1974b: 91-92).

Adolph hace una operación antropológica al ponerse desde el punto de vista de un hombre, Colón, hijo de su tiempo y espacio, que oscilaba entre la esperanza de que los límites impuestos por las Columnas de Hércules fueran simbólicos y la conciencia de formar parte de un contexto en que esos mismos confines eran parte de una visión divina del universo, una tripartición que no podía contemplar que Europa, Asia y África (Mignolo 2005). La apuesta del Almirante, de hecho, no era la de descubrir un mundo 'nuevo', sino otro pasaje hacia una tierra conocida. El arribo de Colón a América, visto bajo la lente de Adolph, inaugura una nueva reconfiguración del Continente, todavía en la actualidad comprometida en resolver una larga historia de vejaciones y encuentros, desigualdades y diversidad.

### **Conquistas y clasificaciones sociales**

El régimen colonial implantado después de la llegada de Colón y de la sucesiva invasión española de América, se construyó a través de la ontología de los que llegaban de la Península (Stolcke 2008). Pronto la diferencia de identidades de los grupos nativos encontrados quedó 'naturalizada' en esa categoría colectiva impuesta por 'la situación colonial', es decir, la de 'indios' (Bonfil Batalla 1972). Esta disparidad

comenzó a significar desigualdad en el acceso a los recursos, fueran ellos simbólicos o materiales, entre tres macro-grupos sociales: ‘indios’, ‘blancos’ y ‘mestizos’. A finales del siglo XVIII, y en particular durante el XIX – recordemos que Perú obtuvo su independencia en 1821 y Bolivia en 1825 –, y en la primera parte del XX, las teorizaciones occidentales sobre el llamado ‘racismo científico’ otorgaron una validez ‘empírica’ a la explotación (Ventura 1994). A partir de los años 50 y 60 y debido a distintos factores socio-económicos y políticos (Barre 1983), como las reformas agrarias de 1952 en Bolivia y de 1969 en Perú, el mayor acceso de las capas campesinas – los ‘indios’ – a los diversos niveles de educación, mejoró sensiblemente las condiciones de las poblaciones rurales, las que más padecieron una inferiorización social. En los años 70, además, comenzaron a (re)surgir en todo el Continente y a lo largo del planeta, movimientos políticos de corte etnicista e identitarios que – todavía en la actualidad – reivindican sus espacios en la vida nacional en cuanto ‘indígenas’, ‘originarios’, ‘nativos’, por supuesto, empleando los etnónimos con los que se autoidentifican.

*El primer peruano en el espacio* (2013) de Daniel Salvo reflexiona, a través del tema del viaje y la colonización, sobre el encuentro con el *otro* y la complejidad de las clasificaciones sociales. Los blancos habían invadido y conquistado la tierra: «Hacia cientos de años que éstos habían invadido y conquistado su mundo, y reducido a sus antepasados a la triste condición de siervos o ciudadanos de segunda clase» (Salvo 2013). La primera ocupación alienígena de la Tierra es imaginada por H. J. Wells en la *Guerra de los mundos* (1898), una ‘novela científica’ que alude a las dinámicas coloniales europeas en África. Antecedente que llevará a la representación aterradora de los alienígenas en las revistas *pulp* de Estados Unidos – *Astounding Stories*, *Science Wonder Stories* y *Amazing Stories* – y después en las adaptaciones cinematográficas y literarias de los años 50 y 60 durante la Guerra Fría, época en la que se propaga el terror por la invasión alienígena (López Pellisa 2015: 192). La narración se desarrolla como un diálogo entre el protagonista, Anatolio Pomahuanca, «que tenía múltiples razones para odiar a los blancos» y el capitán de la astronave (Salvo 2013). Pomahuanca es un indígena-terrestre-peruano, el primero en su viaje

espacial. Después de la conquista del planeta, según la perspectiva del capitán de la nave, se había alcanzado una convivencia sin desigualdades sociales entre conquistadores y conquistados. Por tanto, se debía evitar de hablar de «invasión de conquista»; se trataba, al contrario, de un «encuentro entre dos mundos o dos culturas» (*ibidem*). Sin embargo, para Pomahuanca las discriminaciones raciales y económicas seguían permaneciendo en la sociedad peruana y a los ‘indígenas’ se les continuaba a tratar como pertenecientes a una «raza inferior, [...] una especie de animales que en el pasado había sido conveniente explotar sin misericordia, y que ahora se debía tratar mejor. Mas nunca los considerarían sus iguales» (*ibidem*).

Pomahuanca denuncia su mera condición de símbolo, en cuanto primer peruano en el espacio, funcional al discurso estatal promotor de una armonía social muy poco adherente a la realidad: «¡Soy un adorno! ¡Un símbolo! ¡Porque me necesitaban para decir que habían enviado un peruano al espacio! ¡Para que todos se crean eso de la ‘convivencia armónica’!» (*ibidem*). Es en ese preciso momento que se desvela al lector la apariencia real del capitán:

La sonrisa se borró del rostro del capitán. Sus ojos se convirtieron en minúsculas líneas incoloras, paralelas a la hendidura carente de labios que tenía por boca. Replegó sus apéndices auditivos, mientras se dirigía a la consola de mandos. Salvo la cresta azulada que los de su especie tenían en la cabeza, su escamosa piel carecía por completo de pigmentación. Los escasos terrestres que habían sobrevivido a las guerras de conquista de los invasores del espacio tenían razón en llamarlos blancos (*ibidem*).

El cuento es una crítica a las contradicciones que caracterizan la sociedad peruana desde la época colonial hasta la actualidad. No es un caso que el autor elija el apellido Pomahuanca típicamente andino. Por una parte el envío del primer ‘indígena’ en el espacio es instrumental para justificar el discurso nacional peruano, fundamentado sólo teóricamente en una supuesta armonía social y cultural, por otra parte ‘los blancos’

siguen ejerciendo el poder. A este propósito cabe señalar que el planteamiento del autor no sólo cuestiona la complejidad de los procesos coloniales, regenerados bajo formas diferentes y cambiantes, sino que pone en discusión las mismas categorizaciones sociales, desdibujando sus confines y mostrando su relatividad. Los 'blancos' se convierten en los extraterrestres que han invadido y conquistado la Tierra y la categoría de 'indígena' amplía sus mallas para incluir a todos los habitantes del planeta. Si en la retórica del discurso colonial el *otro* siempre ha sido el indígena, representado como primitivo, bárbaro, ubicado en los límites de lo humano, en el relato de Salvo el alienígena es el 'blanco' que, en su expansión colonizadora, revela su monstruosidad. Una monstruosidad antropomorfa cuya descripción se hace confusa, imprecisa, fragmentada como a denotar la incapacidad del lenguaje de representar el aspecto monstruoso del *otro*, así como lo abominable de la relación dominante-dominado. En el cuento de Salvo, Pomahuanca es el primer peruano en el espacio, que en sus reflexiones y diálogo con el capitán intenta de-construir las desigualdades sociales y raciales, objetivo que también se persigue en la novela de ciencia ficción boliviana *De cuando en cuando Saturnina*.

### **Alteridad, viajes y revoluciones anarco-feministas**

*De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): una historia oral del futuro*, se publica en Bolivia en 2004 y forma parte de la trilogía homónima que Alison Spedding (Belper, Inglaterra, 1962), antropóloga y escritora inglesa que vive desde los años 80 en Bolivia, dedica a su personaje principal, Saturnina Mamani Guarache, conocida como la "Satuka", haciéndole cruzar tres diferentes momentos históricos: el período colonial (*Manuel y Fortunato*, 1997), los años 80 (*El viento de la cordillera*, 2001) y el futuro, a través de una novela de ciencia ficción, adscribible al subgénero de la ciencia ficción antropológica y sociológica, en que se relatan hechos acaecidos entre 2070 y 2085. La protagonista de la trilogía, en sus vidas diferentes, se reencarna como *cacica*, camionera y en fin, como navegadora espacial aymara, originaria de la región cálida de los

Yungas bolivianos. En particular, en la tercera novela de la trilogía, que se analizará en este trabajo, los temas sociales y antropológicos, resultan ser medulares en la estructura de la obra. Mediante una mirada distópica se relatan los acontecimientos ocurridos después de la revolución indianista de 2022 que determinó la formación del *Qullasuyu Marka* (la Zona Liberada) que comprende la mayor parte de lo que fue Bolivia y el antiguo departamento peruano de Puno. La revolución causó la expulsión de los *q'aras*<sup>158</sup> del entonces territorio boliviano y la desaparición del Estado central con la sucesiva constitución de una estructura organizativa social basada en una red de 12 *suyus*<sup>159</sup>, gremios y *ayllus*<sup>160</sup>. La proclamación de la Zona Liberada coincidió con el cierre de las fronteras – ocurrido en 2025 - «tanto por parte de los rebeldes como por parte de los Estados vecinos» (Spedding 2004: V). La proclamación de un sistema económico autárquico causa la salida del *Qullasuyu* de la órbita comercial internacional que rueda alrededor de los llamados «Estados Jodidos», es decir, de los Estados Unidos y de sus aliados como es Perú. Sólo los miembros del Sindicato, instituido en 2038, «una organización de profesionales en ingeniería de programas y navegación espacial procedentes del *Qullasuyu* reconocida mundialmente por la alta calidad de sus servicios» (*ibidem*) pueden traspasar libremente las fronteras. Saturnina forma parte del Sindicato, pilota su astronave mascando sus hojas de coca y es conocida, a nivel interplanetario, para ser «una de los navegadores más calificados del Sistema Solar en tema de Inteligencia artificial» (ivi: 178). Spedding (re)delinea el mapa interplanetario geopolítico a través de los viajes de Saturnina. Con el fin de la República post-colonial de Bolivia y la anexión del departamento de Puno en 2025, comparece un nuevo sujeto en el mapa político global: el *Qullasuyu Marka*. La novela sugiere, entonces, una visión crítica de la Bolivia actual, de sus problemáticas y contradicciones, como de las inquietudes producidas por la exacerbación del avance

---

<sup>158</sup> «Persona no-campesina, no-india, de la clase media» (Spedding 2004: 332).

<sup>159</sup> Literalmente parte o provincia. Los *suyus* eran las partes que componían el Imperio inca (Zuidema, Poole 1982; Rostworowski 1986; Pärssinen 2002).

<sup>160</sup> «Comunidad, grupo étnico local» (Spedding 2004: 322).

progresivo del sistema neoliberal en sus proyecciones transnacionales, globales y trans-planetarias. Una mirada crítica que se reconstruye mediante la recopilación de unas historias orales desde el futuro, que se alejan de cualquier tipo de visión utópica o esencialista andina. En la obra, es evidente la reflexión sobre la naturaleza misma del Estado, en particular, con respecto a países como la Bolivia actual, donde la reelaboración de los fundamentos del Estado-nación moderno han sido replanteados, o como el Perú, en el que el debate sobre la reconfiguración estatal sigue vigente. La descripción del Perú se basa en datos reales para llevar la narración a la hipérbole. Contrariamente a la Bolivia de los últimos años, Perú no ha conocido a nivel socio-político una revolución cultural. Después del gobierno de Alan García en los años 80, las promesas de cambio han sido frustradas por escándalos de corrupción o por una evidente hegemonía de los poderes económicos internacionales. La abertura hacia el neoliberalismo convive con una política estatal que, sólo recientemente, ha empezado a incluir en su propia narración el componente indígena y a neutralizar el contenido revolucionario de sus reivindicaciones que, a ser integradas en la narración oficial, van perdiendo su carga de denuncia social. Spedding capta de modo ejemplar estos matices.

En el planeta tierra dibujado por la autora, los estados basados sobre una política económica neoliberal coexisten con el *Qullasuyu Marka*, que decide romper sus relaciones económicas con el exterior. La grande potencia sigue siendo la de los «Estados Jodidos» que representan la Zona Liberada mediante la dicotomía civilización y barbarie, describiéndolo como un lugar habitado por caníbales salvajes: «hasta el vicepresidente de los Estados Jodidos vino a babear sobre como el Perú era el faro del mundo libre y modelo de integración armónica frente a los males del fascismo indigenista salvaje y barbárico» del *Qullasuyu Marka* (ivi: 15).

Por el contrario, algunos inmigrantes ex-bolivianos residentes en los «Estados Jodidos», miran al *Qullasuyu Marka* mediante una perspectiva exotizante «pachamámica», como si conservara una relación incontaminada con la naturaleza. Con el término «pachamámico» la autora entiende «especie de nacionalistas místicos andinos, tirando al estilo New Age, pero con contenidos que ellos imaginan como auténticamente

andinos» (ivi: 331), que piensan que el *Qullasuyu Marka* es una fascinante combinación de «utopía arcaizante y tecnología de punta» (ivi: 121), en definitiva, «anarquismo a lo andino» (ivi: 124). Saturnina, la protagonista, responde ofreciendo una tercera representación al describir el *Qullasuyu Marka* como un lugar que no es ni idílico ni bárbaro. No obstante la superación del Estado-nación moderno, la sociedad sin estado del *Qullasuyu Marka* continúa a recrear – según formas diferentes – las desigualdades sociales ya que el poder es detenido por el gremio de *amawt'as*<sup>161</sup>:

¿Cuántas mujeres hay en el Consejo de *Amawt'as*? ¿Cuántas mujeres *ch'amakanis* hay, *amawt'as* de provincia siquiera? Te dicen que te ha sido dado para *qulliri*, *qaquri*, recetar yerbas, masajear a las embarazadas y chau. Y después aunque te acepten para niveles superiores, tienes que practicar según lo que dicen ellos. Dicen que no tienen nada que ver con la Iglesia de los curas pero más bien se han puesto sus zapatos desos (Spedding 2004: 187).

Spedding describe, llevándola al paroxismo, la situación boliviana actual, en la que el componente indígena es asumido como nuevo paradigma de la nacionalidad, no obstante la novela se escribió algunos años antes la constitución del Estado plurinacional boliviano. La construcción de la alteridad se amplifica por la presencia de las fronteras. Como observa Saturnina: «Cruzábamos la frontera de noche siempre, incluso antes de que construyeron la malla electrificada que corre desde Tambopata hasta Moquegua y declararan oficialmente que los ciudadanos de la Zona – de la ex-Bolivia, como dicen ellos – eran personas no gratas en el Perú» (ivi: 15). La malla electrificada que pretende separar el Perú de la ex Bolivia descrita en la novela recuerda, de inmediato, a las fronteras que intentan contrarrestar los flujos de las migraciones en la Europa de nuestros días (Stolcke 1995). No obstante las pretensiones de impermeabilidad de los confines de los estados, las fronteras son

---

<sup>161</sup> «*Amawt'a*: sabio, adivino, mago, curandero andino» (ivi: 321).



superadas por Saturnina, en sus viajes estelares, para cometer actos terroristas anticoloniales, no sólo en Perú, que representa el *alter ego* del *Qullasuyu Marka*, sino también dentro de la Zona, contra el sistema hegemónico patriarcal del gremio de los *amawt'as*, que continúan rigiendo «una suerte de teocracia andina» (Burdette 2011: 118, 125).

De este modo, la alteridad se construye en la novela a través de la denuncia de fronteras simbólicas enmarcadas en las diferencias de clase, 'raza' y género, impuestas por las jerarquías de poder, sean éstas nacionales o interplanetarias. En efecto, Saturnina consigue hacer explotar Fobos, planeta colonizado por los Fóbicos racistas «blanco-supremacistas» en su guerra contra la ocupación de Marte por parte de los afrodescendientes. Además, es significativo que el primer atentado de Saturnina (2070) tenga como objetivo la destrucción de la Sección de Genética del Ministerio de las Cuestiones Indígenas del estado peruano, que se ocupa de determinar el porcentaje de sangre indígena a través de los indicadores siguientes:

nombres de los tatarabuelos, pruebas de cromosomas, color de piel, análisis del pelo ... y también hacia lo que llamaban investigación: adaptación a la altura, potencial reproductivo, agresión y hipoglicemia, niveles de inteligencia analítica – que por supuesto eran muy bajos, justificando el dedicarse a nada más que fingir trabajar para el beneficio del turismo (Spedding 2004: 18).

Estas encuestas son funcionales a justificar una política según la que el 'ser indio' se convierte en un trabajo asalariado indispensable para reproducir los estereotipos folclóricos por fines turísticos. El 'fascismo genético' es funcional a un uso instrumental de la etnicidad (Fabietti 2013: 162). Por esta razón, la Satuka decide destruir, con un acto de cyberterrorismo, el archivo de datos de la Sección Genética, «por ser la sección más facha» (Spedding 2004: 18).

En la novela, la alteridad es plural, ubicua. En un horizonte futuro fragmentario y distópico, pero en absoluto y lamentablemente familiar, los otros son múltiples y relegados fuera de la norma. En Lima, los son las

clases subalternas, los indígenas, las mujeres, los del *Qullasuyu Marka*, representados como bárbaros caníbales; en el *Qullasuyu Marka*, los blancos y los extranjeros; en los «Estados Jodidos», las mujeres, los indígenas, los negros. De este modo, Saturnina puede considerarse la representación de la alteridad extrema: es mujer, indígena, anárquica, feminista, terrorista. Es, en definitiva, el alienígena. Sus actos subversivos son dirigidos a desestructurar las desigualdades de clase, de género, 'raza' y sexualidad, como a denunciar la posibilidad desigual de acceso a los recursos materiales y simbólicos. La protagonista y el comando Flora Tristan, en sus actos feministas-anarquistas, luchan contra todas las formas de imperialismo. «Somos la revolución permanente», «el contra-poder», afirma la Satuka (ivi: 82, 101). Se oponen a cualquier reformulación patriarcal, desde la incaica hasta la contestación de la élite política y religiosa masculina de los *amawt'as*, los sabios que, en la sociedad post-revolucionaria del *Qullasuyu Marka*, continúan a ejercer el poder.

Para entender los motivos de los atentados, es indicativo un fragmento de la entrevista que algunos periodistas consiguen hacer a Satuka, después de la explosión del templo de la Coricancha en Cuzco, cuando viene encarcelada y en que explica la razón de sus acciones subversivas:

Periodista: "¿Vd es la jefa del Comando Flora Tristan?"

Satuka: "No tenemos jefas, somos anarquistas"

P: "¿Vds son dirigidos desde la ex-Bolivia?"

S: "Bolivia dejó de existir hace sesenta años. Yo soy de *Qullasuyu Marka*. Y no me ha mandado nadie, he venido por mi propia voluntad"

P: "¿Vd es la navegadora que destrozó Fobos?"

S: "También. Me cago en el racismo en todas partes"

P: "¿Cómo justifica Vd el venir a un país ajeno, masacrar a sus ciudadanos y destrozarse sus monumentos históricos?"

S: "Lo hice en nombre de las limosneras que se sientan en las sombras desos edificios coloniales"

P: "¡La Coricancha no es un edificio colonial!"

S: "¡Sí lo es! Los incas eran unos imperialistas de mierda también" (Spedding 2004: 209).

Las limosneras a las que se refiere Saturnina son el símbolo de sujetos despojados como mujeres y como mujeres indígenas (Stolcke 2004: 93). Como señala Gutiérrez León, «con esa explosión Satuka niega una memoria histórica impuesta, que durante siglos ha silenciado a personas como ella» (Gutiérrez León 2015: 174). No sólo las políticas racistas motivan sus atentados, sino también el rechazo hacia la esencialización e instrumentalización de la historia prehispánica y de las prácticas culturales aymara. La visión de Saturnina rechaza cualquier tipo de imperialismo del que no está exente el expansionismo incaico.

En *De cuando en cuando Saturnina* todos los personajes que narran la historia, con agencia política, intelectual y crítica, son mujeres: Fortunata, la compañera de Saturnina, la abuela Alcira (en realidad, su fantasma), rebelde en la revolución indianista que determinó la liberación del *Qullasuyu Marka*, y Saturnina. La trama se articula a través de una serie de testimonios de las protagonistas funcionales a reivindicar la legitimidad de su identidad aymara. «Seguimos siendo indias sin vergüenza», afirma Saturnina (Spedding 2004: 202). La obra se caracteriza por una fragmentación de la linealidad narrativa y temporal que se concreta a través de una estructura deshilvanada abierta a un orden múltiple de lectura, dirigida a subvertir la lógica temporal lineal de acceso al texto. En el «Manual para la usuaria» se lee:

El texto que sigue consiste [...] de una serie de relatos y/o conversaciones, más que entrevistas propiamente dichas, conformando en total treinta y cuatro capítulos de extensión variable. Fueron realizados con diferentes personas en diferentes ocasiones. Por tanto, no conforman un sólo relato lineal, y es posible leerlos en diferentes órdenes, aparte el orden narrativo general escogido por los recopiladores (ivi: VII).

La novela reproduce un lenguaje hablado, yuxtaposición entre aymara, español y spanglish «además de los otros idiomas corrientes en el espacio, como Trade Japanese» (*ibidem*). Lenguaje que intenta investigar

combinaciones de diálogo no jerárquicas «multilingüe y multicultural» y se vuelve espacio de resistencia simbólica (*ibidem*).

La desestructuración de una visión histórica 'oficial' se fragmenta gracias a perspectivas heterogéneas, femeninas y subalternas. A este propósito cabe recordar las palabras de Saturnina cuando afirma lo siguiente: «Yo me admirado de cómo se confecciona la historia. Ahora dicen que la historia que enseñaban antes era puras mentiras de *q'aras* pero ahora sería mentiras de *amawt'as*, diría yo» (ivi: 55). La novela se estructura como una recopilación de entrevistas recogidas por un o una supuesta investigador/a, cuya figura desaparece para dejar emerger las conversaciones de las entrevistadas. La memoria histórica se inserta en el presente ya que los sucesos del pasado «aparecen como encajados dentro de narraciones sobre hechos contemporáneos» (ivi: XVIII). Como afirma Burdette, «queda claro que la misma temporalidad narrativa de esta novela no sólo responde a una tentativa de construir una 'historia oral escrita' que corresponda a nociones aymaras del tiempo-espacio, sino también a una subversión de la lógica inherente al modelo historiográfico tradicional» (Burdette 2011: 121). La narración oral de las revoluciones pasadas que han llevado a la formación del *Qullasuyu Marka* se reinstala en el presente de la novela mediante la evocación de la abuela de Saturnina. La presencia de su espíritu permite la legitimación y el dinamismo de los procesos de reivindicación identitarios colectivos. En este proceso, la abuela de Saturnina resulta ser fundamental, en cuanto fue una guerrillera en las sublevaciones que llevaron a la liberación de la Zona. Mediante el cráneo de la abuela, robado al gremio de los *amawt'as*, Saturnina convoca a la difunta, a pesar de que las mujeres no puedan ejercer la actividad de *ch'amakani* (chamán que convoca las almas de los difuntos). Después de haber preparado la mesa ritual (*apxata*) dispuesta para la visita de las almas de los muertos en la que se utilizan *awayus* (mantas) negros, cirios, hojas de coca, cigarrillos, 'trago' (Spedding 2004: 24), la abuela regresa del mundo de los difuntos, en su viaje trans-terrenal, para aconsejar a Saturnina en su lucha subversiva.

## Conclusiones

En palabras de Ursula Le Guin, la ciencia ficción es una inmensa metáfora del mundo contemporáneo (Le Guin 2012) que ofrece una caja de herramientas para investigar las inquietudes de la sociedad actual (Molina-Gavilán 2002). Los cuentos y la novela analizados ofrecen un abanico de reflexiones inagotables que abren nuevas rutas de investigación como, por ejemplo, el análisis de los temas antropológicos y etnográficos que pueden rastrearse en las obras, la lectura de género o la manera en que la labor antropológica de Spedding se refleja en *De cuando en cuando Saturnina*. A través de los argumentos estudiados se ha procurado demostrar cómo la ciencia ficción contemporánea peruana y boliviana consigue reflexionar sobre los procesos de colonización y sobre el complejo encuentro con el *otro*, transformándose en una herramienta de denuncia de las desigualdades sociales que permanecen aún después de la formación de los Estados-nación. En las obras analizadas puede rastrearse un común denominador, es decir, la visión crítica desde el futuro de las sociedades peruana y boliviana actuales y de las formas en que se van reconfigurando en el tiempo y el espacio. De acuerdo con Spedding, «la descolonización es todavía un proyecto inacabado a nivel global», «un proyecto apenas iniciado» (Spedding 2011: 103).

## Bibliografía

- Abraham 2012 = C. Abraham, *La ciencia ficción peruana*, "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", LXXVIII, 238-239, 2012, pp. 407-423.
- Adolph 1974a = J. Adolph, *Exploración*, en J. Adolph, *Cuentos del relojero abominable*, Editorial Universo, Lima 1974a, pp. 33-40.
- Adolph 1974b = J. Adolph, *Persistencia*, en J. Adolph, *Cuentos del relojero abominable*, Editorial Universo, Lima 1974b, pp. 89-94.

- Alfaro 2004 = R. Alfaro, *Reseña de Alison Spedding. De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): una historia oral del futuro*, "Revista de Estudios Bolivianos", 15-17, 2008-2010, pp. 346-349.
- Barre 1983 = M.-C. Barre, M.-C., *Ideologías indigenistas y movimientos indios*, Siglo Veintiuno Editores, México.
- Bonfil Batalla 1972 = G. Bonfil Batalla, *El concepto de indio en América: Una categoría de la situación colonial*, "Anales de Antropología", 9, 1972, pp. 105-124.
- Burdette 2011 = H. A. Burdette, *Futurismo arcaizante: descolonización y anarcofeminismo en De cuando en cuando Saturnina*, "Revista de Estudios Bolivianos", 18, 2011, pp. 115-133.
- Campra 1998 = R. Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, Siglo XXI Editores, Madrid 1998.
- Depetris, Curiél 2009 = C. Depetris, A. Curiél Rivera, *La herejía de "Sizigias y cuadraturas lunares" Seguido de fragmentos del proceso inquisitorial*, UNAM, México 2009.
- Fabietti 2013 = U. E. M. Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci Editore, Roma 2013.
- Goorden, van Vogt 1982 = B. Goorden, A. E. van Vogt (ed.), *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1982 (*The Best Latin-America Science-Fiction*, Simon and Schuster, New York 1982).
- Gutiérrez León 2011 = A. Gutiérrez León, *Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción*, "Mitologías Hoy", 3, pp. 75-84.
- Gutiérrez León 2015 = A. Gutiérrez León, *De cuando en cuando Saturnina. Trilogía de una india rebelde de Alison Spedding. Mitología y subversión en los Andes*, en H. Usandizaga, B. Ferrús, Beatriz (eds.), *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, Peter Lang, Oxford 2015, pp. 149-177.
- López Pelliza 2015 = T. López Pelliza, Teresa, *Incas y extraterrestres en la ciencia ficción peruana contemporánea: José B. Adolph y Daniel Salvo*, H. Usandizaga, B. Ferrús (eds.), *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, Peter Lang, Oxford 2015, pp. 181-204.

- Mignolo 2005 = W. Mignolo, *La idea de América Latina*, Gedisa, Barcelona 2005.
- Molina-Gavilán 2002 = Y. Molina-Gavilán, *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*, Edwin Melles Press, Lewiston/Lampeter 2002.
- Molina-Gavilán et al. 2007 = Y. Molina-Gavilán, A. Bell, M. Á. Fernández-Delgado, M. E. Ginway, L. Pestarini, J. C. Toledano Redondo, *Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005*, "Science Fiction Studies", 34, 3, 2007, pp. 369-431.
- Pärssinen 2002 = M. Pärssinen, *Confederaciones interprovinciales y grandes señores interétnicos en el Tawantinsuyu*, "Boletín de Arqueología PUCP", 6, 2002, 23-41.
- Rostworowski 1986 = M. Rostworowski, *La región del Colesuyo*, "Revista Chungará", 16-17, 1986, 127-135.
- Spedding 1997 = A. Spedding, *Manuel y Fortunato. Una picaresca andina*, Aruwiwiri, La Paz 1997.
- Spedding 2001 = A. Spedding, *El viento de la cordillera. Un thriller de los 80*, Editorial Mama Huaco, La Paz 2001.
- Spedding 2004 = A. Spedding, *De cuando en cuando Saturnina. Saturnina from time to time: una historia oral del futuro*. Editorial Mama Huaco, La Paz 2004.
- Spedding 2011 = A. Spedding, *Descolonización. Crítica y problematización a partir del contexto boliviano*, ISEAT, La Paz 2011.
- Stolcke 1995 = V. Stolcke, *Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe*, "Current Anthropology", 36, 1, 1995, pp. 1-24.
- Stolcke 2004 = V. Stolcke, *La mujer es puro cuento. La cultura del género*, "Estudios Feministas", 12, 2, 2004, pp. 77-105.
- Stolcke 2008 = V. Stolcke, *Los mestizos no nacen, se hacen*, V. Stolcke, A. Coello de la Rosa (eds.), *Identidades ambivalentes en América Latina (siglos XVI-XXI)*, Editorial Bellaterra, Barcelona, 2008, pp. 14-51.
- Todorov 1987 = T. Todorov, *La conquista de América: el problema del otro*, Siglo XXI, Madrid 1987.
- Ventura 1994 = M. Ventura i Oller, *Etnicitat i racisme*, "Revista d'Etnologia de Catalunya", 5, 1994, pp. 116-133.

Zuidema, Poole 1982 = R. T. Zuidema, D. Poole, *Los límites de los cuatro suyus incaicos en el Cuzco*, "Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines", XI, 1-2, 1982, pp. 83-89.

### Sitografía

Ursula K. Le Guin, *La ciencia ficción es una gran metáfora de la vida*, "El País Semanal",  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/26/actualidad/1351249058\\_818270.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/26/actualidad/1351249058_818270.html) (último acceso 10/06/2017).

Daniel Salvo, *El primer peruano en el espacio* (2013),  
<http://blogs.up.edu.pe/nubes/wp-content/uploads/2012/04/Salvo-El-primer-peruano-en-el-espacio.pdf> (último acceso 9/05/2017).

### La autora

#### Paola Mancosu

Paola Mancosu es investigadora en Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Cagliari. Ha conseguido su Doctorado en Filología Hispánica e Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona. Sus principales líneas de investigación se centran en la literatura colonial y del siglo XX, con particular atención en el área andina peruana. Colaboradora de la Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), ha participado como ponente en congresos internacionales, escribiendo diferentes artículos en revistas científicas. Entre sus trabajos: *Petrarca en la América virreinal*, Universidad de Murcia, Murcia (2014) y la edición crítica, introducción y notas del poemario inédito *Khirkhilas de la sirena* de Gamaliel Churata, Plural Editores, La Paz (en publicación).

Email: [pamancosu@gmail.com](mailto:pamancosu@gmail.com)



*Come le nuvole all'imbrunire*  
Il Cappellano di Svezia e la ricerca delle  
Atlantidi mediterranee: la Sardegna

Alfonso Stiglitz

*je veux mourir si vous ne regardez l'auteur comme un  
enfant qui s'amuse à observer les nuées à la chute du  
jour. Le jour est bien tombé depuis environ deux mille  
cinqcents ans que Platon écrivait, et M. l'aumônier de  
Suède a vu dans les nuées de l'auteur grec,  
tout ce qu'il a plu à son imagination, aidée de beaucoup  
de connaissances, d'étude et de pénétration.  
Excellent mémoire à lire pour apprendre à se méfier des  
conjectures des érudits.*

Diderot 1762: 233.

Il racconto – né mito, né leggenda (Janni 2004: 63)<sup>162</sup> – di Platone sulla storia di Atlantide e sulla sua sorte di tragica grandezza fu sostanzialmente ignorato dai suoi contemporanei e successori, salvo scarse citazioni<sup>163</sup>,

---

<sup>162</sup> G. M. Facchetti (2010) sembra propendere per uno *pseudomito* che poi si trasforma in mito.

<sup>163</sup> Tra gli altri Strabone, Plinio, Posidonio, Plutarco, Proclo, che si limitano a riprendere Platone per concordare, non sempre, con lui ma senza apportare contributi originali (Ciardi 2011: 19-26; Janni 2004: 72-74; Vidal-Naquet 2006: 24-40).

un'autorevole stroncatura<sup>164</sup> e significativi silenzi<sup>165</sup> sino alla scoperta dell'America, quando si pose la necessità di spiegare la presenza di quelle inaspettate terre e l'identità dei suoi abitanti, nel solco del testo biblico (Gliozzi 1977; Ciardi 2002). Da qui il sorgere del mito che, seppure proiettato al di là del Mediterraneo, a un certo punto trova il modo di attraversare lo Stretto di Gibilterra per tornare nelle accoglienti braccia del nostro mare. Il racconto di una storia negativa (Vidal-Naquet 2006: 110, della trad. italiana) si trasforma sempre più in quello di «una dimora felice dell'uomo agli inizi della sua esistenza, ormai perduta, alla quale l'umanità tende a ritornare, per recuperare felicità e innocenza» (Bigalli 2011).

Rientrando nel Mediterraneo, ormai trasformata in mito, Atlantide trova alcune isole e penisole come candidate alla sua identificazione e tra esse emerge quella oggetto di questo intervento, la Sardegna: *Sardō nēson tēn megīsthēn*, l'isola più grande del mondo (Erodoto, *Hist.* V, 106). Negli ultimi decenni questa identificazione è andata riempiendo gli scaffali delle librerie e delle biblioteche<sup>166</sup> con testi che, con alterne fortune e traballanti argomentazioni, colpiscono l'orgoglio identitario e stimolano l'insipienza di una classe politica inadeguata ai tempi, con l'appoggio di alcuni autorevoli studiosi (*infra*), alla ricerca di una originaria e potente isola, capace di riscattare l'attuale situazione di grave subalternità politica, economica e culturale (Frongia 2012).

Quello che è interessante raccontare qui brevemente è l'origine di questa identificazione che, lungi dall'essere un'eclatante scoperta delle geniali menti contemporanee di 'ricercatori indipendenti', è storia vecchia di circa tre secoli. Secoli nei quali gli studiosi, e non solo loro, apportarono significative correzioni al testo di Platone e alla sua (o di Solone) incapacità

---

<sup>164</sup> Aristotele (Strabone II, 102).

<sup>165</sup> Il più importante è quello di Isocrate, contemporaneo di Platone, che nel suo Panegirico nel quale esaltava le vittorie di Atene contro le tentate invasioni, ignorò la più importante di tutte, quella su Atlantide (Janni 2004: 95-96). A proposito dei 'silenzi' su Atlantide sono utili le riflessioni sul silenzio di Erodoto (Ciardi 2011: 25) e su quello di Aristotele (Vidal-Naquet 2006: 15).

<sup>166</sup> Sono ormai una decina i testi che rimandano all'identificazione Sardegna-Atlantide.

di trascrivere correttamente il racconto dei sacerdoti egizi della città di Sais. In un bel libro, malamente edito in Italia, L. Sprague De Camp (1970) ironizza efficacemente su questi correttori di Platone:

non si può cambiare ogni particolare della vicenda e pretendere ancora di riferirsi alla storia di Platone. Sarebbe come affermare che il leggendario Re Artù fu 'in realtà' la regina Cleopatra: è sufficiente cambiare il sesso, la nazionalità, il periodo storico, il temperamento, il carattere e altri trascurabili dettagli del personaggio di Cleopatra e la somiglianza diventerà evidente (Sprague De Camp 1970: 86 dell'ed. italiana).

Un avvertimento che non ha mai fermato i ricercatori delle atlantidi, impegnati in un percorso che naviga nell'infido mare compreso «tra l'Atlantide dei geologi e l'Atlantide dei poeti e romanzieri» (Vidal-Naquet 2006: XVI, della trad. italiana).

### **Il filosofo spostò le date**

Sin da subito l'accettazione del racconto platonico come 'storia vera' pose gli eruditi davanti al problema cronologico insormontabile all'epoca, in quanto in palese contrasto con la cronologia biblica, che poneva l'origine del mondo intorno al 4.000 a.C. La soluzione fu presto trovata, verso la fine del '400, attraverso l'autorità del massimo interprete di Platone, il filosofo Marsilio Ficino (Ciardi 2002: 26), con l'ingegnosa ipotesi di considerare il conteggio in termini di mesi e non di anni con il conseguente abbassamento cronologico al II millennio a.C., soluzione ribadita costantemente da vari autori sino ai giorni nostri<sup>167</sup>.

Se da una parte la correzione risolve il problema dell'esistenza nel Mesolitico (data a cui rimanda il testo platonico) di improbabili civiltà della qualità ed estensione di Atlantide e di Atene così come raccontate da

---

<sup>167</sup> Soluzione ogni tanto 'riscoperta' come geniale intuizione da parte degli innumerevoli autori atlantidei attuali.

Platone, dall'altra non permette una reale identificazione dell'epoca in cui questi avvenimenti sarebbero avvenuti. Infatti Platone data la guerra tra Atlantide e Atene a 9000 anni a partire dal racconto che il sacerdote egiziano fece a Solone (*Crizia* 108e); va detto che è stata anche ipotizzata una difformità di datazione con quella contenuta nel *Timeo* (23d-e), nel quale la guerra sarebbe da riportare a 8000 anni (Jordan, 2001: 20-21 della traduzione italiana; Mosconi, 2007-2008: 299). Se accettiamo la tesi dell'errore di trascrizione degli anni e quindi una loro trasformazione in mesi avremo rispettivamente 750 e 666<sup>168</sup> anni. A questo punto si pone il problema dell'effettivo momento di inizio del conteggio: il viaggio di Solone, l'anno in cui è immaginato sia avvenuto il dialogo o l'anno in cui Platone ha scritto le due opere?

Se il viaggio di Solone può datarsi, con qualche problema, al 590 a. C. (Pinotti, 2006), avremmo una datazione al 1340/1256 a. C.; se, invece, si intende il trascorrere del tempo a partire dalla data nella quale è immaginato il dialogo, 420 a. C., avremmo 1170/1086 a.C.; se, infine la data è quella dell'opera, 355 a. C., avremmo 1105/1021; per rimanere ai calcoli più lineari e meno cervellotici proposti nelle più disparate pubblicazioni. Un immane guazzabuglio di anni che lasciamo volentieri agli appassionati di calcoli cronologici; quello che ci interessa è che questi calcoli riportano a quella che in Sardegna è l'età nuragica, momento fondante di quella che può essere definita «l'identità al passato nella Sardegna di oggi» (Cossu 2007: 125).

### **E il Cappellano di Svezia spostò le Colonne**

Charles-Frédéric Baër di Strasburgo (Ciardi 2002: 75-78),

Aumônier de la Chapelle Royale de Suède à Paris; Professeur dans l'Université de Strasbourg; Membre de l'Académie Royale des

---

<sup>168</sup> Non mi rammento di alcun autore che sia stato stimolato da un così interessante numero (di anni), foriero di innumerevoli interpretazioni numerologiche ed escatologiche; per ora, siamo stati risparmiati.

Sciences de Suède, & de celles des Belles-Lettres & Beaux-Arts de Göttingue & d'Ausbourg; Correspondant de l'Académie Royale des Sciences de Paris. (Baër 1762: frontespizio)

ebbe la brillante e logica intuizione di andare a cercare le Colonne a Tiro nel tempio di Eracle/Melqart, lì dove erano state effettivamente viste con i propri occhi da un autorevole storico che rispondeva al nome di Erodoto

<sup>1</sup>... navigai anche fino a Tiro, in Fenicia, poiché sapevo che lì c'è un venerato santuario di Eracle. <sup>2</sup>E l'ho visto, riccamente provveduto di molti doni votivi: tra di essi nel tempio c'erano due stele (*stēlai*), una d'oro puro, l'altra di pietra smeraldo, che di notte risplendeva grandemente. (*Hist. II, 44*)<sup>169</sup>

Per il Cappellano «Colonne d'Hercule & Temple d'Hercule sont synonymes» (Baër 1762: 49). E in effetti l'identificazione di Eracle con Melqart di Tiro e delle stele con le colonne era corretta, come mostrano anche le monete della città dove sono riportate le due *ambrosiai petrai* legate alla narrazione dell'origine di Tiro da due isole vaganti nel mare (Nonno di Panopolis *Dionisiache XL*, 465-500). La descrizione dello storico greco trova una precisa rispondenza con quella biblica del tempio di Salomone e con le sue due splendide colonne, Iachin e Boaz (*1Re 7,15-21; 2Cronache 3, 15-17*), non a caso realizzato dall'artigiano fenicio Curam-Abi che Hiram re di Tiro e alleato di Salomone inviò a Gerusalemme per sovrintendere ai lavori (*1Re 7, 13-14; 41-42; 2Cronache 2, 10-15; 4, 11-12*); anche se è possibile che questa descrizione biblica sia da riportare in realtà al tempio di Tiro. Comunque sia, l'assunto di Erodoto di una corrispondenza tra Eracle e Melqart è confermata dal celebre ritrovamento delle iscrizioni bilingui di Malta (CIS I, 122 – 122 bis; I.G. XIV, 600; C.I.G. III, 5753), nelle quali al testo in fenicio rivolto a Melqart corrisponde quello in greco con la dedica a Eracle (Amadasi Guzzo, Rossignani 2002). La forma del cippo posto al di sopra della base con l'iscrizione porta agevolmente ad accostarlo alle

---

<sup>169</sup> Traduzione di Augusto Frascetti in Lloyd 2004.

*ambrosiai petrai* del tempio di Tiro e, conseguentemente, rende plausibile la localizzazione delle *stēlai* di Eracle/Melqart in ogni tempio del Mediterraneo dedicato a questa divinità, sulla falsariga di quello di Tiro: ai cippi di Malta può oggi accostarsi quello, molto simile, rinvenuto a Cagliari con la dedica a *Imqrt al hsr*, a Melqart di Tiro (Guzzo Amadasi 2002)<sup>170</sup>, a segnare una lunga rotta verso occidente, il cui punto di arrivo è Cadice con le famose colonne poste nell'*Herakleion* della città andalusa, note dalla descrizione di Strabone (V. 5), forse derivata da Posidonio.

L'intuizione del Cappellano fu foriera di stimoli per gli studiosi; aver dimostrato che le colonne di cui parlava Platone (o per meglio dire Solone tramite Platone) non erano necessariamente quelle di Cadice permetteva un loro posizionamento ovunque all'interno del Mediterraneo. Baër stesso le posizionò in Egitto

il ne reste plus qu'à sçavoir, si entre la mer Rouge & la Palestine il y avoir un temple célèbre, consacré à cette divinité & c'est ce que Diodore de Sicile nous apprend en disant que l'une des embouchures du Nil étoit appelée *sōma Hraklēōtixon*, embouchure d'Hercule, à cause d'une ville & d'un fameux temple consacrés à cette divinité. Nous demandons à nos lecteurs si ce ne sont pas là les Colonnes dont les Egyptiens ont voulu parler dans le récit qu'il sont fait à Solon. La chose nous paroît plus que vraisemblable ; mais nous en laissons la décision à des Juges plus éclairés. (Baër 1762: 49-50)

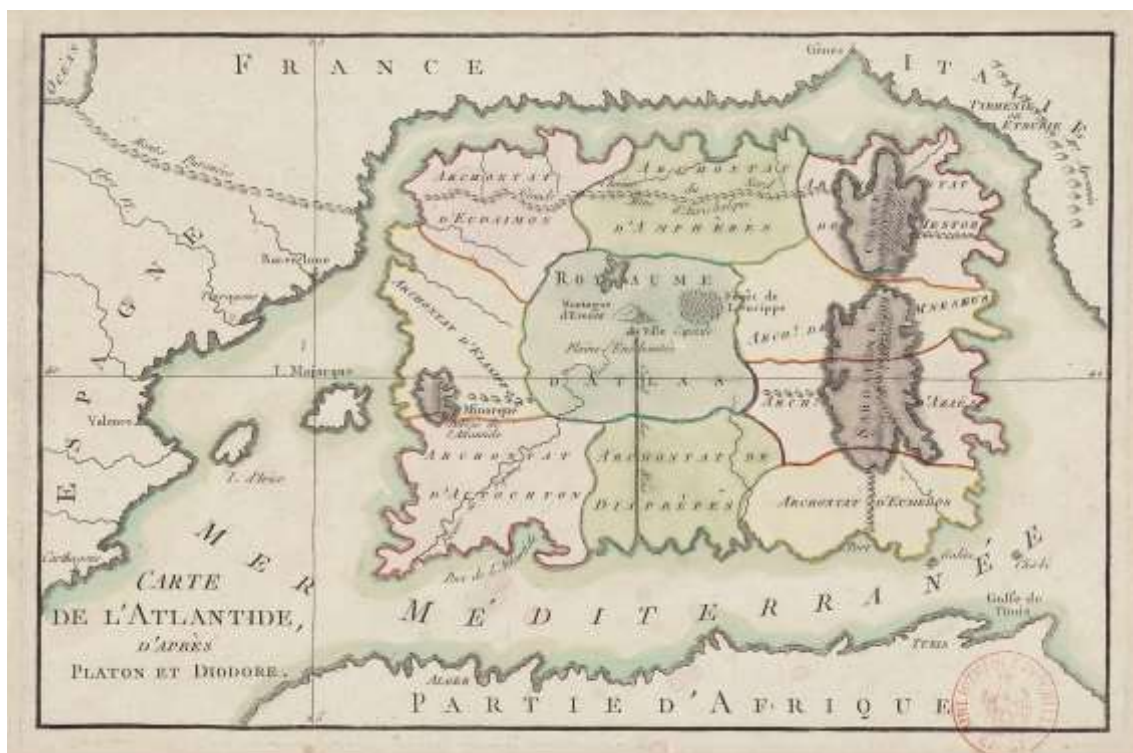
### **E, quindi, una piccola carta**

Una piccola carta (20 x 28 cm) dall'invitante titolo: *Carte de l'Atlantide, d'après Platon et Diodore* (Fig. 1), edita a Parigi nel 1775 da mani ignote, rappresenta, a una scala approssimativa di 1:6.000.000, il Mediterraneo occidentale compreso tra le coste centro-settentrionali dell'Italia, quelle meridionali della Francia, quelle orientali della Spagna e quelle

---

<sup>170</sup> Per il suo accostamento a un possibile tempio di *Melqart* presso il porto di *Krly* (Cagliari) cfr. Stiglitz 2009: 53.

settentrionali dell’Africa. Lo spazio compreso tra questi lidi è quasi interamente occupato da una grande isola che ingloba la Sardegna, la Corsica e Minorca, lasciando fuori Maiorca e Ibiza. Quest’isola è Atlantide; al centro è il *Royaume d’Atlas* con la capitale, circondato dai nove arcontati di Eudaimon, di Amphères con le miniere di Oricalco, di Mestore (quest’ultimo inglobante la Corsica) a nord e attraversati trasversalmente dai monti della grande catena del Nord; quelli di Elasippo (comprendente Minorca), di Mneseus (comprendente il nord Sardegna) e di Azaës (comprendente la parte centromeridionale della Sardegna) al centro; quelli di Autochton con il fiume di Nettuno e il Porto di Atlantide, di Diaprèpes e di Eumélos, con un porto (comprendente l’estremità sudoccidentale della Sardegna) a sud.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 1 - *Carte de l’Atlantide, d’après Platon et Diodore*. Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE D-17772, Collection Gosselin; 0614 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495370s.r=atlantide>)

Al centro, come detto, il regno di Atlante comprendente la città capitale, la montagna di Evenore, la foresta di Leucippo e un canale, il canale dei Re che parte dalla città e taglia dritto verso il sud attraversando il regno e l'arcontato di Diaprèpes. La Sardegna e la Corsica sono caratterizzate da una linea che va da nord a sud, con il segno dei monti e la definizione di "Debris de l'Atlantide", che può tradursi come resti di Atlantide: si tratta delle dorsali montuose delle due isole, che per la Sardegna comprende i monti della Gallura, il Gennargentu e il Sarrabus-Gerrei.

Se per questo documento non è certa l'attribuzione, più elementi abbiamo per una carta, di poco più recente, contenuta nel *Recueil de cartes géographiques et d'estampes pour l'histoire philosophique du monde primitif*, edito nel 1793 da autore sconosciuto<sup>171</sup>. La *Carte du monde primitif à l'époque de la fondation des premières Empires connus* rappresenta il mondo compreso tra la Cina e la Spagna; per quanto riguarda il Mediterraneo occidentale, denominato *Mer Interieure*, comprende alcune grandi isole: la *Tyrrenide*, che corrisponde all'attuale Italia centrale, la *Sicile* e l'*isle Atlantide*, che ingloba la Sardegna e la Corsica, esplicitamente menzionate.

Questa seconda carta è sicuramente collegata con l'opera citata nel titolo della raccolta, edita da Jean-Baptiste-Claude Delisle de Sales nel 1793 e nella quale la Sardegna, la Corsica e la Sicilia sarebbero l'ultimo residuo di una immensa terra, Atlantide, nata da una grande conflagrazione vulcanica (Delisle de Sales 1793: 185-194). Alcuni elementi di questo testo ci portano a ipotizzare che anche la prima carta sia dovuta all'opera di questo autore: la definizione della Sardegna come "un des débris de l'Atlantide" (ivi: 185) così come la Corsica e, qualche pagina più in là, la dichiarazione esplicita «et je concilie Platon avec Diodore, sans altérer la géographie, et sans blesser la raison» (ivi: 187).

La ricostruzione del filosofo francese vuole essere la soluzione al problema di Atlantide, riportandola nel Mediterraneo:

---

<sup>171</sup> <https://bibliotecafloridablanca.um.es/bibliotecafloridablanca/handle/11169/755>



Si l'on suppose, par exemple, que l'Isle de Platon, était située au milieu de la Méditerranée, vers le vingt neuvième degré de longitude, et le quarante- unième de latitude, à-peu-près dans la position de notre Sardaigne, qui n'existait pas alors ou qui est plutôt un des débris de l'Atlantide, il se trouvera qu'on aura rempli à-peuprès toutes les conditions du problème. (Ivi: 185)

Questa ipotesi necessita uno spostamento delle Colonne d'Ercole, collocate ora in uno dei templi di Cartagine: «or, Carthage était, comme l'on sait, une Colonie des Tyriens: on y regardait Hercule comme le Dieu tutelaire de la nation» (ivi: 184).

In De Lisle sono presenti tutti gli elementi che hanno portato molti autori moderni, generalmente semplici appassionati, a identificare l'isola con Atlantide. Egli appare, quindi, il primo autore ad aver messo in connessione la Sardegna con Atlantide, anche se, a dire il vero, una precedente associazione venne fatta circa 1500 anni prima da Claudio Eliano (*De natura animalium*, XV, 2) che raccontava come il vello degli arieti del mare delle bocche di Bonifacio servisse per realizzare il diadema dei re di Atlantide (Vidal-Naquet 2006: 25, della trad. italiana).

La supposizione di De Lisle e di tutti gli altri ricercatori dell'isola nel Mediterraneo, così come nel Nuovo Mondo, venne demolita con una poderosa memoria da Thomas Henri Martin, docente di Letteratura classica all'Università di Rennes, che così conclude

On a cru la [Atlantide] reconnaître dans le Nouveau-Monde. Non: elle appartient à un *autre monde*, qui n'est pas dans le domaine de l'espace, mais dans celui de la pensée. (Martin 1841: 332)

Da allora la Sardegna dorme in pace, salvo sporadici risvegli da parte di semplici appassionati e, in qualche caso, sorprendentemente ma non del tutto (*supra* e *infra*), da parte di autorevoli studiosi che, direttamente o indirettamente, riportano il tema sulle nostre sponde, anch'essi attraverso autorevoli correzioni di Platone.

## Altre Atlantidi

Nel '900 sono stati diversi i percorsi intrapresi per collocare l'isola atlantidea nel Mediterraneo, chi in quello orientale, tra cui Thera/Santorini (Luce 1969), la più famosa di tutte e chi in quello occidentale. Per quest'ultimo, a parte un'estemporanea suggestione sarda di età fascista<sup>172</sup>, è originale l'ipotesi avanzata da uno dei massimi archeologi italiani, Massimo Pallottino (1952) in una recensione-saggio dell'opera di Wilhelm Brandenstein (1951), di cui accetta la interpretazione del racconto atlantideo come saga preplatonica da riportare al II millennio a.C., e in particolare

1) Nell'aver definito i racconti di Crizia come una saga antica ed accreditata, a nucleo storico; 2) nell'aver ricondotto la ricerca agli spunti storici della saga entro l'ambiente delle civiltà protostoriche del Mediterraneo orientale (Pallottino 1952: 230)

Il percorso dello studioso lo porta a ipotizzare una connessione tra fatti storici noti a Platone sui quali si inseriscono precedenti immagini quale quella di «un'isola leggendaria ad occidente del mondo greco ... [che] si inquadra ovviamente nei 'racconti di navigazione' dei marinai, commercianti e coloni egei» (Ivi: 232).

Dopo un ampio excursus omerico, Pallottino individua nell'isola dei Feaci, Scheria, l'adattamento che il poeta fa di una saga più antica che ha tutti gli elementi per essere identificata con il racconto-saga platonico: «la Grecia micenea conosceva bene una versione della saga atlantidea, *localizzata ad occidente*» (ivi: 234-236, corsivo dell'autore).

Oltre a una serie di altre osservazioni connesse a Creta, lo studioso giunge a concludere che la saga di Atlantide si porta con sé tre tradizioni che sono state fuse tra loro probabilmente nel periodo saitico, quello del viaggio di Solone: «quella mediterranea di Scheria, quella Attica dei

---

<sup>172</sup> Pinna 1937; purtroppo l'unico esemplare di questo numero della rivista che ho potuto reperire, presso la Mediateca del Mediterraneo (MEM) di Cagliari, si presenta strappato proprio dopo le prime righe di questo articolo

conflitti tra Creta e Atene, e quella orientale delle grandi invasioni da occidente» (ivi: 240), quelle dei “Popoli del Mare”, tra i quali richiama i *Plst*-Filistei e soprattutto gli “Sherdani” forse da identificare con i Sardi (ivi: 237).

Su un percorso parallelo ma con conclusioni differenti si muove M. Rousseaux (1970) che attraverso un complesso discorso opta per la localizzazione di Atlantide in Sardegna. Il racconto del sacerdote egizio di Sais a Solone sarebbe un confuso ricordo di avvenimenti avvenuti mezzo millennio prima e legati alle attività dei “Popoli del Mare” di cui i Tursha, che diventeranno poi gli Etruschi e gli “Shardina” (ivi: 349, 353). A parere dell’autore la Sardegna racchiude tutte le caratteristiche dell’isola di Atlante e, in particolare, la città di Cagliari circondata dagli stagni (ivi: 354), posta al di là delle Colonne d’Ercole che l’Autore situa nello stretto di Sicilia (ivi: 348).

Si portrait il y a, c’est de toute évidence un portrait composite, qui permet de conclure que l’Atlantide, c’est à la fois la terre d’Atlas et de ses descendants, l’île des Sardes avec sa plaine bien irriguée, ses ports savants sur des lagunes et sa couronne de monts, les provinces lointaines comme l’Étrurie, la mer enfin, sillonnée de courriers et où jadis se profilait le mirage d’une « île » immense, anéantie un jour non par un cataclysme, mais par la décadence de ceux qui la peuplaient. (Ivi: 356)

Sulla scia di Pallottino, pur senza un preciso riconoscimento della filiazione, si muove Giovanni Ugas (2015, 2016: 63-66) che riprende le vecchie collocazioni in nordafrica. Con l’utilizzo di fonti storiche e mitografiche, egiziane, greche e latine, di varia epoca, anche distanziate di quasi due millenni tra di loro (dalla stele poetica di Tuthmosi III a Diodoro e oltre), ma poste sullo stesso piano, l’Autore identifica Atlantide con il nordafrica, partendo dalla duplicità semantica del termine greco *nesos*: ‘terra circondata dal mare’ / ‘terra lambita dal mare’ che rimanderebbe all’egiziano *iw* (Ugas 2015: 95-96); su questa base non manca di seguire lo scivoloso argomento delle assonanze come ad esempio «l’espressione

geografica egizia *iww wṯ ʿtyʿ* (Iuu Utantiu) [...] che designava l’Africa Nord-Occidentale e che alle orecchie dei Greci doveva essere percepita come ‘Isole di Utantiu’, dunque ‘Isole di Atlante’» (Ugas 2015: 96; cfr. anche Ugas: 233, nota 30)

A questo punto si può supporre che il nome greco di Atlante (*Atlas/Atlantos*), che indicava ad un tempo la divinità che sorregge il cielo ai confini del mondo e la regione africana nord occidentale dei Monti Atlanti, sia stato coniato sull’egizio Utantiu e che la terra di *Iww Wṯ 3ntyu* (Isole di Utantiu), corrisponda all’isola di Atlante nota dal *Timeo* e dal *Crizia* di Platone. (Ugas 2016: 66)

Inoltre le gesta della guerra descritta da Platone sarebbero da riportare alla seconda metà del II millennio per alcuni «fondamenti evenemenziali [Quali i] cocchi da guerra a due cavalli, i metalli impiegati nelle mura delle città, le armi in bronzo, tra cui i piccoli scudi circolari (*mikraspida*) apparsi con i Popoli del Mare, l’assenza di ferro (ivi: 97) e, in particolare, vengono connesse alle devastanti attività dei Popoli del mare, tra i quali, ovviamente, i Sardi, cioè gli Shardana. Per concludere

Dunque, Platone ha attinto realmente a documenti egizi, ma ha inventato del tutto l’alleanza di Atene con l’Egitto contro i mitici Atlantidei, vale a dire i Nordafricani avversari dei Ramessidi, con l’intento di richiamare l’incombente pericolo occidentale di Cartagine, la nuova Atlantide, e di contrapporgli l’alleanza di Atene con l’Egitto, cioè con la Persia che lo governava. (Ivi: 99)

### **Infine, un qualche fracasso**

«sono venuto a conoscenza di un libro lanciato con qualche fracasso...» (Vidal-Naquet 2006: 108, della trad. italiana), così lo studioso francese che ha dedicato più di mezzo secolo al tema platonico dà conto dell’uscita di un libro, preceduto e poi accompagnato dal sostegno del

massimo quotidiano italiano, *La Repubblica*, di un giornalista che identifica l'isola di Atlantide con la Sardegna (Frau 2002).

Alla pubblicazione sono seguite alcune mostre e convegni (presso l'Accademia dei Lincei a Roma e presso l'Unesco a Parigi) e, successivamente, un libro di asserito 'bilancio' delle ricerche, dalla veste accattivante e l'originale edizione del doppio libro a stampa invertita (Faraglia, Frau 2004; Frau, Manca 2004). La tesi del giornalista può essere riassunta nella collocazione delle Colonne d'Ercole in Sicilia, nell'identificazione della Sardegna con l'isola di Atlante e nella distruzione che nel 1175 un immane tsunami avrebbe portato nell'isola abbattendo e sommergendo di fango i nuraghi sino a quelli di Barumini e Villanovaforru posti rispettivamente a 238 e 408 m s.l.m. La catastrofe avrebbe provocato la fine della Civiltà nuragica e il trasferimento dei superstiti in Etruria.

La totale mancanza di scientificità della proposta (cfr. Clemente 2007) non è oggetto di questa nota, se non per sottolineare l'evidenza del proseguo della Civiltà nuragica anche dopo il 1175 e per molti secoli, con straordinarie realizzazioni architettoniche (ad es. pozzi sacri) e artistiche (statue di Mont'e Prama e bronzetti), nonché la totale assenza di tracce di un devastante *tsunami* nella totalità dei nuraghi scavati. Quello che invece merita un accenno è il paradossale, ma non tanto inaspettato, supporto di alcuni studiosi di chiara fama per i quali vale la precisa descrizione di Pietro Janni

Ci sono anche studiosi qualificati che, forse per paura di apparire appunto aridi pedanti, concedono liberalmente il loro avallo a certi geniali dilettanti: 'sorprendente, stimolante, costringe a ripensare cose che credevamo assodate' (così pressappoco suona il frasario di prammatica). (Janni 2004: 110 n. 73)

È del tutto evidente che qui si passa dall'evoluzione del pensiero storico-filosofico nel quale l'idea di Atlantide ha rappresentato un serio argomento di discussione, a una narrazione spettacolare alla quale si piegano illustri studiosi immemori del monito di Antonio Gramsci che arrivò a creare un'apposita categoria alla quale diede il nome di

Lorianismo, dedicandogli uno dei quaderni speciali scritti nel carcere, il 28<sup>173</sup>.

*De hoc satis*

## Bibliografia

- Amadasi Guzzo 2002 = M. G. Amadasi Guzzo, *Iscrizione punica a Cagliari, "Quaderni della Soprintendenza archeologica per le province di Cagliari e Oristano"*, 19, 2002, pp. 173-179.
- Amadasi Guzzo, Rossignani 2002 = M. G. Amadasi Guzzo, M. P. Rossignani, *Le iscrizioni bilingui e gli dei agyiei di Malta*, in M. G. Amadasi Guzzo, M. Liverani, P. Matthiae (a cura di), *Da Pyrgi a Mozia. Studi sull'archeologia del Mediterraneo in memoria di Antonia Ciasca*, Roma, Università degli studi di Roma La Sapienza, 2002, pp. 5-18.
- Baër 1762 = F.-C. Baër, *Essai historique et critique sur les Atlantiques, dans lequel on se propose de faire voir la conformité qu'il y a entre l'histoire de ce peuple, et celle des Hébreux*, Paris, Lambert 1762.
- Bigalli 2010 = D. Bigalli, *Il mito della terra perduta: da Atlantide a Thule*, Bevivino, Milano 2010.
- Brandenstein 1951 = W. Brandenstein, *Atlantis. Grösse und Untergang eines geheimnisvollen Inselreiches*, Gerold & Co, Wien 1951.
- Ciardi 2002 = M. Ciardi, *Atlantide: una controversia scientifica da Colombo a Darwin*, Carocci, Roma 2002.
- Ciardi 2011 = M. Ciardi, *Le metamorfosi di Atlantide. Storie scientifiche e immaginarie da Platone a Walt Disney*, Carocci, Roma 2011.
- Clemente 2007 = G. Clemente, *Ritorno ad Atlantide*, in P. Desideri, M. Moggi, M. P. (a cura di), *Antidoron. Studi in onore di Barbara Scardigli Forster*, Ets, Pisa 2007, pp. 83-104.

---

<sup>173</sup> Il tema esula da questo scritto, per esso si rimanda a Stiglitz 2017.

- Cossu 2007 = T. Cossu, *Dall'identità al passato: il caso della preistoria sarda*, in G. Angioni et al., *Sardegna. Seminario sull'identità*, CUEC-ISRE, Cagliari-Nuoro 2007, pp. 119-125.
- Delisle de Sales 1793 = J.-B.-C. Delisle de Sales, *Histoire philosophique du monde primitif*, Tome VI, Paris 1793 (4e éd).
- Diderot 1762 = D. Diderot, *Lettre sur les atlantiques et l'atlantide*, 1762.
- Facchetti 2010 = G. M. Facchetti, *Falsificazione documentale e pseudomito nella questione di Atlantide*, in G. M. Facchetti, E. Notti (a cura di), *Atlantide. Luogo geografico, luogo dello spirito*, Mimesis, Milano-Udine 2010.
- Faraglia, Frau 2004 = M. Faraglia, S. Frau (a cura di), *Se la Preistoria diventa Storia... Le Colonne d'Ercole, un bilancio, i progetti. Confronti, controlli conferme autorizzano a guardare con occhi nuovi il Mediterraneo Antico*, Nur Neon, Roma 2004.
- Frau 2002 = S. Frau, *le Colonne d'Ercole, un'inchiesta*, Nur Neon, Roma 2002
- Frau, Manca 2004 = S. Frau, *Al di là delle (prime) Colonne d'Ercole... ATLANTIKA'. Sardegna, Isola Mito. Immagini e testimonianze di una Grande Storia nascosta dalla Geografia*, Neon, Roma 2004.
- Frongia 2012 = F. Frongia, *Le torri di Atlantide: identità e suggestioni preistoriche in Sardegna*, Il Maestrale, Nuoro 2012.
- Gliozzi 1977 = G. Ghiozzi, *Adamo e il Nuovo Mondo. La nascita dell'antropologia come ideologia coloniale: dalle genealogie bibliche alle teorie razziali (1500-1700)*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- Janni 2004 = P. Janni, *Miti e falsi miti. Luoghi comuni, leggende, errori sui Greci e sui Romani*, Edizioni Dedalo, Bari 2004.
- Jordan 2001 = P. Jordan, *The Atlantis Syndrome*, Sutton Publishing Ltd. Stroud (tr. it. *La Sindrome di Atlantide*, Newton Compton Editori, Roma 2006).
- Lloyd 2004 = A. B. Lloyd (a cura di), *Erodoto, Le Storie, Libro II L'Egitto*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2004 (6<sup>a</sup> ed.).
- Luce 1969 = J. V. Luce, *The end of Atlantis. The End of Atlantis: New Light on an Old Legend*, Thames and Hudson, London 1969 (tr. it. *La fine di Atlantide: nuove luci su un'antica leggenda*, Newton-Compton, Roma 1994).

- Martin 1841 = T. H. Martin, *Études sur le Timée de Platon*, Tome premier, Ladrangue Librairie-Éditeur, Paris 1841.
- Mosconi 2007-2008 = G. Mosconi, *Come si costruisce un romanzo utopico. Struttura e logica del 'racconto di Atlantide' in Platone*, Dissertazione di Dottorato, Università degli Studi 'Roma Tre', Roma 2007-2008.
- Pallottino 1952 = M. Pallottino, *Atlantide*, "Archeologia Classica" 4, 1952, pp. 229-240.
- Pinna 1937 = N. Pinna, *Vita Sarda: le tombe dei giganti ed i loro costruttori*, "Cadossene", 3.1, 1937, p. 4.
- Pinotti 2006 = N. Pinotti, *Il viaggio del sapiente: Solone oltre Atene*, CUEM, Milano 2006.
- Rousseaux 1970 = M. Rousseaux, *Une Atlantide en Méditerranée occidentale?*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé", 3, 1970, pp. 337-358.
- Sprague De Camp 1970 = L. Sprague de Camp, *Lost continents – The Atlantis Theme*, Dover Publications, New York 1970 (tr. it. *Il mito di Atlantide e i continenti scomparsi*, Fanucci editore, Roma 1998).
- Stiglitz 2009 = A. Stiglitz, *Cagliari fenicia e punica*, "Rivista di Studi Fenici", 35,1, 2009, pp. 43-71.
- Stiglitz 2017 = A. Stiglitz, *La Casa dei Parti. La fascinazione degli scienziati per le fantasie archeologiche*, in *Immaginare mondi: l'alieno e l'altrove*, Convegno Internazionale di Studi (Cagliari, Cittadella dei Musei, 20-22 aprile 2017), in corso di stampa.
- Ugas 2015 = G. Ugas, *L'isola del continente: l'Atlantide tra fantasia e storia*, in R. Martorelli, *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Morlacchi editore, Perugia 2015, pp. 87-101.
- Ugas 2016 = G. Ugas, *Shardana e Sardegna. I Popoli del Mare, gli alleati del Nordafrica e la fine dei Grandi Regni (XV - XII secolo a.C.)*, Edizioni della Torre, Cagliari 2016.
- Vidal-Naquet 2006 = P. Vidal-Naquet, *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*, Belles Lettres, Paris 2005 (tr. it. *Atlantide. Breve storia di un mito*, Einaudi, Torino 2006).



## L'autore

### **Alfonso Massimiliano Stiglitz**

È direttore del Museo Civico di San Vero Milis e condirettore scientifico degli scavi del Museo nei siti archeologici di S'Urachi e Serra is Araus a San Vero Milis e dello scavo che l'Università di Cagliari conduce sulla Sella del Diavolo a Cagliari, nell'area del tempio di Astate. Si occupa soprattutto della Sardegna del I millennio a.C. e dei suoi rapporti con il Mediterraneo orientale, con particolare riferimento al tema degli incontri tra culture nel mondo antico, all'organizzazione dello spazio urbano e ai suoi rapporti con l'hinterland.

Pubblicazioni: *Un'isola meticcica: le molte identità della Sardegna antica. Geografia di una frontiera* (2010); *Fenici e Nuragici in contrappunto. Materiali per la formazione dell'identità sarda nel primo millennio a.C.* (2012); *Sardi ariani* (2007); *L'invenzione del "sardo pellita". Biografia di una ricerca* (2015); *Immagini migranti. Memorie di viaggio nella Sardegna nuragica* (2016).

Email: [alfonsostiglitz@libero.it](mailto:alfonsostiglitz@libero.it)



# Argonauti



# Vic Lockman and the Carl Barks Universe of Disney Ducks

Andrea Cara

The narrative universe of Carl Barks is rich and complex. Rich, since Barks has developed a great number of characters who live in Duckburg and in its surroundings, and complex, because over the years he drew them, Barks has characterized and defined their personalities and interactions in ways that have made him one of the greatest story tellers of the twentieth century. This is so true that many authors around the world have drawn heavily from this narrative universe, and making it their own, they continue to tell the stories of the Duck family and to develop new comic situations for these characters. While most of these artists and cartoonists did so after Barks's retirement, some have ventured during his career. Among these I would like to remember Vic Lockman, one of the most prolific writers/authors with over 7,000 stories to his credit, with up to 600 set in the Disney universe.

The actual number could be higher, since Lockman also wrote several stories within the "Disney Overseas Studio Program", created in 1962 to supply stories for the non-US market under the "S" code. The problem is that for some of the stories that Lockman scripted under the Program, which ended in 1990, we may never know his role. This seems to be due to the dismantling of what was formerly called "Comic Strip Department" and the consequent inclusion of the Consumer Products Department in a new building at the Burbank studios. During that moving it happened that the register where Studio Program art director Tom Golberg had recorded over the years credits of scripts and stories produced within the Studio Program, was lost. A real shame, for which we are now still wondering

who are the mysterious authors of many stories appeared under the “S” code.

On this point, in an interview by Alberto Becattini on June 15, 1993, Del Connell, veteran Disney animation artist since 1939, Western managing editor from 1957 to 1984 (West Coast) and comic strip/book writer since 1968 and up to 1988, the year of his retirement, stated,

I remember reading years ago in a magazine article regarding comic books that I was probably the most prolific writer in the 1950s. I don't know if that's true, but I do feel that Vic Lockman was the most prolific [author] during 1960s, 1970s, and to the middle of the 1980s. He's a human comic-book machine. When he works on commercial or giveaway comics, he writes 'em, letters 'em and draws 'em (*Walt's People: Talking Disney with the Artists Who Knew Him*, Volume 12, 2012: 242-250).

Of these, the vast majority are scripts, often in the form of storyboards, while the drawings are done by other artists, including Tony Strobl, Jim Fletcher, Pete Alvarado, Phil de Lara, Jack Bradbury, Mike Arens, Kay Wright, John Carey, Paul Murry but also Carl Barks, as we know. This clearly indicates that over the years Vic Lockman has had the chance to leave his mark in the Duck universe.

There are several reasons why I think it is worth remembering his work within the Barksian Duck universe. The first reason is that he has had the chance to work, albeit indirectly, with Barks. In fact, by means of Western, Lockman gave Barks at least 31 scripts, for as many stories that Barks then drew, according to credits from the online *Grand Comics Database* based upon Alberto Becattini's "Disney Index - Dell Comic Books" Vols. 1 and 2 (Italy, 1992 and 1994). Many of these stories (11) belong to the series of adventures *Grandma Duck's Farm Friends*, where various characters of the Barksian universe, alongside many other characters belonging to the larger Disney universe, are found in various comic situations. The second reason concerns the fact that Lockman, operating within the Barksian universe, expanded it by adding new

characters that have further defined this Ducks universe. In fact, these characters did not end up into oblivion; far from it! They were incorporated in the Barksian universe, now expanded, and further used by many other authors around the world for developing new stories and new adventures.

The series of *Grandma Duck's Farm Friends* stories debuted in *Four Color Comics* 753 (1957) by chronicling Grandma Duck's adventures on her farm in the suburbs of Duckburg. This cycle of stories has been inserted within 7 One Shots over six years from 1957 to 1962. To the Ducks, including Gus Goose and Gyro Gearloose, Lockman added as guests of honor the various Dumbo, Brer Fox and Zeke Wolf, but also a nearby farmer, the grumpy Si Bumpkin, who would successfully weigh against the better-known Donald's neighbor, Jones, created by Carl Barks. Si Bumpkin was first introduced in two stories in the third One Shot of the *Grandma Duck's Farm Friends* series, where he was included to create a conflict with Grandma Duck, useful for the development of the stories. In these first two stories Si Bumpkin is drawn with canine shape by Tony Strobl. Si Bumpkin appeared later in the fifth issue of the series in the episode "Touche Toupee" (Story code: W OS 1073-03), this time drawn by Carl Barks. But Barks did not know Strobl's rendering and drew him as if it were a new character, with the appearance of a turkey, with a big hat and drooping clumps of hair that will prove to be part of a wig. At any rate, the wide-brimmed hat was destined to be replaced in subsequent stories, since it was harmful to the production of eggs. As told in the story, the same hens of his hen-house were terrified by the hat of Si Bumpkin, which resembled a hawk: in fact, the brim black hat reminds of wings wide open, while his grim face resembles that raptor itself. This part of the script suggests that Lockman imagined Si Bumpkin with the features of a bird and not of an anthropomorphic dog.

Carl Barks reused Si Bumpkin in two other stories, always from Lockman's scripts, for the 1161 issue of *Four Color Comics* of January 1961. The success of Si Bumpkin seemed to stop. Fortunately, he was recently involved in a cycle of four stories of Danish production, one of which was also printed in the United States in 2010 in *Donald Duck Classics 1 - Quack*

*Up* with title “Nothing New” (Story code: D 2006- 286), scripted by Lars Jensen and drawn by César Ferioli Pelaez. Interestingly, in this story the authors have had the pleasure to include Herbert, an old friend of Huey, Dewey and Louie, a character created and drawn by Barks in the 1944 for the story “Three Dirty Little Ducks” (Story code: W WDC 43- 02).

By the end of the 50s, Barks’s work record shows that while he increased the number of drawn pages, many scripts for these stories were provided by other authors, including Lockman. Three stories were set in 1959 Disneyland in *Four Color Comics* 1025, *Vacation in Disneyland*. In an ingenious Disneyland park promotion, this One Shot issue places the Ducks in several spots around Disneyland’s attractions. Here we see Barks describing their adventures in the Matterhorn with the story “Mastering the Matterhorn” (Story code: W OS 1025-02), in Frontierland with the story “Trail tycoon” (Story code: W OS 1025-03) and in Tomorrowland with the story “On the dream planet” (Story code: W OS 1025-05). Additional stories were published in 1961 in *Four Color Comics* 1184, the third One Shot issue entitled to *Gyro Gearloose*. While the first two issues, *Four Color Comics* 1047 and 1095, were written and drawn by Barks, for this third issue Barks received scripts for the seven stories that were drawn by him. While the attribution of the scripts for these stories to Lockman is not definitive, there is a certain uniformity in the stories shown in *Four Color Comics* 1025 (*Vacation to Disneyland*) and *Four Color Comics* 1184 (*Gyro Gearloose*), that is also consistent with the stories in *Grandma Duck’s Farm Friends* series. This persuaded me that they were all scripted by Lockman for Barks’s drawings.

Interestingly enough, there is a recently completed and published story “Gyro’s Manager” (Story code: D 2012-094), scripted from a Barks plot by John Lustig and drawn by Daan Jippes, that may have originally been planned by Barks for the third One Shot Gyro issue. This story was developed from a 6 page handwritten Barks’s synopsis and Barks probably intended it to be 10 pages long. Like for many plots he developed, also this story was put aside when he received scripts for the entire One Shot by another writer, very likely Vic Lockman.



Another important scripted story in the opus of Vic Lockman is “This Is Your Life, Donald Duck” (Story code: W OS 1109-02), with drawings by Tony Strobl. The story originated as a comic book adaptation of the 1960 TV show with the same name. Here Jiminy Cricket is hosting a TV show and is set to interview Donald Duck with the Story of his life. But Donald is at home watching Jiminy on TV, greatly enjoying Jiminy’s on-air breakdown. Jiminy then sends Donald’s nephews Huey, Dewey and Louie to fetch Donald and bring him to the studio. They do so dressed up like Zorro, another TV character famous in those years. When Donald arrives at the studio, he is stunned about appearing on television and is put in a chair as Jiminy tells Donald’s story, telling how he was a hot-tempered duckling from the day he was hatched. The narrative structure of the TV show, renewed in the comic, intends that characters from the Disney universe describe chapters of Donald Duck life. As first Jiminy’s guest, Grandma Duck starts telling the first story about Donald. Of course, rather than attempting to adapt all the clips from old Donald Duck shorts, Lockman’s script seems more in character for the comic book. From this point forward the TV show and the comic book story go on separate ways, and Lockman’s adaptation recounts episodes of Donald’s life that are not included in the TV show and vice versa.

It is interesting to note that the episode told by Gyro Gearloose is a retelling, although drawn by Strobl, of an episode of Donald Duck life described by Barks in the 10-page story “The Think Box Bollix” (Story code: W WDC 141-02). In this story Gyro successfully invents Think Boxes that, by sending electric thought rays, allow animals to think. As already happened in the *Grandma Duck’s Farm Friends* cycle of stories, Barks has the ability to make credible the paradoxical match between anthropomorphic and sentient animals, on the one hand, and on the other, horses, cows, goats and chickens that belong instead to the category of animals-animals. The insertion of a Gyro’s episode from Barks’s story into Donald Duck’s life is reminiscent, with due distinctions, of the insertion of portions of Scrooge’s life from Barks’s stories in Don Rosa’s famous saga “The Life and Times of Scrooge McDuck”. Curiously, when Gladstone decided to reprint “This Is Your Life, Donald Duck” in *Donald and Mickey* 25 (1994), they

replaced the Strobl's drawn segment with Barks's original. What I like the most in Barks's take of Gyro's story, absent in Lockman/Strobl version, is the final segment, where a talking rabbit begs Donald for money, since he has to go to the market to buy some carrots, and Donald shuts him up, since probably, in his opinion, he has no place doing such a thing in this universe. The adventures of a young Donald Duck, Donald Duckling, continue around the world, especially in Italy, where we see him growing up in Quack Town surrounded by many friends and under the loving care of Grandma Duck.

In the context of this remote collaboration, Lockman has had the chance to script, for Barks's drawings, a portion of Scrooge's childhood which was subsequently embraced in 1992 by his follower Keno Don Rosa in the first episode of his saga "The Life and Times of Scrooge McDuck ". In fact, in the 1963 story "Invisible Intruder" (Story code: W US 44-04) Lockman sheds new light on the childhood of Scrooge. Since the start we see a young Scrooge that, with spectacles, thinks of a productive way to successfully shine more shoes simultaneously. The same gag has also been adopted in "Once Upon a Dime", 38th episode from 28/10/1987 of the successful animated television series *Duck Tales*. Simultaneously to the narration of this segment of the life of Scrooge by Lockman, it is necessary to recall another 1963 story "Uncle Scrooge - Chairman of the Bored" (Story code: S 63099), scripted by Carl Fallberg and drawn by Tony Strobl, where we see a young Scrooge while he earns his first dime by shining the boots of his first customer, a ditch-digger... and it took him a half hour to chip the mud off his boots. Even this part of Scrooge's childhood was picked up by Don Rosa in the first episode of his famous saga.

An interesting element of "Invisible Intruder" concerns the presence of the private eye Sir Surelock, a character that has nothing to do with Dicky Duck, a private detective member of the Duck Family that was shown at the annual reunion of the Duck family flock in the 1963 story "The Overnight Hero" (Story Code: W DD 91-01), scripted by Lockman and drawn by Tony Strobl, or with Sherlock Beagle, a reformed Beagle Boy who became a private detective after being paroled from prison and that was created by Lockman in 1973 for the story "Scientific Deduction" (Story

Code: BB 16-01 W), drawn by Pete Alvarado, or with the most famous private detective Sheerluck Cracky, also created by Lockman for the comic book *The Wacky Adventures of Cracky*, and that run from Dec 1972 until Sep 1975.

In the effort to supply the Ducks with a historical past, Vic Lockman in the 1955 story "The Castle Heirs" (Story code: W DD 42-01), with drawings by Phil de Lara, shows us that an obscure ancestor, McTavish Duck, who passed away two centuries ago, left to the Ducks a castle as a legacy. We will find out toward the end of the story that the castle is actually much smaller than what everyone expected. The first part of the story seems interesting, where it appears the Ducks family coat of arms, though fundamentally different from those shown later by Don Rosa in the 1991 story "The Last of The Clan McDuck" (Story code: D 91308) or in the 2003 story "A Letter From Home" (Story code: D 2003-081).

In this context, that is attempting to provide historical continuity to the Duck family, there is also the 1962 short story "Flag Bragger" (Story code: W DD 81-03), scripted by Lockman and drawn by Tony Strobl, where Donald tells the story of the Duck Clan Flag, only to discover that it all started when ancestor Sir Sooth Duck left his footprints on his picnic blanket while trying to escape from an enraged dragon. Interestingly, the flag theme reminds of a portion of the Ducks family coat of arms shown in the previous story "The Castle Heirs".

It is worth pointing out at this point another Duck family member, Dudly D. Duck, created in 1971 by Lockman for the story "Why all the Crabby Ducks?" (Story code: W DD 136-01), with drawings by Mike Arens, and used later in two Brazilian Disney stories. In this story, we learn that Dudly D. Duck is the failed architect that is responsible for the construction of Duckburg's "Jog Tunnel", a badly planned tunnel that runs inside the city connecting East Duckburg with West Duckburg and that really has a jog in it, and also for badly planning Duckburg's street map, thus annoying all city's drivers.

To go back to Gyro Gearloose, it seems as if Lockman had a thing for this character. In fact, over the course of a few years, he provided him with

an enemy, a relative and a few handy tools. The enemy is of course Emil Eagle, who first appeared in the US in the 1966 story "The Evil Inventor" (Story code: W US 63-05), with drawings by Jack Bradbury. Here Emil successfully steals Gyro's blueprints and formulas from his home, but the evil plan backfires on him and Gyro, with the help of his Thinking cap, another creation of Vic Lockman, averts the evil plan. While this is the first story where Emil Eagle appears in the US, his first worldwide appearance seems actually to be in the story "Handi-copter" (Story code: S 65194), with drawings by Phil de Lara. This story was scripted by Lockman in 1965 and first published in 1966 within the Overseas Disney Studio Program in Brazilian *O Pato Donald* 752.

Emil Eagle is an evil inventor and Gyro's competitor in many stories. Emil has worked with many other criminals in his career, including the Beagle Boys, Peg-Leg Pete and Mad Madam Mim. Similarly to what happened to many characters in the Disney universe, including for example Gyro Gearloose, in his first few stories Emil's appearance was different from the one we are more accustomed to. His head was bald, maybe to resemble a Bald Eagle, and he was basically featherless. His appearance was changed into the one we know better in the following stories.

The Thinking cap, a tool created by Lockman for improving Gyro's performances in finding solutions to difficult problems, was first shown in the story "Time Will Tell" (Story code: S 64126), with drawings by Phil de Lara, and has been used in many stories since then. Another interesting tool created by Vic Lockman is Posty, Gyro Gearloose's walking mailbox, with the specific task to bring the mail to Gyro as soon as it arrives. Posty first appeared in the 1965 story "The Two-legged Mailbox" (Story code: W US59-03), with drawings by Tony Strobl, and has been used in several story since then.

In addition to creating a daunting enemy and few fancy tools, Lockman introduced a new successful relative in Gyro's family. Gyro's nephew Newton first appeared in the story "The Copycat Inventor" (Story code: S 65025), with drawings by Phil de Lara, where he helped his uncle to uncover a plot of Gyro's new tenant who was spying him with an X-ray

TV set. Newton is a great fan of his uncle's work and, when he grows up, he wants to be an inventor like him. In the following stories Newton becomes an integral part of the Duckburgian lifestyle and also a member of the Junior Woodchucks, as shown in the 1977 story "The New Member" (Story code: W JW 46-02), with drawings by Kay Wright. The character of Newton is used frequently in many stories throughout the world, particularly in Italy.

Other successful characters were created by Vic Lockman with the idea to further expand the universe that was created by Carl Barks. In particular, the characters created to develop the Beagle Boys family members deserve special mentions. During his career Barks alluded to the fact that the Beagle Boys family is large. In fact, by browsing through the 38 stories where the Beagle Boys appear, we end up counting more than 40 different Beagle Boys. That is a lot! Nevertheless, there is always space for more. In the story from 1965 "That Motherly Feeling" (Story code: W WDC 299-05), with drawings by Tony Strobl, Lockman introduces, in the context of an expanded Beagle Boys family, the Beagle Brats, some obnoxious nephews of their more notorious uncles. In this first story the Beagle Boys, since they have to take care of few bank withdrawals, entrust them to the loving care of Mad Madam Mim, a character that since 1964 has often joined the Beagle boys in many stories.

The Beagle Brats are immediately pleasant and chaotic, not different from their uncles, and we find them in a long cycle of stories, which still continues, where they have been taken up by many foreign authors. In many of these stories we find them together with the Junior Woodchucks but also Newton, and there is always a reason why these little pests are able to create troubles. In the US, between 1965 and 1982, their stories are told mainly, but not only, in the comic books *The Beagle Boys* and *Huey, Dewey and Louie Junior Woodchucks*.

Another important Beagle Boy family member created by Lockman is Intellectual-176, or I-176, the Beagle Boy family member with the highest I.Q. of them all. I-176 first appeared in 1967 in the story "The Inside Job" (Story code: W WDC 321-04), with drawings by Pete Alvarado. In this first story, I-176 tries to exploit the vanity of Scrooge by using a giant statue that

resembles him as a Trojan horse to get into the money bin. Needless to say, without much success! I-176 wears glasses and a graduate cap. He really is the genius cousin of the Beagle Boys, who always goes on imagining very elaborated plans, functional to some unsuccessful robbery. In one story from 1973, "The Diamond Tooth" (Story code: W BB 15-01), scripted by Lockman with drawings by Pete Alvarado, we also learn his mother's name, Arson Annie. While he remains a creator and coordinator of criminal plans for the Beagle Boys, unlike Emil Eagle he is not an evil scientist and in some occasions he tries to draw out his true genius, as shown in the Italian story "Intellettuale-176 genio incompreso" (translated: "I-176 unappreciated genius") (Story code: I TL 2307-1), scripted by Alessandro Sisti with drawings by Giorgio Cavazzano, where he participates in a congress of inventors disguised as Gyro. Following his first appearance in 1967, I-176 has appeared in well over a hundred stories around the world, especially in Italy, Brazil and in northern European countries.

Several other members of an extended and more elaborate Beagle Boys family were introduced for a few stories by Vic Lockman and then followed up in later years by other writers: Supersensitive-666, with number 176-666 or S-666 in later stories, is a very sensitive Beagle Boy member that being in prison has put his nerve on edge like never before. He was first shown in 1966 in the story "Supersensitive 666" (Story code: W BB 3-04), with drawings by Tony Strobl. This Beagle Boy, with number 176-666, does not seem to be the one shown by Barks in 1953 in the story "Water Tank Bin" (Story code: W OS 495-03). However, since in Barks's story the 176-666 Beagle Boy ended up in prison, one interpretation is that, after serving his time in prison, this Beagle Boy came out of jail thirteen years later with sensitiveness issues, including the ability of sensing incoming dangers. Other Beagle Boys family members created by Lockman include Uncle Zero, a gentlemen Beagle Boy that was never imprisoned, first shown in 1967 in the story "A Lesson from Uncle Zero" (Story code: W BB 5-05), with drawings by Tony Strobl; Uncle 001, the first prisoner committed to the state penitentiary (that is why his number is 001), first shown in 1966 in the story "Uncle 001" (Story code: W BB 4-03),

with drawings by Tony Strobl; Uncle 1234U, a fat and jolly Beagle Boy that speaks too much, causing troubles to the other members of the family, first shown in 1967 in the story “Stool Pigeons are for the Birds” (Story code: W BB 7-03), with drawings by Pete Alvarado; Boom Beagle, an explosive-expert Beagle Boy who always wears earmuff (for the noise from the bombs of course), first shown in 1972 in the story “Boom Beagle’s Big Backfire” (Story code: W BB 13-02), with drawings by Pete Alvarado; Sherlock Beagle, with prison number SB-176 and to whom I pointed out earlier, that together with his sidekick Doc Beagle aims at thwarting criminal plans, especially of his own relatives, both first shown in 1973 in the story “Scientific Deduction” (Story code: W BB 16-01), with drawings by Pete Alvarado.

While perhaps distant from the expanded Barks Universe of Disney Ducks, there is another successful character that deserves mentioning in the context of Lockman’s work. In the 1967 story “A Whale of an Adventure” (Story code: W DD 112-02) Vic Lockman introduces Moby Duck, a quick-tempered sailor who roams the seas with his corncob pipe and sailor cap on his whaling ship. Moby’s graphic look was created by Ward Kimball for the TV show *Pacifically Peeking*, written by Bill Berg and co-directed by Hamilton S. Luske, an episode of *Walt Disney’s Wonderful World of Color* that aired on 10/06/1968, more than a year after Moby’s creation. Originally, Ward wanted to call him Peg-Leg Duck and designed him with a peg-leg, but this was changed in order to be more politically correct. In the TV show Moby goes on describing life on several islands in the Pacific Ocean by using live footage of those islands. The show is presented in the form of a book, with each topic being a chapter. In his first comic book story we see him saving Donald Duck from drowning at sea, after Moby’s porpoise Porpy, another creation of Lockman, pretended to be a threatening shark. Since he was saved, Donald is then forced to accept Moby’s idea to use him as his helper. This is the beginning of a new chapter in Donald’s life where we see him as Moby’s mate around the world on the wailing ship. In the US Moby had his own comic book, *Moby Duck*, that ran for 30 issues from 1967 to 1978. While he is a good sailor, Moby is not a good whaler, and he makes a living out of carrying cargo, especially for

Scrooge McDuck, and going treasure hunting. In many stories we also see him fighting villains, including the Beagle Boys, Captain Hook, Emil Eagle, the Phantom Blot, Peg-Leg Pete, Magica De Spell, Mad Madam Mim and Zeke Wolf. While Donald was Moby's first mate, he was later on replaced by Dimwitty Duck, another of Lockman's creations. Dimwitty Duck was first introduced by Lockman in the 1968 story "The Vanishing Banister" (Story code: W WDC 330-01), while he actually joined Moby's crew the same year in the story "On Disappearing Island" (Story code: W MD 3-01). Both characters, as well as Porpy, have been taken up by other artists over the following years.

While this character seems to be at odds with Disney's overall idea of well-mannered Ducks, there actually isn't any comic story where Moby is shown harpooning a real whale, and we even see him as animal rights activist in order to save a whale belonging to Scrooge McDuck's enterprise, as seen in the 1976 story "A Whale's Ransom" (Story code: W MD 22-01), drawn by Kay Wrights. This chapter of his life is reminiscent of two stories scripted by Carl Barks after his retirement: "Whale of a good deed" (Story code: W JW 7-01 and D 2005-013), drawn by John Carey and Daan Jippes, respectively, and "Wailing whalers" (Story code: W JW 15-01 and H 98239), drawn by Kay Wright and Daan Jippes, respectively. Faithful to their environmentalist principles, in both stories the Junior Woodchucks try successfully to protect and save whales from Scrooge, who has been the main opponent of the Junior Woodchucks in the final, only scripted, stories from the late Carl Barks.

Since we are at it, it is worth reporting that while Barks gave the Junior Woodchucks' leaders a plethora of ranking names, as we know very well, the 1967 story "Rescue of the Grand Mogul" (Story code: W JW 2-02), scripted by Lockman and drawn by Tony Strobl, was the first where the name Grand Mogul was actually used to refer to the leader of the Junior Woodchucks.

With the inclusion of so many new characters and situations in the Carl Barks Universe of Disney Ducks, Vic Lockman provided other authors a ground for further expanding the universe created by Barks. Whether this expansion constitutes a real improvement is matter of debate and of



further study. Certainly, if the reputation of a person is measured by his legacy, then Lockman left a world of successful characters that were in turn reused by other artists over the next several years to continue to tell the stories of the Duck family members and to develop newer comic situations for these characters.

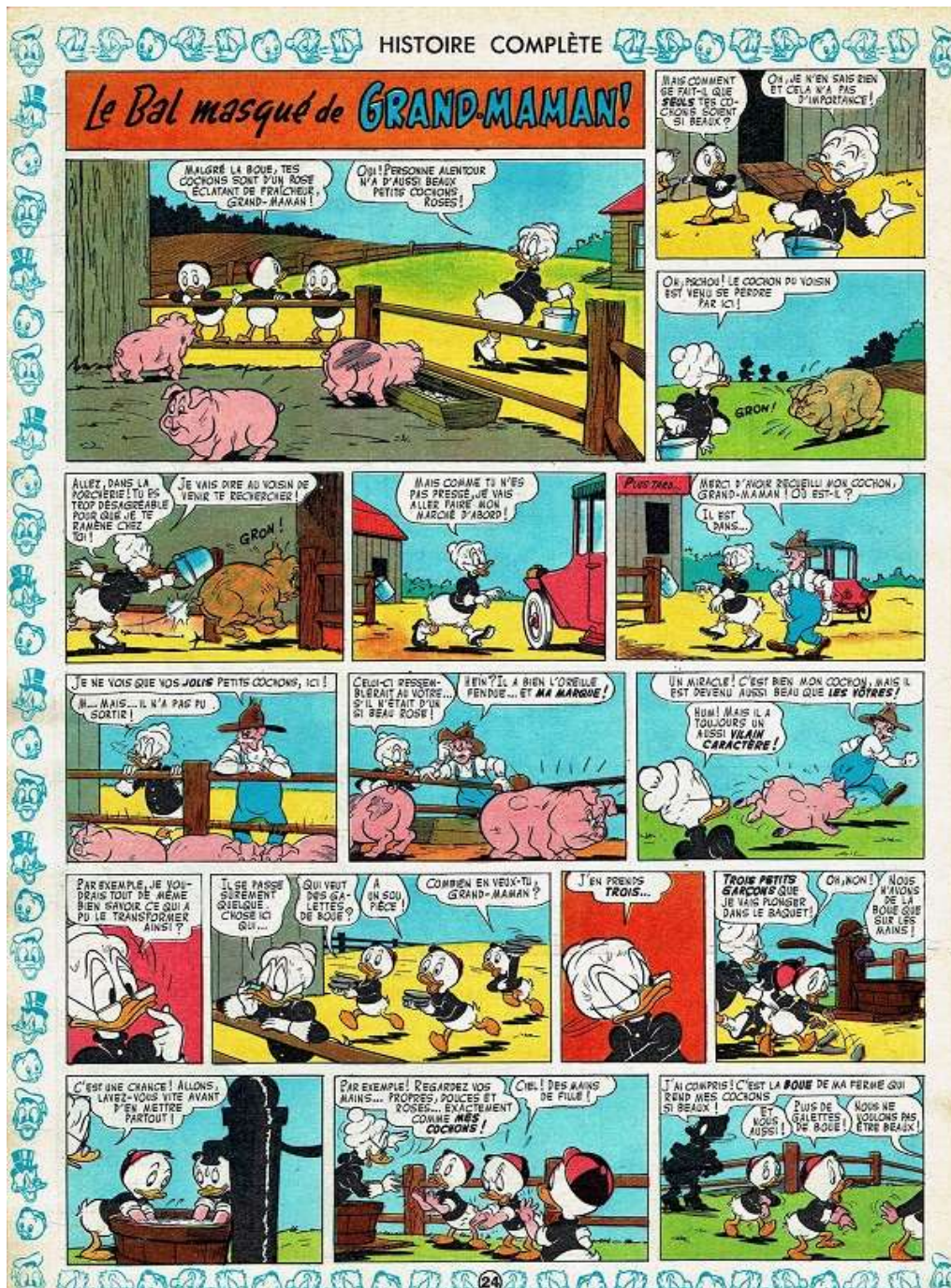


Fig. 1a - Beauty Packed (FRA)

Page is from 1959 story “Beauty Packed”. With Strobl’s rendering, Si Bumpkin finds his pig in Grandma’s pen (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl; Code: W OS 965-04). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 1b/c - Money Muddle (US and Holland)**

Page is from “Money Muddle” story. With Strobl’s rendering, an upset Si Bumpkin gives horse Dobbin back to Grandma Duck (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl; Code: W OS 965-02). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 2a/b - Touché Toupeé (US and ITA)**

Last page from the story “Touché Toupeé”. With Barks rendering of Si Bumpkin, his hat terrifies the poor hens (Script: Vic Lockman; Art: Carl Barks; Code: W OS 1073-03). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 3a/b - This is your Life, Donald Duck (in the kitchen) (US and ITA)**

An angry and young Donald Duck makes his entrance in Grandma's kitchen at her farm in the story "This is your Life, Donald Duck" (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl; Code: W OS 1109-02). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 4a/b - This is your Life, Donald Duck (Strobl Bollix) (US and ITA)**

In the story "This is your Life, Donald Duck" the episode told by Gyro Gearloose is a retelling drawn by Tony Strobl of an episode of Donald's life described by Carl Barks in the 10-page story "The Think Box Bollix". Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.

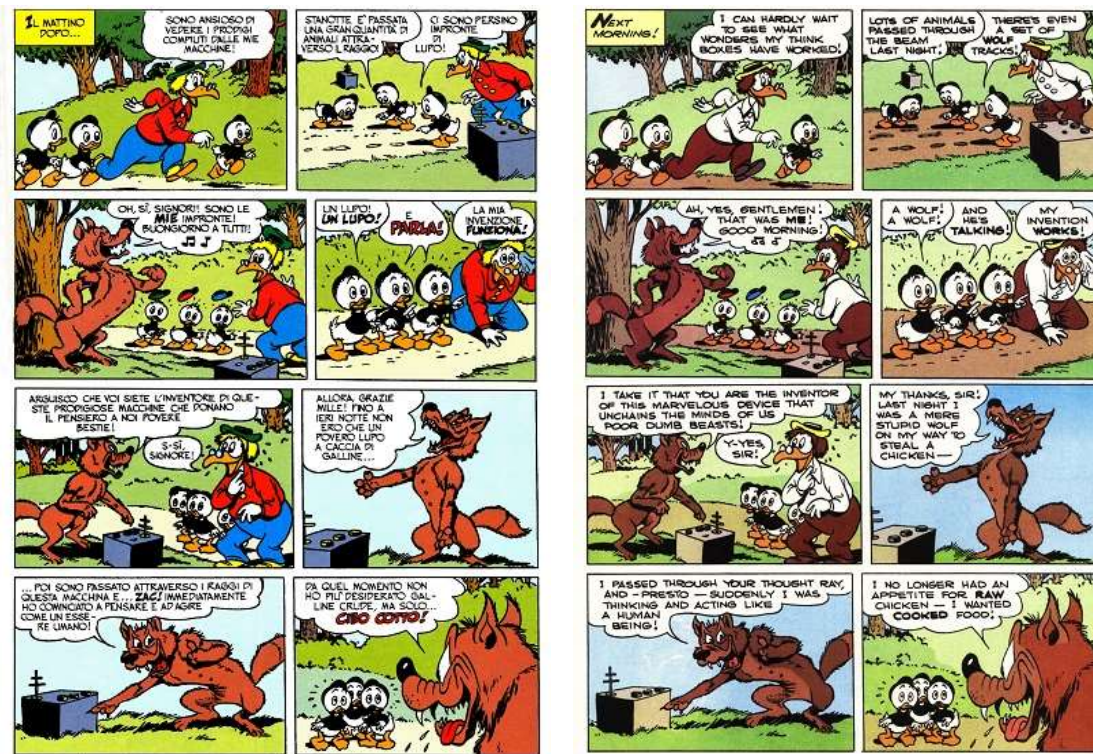


Fig. 5a/b - The Think Box Bollix (US and ITA)

In "The Think Box Bollix" story from 1952, scripted and drawn by Carl Barks, an overweight Gyro makes his second appearance. Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.

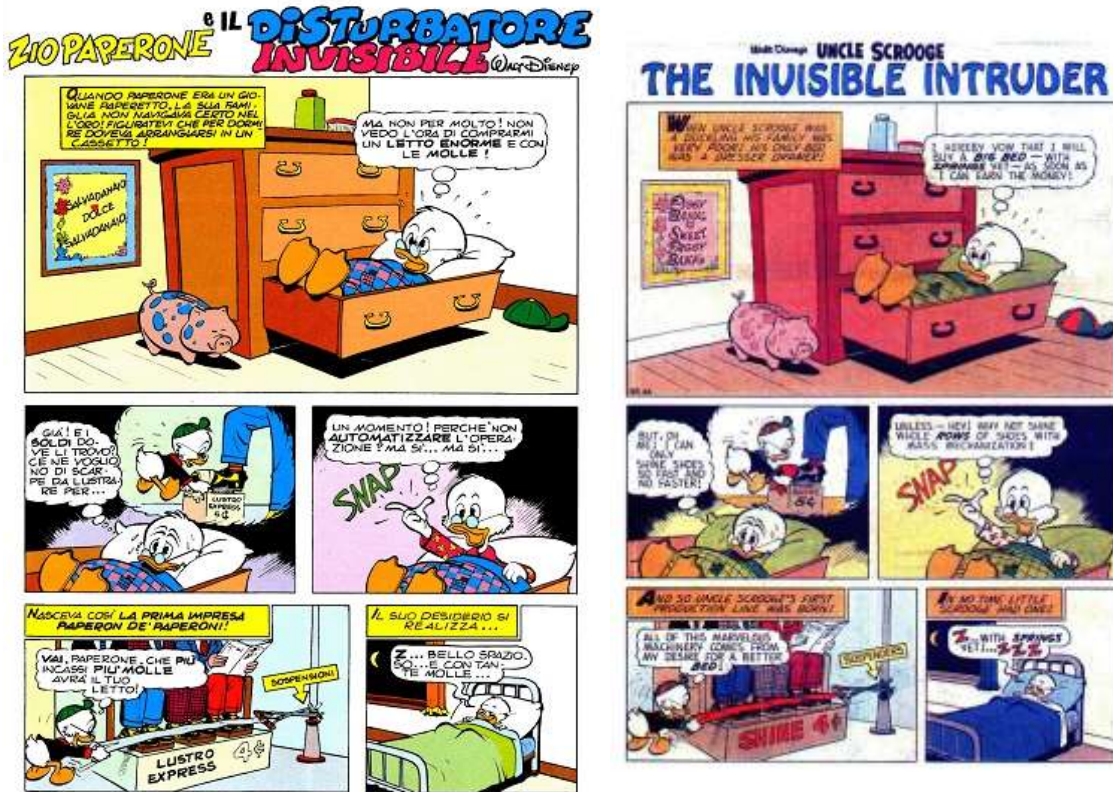


Fig. 6 - Invisible Intruder (US and ITA)

In the story "Invisible Intruder" a young Scrooge dreams of a productive way to shine more shoes simultaneously (Script: Vic Lockman; Art: Carl Barks). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.





Fig. 7a/b - The Castle Heirs (ITA and ITA2)

In the story "The Castle Heirs" we see de Lara's rendering of the Ducks family coat of arms (Script: Vic Lockman; Art: Phil de Lara). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



Fig. 8a/b - Flag Bragger (US and ITA)

In the story “Flag Bragger” we see Strobl’s rendering of the Ducks family flag (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 9 - Emil Eagle (US)**

Donald, Nephews, Gyro and Scrooge fight Emil Eagle in the 1966 story "Og's Iron Bed". In this story our heroes go back in time to photograph the iron bed of Og, king of Bashan, to find themselves involved in an epic battle against Emil Eagle. (Script: Vic Lockman; Art Tony Strobl; Code: W DD 109-01). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 10 - Emil Eagle (ITA)**

Evil inventor Emil Eagle captures Donald and his nephews using a hideous mechanical arm in the 1971 story "The Monster That Wasn't" (Art: John Carey; Code: W DD 140-01). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 11 - Thinking cap (ITA)**

Gyro wears his Thinking cap in the 1971 story “Genius in a Jam” (Script: Vic Lockman; Art: Phil de Lara; Code: W DD 140-03). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



**Fig. 12 - Newton (ES)**

Newton arrives at the Junior Woodchucks' campsite with his latest inventions in the 1977 story “The New Member”. In this story, Newton alias “Giggy” shows up. (Script: Vic Lockman; Art: Kay Wright; Code: W JW 46-02). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



Fig. 13 - Beagle Brats vs JW (US)

The Beagle Brats firmly refuse help from the Junior Woodchucks in the 1967 Story "The Plot that Plopped" (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl; Code: W MM 115-03). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.





Fig. 14a/b/c - Scientific Deduction (Storyboard + Pencils + Published)

Several members of the Beagle Boy family appear in the story “Scientific Deduction”, including Intellectual-176 (formerly known as Bumrap Beagle), Sherlock Beagle and Doc Beagle. Vic Lockman often provided other cartoonist many scripts in the form of “storyboards”. Here we have the first page of Lockman’s storyboard script followed by Alvarado pencils and published page (Script: Vic Lockman; Art: Pete Alvarado; Code BB 16-01 W). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.





**Fig. 15 - Supersensitive 666 (US)**

A very tired Beagle Boy with number 176-666 makes his second appearance in the story "Super-Sensitive 666 Gets Sick-sick-sick" (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl; Code; W BB 5-04). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



Fig. 16a/b - Uncle 001 (US and GER)

The Beagle Brats make acquaintance with Uncle 001, the first prisoner committed to the state penitentiary, in the story "Uncle 001" (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl; Code: W BB 4-03). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



# ZIO PAPERONE WALT DISNEY e il DENTE IPNOTICO



**Fig. 18 - Beagle Boys members (ITA)**

Beagle Boys family members watch TV in their hideout in the 1973 story, "The Diamond Tooth". From left to right we see Supersensitive 666, Dippy-103, Strike-3 and Intellectual 176 (Script: Vic Lockman; Art: Pete Alvarado; Code: W BB 15-01). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.





Fig. 19a/b/c - Moby Duck (Storyboard + Final US and ES)

Moby Duck fights Peg-Leg Pete and Emil Eagle while sailing with a handful of landlubbers in the 1977 story "Super-Duper Shark". Vic Lockman often provided other cartoonist scripts in the form of "storyboards". Shown are the first page of Lockman's version of the story followed by the published page (Script: Vic Lockman; Art: Pete Alvarado; Code: W MD 26-01). Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.



Fig. 20 - Moby Duck (ITA)

Moby Duck meets the pirates while on whale watching in the 1969 adventure "Pirates' Holiday" (Script: Vic Lockman; Art: Tony Strobl; Code: W MD 5-01).

Copyright (©) of images belongs to Disney and to rightful owners.

## Bibliography

- Andrae 2006 = T. Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book: Unmasking the Myth of Modernity*, University Press of Mississippi, Jackson, MS, 2006.
- Ault 2003 = D. Ault (ed.), *Carl Barks: Conversations*, University Press of Mississippi, Jackson, MS, 2003.
- Barrier 2014 = M. Barrier, *Funnybooks: The Improbable Glories of the Best American Comic Books*, University of California Press, Oakland, CA, 2014.
- Becattini 1990 = A. Becattini, *Disney Index – Comics book*, Volume 1 & 2, Al Fumetto Club, Firenze 1990.
- Becattini 2016 = A. Becattini. *Disney Comics: The Whole Story*, Theme Park Press, 2016.
- Becattini, Boschi, Gori 2012 = A. Becattini, L. Boschi, L. Gori, A. Sani, *I Disney italiani*, Nicola Pesce Editore, Roma 2012.
- Cara 2015 = A. Cara, *The amazing “Kinney & Hubbard” parallel universe of Disney Ducks*, in *Carl Barks Fan Club Pictorial*, Volume 6, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, pp. 35-46.
- Castagno 2013 = P. Castagno (a cura di), *Topolino Tremila*, Papersera.net, 2013.
- Ghez 2012 = D. Ghez (ed.), *Walt’s People: Volume 12 - Talking Disney With the Artists Who Knew Him*, Xlibris Corp, Bloomington, IN, 2012.
- Weston 2016 = K. Weston, *The Complete Carl Barks Index*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

## Sitography

- Grand Comic Book Database: <http://www.comics.org>  
I.N.D.U.C.K.S.: <http://coa.inducks.org>



## Author

### Andrea Cara

(Cagliari, 1963), Research Biologist, lives in Rome where he works for the Istituto Superiore di Sanità. He lived in Genoa, where he worked at Gaslini Hospital, in Washington, where he worked at the Bethesda Research Center with Robert Gallo's team, in New York, where he taught at Mount Sinai University and in Durham where he works at the Duke University. He has published many articles for several international scientific journals (such as "Science", "Nature Medicine" and "Molecular Therapy") dealing mainly with HIV, the virus that causes AIDS. In the narrative context, he published a science fiction novel with Giovanni Cara (*Salto di specie*, Genova 2003). In the field of Comics, he recently published two essays on Dick Kinney and Al Hubbard (*The amazing 'Kinney & Hubbard' parallel universe of Disney Ducks*, in *Carl Barks Fan Club Pictorial*, Volume 6, 2015, pp. 35-46; *L'Universo dei Paperi di Kinney & Hubbard*, in *Topolino tremila*, 2013, pp. 178-183).

**Email:** [acara@tiscali.it](mailto:acara@tiscali.it)



# Appunti per una epistemologia della lettura: gli itinerari nascosti

Roberto Paracchini

## I libri parlano

Cosa per dire cose, questo è un libro, se lo sappiamo far parlare. Se no, sta zitto. Il libro parla solo se tu vuoi, quando e quanto ti garba e quanto sai e puoi. Un libro è l'amico più discreto. Non si consuma un libro, se lo leggi. Anzi, più lo leggi e più cresce. E tu con lui. Non è come col pane e col formaggio, quello che mangi tu io non lo mangio, e finito è finito... Un libro è meglio. Se lo leggono in molti cresce molto, finché è letto non smette mai di dire quello che ha da dire, a chi lo legge, che sia letto in silenzio tutto solo, o a molti a voce alta in compagnia... Toccano il cielo con un dito, i libri, anche se non sono né Bibbia né Corano, (...). E parlano tra loro i libri, di tutto, pure di se stessi. Tramite chi li legge. Grazie a chi li scrive. (Angioni 2015: 69)

Nel passo citato, tratto dal romanzo di Giulio Angioni (1939-2017) *Sulla faccia della terra*, a parlare è un vecchio saggio ebreo, Baruch, che in linguaggio semplice dice cose che tutti i lettori, in genere, hanno sperimentato: quanto un libro (un buon libro) – e qui si intende un buon racconto – possa essere grande e venirci in aiuto; e quanto cresca e si cresca insieme, libro e lettore. Ma come mai capita questo fatto? In che senso le storie crescono e crescono dentro di noi? E, a monte, perché le storie ci attirano e affasciano? Tra l'altro veniamo intrigati non solo da quelle lette, ma anche da quelle raccontate e ascoltate o viste in immagini o sognate. Jonathan Gottschall (2014: 10) afferma che «abbiamo come specie una vera dipendenza dalle storie. Anche quando il nostro corpo dorme, la mente sta sveglia tutta la notte, narrando storie a se stessa» nei sogni.

Di certo è innegabile che le storie pervadano la nostra vita. E questo significa anche che (o induce a pensare che) il nostro cervello si nutre di storie. Eppure molti considerano le storie di finzione (ma esiste narrazione che non sia anche fiction?) come un qualcosa di secondario, di non prioritario in rapporto al nutrirsi, ad esempio. Allora come mai, visto che la selezione naturale è, spesso, impietosa nell'eliminare tutto ciò che è inutile per la sopravvivenza, questa "mania" delle storie e delle cose narrate ha tutto questo spazio nelle nostre vite? Che cosa sono in fin dei conti anche i miti greci o quelli presenti nelle grandi religioni, se non fascinosi narrazioni? E i simboli, intesi come un qualcosa che rimanda ad altri significati più ampi e profondi e non riducibili al simbolo stesso, senza un significato circoscritto e con una intransitività semantica, non sono anch'essi e proprio perché importanti strumenti di conoscenza che rendono possibile il zigzagare nel reale (inteso nel senso kantiano) delle particolari e intriganti narrazioni? Di seguito cercheremo di avanzare alcune ipotesi di risposta a questi problemi.

### **Realtà dell'oggetto e realtà della conoscenza**

L'epistemologia contemporanea ha, se così si può dire, ormai acquisito la distinzione tra i due elementi centrali del problema conoscitivo: la realtà dell'oggetto e la realtà della conoscenza. Intendendo per il primo quel complesso di cose, di processi e di relazioni che stanno fuori dal pensiero e di cui i campi della ricerca parlano; e per il secondo quello che possiamo considerare il prodotto del processo della ricerca che si sviluppa interamente nel pensiero. Quest'ultimo aspetto è particolarmente interessante perché rappresenta il tramite attraverso il quale parliamo della realtà dell'oggetto pur essendo (la realtà della conoscenza) un qualcosa d'altro dalla realtà dell'oggetto. Il che significa che nella ricerca viene operato un processo particolare di traduzione. "Particolare" in quanto nella traduzione da una lingua ad un'altra traghettiamo-reinterpretiamo i significati interni a un contesto linguistico (prodotto anche da un insieme di entità e interrelazioni) in un altro

contesto linguistico. Il che potrebbe essere assimilato alla lettura-interpretazione di uno stesso evento (un satellite che ruota attorno alla Terra, ad esempio) da due sistemi teorici differenti (meccanica classica da un lato, relatività ristretta dall'altro). Mentre nel caso della traduzione effettuata in una ricerca (da un ricercatore che tenta di chiarire alcuni problemi interni alla porzione di realtà che sta esaminando) abbiamo un evento fisico che assume significato (per noi) solo all'interno del quadro logico concettuale utilizzato (da cui si parte, pur con aggiustamenti, più o meno significativi, in corso d'opera) e mirante alla sua (dell'evento in esame) interpretazione. Il che significa che effettuiamo una sorta di "sublimazione" (Tagliagambe 2013: 44) della realtà dell'oggetto (l'oggetto di studio specifico) «nella struttura logico-concettuale e nel linguaggio di un particolare sistema teorico» (*ibidem*). E questo perché, si potrebbe dire, l'oggetto della ricerca assume predicati identificativi e, quindi, conoscitivi solo all'interno della teoria logico concettuale (che può, ovviamente, variare) con cui viene analizzato. Altrimenti resta un qualcosa di indistinto, almeno per i nostri obiettivi, pur restando ontologicamente sempre altro dagli stessi predicati. Nello stesso tempo «l'evoluzione del *sapere* ristrutturata continuamente l'ontologia, ovvero il repertorio degli enti necessari affinché le teorie riescano a spiegare o a descrivere i fenomeni naturali» (Bellone 2008: 109).

### **Corpo e cervello, un organismo indissolubile**

All'interno di questo quadro concettuale, un apporto significativo è stato dato dagli studi delle neuroscienze che hanno fornito un'ulteriore dimostrazione dello scarto esistente tra realtà dell'oggetto e realtà della conoscenza e, nello stesso tempo, messo in crisi – come vedremo – il paradigma tradizionale legato all'alterità dell'altro all'interno del quadro dei rapporti interpersonali. Nel processo della visione, ad esempio, si ha un modello evidente della differenza tra i due corni del problema, ovvero di come il nostro cervello trasformi i pacchetti di energia (le diverse lunghezze d'onda prodotte dalla luce nell'intercettare gli oggetti della

nostra attenzione, la realtà dell'oggetto) in colori, immagini e movimento (la realtà della conoscenza fornitaci dal nostro cervello) (Oliverio 2013: 22-23). Il che significa che la visione è un particolare processo di comunicazione non solo non passivo (come risulta evidente anche per gli elementi connettivi di rimando e richiamo) ma che implica un'attività complessa, un continuo processo di codifica e di decodifica (con feed back ininterrotti) che si inserisce in noi (ogni volta in maniera specifica in base anche all'impatto emotivo, che funziona come una sorta di post it per legare maggiormente il ricordo alla nostra attenzione e alla sua permanenza) grazie alla plasticità del cervello, che modifica e/o accentua i fenomeni accennati.

In rapporto ai colori, si diceva, nel mondo esterno esistono solo pacchetti di energia di varie lunghezze d'onda che (Democrito docet) arrivando al nostro occhio innescano il processo visivo. Noi, esseri umani, vediamo determinati colori e non altri o alcune lunghezze d'onda e non altre perché i nostri organismi interni adibiti alla visione sono fatti in un certo modo. Se, invece, «i nostri organismi fossero disegnati in modi differenti, altrettanto differenti sarebbero le costruzioni che elaboriamo del mondo circostante» (Damasio 1995: 150-151). Un quadro in cui «corpo e cervello formano un organismo indissolubile» (ivi: 139), come afferma, António Rosa Damásio. Infatti, prosegue Damásio,

organismi complessi quali i nostri (*l'insieme di corpo e cervello, ndr*) non si limitano a interagire, a generare le risposte esterne – spontanee o reattive – complessivamente designate come comportamento. Essi generano anche risposte interne, alcune delle quali costituiscono immagini (visive, uditive, somatosensoriali, ecc.), che io suppongo essere la base della mente. (Ivi: 139-140)

Inoltre «da questa interazione tra corpo e cervello non nascono solo comportamenti, ma anche immagini» (Strata 2014: 42). Il che suggerisce che «le attività mentali del cervello operano attraverso simboli. Per gli eventi sensoriali questi simboli sono il risultato della *traduzione (corsivo mio - ndr)* di stimoli attraverso i recettori sensoriali (*incentivati da impulsi*

*elettrochimici – ndr*), con la conseguente modificazione attraverso i rilevanti sottosistemi del sistema nervoso» (*ibidem*). Questa *traduzione* e conseguente generazione di simboli avviene anche a monte del movimento. Infatti per produrre movimento e agire nell'ambiente «il cervello genera simboli che sono tradotti in movimenti reali dai sottosistemi motori» (*ibidem*).

Ed è anche questo contesto che aiuta a interpretare la lettura come un prodotto complesso (e ascrivibile alla categoria della complessità) che si “inserisce” nelle nostre maglie categoriali (pur contribuendo a rimescolarle), come un qualcosa che coinvolge corpo e cervello provocando interazioni a stella interne a questo “organismo indissolubile” in cui la realtà dell'oggetto (il libro che si legge o il manufatto produttore di storie che si fruisce) interagisce continuamente con la realtà della conoscenza (l'interazione a stella interna all'organismo indissolubile, che innesca processi connotativi e abduktivivi) e, di conseguenza, con la stessa realtà dell'oggetto, il libro in questo caso, divenendo questo un manufatto sempre più “aperto” in cui il significante (il segno, la scrittura) e il significato perdono un presunto rapporto univoco (ammesso e non concesso che ci sia mai stato, visto anche che nello stesso linguaggio matematico questa univocità non esiste ma dipende dal contesto). Va inoltre precisato che anche in contesti teorici differenti e avveduti la lettura non è mai vista come un processo passivo, ma come un meccanismo di produzione di senso dovuto anche al fatto che il testo si pone in un territorio di confine tra emittente (chi ha prodotto il testo) e il ricevente, il lettore, sino ad arrivare a una sorta di “performance testuale” (Segre 1979: 289). Quadro compatibile con l'interazione a stella accennata che, grazie anche ai così detti neuroni specchio (che permettono di vivere situazioni ed emozioni senza un'azione di cui si è protagonisti ma anche in modo indiretto e precognitivo ovvero immaginando – vedendo, leggendo ed altro - una determinata situazione motoria ed emozionale<sup>174</sup>), provoca la

---

<sup>174</sup> Sui neuroni specchio, si veda Rizzolatti, Sinigaglia 2006, su una loro interpretazione in chiave fenomenologica: Gallese 2006, Gallese, Guerra 2015. In rapporto ai neuroni specchio va segnalata la critica avanzata da G. Hickok (2015), che però non tiene conto degli studi più recenti: Rizzolatti, Cattaneo, Fabbri-Destro, Rozzi

formazione di nuove immagini e simboli. Aspetti, questi ultimi, che cambiano da persona a persona in quanto «una stessa funzione può essere realizzata e gestita da circuiti nervosi diversi» (Oliverio 2013: 181). Fatto importante, quest'ultimo, che non va visto come una limitazione ma, semmai, come una risorsa che comporta non solo una diversificazione dei comportamenti individuali (e, per il nostro discorso, di fruizione differente della "potenza" del racconto), ma che garantisce anche, con la presenza di diverse popolazioni di neuroni, una grande plasticità funzionale del cervello. Plasticità, tra l'altro, che si mette in moto anche nel contesto logico-concettuale dei neuroni specchio dello *spazio d'azione condiviso*, nel cui contesto ogni atto e ogni catena di atti, nostri e altrui, appaiono immediatamente iscritti e compresi, senza che ciò richieda alcuna esplicita o deliberata "operazione conoscitiva" (Rizzolatti, Sinigaglia 2006: 127).

### **Lettura e neuroni specchio**

In sintesi «la nostra comprensione delle relazioni interpersonali riposa sulla capacità basilare di modellare il comportamento *altrui* attraverso l'impiego delle stesse risorse neurali utilizzate per modellare il *nostro* comportamento» (Gallese 2003a: 42). In pratica «avremmo dunque un livello di base delle nostre relazioni interpersonali che *non* prevede l'uso esplicito del linguaggio, di atteggiamenti proposizionali o di rappresentazioni mentali» (Tagliagambe 2005: 56). Una situazione che, in rapporto al nostro discorso – della lettura di narrazioni e storie – permette un ulteriore passo avanti visto che «sé e altro da sé sono correlati in quanto entrambi rappresentano opposte estensioni di uno stesso spazio noi-centrico» (Gallese 2003a: 18). Allargando questo quadro concettuale o, meglio, a monte di questo si situa anche la cosiddetta «cognizione

---

2014; Nelissen *et al.* 2011; Abdollahi *et al.* 2013; Caggiano *et al.* 2009, 2011 e 2012; Kraskov *et al.* 2009; Vigneswaran *et al.*, 2013, cfr. <https://mambo.sites.ucsc.edu/wp-content/uploads/sites/158/2015/04/Rizzolatti-Sinigaglia-Review.pdf> . Per una sintesi del dibattito sui neuroni specchio, Sabato 2015: 56-63.



incarnata»<sup>175</sup>. A questo punto il problema o, se si vuole, l'ipotesi di lavoro, è: questo spazio "noi centrico" si sviluppa solo in presenza fisica di un altro o di altri? Oppure solo in presenza di immagini e di mappe interne al nostro cervello (che *anche* la presenza di un altro da noi determina, *ma non solo*)? Ed ancora: se è vero che la percezione visiva di un'altra persona, dei suoi – ad esempio - tratti del volto che ci trasmettono la sua inquietudine o la sua gioia o spensieratezza, è qualcosa che va costruita all'interno del nostro cervello (pur senza una esplicita, mediata e deliberata operazione conoscitiva)<sup>176</sup>, non può essere che anche una descrizione accurata di un viso riproduca "l'immagine" di quell'inquietudine o gioia o spensieratezza all'interno del nostro cervello pur attraverso circuiti nervosi differenti, o parzialmente differenti, da quelli della visione? La scuola di Parma ipotizza una risposta affermativa in quando alcuni studi suggeriscono che il sistema dei neuroni specchio «si attivi anche durante la comprensione di espressioni linguistiche descrittive le stesse azioni» (Gallese 2007).

In generale è possibile dire che, in quanto esseri umani, abbiamo la facoltà di immaginare mondi che possiamo avere o non avere visto prima, immaginare di fare cose che possiamo avere o non avere realizzato in precedenza. E tutto questo in maniera tale che il potere della nostra immaginazione può sembrare pressoché infinito. Infatti

l'immaginazione mentale è non a caso stata utilizzata come evidenza palese del carattere incorporeo della mente umana e del suo particolare status ontologico. Alla luce dei risultati della ricerca

---

<sup>175</sup> Per una presentazione delle diverse teorie dell'*embodiment*, Shapiro 2011: 51-69.

<sup>176</sup> «La percezione non è una rappresentazione: è un'azione simulata e proiettata sul mondo» afferma Alain Berthoz (1998: 124). «In altre parole, bisogna capovolgere completamente il senso in cui si studiano i sensi: bisogna partire dall'obiettivo perseguito dall'organismo e capire come il cervello interroga i recettori regolando la sensibilità, combinando i messaggi, prespecificando i valori stimati, in funzione di una simulazione interna delle conseguenze attese dell'azione» (ivi: 253). Berthoz fa le affermazioni citate in rapporto alla pittura, ma la si ritiene appropriata anche per il presente discorso.

neuroscientifica, tuttavia, le cose appaiono alquanto differenti.  
(Gallese 2003b: 34)

E diversi studi sembrano confermare quanto appena affermato. È interessante notare, ad esempio, che l'immaginazione visiva condivide con la visione reale (con ciò che nasce dal rapporto con un referente esterno al nostro corpo) diverse caratteristiche (Farah 1994; Kosslyn, Thompson 2000). Tra queste alcune questioni legate all'atto del guardare, come il tempo che ognuno di noi impiega per scrutare con gli occhi una scena visiva, che coincide con quello impiegato quando ci si limita ad immaginarla (Kosslyn, Ball, Reiser 1978). Una serie di studi di *brain imaging* hanno dimostrato che quando immaginiamo una scena visiva attiviamo parti del nostro cervello che in una situazione normale si attivano durante la reale percezione della medesima scena (Farah 1989; Kosslyn *et al.* 1993; Kosslyn 1994); una situazione che riguarda anche alcune aree corticali coinvolte nell'analisi delle caratteristiche elementari dello stimolo visivo, come la corteccia visiva primaria (Le Bihan *et al.* 1993)

Non solo, la "potenza" di questa simulazione riguarda anche l'immaginazione motoria tanto da permettere la condivisione di medesime caratteristiche con la propria controparte "attiva" nel mondo reale. Infatti, secondo alcune ricerche la simulazione mentale metodicamente ripetuta di un esercizio fisico, ad esempio, induce un incremento della forza muscolare confrontabile con quello ottenuto col reale esercizio fisico (Yue, Cole 1992). Altre ricerche hanno poi dimostrato che la frequenza cardiaca e respiratoria aumentano durante l'immaginazione di compiere esercizi motori; tali aumenti inoltre, così come accade nel reale esercizio fisico, crescono linearmente col crescere dello sforzo immaginato (Decety *et al.* 1991). E un'altra serie di studi di *brain imaging* stanno mostrando che «sia l'immaginazione di esercizi fisici che la loro reale esecuzione attivano una rete di centri corticali e sottocorticali comprendente la corteccia motoria primaria, l'area motoria supplementare, la corteccia premotoria, i gangli della base, ed il cervelletto» (Gallese 2003b: 35)

Ora ed in base a tutte queste considerazioni (che iniziano ad avere una letteratura scientifica non episodica) non è possibile dire che anche un

racconto sia in grado di attivare analoghi meccanismi in termini di funzione, pur se dislocati in aree differenti? E avanzare, quindi, l'ipotesi che il nostro coinvolgimento (con un atto di conoscenza pre-cognitivo) prodotto da una storia abbia come fondamento il vivere (seppure con declinazioni di intensità diverse da soggetto a soggetto e da un vivere in prima persona) la storia stessa in cui la lettura ci immerge? Una lancia a favore di questa ipotesi viene spezzata – come accennato - dalla stessa scuola di Parma proprio quando afferma che il processo di simulazione (automatico, inconscio e precognitivo) avviene anche senza una controparte attiva del mondo reale (Gallese 2006).

Questione ricca di interessanti conseguenze. Infatti quanto detto *non* pone l'accento su «un'egemonia del movimento osservato sul nostro ritmo corporeo», ma pone in primo piano gli stati interni dell'essere umano e gli «aspetti per i quali i rapporti tra le cose e le modalità nelle quali esse si presentano sono sempre *mediati dal nostro corpo*» (Tagliagambe 2005: 57). Il che riporta ancora il discorso alla lettura (o fruizioni varie) di storie e narrazioni e alla sua (e loro) forza propulsiva nella costruzione di mondi interiori (mentali) possibili, sempre mediati dal nostro corpo immerso in un mondo di relazioni. Lettura, quindi, non come elemento lineare e teorico contemplativo, ma pragmatico e attivo (a cui il corpo riconduce in termini che, in modo un po' schematico, potrebbero venir detti intuitivi). Il che rimanda anche alla lettura nel suo valore tradizionale avuto per secoli, di «attività forte – come sottolineava Roland Barthes – nella quale il corpo era per suo statuto impegnato». In cui «la lettura era 'teatrante': leggere significava recitare il testo con tutti i gesti dell'attore». Mentre oggi, precisa, «sembra naturale vedere nella lettura una tecnica incorporea» (Barthes 1979: 177)

### **Ricordo come reinterpretazione**

«Non si consuma un libro, se lo leggi. Anzi, più lo leggi e più cresce. E tu con lui», recita un passo del brano citato all'inizio. Il che significa che la lettura di un libro, intendendo di un qualcosa che contiene una

narrazione, non è un analogo del riflesso nello specchio (usato nel significato che le si dà nel senso comune, altrimenti anche sul ruolo speculare e creativo dello specchio vi sarebbero molte cose da dire). Come nella visione, la lettura si scompone e ricomponde nel nostro cervello. Le immagini evocate dall'esterno attivano, secondo alcune ipotesi neuroscientifiche, quelle che Damasio chiama "rappresentazioni disposizionali". Un concetto, quest'ultimo, molto importante e correlato anche al problema della ricostruzione-interpretazione dell'evento da ricordare (Barlett 1964). In pratica quando noi cerchiamo di ricordare qualcosa, non tiriamo fuori dal cassetto della mente<sup>177</sup> la fotografia di quel qualcosa, ma arriviamo a una versione «ricostruita di fresco dell'originale» (Damasio 1995: 155). Un fatto che conoscono bene gli investigatori più esperti, seppure in maniera intuitiva, che cercano sempre di interrogare subito i testimoni e di fissare per iscritto le loro deposizioni, da un lato; e di non influenzarle-orientarle con sollecitazioni specifiche, dall'altro. Quel ricordo ha, infatti, subito la modifica del tempo e delle esperienze che hanno riempito il nostro tempo vissuto interagendo sulle varie costellazioni neurali interessate a quel ricordo. I singoli ricordi discendono in pratica dalla ricostruzione di un vero e proprio puzzle composto da tanti elementi (percezioni visive, olfattive, uditive, criteri semantici, pragmatici ecc.).

Ora senza entrare nel merito dei diversi tipi di memoria (procedurale o implicita, implicata nelle abitudini e nella routine; dichiarativo-semantiche o esplicite, che riguarda informazioni comunicabili; e da lavoro che, a volte, media tra le prime due); e prendendo atto, come dimostrano le ricerche neuroscientifiche, che ogni ricordo della nostra vita non dipende da una singola 'traccia' o engramma, in quanto le esperienze del passato

---

<sup>177</sup>In questo scritto non si entra nel merito della differenza tra mente e cervello e del dibattito in atto. Accenniamo soltanto che il cervello è *conditio sine qua non* dell'esistenza della mente, ma quest'ultima – secondo diversi studiosi – non è riducibile al cervello. Negli ultimi decenni, inoltre, le neuroscienze e la ricerca computazionale stanno proponendo ulteriori nuovi contributi allo studio della relazione mente-cervello. Nel presente scritto, invece, il termine "mente" si sovrappone, a volte e per problemi di sintesi, al termine "cervello".

derivano da un complesso lavoro di rimpasto di frammenti relativi a diversi livelli autobiografici (Squire, Oliverio 1991), è interessante notare come anche per il neuroscienziato Gerald Edelman (1929-2014) le memorie vengano continuamente riorganizzate dall'immissione di informazioni estrinseche (ovvero da nuove informazioni che possono interferire con quelle già registrate e, quindi, modificarne la rappresentazione cognitiva) e intrinseche o di rientro (una circolarità delle esperienze e memorie che farebbe sì che ogni nuova informazione di tipo sensoriale o di esperienza venga confrontata con analoghi schemi preesistenti). Schemi complessi in quanto ogni memoria è sfaccettata e ha aspetti diversi e ogni singolo aspetto, secondo il darwinismo neurale di Edelman (1995) verrebbe codificato a più livelli da diversi gruppi o popolazione di neuroni che si sono dimostrati più "adatti" e in grado di interagire tra loro per ricostruire l'esperienza nel suo insieme. Il che implica una funzione decisamente dinamica del ricordo.

Secondo Damasio (che fornisce un'altra interpretazione che integra e – ci pare – non contraddica quella di Edelman), «le rappresentazioni disposizionali esistono come schemi potenziali di attività neuronica in piccoli insiemi di neuroni» che il neuroscienziato chiama "zone di convergenza"; e che consistono «di un insieme di disposizioni che eccitano neuroni entro l'insieme». Quanto detto significa, in questo scenario, che quel che le «rappresentazioni disposizionali tengono immagazzinato nella loro minuscola comune di sinapsi non è 'una figura', di per sé, ma un mezzo per ricostruire una figura». E questo è possibile in quanto queste "zone di convergenza" sono poste lungo zone specifiche in grado di stimolare associazioni e immagini visive ecc. Nello stesso tempo il rimando a ciò che si è esperito è dovuto al fatto che «le disposizioni correlate con le immagini evocabili sono state acquisite attraverso l'apprendimento, e perciò si può dire che esse costituiscono una memoria» (Damasio 1995: 157).

### **Tabula rasa, un equivoco da evitare**

In questo quadro gli stimoli prodotti dalla lettura, ad esempio, agiscono per ricreare immagini e mondi pescando e ricomponendo nel nostro vissuto (rappresentazioni disposizionali, per Damasio; forme di ricategorizzazione basati sull'*imput* per Edelman). Ovvero dando "vita" e "nuova vita" alla scomposizione e ricomposizione delle nostre memorie sedimentate (ma forse sarebbe meglio dire sparse nelle costellazioni neuronali) e creando, quindi, nuove interrelazioni neuronali e variazioni sinaptiche. Nello stesso tempo, però, non bisogna farsi prendere – come dire – la mano. Non bisogna cioè, vedere il nostro cervello come una tabula rasa in cui la realtà "scrive", seppure tramite un processo complesso. Si tratta di un'idea antica, che ritroviamo anche negli scritti dei filosofi empiristi britannici come John Locke, David Hume e George Berkeley, secondo cui, appunto, il cervello dell'uomo sarebbe comparabile a un foglio bianco dove finirebbero per scriversi, attraverso il filtro dei cinque sensi, tutte le idee. In precedenza, circa 2000 anni prima lo stesso Aristotele ha paragonato l'intelletto in potenza a una tabula rasa rispetto agli intelligibili, prima di intenderli in atto; ipotesi comprensibile considerato il pensiero scientifico dell'epoca.

Idea, la tabula rasa, che sta alla base di quella parte della cultura contemporanea ammalata da un eccesso di relativismo e da una semplicistica interpretazione della plasticità del cervello e dell'epigenetica. Secondo cui, quindi, noi saremmo *esclusivamente* un prodotto socio-culturale e non *anche* un prodotto socio-culturale. Si è parlato di "eccesso" di relativismo in quanto quest'ultimo sta alla base anche di quell'ampio filone di riflessione epistemologica a cui ci sentiamo vicini e che abbiamo brevemente illustrato in precedenza (vedasi "Realtà dell'oggetto e realtà della conoscenza"). In estrema sintesi pensiamo sia possibile dire che alla base di questo *eccesso* ci sia l'annoso problema del rapporto tra natura e cultura. Siddhartha Mukerjee sintetizza il problema ipotizzandone uno scenario di convivenza che ci sembra convincente:

Non ha senso parlare di 'natura' o 'cultura' in assoluto o in astratto. Se nello sviluppo di una caratteristica, o di una funzione, prevalga la natura, vale a dire i geni, o la cultura, vale a dire l'ambiente, dipende più che altro dalle caratteristiche del contesto. Il gene SRY determina l'anatomia e la fisiologia sessuale in maniera sorprendentemente autonoma; è natura. L'identità di genere, le preferenze sessuali e la scelta dei ruoli sessuali sono determinati dagli incroci dei geni con l'ambiente, ovvero di natura e cultura. Il modo in cui 'mascolinità' e 'femminilità' vengono percepite o interpretate in una società, al contrario, è in gran parte determinato dall'ambiente, dalla memoria sociale, dalla storia e dalla cultura; dunque, è cultura. (Mukherjee 2016: 584)

Le neuroscienze hanno dimostrato (e stanno dimostrando sempre più) come noi si sia il prodotto di centinaia di milioni di anni di evolucionismo biologico e di dialettica culturale (che consiste – sia detto in termini schematici - nel rapporto diretto, seppure sempre dialettico, con l'ambiente, negli organismi più semplici; e nella mediazione, consapevole o meno, di questo rapporto con l'ambiente in quelli più complessi, tra cui, e in particolare, l'essere umano). Connubio che ha determinato e continua a determinare il nostro patrimonio genetico. In pratica la vita di ogni essere umano è il prodotto di una interazione continua tra il patrimonio genetico acquisito e l'ambiente naturale e culturale in cui vive; contesto che è in grado di agire sul primo (epigenetica e non solo). Infatti se corpo e cervello interagiscono in modo intenso, non meno vigorosamente l'organismo che essi formano interagisce con ciò che gli sta attorno; e lo fa "come un tutt'uno" (Damásio 1995: 139). Processo, quest'ultimo, che avviene in maniera molto articolata in quanto il nostro organismo possiede una miriade di sensori in grado di intercettare stimoli diversi che, a loro volta (come ad esempio il processo del vedere) interessano regioni che si presentano, ognuna, come collezione di svariate aree.

### **Le caratteristiche e le capacità del cervello “legate” alla lettura**

In base a quanto accennato e riprendendo le parole di Stanislas Dehaene (2009: 168), “la nostra corteccia non ha quindi nulla della *tabula rasa* o della tavoletta di cera che registrerebbe fedelmente l’impronta di tutte le invenzioni culturali arbitrarie”. Fatta questa precisazione, resta il mistero della lettura: da che cosa nasce la nostra capacità di lettura? Secondo Dehaene, nasce dalla plasticità *condizionata* dalla struttura del nostro cervello che non è «un organo rigido che, nel corso dell’evoluzione, avrebbe dedicato un ‘modulo’ alla lettura. Assomiglia piuttosto a un kit di bricolage o a una scatola di Meccano con cui il bambino può costruire il modello previsto dal venditore, ma anche realizzare altre macchine più o meno funzionali» (*ibidem*).

Ma in che senso è possibile parlare di “plasticità condizionata” in rapporto alla lettura? Per capirlo occorre chiarire meglio il quesito, appena implicitamente posto, se esista un’area precablata specifica per la lettura, oppure no? La risposta sembra essere (secondo la maggior parte dei neuroscienziati) negativa in quanto la scrittura (almeno secondo una linea interpretativa non prevalentemente antropologica) e la conseguente lettura di quest’ultima sono troppo recenti se rapportati ai tempi dell’evoluzione biologica, per pensare che possano esservi state delle mutazioni in grado di predisporre geneticamente alcuni settori del nostro cervello per questo compito specifico (la lettura). Il problema – sempre secondo questa ipotesi – si inserisce, invece, nel più vasto discorso sulle caratteristiche evolutivamente determinate della visione (invarianti, proprietà non accidentali ecc.) e dell’apprendimento delle forme. Le capacità di apprendimento delle forme vengono, poi, piegate (nella lettura) a una funzione diversa da quella iniziale. Secondo questa impostazione, inoltre, natura e cultura risultano strettamente interconnesse. Infatti «la nostra storia evolutiva specifica produce, attraverso il patrimonio genetico, un’architettura cerebrale vincolata ma parzialmente modificabile, delimitante uno spazio di oggetti culturali acquisibili» (*ibidem*). Il che significa che “nuove invenzioni culturali sono acquisibili, ma solo fintantoché si adattano ai limiti dell’architettura del nostro cervello e



rientrano nel suo orizzonte di plasticità (*plasticità non astratta ma condizionata, appunto – ndr*)” (*ibidem*).

Va da sé che questi nuovi oggetti di cultura possono essere del tutto diversi dagli oggetti naturali che hanno portato all’evoluzione di alcune caratteristiche visive del nostro cervello (l’importanza di decodificare subito il significato di alcuni indizi poteva essere funzionale, ad esempio, all’individuazione di un pericoloso predatore) ma questo non toglie affatto – come, secondo Dehaene e non solo, dimostra la storia dell’evoluzione – che queste caratteristiche visive possano poi essere utilizzate con altri scopi come quello della lettura di un testo scritto, ad esempio. Il biologo e paleontologo Stephen Jay Gould (1941-2002) utilizza il termine “*exaptation*” per indicare il riutilizzo, nel corso dell’evoluzione, di un vecchio meccanismo biologico in funzione completamente diversa da quella iniziale (Gould, Vrba 1982). Ne sono un esempio le ossa che nel profondo delle nostre orecchie servono per amplificare i segnali uditivi e che derivano dall’ossatura della mascella con funzioni iniziali del tutto diverse. Ma anche se la nascita della scrittura fosse molto più antica della nostra ipotesi, è difficile pensare, per la complessità del processo di lettura, che una ipotetica mutazione non sia “*intervenuta*” su un substrato neurologico già ampiamente utilizzato per altre funzioni.

### **La logica “tuttofare” del cervello, il riciclaggio neuronale**

Secondo il biologo Francois Jacob (1920-2013), l’evoluzione non procede affatto in modo lineare ma tramite la logica di un tuttofare inventivo che accumula una serie di oggetti disparati per poi assemblarli per la realizzazione di una nuova macchina. Una logica in cui il caso e l’interazione con l’ambiente giocano un ruolo importante (Jacob 1977). In questo quadro può essere spiegata anche l’invenzione culturale o, meglio, l’acquisizione e la manipolazione da parte del nostro cervello di oggetti culturali. La lettura, ad esempio, per poter avvenire necessita di circuiti neuronali che permettano tutti quei passaggi di decodifica (decodifica di ogni singola lettera, acquisizione della parola completa, passaggio dal

significante al significato, formazione di un'immagine, richiamo ad altre immagini ecc. in una complessità interattiva crescente) che l'articolarsi della lettura necessita. Ricordando che il processo della lettura utilizza parti del cervello formatesi per altre finalità (individuare e determinare forme ecc.), va precisato che nell'evoluzione biologica i tempi di utilizzo e di affinamento di queste innovazioni da parte delle specie interessate è molto lungo. Mentre nella manipolazione degli oggetti culturali, questo "fai da te" avviene a una velocità "decisamente maggiore rispetto all'evoluzione biologica" (Dehaene 2009: 169).

La storia della lettura come decodificazione dei segni e, quindi, della scrittura è affascinante. La scrittura-lettura è, infatti, una delle invenzioni più straordinarie della storia; si pensi soltanto alla possibilità di documentare i fatti storici. Nello stesso tempo questa straordinaria invenzione dei nostri antenati è stata possibile anche grazie alla

straordinaria capacità del cervello umano di stabilire nuovi collegamenti tra le sue strutture preesistenti; un procedimento reso possibile dalla sua abilità a essere modellato dall'esperienza. Questa plasticità che sta al cuore della struttura del cervello è la base di gran parte di ciò che siamo e di ciò che possiamo diventare. (Wolf 2012: 9)

In questo quadro Stanislas Dehaene introduce il concetto di "riciclaggio neuronale" proprio per rimarcare queste differenze tra evoluzione biologica ed evoluzione culturale (possibile grazie alla plasticità del cervello): «Intendo con questo termine l'invasione parziale o totale, da parte di un nuovo oggetto culturale, di territori corticali inizialmente dedicati a una funzione diversa» (Dehaene 2009: 169). Secondo il modello proposto, sottolinea ancora Dehaene, «se la lettura arriva così a prendere possesso del nostro cervello sino a diventare un tratto essenziale della nostra cultura 'letterata', è perché possiede una nicchia cerebrale nella regione occipito temporale ventrale» (ivi: 172).

Sintetizzando è possibile dire che la capacità di questa regione del cervello di riconoscere i segni che compongono un linguaggio è il risultato di una doppia evoluzione che, in qualche modo, si è incrociata. Da un lato

è il prodotto di un'evoluzione avvenuta nel corso della filogenesi, quindi nell'arco di milioni e milioni di anni, sino a rendere questa regione corticale atta al riconoscimento degli invarianti degli oggetti visivi. Dall'altro è il frutto di un aspetto della storia culturale di questi ultimi cinquemila anni legata all'evoluzione della scrittura per adattarsi, «quanto più strettamente possibile, a questa nicchia corticale» (*ibidem*). In pratica stando a questa ipotesi, parte della corteccia occipito temporale

si è evoluta solo per imparare a riconoscere le forme naturali, ma questa evoluzione ha avuto – come accennato – un effetto secondario molto importante: l'ha dotata di una plasticità tale da riuscire a riciclarsi per diventare specialista della parola scritta. Le forme elementari che è capace di rappresentare questa regione sono state scoperte e sfruttate dal nostro sistema di scrittura. Non è quindi la corteccia a essersi evoluta per la lettura: non c'erano né il tempo né la pressione selettiva sufficienti. Al contrario sono i sistemi di scrittura che si sono evoluti sotto la condizione di essere facilmente riconosciuti e appresi dal nostro cervello. (*Ibidem*).

### Italo Calvino e l'inno alla politica del fare

In una lettera a Valentino Gerratana del 15 ottobre 1950 Italo Calvino (1923-1985) scrive una dichiarazione che suona come un manifesto:

Credi sempre che la guarigione sia nel ragionamento, nell'aver chiarito teoricamente il problema, mentre invece la *coscienza della via di soluzione di un problema morale non si può avere che contemporaneamente alla sua soluzione pratica effettiva?*

Una frase che può essere letta in tanti modi, come si addice ai pensieri più densi. Un modo è il vederla come un inno alla politica del fare, ma un fare non fine a se stesso, bensì ricco di soluzione “pratica effettiva” in un quadro eticamente accettabile. Nello stesso tempo, però, non va dimenticato che Calvino era uno scrittore che agiva, quindi, con le “armi”

della parola e del racconto. La politica del fare come un qualcosa di preciso, di tecnicamente efficiente, si potrebbe quasi dire. Di artistico nel senso etimologico: *arte* (dal lat. *ars, artis*) in senso lato, capacità di agire e di produrre, basata su un particolare complesso di regole e di esperienze conoscitive e tecniche, e quindi anche l'insieme delle regole e dei procedimenti per svolgere un'attività umana in vista di determinati risultati. Quindi tecnica del produrre, rapporto virtuoso tra produttore e prodotto, come nel manufatto artistico. In questo contesto una "soluzione pratica effettiva" è ricercabile e costruibile – come possibile scenario - proprio nella letteratura.

In un passo delle *Città invisibili* (clausola finale), Calvino fa dire a Marco Polo:

L'inferno dei viventi non è un qualcosa che sarà, se ce n'è uno, è quello che è già qui, che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo è facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte sino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (Calvino 2014: 160)

La letteratura, quindi, come *techne*, conoscenza tradotta in abilità e strumento di azione e mediazione nella realtà e, quindi, di intervento sulle persone. E anche il termine 'letteratura' mostra come l'arte del fare (nel senso anzi detto di abilità consapevole) sia pagante: la *grammatiké* (*tékhne*) era per i greci "la professione delle lettere", cioè l'insieme delle conoscenze necessarie per produrre testi scritti e l'attività stessa di scrivere testi. Scrittura, quindi, potremmo dire come tecnica di intervento sulla realtà, crocevia di possibilità: di racconto e trasfigurazione del raccontato e del narrante. Termine, quest'ultimo, con cui si intende non solo chi scrive (narrante), ma anche e soprattutto chi legge e fruisce la storia (narratario), colui che la storia la ricostruisce e rivive proprio grazie alla complessità che caratterizza le interazioni interne ai nostri organismi indissolubili (corpo e cervello) e tra questi e l'esterno (la fruizione di un manufatto all'interno di

un contesto specifico). “Narratario”, si è detto ma non meno importante del “narrante”, sia perché, in genere, soggetto collettivo (ma forse è meglio dire connettivo in quanto un libro parla a più persone e, pur indirettamente, le connette dando al complesso delle letture, fatte da persone diverse ma anche da ogni singolo lettore, una potenza di significato che dilata e trasfigura il testo originario); e sia perché in grado di rivivere modificandosi e modificando. E questo perché la parola, scritta in questo caso e poi letta, interviene sul dinamismo della memoria sia per ricreare ampliando e “manomettendo” vissuti immaginari che, di conseguenza, per mutarne il significato in nuove espressioni visionarie. Da cui anche la sua funzione (della parola) terapeutica individuata, al di là dei filoni tradizionali della psicoanalisi, anche dal neuroscienziato Erik Kandel (2017: 421.427). “Funzione terapeutica” che, nei casi patologici, può ristrutturare positivamente esperienze passate; mentre nella vita quotidiana può rimettere in moto processi virtuosi di socializzazione. Insomma, probabilmente è possibile riprendere l’analogia che afferma che

ogni libro è un richiamo e un’immunizzazione, e agisce su di noi allo stesso modo delle campagne di prevenzione contro il vaiolo o la poliomielite. Analogamente ogni libro vero e veramente letto ci lascia nella memoria una cicatrice invisibile, un segno permanente, che dura tutta la vita. (Stassi 2014: 10).

## Bibliografia

- Abdollahi *et al.* 2013 = R. O. Abdollahi *et al.*, *A probabilistic atlas of 18 human retinotopic areas*, “Society for Neuroscience”, Abstract, 824, p. 15.
- Angioni 2015 = G. Angioni, *Sulla faccia della terra*, Feltrinelli - Il Maestrale, Milano 2015.
- Bartlett 1964 = F. Bartlett, *Remembering: a Study in Experimental e Social Psychology*, Cambridge 1964.

- Barthes, Compagnon 1979 = R. Barthes, A. Compagnon, s.v. *Lettura*, Enciclopedia Einaudi, Torino 1979.
- Bellone 2008 = E. Bellone, *Molte nature*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.
- Berthoz 1998 = A. Berthoz, *Il senso del movimento*, McGraw-Hill Companies, Milano 1998.
- Caggiano et al. 2009 = V. Caggiano et al., *Mirror neurons differentially encode the peripersonal and extrapersonal space of monkeys*, "Science" 2009, 324, pp. 403-406.
- Caggiano et al. 2011 = V. Caggiano et al., *The mirror neuron system: a freshview*, "The Neuroscientist", 2011 Oct, 17 (5), pp. 524-38.
- Caggiano et al. 2012 = V. Caggiano et al., *Mirror neurons encode the subjective value of an observed action*, "Proceedings of the National Academy of Sciences of the U.S.A.", 2012, 109, pp. 1-6; <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3406819/>
- Calvino 1988 = I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
- Calvino 2014 = I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2014.
- Damásio 1995 = A. R. Damásio, *L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano 1995.
- Decety et al. 1991 = J. Decety et al., *Vegetative response during imagined movement is proportional to mental effort*, in *Behavioural Brain Research*, vol. 42, 1, 1991, pp. 1-5.
- Dehaene 2009 = S. Dehaene, *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
- Edelman 1995 = G. M. Edelman, *Darwinismo neurale. La teoria della relazione dei gruppi neuronali*, Einaudi, Torino 1995.
- Farah 1989 = M. J. Farah, *The Neural Basis of Mental Imagery*, "Trends in Neurosciences", 12, 10, Cell Press 1989, pp. 395-399.
- Farah 1994 = M. J. Farah, *The neural bases of mental imagery*, in M. S. Gazzaniga (ed.), *The Cognitive Neurosciences*, The MIT Press, MA (1994) Cambridge, pp. 963-975
- Gallese 2003a = V. Gallese, *Neuroscienza delle relazioni sociali*, sta in Francesco Ferretti (a cura di) *La mente degli altri. Prospettive teoriche sull'autismo*. Editori Riuniti, Roma 2003

- Gallese 2003b = V. Gallese, *La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico*, Dipartimento di Neuroscienze, Sezione Fisiologia, Università di Parma, Parma;  
<http://www.unipr.it/~mirror/english/staff/gallese.htm>  
vedasi anche *The manifold nature of interpersonal relation: The quest for a common mechanism*, *Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences*, 358, 2003, pp. 517-528.
- Gallese 2006 = V. Gallese, *Corpo vivo, simulazione incarnata, intersoggettività. Una prospettiva neuro-fenomenologica*, in Massimiliano Cappuccio (a cura di), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Gallese 2007 = V. Gallese, *Before and below Theory of Mind: Embodied simulation and the neural correlates of social cognition*, "Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences" 362 (1480), 2007, pp. 659-669.
- Gallese, Guerra 2015 = V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015
- Gould, Vrba 1982 = S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation: A Missing Term in the Science of the Form*, "Paleobiology" 8, 1, Winter 1982, pp. 4-15.
- Gottschall 2014 = J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- Hickok 2015 = G. Hickok, *Il mito dei neuroni specchio*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.
- Jacob 1977 = F. Jacob, *Evolution and tinkering*, "Science", 196, 1977, pp. 1161-1166.
- Kandel 2017 = E. Kandel, *Alla ricerca della memoria. La storia di una nuova scienza della mente*, Codice edizioni, Torino 2017.
- Kosslyn, Ball, Reiser 1978 = S. M. Kosslyn, T.M. Ball, B. J. Reiser, *Visual Images Preserve Metric Spatial Information: Evidence from Studies of Image Scanning*, "Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance", Vol. 4, No. 1, 1978, pp. 47-60.
- Kosslyn et al. 1993 = S. M. Kosslyn et al, *Visual Mental Imagery Activates Topographically Organized Visual Cortex: PET Investigations*, *J. Cogn. Neurosci*, 5, 3, 1993, pp. 263-287. DOI: [10.1162/jocn.1993.5.3.263](https://doi.org/10.1162/jocn.1993.5.3.263)

- Kosslyn 1994 = S. M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, MIT Press, Cambridge 1994.
- Kosslyn, Thompson 2000 = S.M. Kosslyn, W.L. Thompson, *Shared mechanisms in visual imagery and visual perception: Insights from cognitive science*, in M. S. Gazzaniga (ed.), *The Cognitive Neurosciences*, second edition, Cambridge 2000.
- Kraskov et al. 2009 = A. Kraskov et al., *Corticospinal neurons in macaque ventral premotor cortex with mirror properties: a potential mechanism for action suppression?*, "Neuron", 2009 Dec 24, 64(6), pp. 922-930.
- Le Bihan et al.1993 = D. Le Bihan et al., *Activation of human primary visual cortex during visual recall: A magnetic resonance imaging study*, Proc. Natl. Acad. Sci USA, 90, 1993, pp. 11802-11805
- Mukherjee 2016 = S. Mukherjee, *Il viaggio dell'uomo al centro della vita*, Mondadori, Milano 2016.
- Nelissen et al. 2011 = K. Nelissen et al., *Action observation circuits in the macaque monkey cortex*, "Journal Neuroscience", 2011 Mar 9, 31 (10), pp. 3743-3756.
- Oliverio 2013 = A. Oliverio, *Immaginazione e memoria. Fantasia e realtà nei processi mentali*, Mondadori, Milano 2013.
- Rizzolatti, Sinigaglia 2006 = G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.
- Rizzolatti, Cattaneo, Fabbri-Destro, Rozzi 2014 = G. Rizzolatti, L. Cattaneo, M. Fabbri-Destro, S. Rozzi, *Cortical Mechanisms Underlying the Organization of Goal-directed Actions and Mirror Neuron-based Action Understanding*, "Physiological Reviews", Published 1 April 2014, Vol. 94, n. 2, pp. 655-706, DOI: 10.1152/physrev.00009.2013
- Sabato 2015 = G. Sabato, *La battaglia dei neuroni specchio*, Mente e cervello, Roma 2014.
- Segre 1979 = C. Segre, s.v. *Testo*, Enciclopedia Einaudi, Torino 1979, vol. 14, pp. 269-291.
- Shapiro 2011 = L. Shapiro, *Embodied Cognition*, Routledge Press, London 2011.



- Squire, Oliverio 1991 = L. Squire, A. Oliverio, *Biological memory*, in P. Corsi (ed.), *The Enchanted Loom, Chapters in the History of Neuroscience*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- Stassi 2014 = F. Stassi, in E. Elderkin, S. Berthoud, *Curarsi con i libri. Rimedi letterari per ogni malanno*, edizione italiana a cura di F. Stassi, Sellerio, Palermo 2014.
- Strata 2014 = P. Strata, *La strana coppia. Il rapporto mente e cervello da Cartesio alle neuroscienze*, Carocci, Roma 2014.
- Tagliagambe 2005 = S. Tagliagambe, *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*, Franco Angeli, Milano 2005.
- Tagliagambe 2013 = S. Tagliagambe, *Il cielo incarnato*, Aracne, Roma 2013.
- Vigneswaran *et al.* 2013 = G. Vigneswaran, R. Philipp, R.N. Lemon, A. Kraskov, *M1 corticospinal mirror neurons and their role in movement suppression during action observation*, "Current Biology", 2013, 23, pp. 236-243.
- Wolf 2012 = M. Wolf, *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, Vita e Pensiero, Milano 2012.
- Yue, Cole 1992 = G. Yue, K. J. Cole, *Strength Increases From the Motor Program: Comparison of Training with Maximal Voluntary and Imagined Muscle Contractions*, "Journal of Neurophysiology", 67, 5, may 1992, pp. 1114-1123.

## L'autore

### **Roberto Paracchini**

Roberto Paracchini vive a Cagliari; laureato in filosofia, giornalista; si interessa di scienze e ha pubblicato vari libri di divulgazione scientifica.

Email: [r.paracchini@gmail.com](mailto:r.paracchini@gmail.com)



# Los públicos del museo: de los visitantes reales a los no visitantes en el Museo Nazionale Archeologico ed Etnografico “G. A. Sanna” de Sassari

Esmeralda Garrido

Cada vez más, los visitantes son los museos y los museos son los visitantes. Esta es una de las consecuencias del cambio del papel y la concepción de los museos, hoy destinados a la promoción del crecimiento sociocultural de los individuos y de la colectividad.

Para ello deben saber comunicarse adecuadamente con los visitantes y proveer sus necesidades. En este sentido, los estudios de público son necesarios, pues permiten comprender las preferencias de sus usuarios y de aquellos que priorizan otras opciones de ocio por encima de la cultural: los museos necesitan aprender para poder enseñar.

Ya en 1976 Ercole Contu escribía que, desde su nacimiento en 1931, el entonces llamado Museo Nazionale “Giovanni Antonio Sanna” buscaba «servir de estímulo para la mejora de los intereses culturales de la ciudad y del territorio circunstante» (Contu 1963: 3), que el Museo «fuera interesante para todos los visitantes» (ivi: 7). Retomando las palabras del Prof. Contu, podemos preguntarnos si este objetivo se ha cumplido y si los ciudadanos encuentran estímulos que les lleven a visitar su Museo.

Responder a estas preguntas no es fácil y mucho menos lo es autoanalizarse con una visión crítica y objetiva. El texto que aquí se presenta es el resultado de un análisis que busca comprender la verdadera relación que existe entre los ciudadanos *sassaresi* y el Museo Sanna, analizar si ese germen nacido en el siglo pasado ha conseguido dar sus

frutos y, sobre todo, servir de base para mejorar las dotes de la institución como fuente de atracción y aprendizaje de la cultura local.

Se ha planteado como una aproximación experimental e inicial, una guía y apoyo para el proceso decisional de museo en evolución y en plena reestructuración. Un diálogo con el territorio que participe en el desarrollo del propio territorio.

### **¿Por qué no se estudia el no público?**

El mérito de ser uno de los primeros investigadores sobre el público de los museos es para Benjamin Ives Gilman, quien en 1916 publicó un estudio en el que se hablaba por primera vez de la llamada 'fatiga del museo' (Pérez Santos 2000: 22). Desde ese momento el número de investigaciones sobre el argumento fue muy limitado, hasta crecer de manera exponencial a partir de los años 60. Hoy son varios los países que cuentan con una institución dedicada al estudio de público. En el caso de Italia, son importantes las labores que se están realizando para el *Osservatorio sul pubblico dei musei*.<sup>178</sup>

Sin embargo, el estudio del no público no ha corrido la misma fortuna y son muchos menos aquellos que han tratado de darle, tímidamente, voz y nombre. Numerosos investigadores vienen indicando que no existe solo un tipo de visitante y que no todo el mundo tiene el mismo interés y curiosidad por lo que hay entre los muros de un museo; pero son menos los que tratan aquellos que no han puesto nunca un pie dentro de una institución cultural por voluntad propia.

Cuando se profundiza en la literatura sobre el argumento, es curioso encontrar con cierta asiduidad títulos prometedores que aluden al no público, pero en los cuales al leer sus páginas se descubre que el tema principal vuelve a ser el visitante. Las menciones al no público a menudo se relegan a suposiciones o ideas de gran interés, pero no demostradas ni estudiadas con rigor.

---

<sup>178</sup> Cfr. Fondazione Fitzcarraldo 2012.

La respuesta a esta pregunta no es sencilla pero es necesario afrontarla. Los profesionales de los museos a menudo somos estudiosos acostumbrados a trabajar en una sala de estudio entre la bibliografía y las fuentes con las que nos sentimos cómodos; estamos habituados a afrontar lo que está dentro de los museos, pero no aquello que está fuera. La misión educativa y comunicativa de los museos queda relegada en la práctica a favor de la investigación y conservación de las colecciones (ivi: 16).

Para llevar a cabo la labor de educación y comunicación, el punto de partida debe ser una investigación sobre el público que permita establecer una base desde la que fijar objetivos claros, realistas y alcanzables de una manera científica (*ibidem*). En el campo de los estudios de público, dada su metodología y diversidad teórica, debe abordarse desde una perspectiva multidisciplinar. En el caso de los no visitantes, la psicología social y sus teorías sobre los estilos de ocio han dado luz a posibles respuestas motivacionales.

Es sorprendente ver cómo, en 2016, docentes de Museología o Historia del Arte no mencionen la importancia del público a sus estudiantes y que las propuestas e inquietudes de sus alumnos por adentrarse en el argumento no encuentran apoyo. Quizá la primera respuesta esté en la necesidad de renovación, de salir de esa aura decimonónica que aún caracteriza a muchos profesionales de los museos, de abrir miras y abrazar los conocimientos que otras disciplinas nos aportan para mejorar y actualizar la nuestra.

A esta causa se une además la dificultad de puesta en marcha de un estudio de tal calibre sin los medios adecuados. No es una novedad decir que las instituciones culturales estatales de países como Italia y España comparten, salvando las distancias, una importante escasez de recursos – económicos, materiales y humanos – y de capacidad de gestión. El Museo Sanna, en su caso, no es una excepción a esta situación.

Algunas instituciones, conscientes de estas limitaciones, han tomado buena nota y han iniciado andaduras en el campo de la economía de la cultura y de los estudios de público en Italia. Es el caso de organismos como la Fondazione Fitzcarraldo y profesionales como Alessandro Bollo de cuyos textos, por qué no decirlo, nació el germen de esta reflexión. En

regiones como Piemonte, Trento o el Véneto encontramos miradas hacia delante en este aspecto, siendo conscientes de que las nociones artísticas no son suficientes para gestionar un museo, sino que se debe ir más allá.

Fíjese la atención en que, a lo largo de estas páginas, se utilizará siempre el término estudios de público para referirse tanto a los visitantes como a los no visitantes de los museos, entendido como *audience research* – el estudio de las características de los visitantes reales y potenciales de las instituciones culturales –. Y es que se ha considerado que los tradicionales estudios de visitantes simplemente dejan fuera de su significado al no público. El uso generalizado del término *visitor studies* puede ser en sí un reflejo del poco peso que se da a este colectivo.

Del mismo modo y, siguiendo la línea de Solima, los no visitantes deben ser entendidos como público o demanda ‘potencial’ dado que representan un agregado de gran interés por su superioridad, en términos cuantitativos, de la demanda efectiva de un museo (Solima 2008: 72). Por tanto, supeditar la importancia de estos en la gestión y programación de un museo es supeditar la realidad de la sociedad actual.

### **Los estudios de público en la *Regione Sardegna***

No es nuestro fin hacer un recorrido histórico sobre los estudios de público, sin embargo, es ciertamente necesario conocerlo para poder entender adecuadamente su importancia en el contexto de la región y de los museos de titularidad estatal.

En Italia, ya desde los años 80 se puede constatar un significativo empeño por parte del Istat y de las instituciones públicas nacionales y regionales por construir un marco de la oferta cultural. Sin embargo, en el cuadro de los museos estatales, no se ha trabajado sobre su afluencia, limitándose a registrar el número de visitantes sin valorar las características de estos. Esto se ha debido a la atención mayoritaria sobre los aspectos de conservación, catalogación e investigación, dejando en segundo lugar instrumentos de examen más innovadores.

Es desde mediados de los años 90 cuando empiezan a encontrarse análisis más en profundidad sobre los visitantes, su perfil socio-demográfico y sus motivaciones para la visita, promovidos por los entes provinciales o por otras instituciones públicas interesadas y relacionados con el turismo, los espectáculos o el desarrollo económico del territorio.<sup>179</sup>

Investigaciones con objetivos específicos se han realizado buscando ampliar las zonas de captación y entender las razones de la menor propensión al consumo ligadas a los museos de determinados sectores de la población utilizando, entre otras, herramientas cualitativas como el *focus group* y las entrevistas en profundidad.<sup>180</sup>

Desde 1993, con la aplicación de la Ley Ronchey, se abrió un nuevo filón de examen sobre la relación entre usuarios y servicios. Recientemente se han creado nuevas líneas de estudios,<sup>181</sup> sin embargo, dichas producciones, episódicas y de diferente calidad, no encuentran la difusión necesaria.

A nivel estatal, en 1999, el *Ministero per i beni e le attività culturali* realizó, bajo la coordinación científica de Ludovico Solima, una investigación experimental sobre los visitantes de doce museos estatales con el fin de comprobar la eficacia de la comunicación dentro de estos. En 2011 se llevó a cabo un balance de la situación a través de una nueva investigación. En ambas, el único museo sardo incluido fue el Museo Archeologico Nazionale de Cagliari, posteriormente omitido en la revisión de 2011 por factores contingentes.

En lo que respecta a la región de Cerdeña, son netamente escasos los estudios sobre el público de sus museos y, de existir, poco difusos. El Museo Sanna cuenta con un único estudio sobre sus visitantes: *L'offerta culturale in Sardegna. Il caso del Museo "G. A. Sanna"*. Salió a la luz en 2012

---

<sup>179</sup> Entre otros se encuentran las investigaciones promovidas por el Comune de Venezia, el Comune de Roma, la Associazione Amici di Castelvecchio e dei Civici Musei d'Arte di Verona o la Fondazione Giovanni Agnelli de Turín.

<sup>180</sup> Cfr. Città di Torino 2002.

<sup>181</sup> A tal propósito destaca el trabajo de Ludovico Solima que, entre otros, aplicó el sistema de la investigación basada en la observación en el Sistema Museale di San Miniato (2001) y en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli (2002).

buscando comprender la economía del turismo en Cerdeña y el papel del Museo Sanna a este respecto. Aporta datos interesantes sobre los puntos fuertes y débiles de la institución como foco de atracción turística, así como de la experiencia de visita general de su público.

Por último, cabe mencionar un reciente e inédito estudio de observación del comportamiento de los visitantes del Museo Sanna: *Indagine osservante sul pubblico della sezione archeologica del Museo Nazionale Archeologico ed Etnografico "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*. Finalizado en julio de 2016 y conducido por Antonio Cosseddu, se ha enfocado hacia el análisis de la experiencia de visita dentro del Museo: la eficacia de su recorrido, su museografía y su comunicación interna.

Respecto al no público, no existen estudios conocidos o difundidos en la región, siendo esta la primera aportación sobre el argumento.

### **Un estudio aproximativo al no público del Museo Nazionale Archeologico ed Etnografico "G. A. Sanna"**

La situación actual del Museo Sanna deja notar una aparente falta de relación entre los ciudadanos y el Museo en sí, el cual se presenta con un aspecto tradicional que hace venir rápidamente la idea de museo como templo, imagen reforzada a su vez por la propia arquitectura en forma de templo neoclásico (Antona, Canalis 1986: 17). Las labores de reestructuración que se están realizando en el edificio dejan ver los esfuerzos por la búsqueda de modernización y adecuación necesaria para una mejor interacción con la ciudadanía.

Finalizado en 2016, nuestro estudio ha tratado de superar barreras saliendo a la calle y preguntando a los vecinos de la ciudad de Sassari si han visitado alguna vez el museo arqueológico y etnográfico de su ciudad; y si no lo hayan hecho, porqué. Se trata de una aproximación inicial con modestos resultados dada su nula financiación, pero pionero en la *Regione Sardegna*.

Con el fin de conocer la situación real – y no meramente aparente – en la que se encuentra el Museo Sanna en su contexto, se marcó, como objetivo



principal, profundizar en la relación actual del Museo con su comunidad, para lo cual era necesario realizar un estudio y análisis sobre el territorio como punto de partida.

Procurando ir más allá de los visitantes del Museo Sanna, cuyo estudio ya fue realizado en 2012, se pretende ahondar ahora en otros puntos de interés: el no público – ese cuerpo que encuentra motivos y/o desmotivaciones para no acudir a visitarlo –.

Se ha pretendido aportar datos que, junto a los proporcionados por otros estudios sobre el territorio ya realizados anteriormente, sirvan de base para la elaboración de programas de actuación y de mejora directa de su oferta y de sus deficiencias, promocionando sus fortalezas y fomentando la mejora de la experiencia de su visita.

Bajo el título *El Museo Nazionale Archeologico ed Etnografico “Giovanni Antonio Sanna” de Sassari: estudio y análisis de las estrategias de desarrollo sociocultural*, ha contado con la dirección de la Universidad Complutense de Madrid y la total colaboración del Museo para su realización.

#### ▪ **Población objeto de estudio y marco muestral**

Dado el propósito de involucrar a la comunidad de Sassari con el Museo, se ha elegido una muestra conformada por público adulto tras observar un buen nivel de participación de público joven – <18 años – en la institución, resintiéndose en cambio el nivel del primero – >18 años –. Partiendo de estos rangos de edad, se ha clasificado a la población en dos grupos discriminados en base a un criterio único: la visita previa.

1. **Público:** personas que han visitado previamente el Museo en cualquiera de sus formas: en grupo, individuales, en familia, etc.

2. **No Público:** considerados como potenciales visitantes.

En sendos casos la población estudiada se encontraba en el marco de la ciudad de Sassari o residentes en la misma, excluyendo otros núcleos poblacionales al no ser considerados parte de la comunidad ciudadana. En esta línea, se han tenido en cuenta los ciudadanos de Sassari que viven en la misma por motivos de estudio o trabajo aunque su residencia no esté

registrada en la ciudad, puesto que su actividad diaria se desarrolla en ella y son reconocidos como miembros activos.

#### ▪ **Variables estudiadas**

No existiendo estudios previos en la región con objetivos similares a los planteados, fue necesaria la realización de un instrumento de medida específico a través de un nuevo y estudiado banco de ítems. Su estructura se basó en tres bloques principales que abarcaban las variables establecidas, permitiendo la elaboración de un cuestionario que sirviera para los dos grupos discriminados: el público y el no público.

1. Conocimiento del Museo
2. Visita previa al museo
  - Público
  - No público
3. Características sociodemográficas del entrevistado.

Los bloques 1 y 3 contaban con variables y preguntas comunes para los dos grupos. El bloque 2 contaría con variables específicas para cada uno de ellos, siendo la clave para su estudio diferenciado.

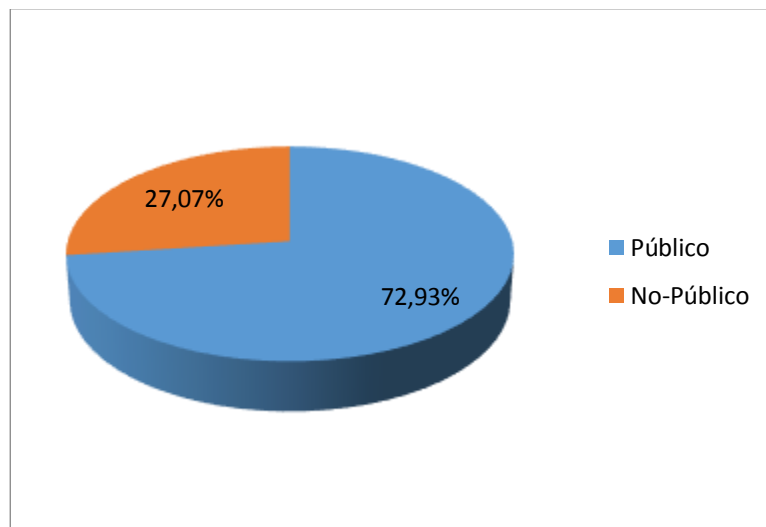
#### ▪ **Resultados de la investigación**

El resultado de la investigación propone, además de los resultados propios, el contraste con las deliberaciones obtenidas en otros estudios sociales y culturales sobre el territorio, principalmente los conducidos sobre los visitantes del Museo Sanna en 2012 y 2016, buscando obtener unas conclusiones lo más completas posibles y centradas en dos puntos de interés: la relación del Museo con su territorio y el análisis detallado del no público.

#### **1. Relación del territorio con el Museo Sanna**

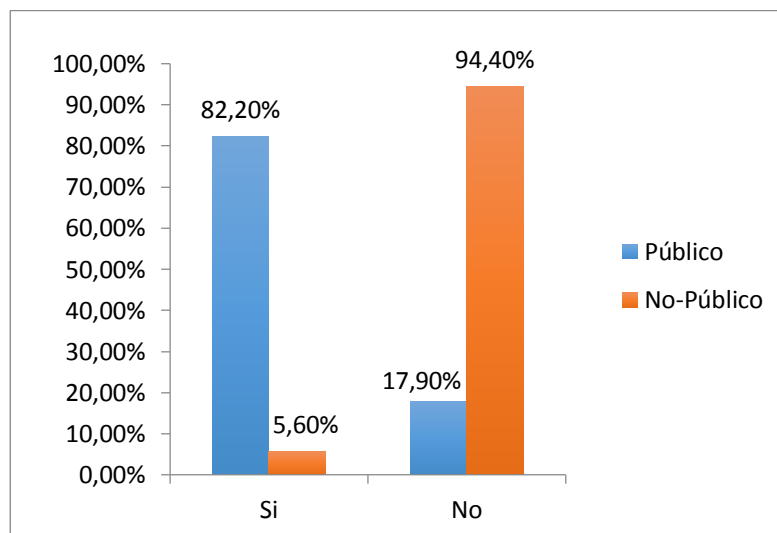
Focalizando las valoraciones del estudio con el objetivo principal, conocer la relación del territorio con el Museo, se han detectado algunos aspectos positivos, signo de una mejora de esta en los últimos años. El primero a recalcar es que el 72,93% de los entrevistados ha visitado el

Museo y en su mayoría – un 82,1% de estos – tiene conocimiento de las colecciones que guarda (Fig. 1 y 2).



**Fig. 1 - Visita previa al Museo.**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa



**Fig. 2 - Conocimiento del tipo de piezas y colección expuestas.**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa

En la misma línea, el 46,4% de personas que han visitado el Museo ha sido en los últimos dos años y un 61,9% en los últimos 5 años. Como se ve en las estadísticas de los visitantes del Museo desde el 2010, se confirma que el aumento de estos es considerable, pasando de 15.424 en el año 2010 a 20.320 en 2015 (Fig. 3). Estos datos se presentan como indicadores de un aumento en el atractivo del Museo y una consecuente mejora en la relación con la comunidad.

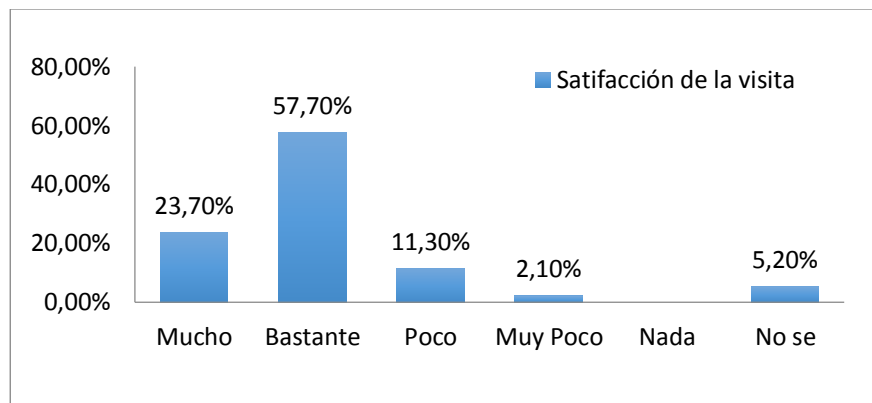
| Mes / Año    | 2010          | 2011          | 2012          | 2013          | 2014          | 2015          |
|--------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| Enero        | 417           | 460           | 825           | 424           | 503           | 1.374         |
| Febrero      | 930           | 967           | 496           | 563           | 917           | 843           |
| Marzo        | 1.194         | 1.566         | 1.182         | 820           | 1.268         | 1.175         |
| Abril        | 1.669         | 2.379         | 1.997         | 1.468         | 1.757         | 1.505         |
| Mayo         | <b>3.241</b>  | <b>3.688</b>  | <b>3.853</b>  | <b>4.817</b>  | <b>4.962</b>  | <b>6.170</b>  |
| Junio        | 1.295         | 1.075         | 881           | 1.132         | 807           | 881           |
| Julio        | 1.090         | 1.263         | 910           | 970           | 1.750         | 1.107         |
| Agosto       | 1.281         | 1.064         | 1.144         | 1.337         | 1.277         | 1.296         |
| Septiembre   | 1.317         | 1.508         | 1.588         | 1.448         | 1.690         | 1.862         |
| Octubre      | 1.073         | 601           | 671           | 826           | 1.224         | 1.805         |
| Noviembre    | 1.328         | 485           | 677           | 638           | 929           | 837           |
| Diciembre    | 589           | 839           | 618           | 650           | 1.492         | 1.465         |
| <b>Total</b> | <b>15.424</b> | <b>15.895</b> | <b>14.842</b> | <b>15.093</b> | <b>18.576</b> | <b>20.320</b> |

**Fig. 3 - Estadísticas de visitantes del Museo Sanna (2010-2015)**

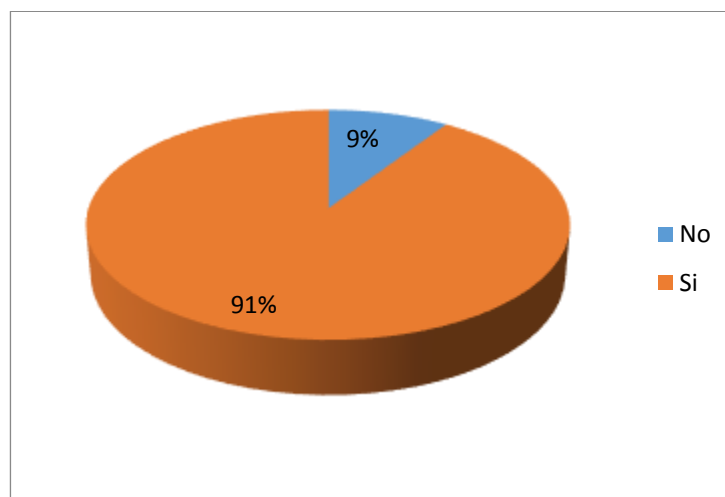
Fuente: elaboración propia a partir de datos cedidos por el *Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Archeologica della Sardegna*.

Respecto al grado de satisfacción (Fig. 4), en los tres estudios alcanza valores elevados<sup>182</sup>; asimismo, los visitantes que declararon haber ido al Museo Sanna previamente llegan al 38% en 2012 y al 30,3% en el trabajo de 2016. Son datos positivos que dan luz a la potencialidad de la institución.

<sup>182</sup> Cfr. Fig. 4 y Meleddu, Pulina 2012: 18.



**Fig. 4 - Satisfacción con la visita al Museo Sanna**  
Fuente: elaboración a partir de investigación directa

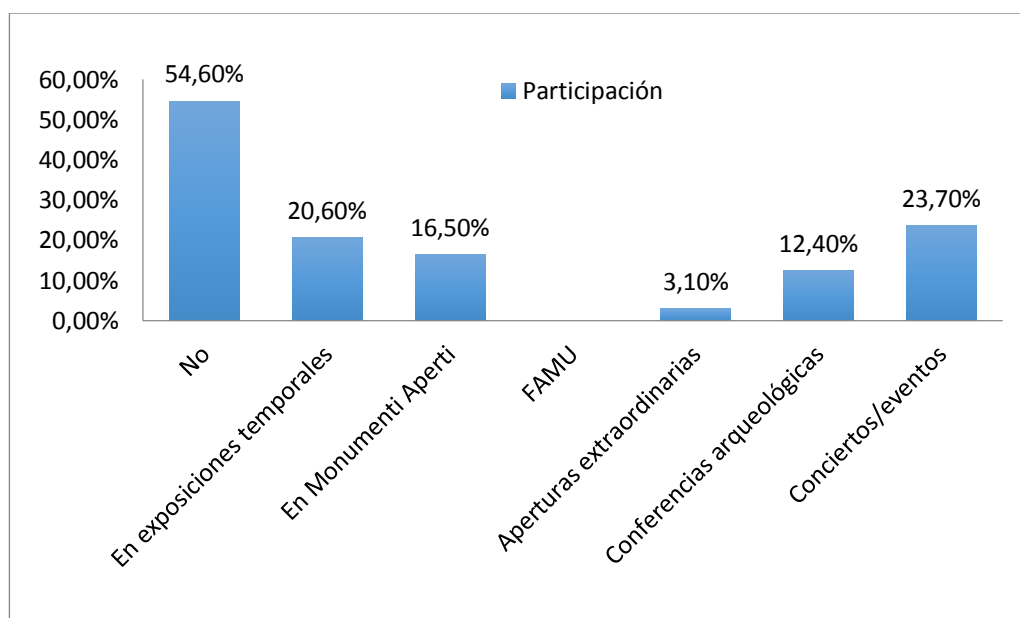


**Fig. 5 - Voluntad de volver a visitar el Museo Sanna**  
Fuente: elaboración a partir de investigación directa

En los últimos años la programación de actividades y eventos está siendo uno de los principales medios empleados por el Museo para atraer visitantes y, sobre todo, para acercarlo a sus ciudadanos. De los datos extraídos se denota que un 45,4% de los entrevistados manifiesta haber participado en una o más actividades (Fig. 6) con un elevado grado de satisfacción. Como se aprecia en los datos de visitantes por meses (Fig. 3),

destaca ampliamente mayo frente a otros meses. Esto se debe principalmente a la coincidencia de eventos acumulados que lo eligen como mes preferido: *Monumenti Aperti*, *Festa della Donna*, frecuente apertura de exposiciones temporales y otros eventos. Dichos actos, por tanto, han incrementado el atractivo del Museo en los últimos años, lo cual ha llevado a un aumento progresivo del número de visitantes.

El alto nivel de satisfacción con la visita – 81,4%<sup>183</sup> –, la diversidad de motivaciones para realizarla – indicador de que el interés hacia el Museo es variado – y el alto porcentaje de personas que declaran querer volver al Museo – 90,7% –, dejan ver un elevado nivel de potencialidad (Fig. 4 y 5).



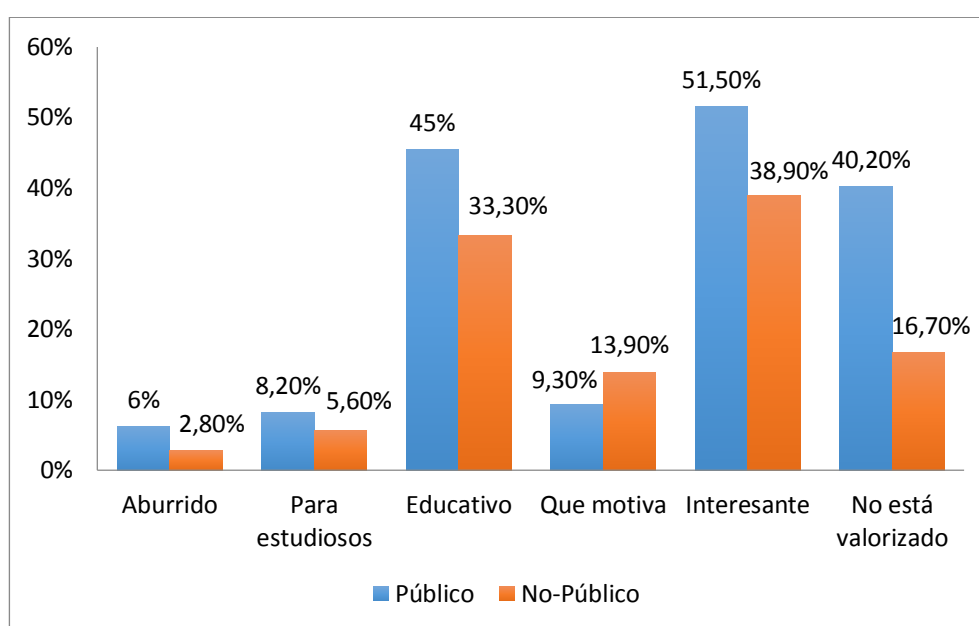
**Fig. 6 - Participación en alguna actividad realizada dentro del Museo Sanna**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa

En contraposición, si uno de los planteamientos iniciales era la aparente visión negativa que se denotaba por parte de los ciudadanos, de las respuestas obtenidas se confirma dicha hipótesis: el 56,4% – resultado

<sup>183</sup> Derivado de la suma de aquellos que han indicado «mucho» o «bastante» en el nivel de satisfacción con la visita.

de la opinión de ambos grupos, 39,3% de público más 17,1% del no público – de los entrevistados considera que el Museo no está valorizado (Fig. 7). A su vez, las respuestas abiertas sacan a la luz datos no menos interesantes que los estadísticos: se incide en un «mejor cuidado de la exposición», la existencia de una «estructura anticuada» y que «podría hacerse más atractivo». Se ratifica así la percepción del Museo como un lugar mejorable.



**Fig. 7 - Opinión sobre el Museo Sanna**

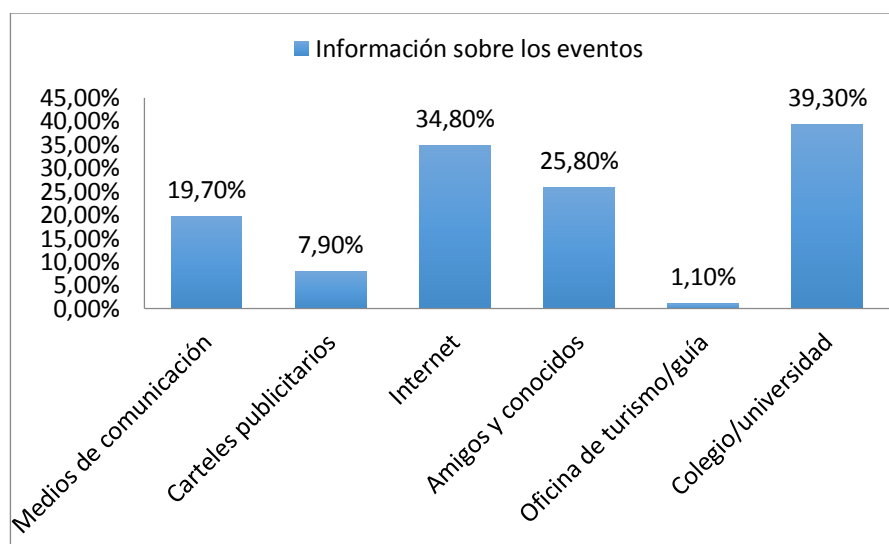
Fuente: elaboración a partir de investigación directa

Atendiendo al nivel de visitantes provenientes de la provincia de Sassari, en las investigaciones se releva un nivel de participación de residentes muy reducido – solo un 7,8% viven o son de Sassari en el estudio de 2012 y un 14% en el de 2016 –. Si bien este bajo índice puede deberse a motivos derivados de la metodología en la recogida de datos<sup>184</sup>, los

<sup>184</sup> La variable medida a través de la cual se ha obtenido este dato en el primer estudio, «¿Cómo has llegado a conocimiento del Museo?», aporta una serie de opciones que desvían las respuestas hacia otras opciones diversas a la manifestación de su

porcentajes potencialmente medibles a través de los resultados revelan una participación muy desigual de residentes y turistas y, en consecuencia, una escasa relación Museo-territorio.

A pesar de que, como se ha visto, las actividades y eventos del Museo tienen un peso efectivo importante, se expresa una significativa falta de medios publicitarios de estos: un 38,5 % de los entrevistados declara no encontrar facilidades para informarse sobre las actividades. Atendiendo al desglose de vías informativas, los datos son reveladores y se corrobora lo esperado: la comunicación por parte del Museo Sanna es aún precaria, tanto a nivel material como virtual (Fig. 8).



**Fig. 8 - Sistema de conocimiento de la actividad realizada en el Museo**  
Fuente: elaboración a partir de investigación directa

La comunicación a través de las redes sociales – Facebook, Twitter, Instagram y YouTube – se ha convertido en uno de los principales medios empleados por el Museo desde inicios de 2014. Esto se debe a que no suponen costes económicos añadidos, son rápidos, actuales y no presentan

---

residencia en Sassari, si bien esta no es excluyente (Meleddu, Pulina 2012: 9-10); la recogida de datos en periodo estivo, del segundo, desvía el porcentaje de visitantes hacia los turistas y reduce probablemente el de residentes.



los problemas de la web ministerial. Dichos esfuerzos, vistos los resultados del estudio, están dando frutos y sería necesario seguir invirtiendo y progresando en este campo, hoy indispensable en cualquier institución cultural.

La web oficial del Museo presenta claras críticas hacia la falta de autonomía, competencias y recursos, lo cual genera la imposibilidad de tenerla actualizada<sup>185</sup>. A pesar de que se indique que la comunicación digital basada en la telefonía móvil y las redes sociales hayan estado, en los últimos años, en el centro de la atención de la *Direzione Generale per la Valorizzazione* del MiBACT como modalidad para acercar el público joven y residente (Solima 2012: 6), la realidad del Museo Sanna es que no existen recursos financieros ni humanos dedicados específicamente a este campo para lograr tal fin.

Del análisis detallado de los tres estudios, es claro el aumento de la utilización de internet – en cómputo general y teniendo en consideración las diferencias de orientación de cada uno – como sistema de obtención de información para la visita y conocimiento del Museo y sus actividades. Si en la investigación del 2012 solo un 7% declaraba haber empleado internet, en el estudio de observación del comportamiento su uso aumenta a un 18,18% y, en el presente, un 34,8% de los individuos indica que ha llegado a conocimiento de las actividades del Museo a través de internet (Fig. 8). Esto deja ver que a nivel territorial es incluso más utilizado internet para obtener información concreta sobre la actividad del Museo que a nivel turístico<sup>186</sup>.

Llama la atención que las oficinas de turismo y los carteles publicitarios sean las fuentes de menor repercusión, con un 1,1% y un 7,9% respectivamente, lo que puede explicar el bajísimo nivel de participación a través de grupos organizados en los tres estudios – con un ratio de entre el

---

<sup>185</sup> Dicha situación no es aislada en el Museo Sanna, sino que 2012 ya se detectó dicho problema de manera generalizada en los museos estatales italianos. Crf. Solima 2012: 5.

<sup>186</sup> En el estudio de 2012, cerca de un 25% de los individuos ha conocido el Museo a través de una guía turística (Crf. Meleddu, Pulina 2012: 9-10); en el de 2016, donde el nivel de participación de visitantes turistas es aún mayor, un 36,36%.

3% y el 6,06% (crf. ivi: 12) –, consecuencia de una escasez importante de organización, marketing y difusión turística.

Esto indica una acusada falta de una red de relaciones entre las instituciones culturales y turísticas de la región, ya anunciada en 2012. Si en nuestro estudio este aspecto se ha detectado como punto débil, en el de 2012 se declaraba la «falta de una red regional entre museos suficientemente adecuada» (ivi: 20), así como de una red centrada en el turismo entre comarcas limítrofes (ivi: 30); una mejora de relaciones y de colaboración publicitaria sería necesaria para la capilarización del conocimiento de las instituciones culturales sardas entre el público.

Una política museal en grado de interceptar e interpretar las necesidades de la sociedad contemporánea y, por tanto, de desarrollar un servicio de calidad hacia todos los tipos de público, se hace posible en la medida en que consigue integrarse con los otros componentes de la industria cultural [...] y construir una red de relaciones con la comunidad en su conjunto. (Longagnani 2008: 38)

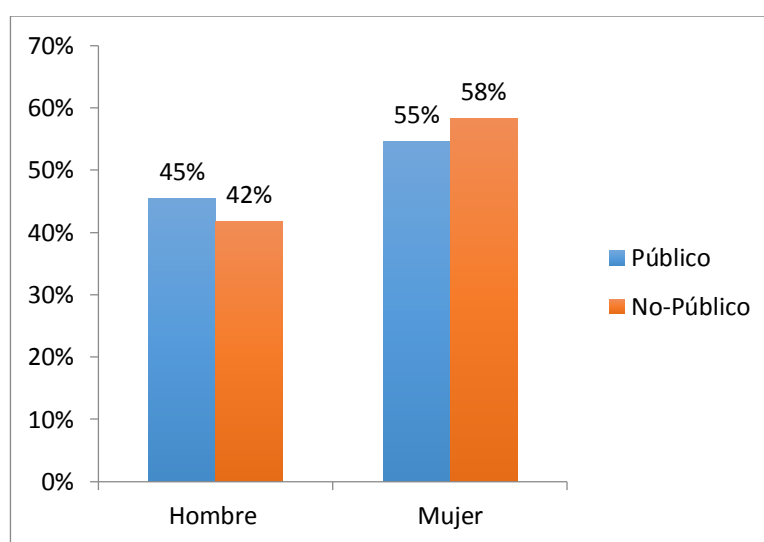
## **2. El no público adulto del Museo Sanna**

No es posible hacer una valoración objetiva de la relación del Museo con sus vecinos sin tener en cuenta, no solo aquellos que pisan sus salas, sino también aquellos que, por diferentes motivos y circunstancias, prefieren otras opciones de ocio. Para hacer un acercamiento al no público adulto del Museo Sanna se ha partido de su concepción como «demanda potencial» o «público potencial».<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Entendido como aquellos sujetos que potencialmente podrían estar interesados a las propuestas del Museo, pero por diversos factores no instauran relaciones con el mismo. (Fondazione Fitzcarraldo 2004: 102).

Partiendo de las características socio-demográficas, como en otras investigaciones sobre el no público<sup>188</sup>, el género o las capacidades económicas – en nuestro caso medidas a través de la ocupación – no son factores significativos de la no visita. Como era de estimar, el nivel educativo se presenta como un factor distintivo: el porcentaje de no público es más alto cuanto más bajo es el nivel de educación adquirido (Fig. 9 y 10).

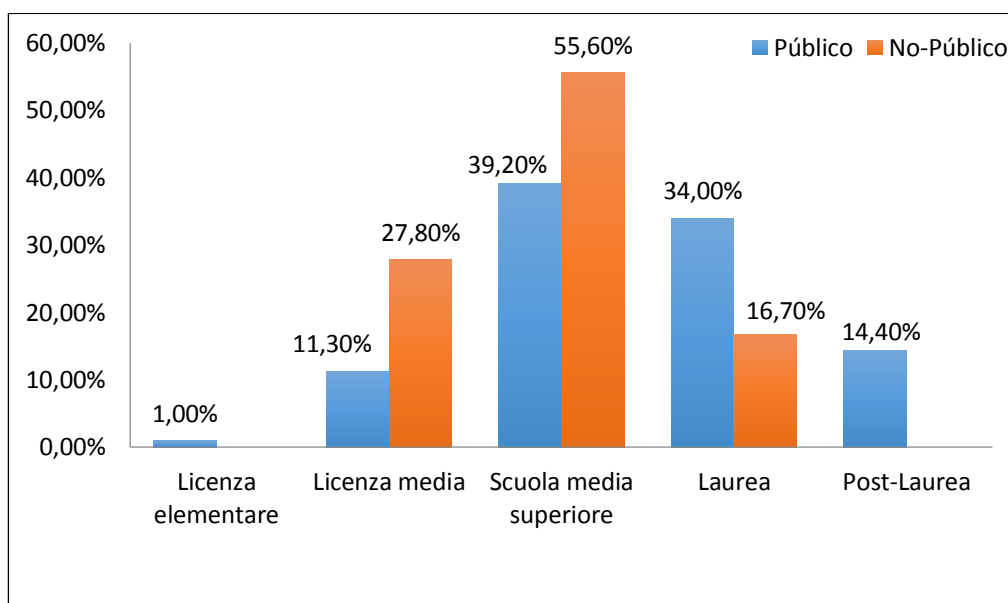


**Fig. 9 - Discriminación de los entrevistados en base al género**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa

---

<sup>188</sup> Una de las investigaciones más importantes y completas sobre el no público fue la realizada en 1994 por la Griffith University, *The Reluctant Museum Visitor: a Study of Non-Goers to History Museums and Art Galleries*, centrada en el análisis de las motivaciones y las características –sociales, culturales, etc.– comunes y diferenciadoras de los visitantes y los no visitantes, la cual se ha utilizado a menudo como base interpretativa de datos coincidentes con otros estudios.



**Fig. 10 - Discriminación de la muestra por nivel de estudios**

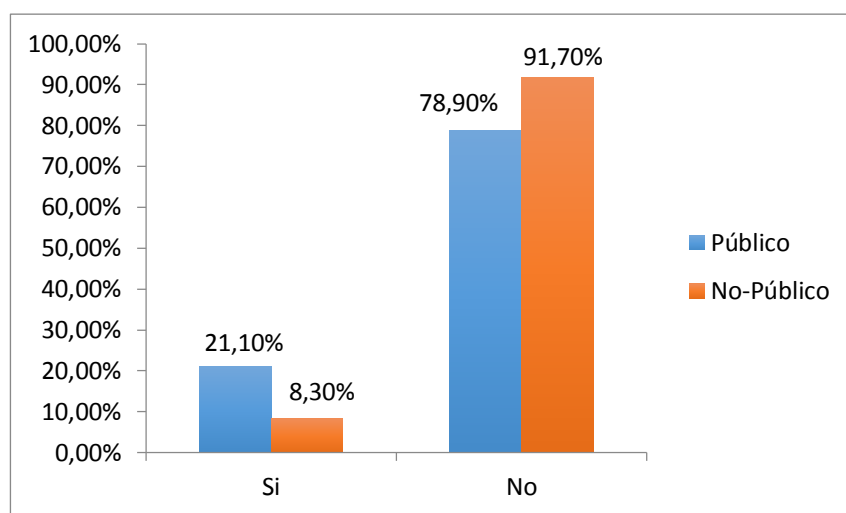
Fuente: elaboración a partir de investigación directa

Respecto a la pertenencia a alguna asociación cultural (Fig. 11), cuyo objetivo era medir la participación en actividades culturales, se confirma la teoría clásica de la *addiction* (Santagata 1999: 43), según la cual quien es más activo en una esfera de vida social y cultural tiende a serlo en todos los campos, incluidos los museos.

Sin embargo, la edad se presenta como una variable significativa. Como se observa en el gráfico de diferenciación de la edad de los entrevistados (Fig. 12), los mayores de 65 años son los que menos voluntad de participación en el estudio han tenido. Muchos han manifestado no tener interés en realizar el cuestionario o haber visitado el Museo Sanna hace años. Por tal motivo, no podemos valorar la coincidencia de análisis con otras investigaciones, en las que se manifiesta como el grupo más grande de no público (*ibidem*).

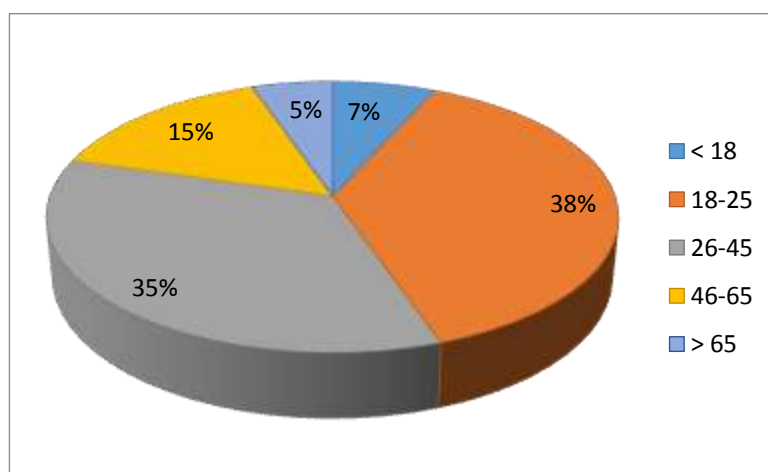
Profundizando en el análisis del gráfico sucesivo (Fig. 13), relativo a la diferencia de los individuos por edad, un dato revelador es que casi la mitad del no público – 47,2% – tiene entre 19 y 25 años.

Realizando un cruce de datos entre ocupación y edad (Fig. 14), vemos que un 36,1% del no público es estudiante de entre 19 y 25 años, superando marcadamente el porcentaje de cualquier otro grupo por edad y profesión



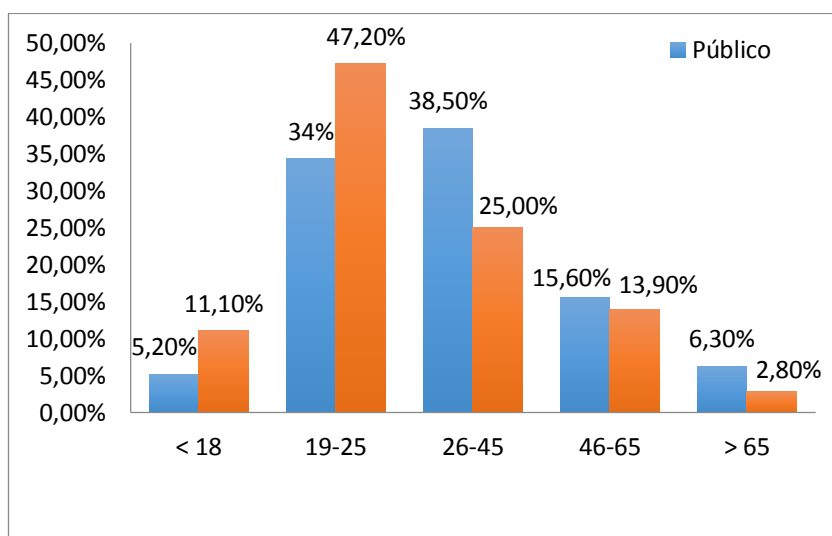
**Fig. 11 - Discriminación de la muestra en base a su pertenencia a asociaciones culturales**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa



**Fig. 12 - Edad de los entrevistados**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa



**Fig. 13 - Discriminación de los entrevistados en base a la edad y el grupo**  
Fuente: elaboración a partir de investigación directa

|       |       | Ocupación |                       |             |              |             |      | Total |
|-------|-------|-----------|-----------------------|-------------|--------------|-------------|------|-------|
|       |       | Ocupado   | En búsqueda de empleo | Desempleado | Estudiante   | Pensionista | Otra |       |
| Edad  | <18   | 0,0%      | 0,0%                  | 2,8%        | 8,3%         | 0,0%        | 0,0% | 11,1% |
|       | 18-25 | 0,0%      | 8,3%                  | 0,0%        | <b>36,1%</b> | 0,0%        | 2,8% | 47,2% |
|       | 26-45 | 5,6%      | 5,6%                  | 2,8%        | <b>11,1%</b> | 0,0%        | 0,0% | 25%   |
|       | 46-65 | 5,6%      | 2,8%                  | 2,8%        | 0,0%         | 0,0%        | 2,8% | 13,9% |
|       | > 65  | 0,0%      | 0,0%                  | 0,0%        | 0,0%         | 2,8%        | 0,0% | 2,8%  |
| Total |       | 11,1%     | 16,7%                 | 8,3%        | 55,6%        | 2,8%        | 5,6% | 100%  |

**Fig. 14 - Distribución del no público por edad y profesión.**  
Fuente: elaboración a partir de investigación directa

Aproximándonos al motivo de la estancia en Sassari del no público (Fig.15), los estudiantes nuevamente se presentan como mayoritarios, si bien los nacidos en la ciudad se revelan como otro foco de público potencial con un 34,4%.

| Situación en Sassari         | Porcentaje |
|------------------------------|------------|
| Estudios                     | 53,1%      |
| Trabajo                      | 3,1%       |
| Siempre he vivido en Sassari | 34,4%      |
| Vacaciones / recreo          | 3,1%       |
| Otra                         | 6,3%       |
| Total no público             | 100%       |

**Fig. 15 - Distribución del no público por motivo de estancia en la ciudad.**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa

Para conocer un poco mejor el perfil de los nacidos en Sassari, se ha desglosado su distribución por edad (Fig.16), desvelándose que la mayor parte de los vecinos que no han visitado el Museo tienen entre 18 y 45 años. Es decir, los jóvenes y adultos medios son los menos interesados en visitarlo.

|                                     | Edad |       |       |       |      | Total |
|-------------------------------------|------|-------|-------|-------|------|-------|
|                                     | <18  | 18-25 | 26-45 | 46-65 | > 65 |       |
| <b>Estudios</b>                     | 3,1% | 43,8% | 6,3%  | 0,0%  | 0,0% | 53,1% |
| <b>Siempre he vivido en Sassari</b> | 9,4% | 9,4%  | 9,4%  | 3,1%  | 3,1% | 34,4% |

**Fig. 16 - Distribución del no público por edad y motivo de estancia en Sassari**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa

Por tanto, se puede considerar que los visitantes potenciales del Museo Sanna se concentran, en su mayoría, entre los jóvenes menores de 25 años – tanto residentes como estudiantes –, seguidos de los adultos de entre 26 y 45 años. El interés de este dato está relacionado con el difundido

dicho popular entre los universitarios según el cual: *chi entra al Museo Sanna prima della laurea, non si laurea mai*. Como en el caso de todos los refranes o proverbios, que sientan generalmente su razón de ser en creencias de gran difusión popular, este revela su posible correspondencia con el escaso flujo de visitantes universitarios al Museo.

En el estudio de observación se denota un índice de participación de este grupo de adultos-jóvenes muy minoritario con respecto a los demás, donde las supersticiones relacionadas con el miedo a no graduarse de los universitarios vuelven a salir a la luz como posible causa. Se confirma, por tanto, como un importante foco de público potencial sobre el que es necesario trabajar.

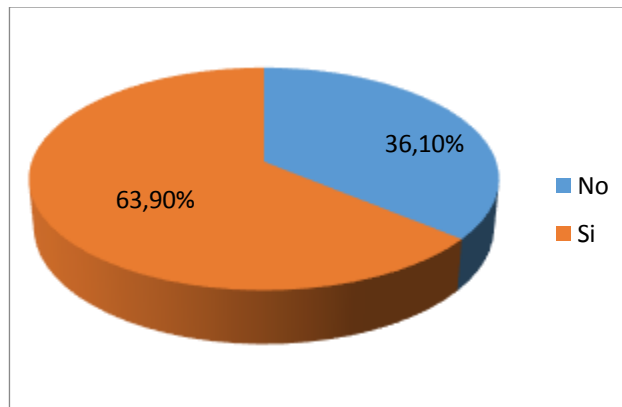
Dada la inclinación del Museo por las redes sociales para la comunicación con los ciudadanos, la utilización de estas hacia la captación de jóvenes estudiantes y el trabajo para la neutralización de tal dicho, podría aportar resultados positivos. El actualmente elevado uso de las redes sociales por parte de los jóvenes las convierte en un buen medio para alcanzar este objetivo.

Conocidos ambos núcleos, se ha realizado un análisis más en profundidad que permita conocer las razones exactas que les llevaría a visitar el Museo Sanna como modo de obtener la información necesaria para poder orientar la gestión hacia su captación, que se ha desvelado fundamental para la mejora del binomio Museo-comunidad.

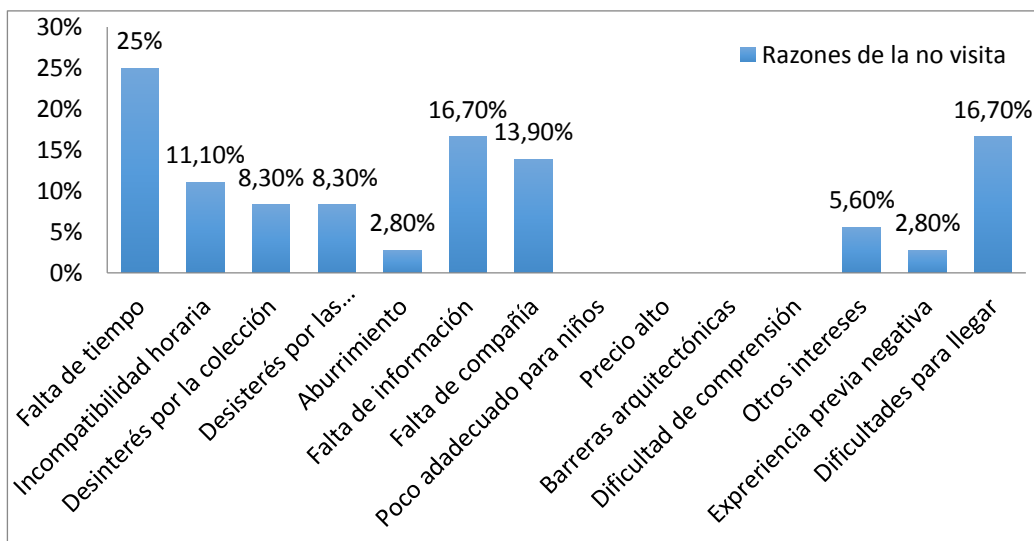
El cómputo general de los entrevistados indica que un 63,9% tiene intención de visitar el Museo (Fig. 17), de cuyo desglose se indica un alto interés en ambos grupos de edad, llegando a cerca de la mitad: 30,6% de interesados, frente al 16,7% que no han pensado en ir de entre 18 y 25 años; y un 16,7% frente al 8,3% de entre 26 y 45 años respectivamente.

A su vez, solo un 8,3% del total del no público manifiesta no tener un verdadero interés por acudir al centro (Fig. 19). Estos datos positivos confirman que de llevarse a cabo un trabajo de atracción por parte del Museo, el número de visitantes podría crecer, satisfaciendo y mejorando a su vez su relación con los ciudadanos.

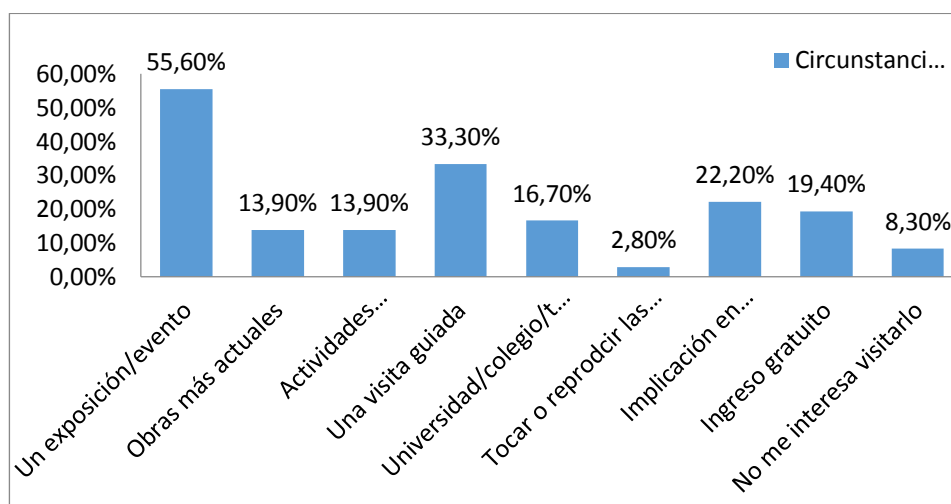




**Fig. 17 - Intención de visita al Museo Sanna**  
Fuente: elaboración a partir de investigación directa



**Fig. 18 - Razones de la no visita al Museo Sanna**  
Fuente: elaboración a partir de investigación directa



**Fig. 19 - Circunstancias que propiciarían la visita al Museo Sanna**

Fuente: elaboración a partir de investigación directa

Analizado las razones de la no visita y las circunstancias que podrían incentivarla (Fig.18 y 19), la falta de tiempo libre es la más popular. Esta razón puede considerarse poco relevante debido a su frecuencia en los estudios sobre el no público, entendida por algunos estudiosos como una posible respuesta «pasaporte» que permite al individuo evitar el juicio moral negativo implícito por parte del entrevistador (ivi: 19).

Aunque los resultados muestran que el precio de la entrada no es considerado alto, el ingreso gratuito se manifiesta como un posible foco de atracción hacia el cual el Museo ya ha realizado avances: desde 2014 el primer domingo de mes la entrada es gratuita, así como para los eventos y manifestaciones.

Otras dos razones de la no visita destacables entre las respuestas son: las dificultades para llegar y la falta de información. A pesar de que pueden ser consideradas, como en el caso de la falta de tiempo libre, como respuestas rápidas, nos es menester analizar su posible influencia. Respecto a la primera, aunque los medios de transporte en la ciudad son escasos, el Museo se encuentra situado en una de las vías principales de la ciudad, céntrico y fácilmente accesible a pie. El estudio de 2012 (Meleddu, Pulina 2012: 12-13) revelaba resultados positivos a este respecto: del total

de los entrevistados, un 64% manifestaba conocer el emplazamiento del Museo y cerca de un 18% no haber tenido problemas para encontrarlo, habiendo un porcentaje muy bajo de individuos que habían tenido dificultades. Por otra parte, un 40% indicaba que haber llegado al Museo a pie y un 50% en coche.

En relación a la escasez de información, se considera interesante el argumento de Sacco y Trimarchi (2003: 17), según el cual a menudo la responsabilidad de la baja demanda cultural tiende a caer en el escaso interés que los consumidores manifiestan. Siguiendo el modelo tradicional, deben ser éstos los que busquen el producto cultural, esforzándose en comprenderlo y apreciarlo bajo la penalización de ser etiquetados de «ignorantes». Dando una vuelta de hoja, no se puede dejar de considerar que las instituciones culturales deben tener en cuenta la rápida transformación de la sociedad, de sus lenguajes y sus expectativas y ser ellas las que «busquen» al consumidor con la intención de facilitar su relación con la oferta cultural.

Habida cuenta de que nuevamente la falta de información se presenta en el estudio como problemática y foco disuasorio, y que la realización de exposiciones y eventos de interés se manifiesta como la mayor motivación, se puede hipotetizar que: continuar realizando actividades y eventos, aumentar la disparidad de estos y mejorar su publicidad, sería una posible vía de atracción de visitantes, que a su vez mejoraría las experiencias positivas en relación al Museo<sup>189</sup>. Las preferencias de los entrevistados exponen que la implicación en primera persona dentro de la experiencia museística – mediante, por ejemplo, visitas guiadas y actividades didácticas que involucraran al público adulto y le permitieran interactuar – sería otro foco de atracción de la demanda potencial.

A su vez, realizar una gestión de la comunicación del Museo de manera cercana, sin disminuir el rol profesional de la institución, pero

---

<sup>189</sup> Se presupone dado el alto porcentaje de satisfacción en relación a las actividades realizadas en el Museo, donde un 71,7% y un 13% de aquellos que han participado en alguna actividad o evento del Museo Sanna las han valorado como «interesantes» y «divertidas» respectivamente.

apuntando a los intereses que mueven la sociedad y la realidad de los ciudadanos, podría ser efectiva, despertando intereses y creando una visión de la institución más accesible, lejana de las consideraciones tradicionales.

Por último, no hay que olvidar que existen barreras psicológicas arraigadas entre los no visitantes, como el miedo a sentirse ignorantes o *snob*, o la convicción de descuidar valores y actividades más importantes, al dedicar tiempo al museo. Dichas barreras pueden vencerse asociando el Museo a experiencias más cotidianas, acogedoras y poco amenazadoras como el poder comer, beber, sentarse, tocar, charlar o ver un video. Es decir, mejorar la oferta de servicios, los cuales en la actualidad prácticamente no se ofrecen en el Museo Sanna, podría ser otra fuente de acercamiento a los ciudadanos.

### **En conclusión...**

Los estudios de público en los museos se presentan necesarios para una buena gestión dada la progresiva orientación de estos hacia la educación de la ciudadanía. Sin público, la sostenibilidad de los museos corre riesgos importantes, suponiendo grandes cargas económicas para los entes públicos y privados que las soportan. La clara escasez de estudios sobre el público e inexistencia sobre el no público en los museos sardos, se presenta ahora como una necesidad para actualizar, orientar las políticas de actuación y mejorar los servicios de los museos del recién nacido *Polo Museale della Sardegna*.

Definir las características de los tipos de público es básico para orientar la gestión del Museo hacia la multiplicación de su demanda y la mejora de las relaciones con el territorio. En este sentido, se ha detectado que el perfil de visitantes del Museo Sanna corresponde a los cánones encontrados habitualmente en las investigaciones internacionales: paridad en el género, alto nivel educativo y una alta participación de trabajadores activos – acompañada de un bajo número de jubilados y desempleados -.

La presente investigación, centrada en el territorio, encuentra diferencias con los estudios sobre el Museo Sanna que abarcan la totalidad de los visitantes, donde sus características se ven modificadas por la presencia del turismo. En el territorio se denota una participación notablemente superior de visitantes pertenecientes a entes educativos – escuela y universidad –; de los estudios generales se advierte un número mucho mayor de público de fuera de la región y un rango de edad ligeramente superior.

Entre el no público se ha detectado un amplia voluntad de visita siendo considerado, por tanto, como demanda potencial. Su perfil se centra en jóvenes de entre 19 y 25 años – principalmente estudiantes y residentes en la ciudad – y mayores de 65 años, cuyos motivos de la no visita se muestran poco claros y difusos. Las circunstancias que la propiciarían, sin embargo, están relacionadas con la implicación en el aprendizaje, la interacción social en la experiencia museística y las actividades que facilitan la mediación entre el individuo y el contenido – visitas guiadas, exposiciones temporales de su interés y eventos -.

Los eventos, actividades y exposiciones temporales se presentan como principales focos de atracción. De hecho, el aumento de visitantes en los últimos 5 años se demuestra directamente relacionado con la participación del público ocasional, como consecuencia de las mejoras en la oferta de actividades por parte del Museo. Mantener el nivel de actividad en este campo, ampliando su oferta y adaptándola a los perfiles de público descritos, puede permitir asociar el Museo y la experiencia de visita al ocio, entretenimiento e interacción social, atrayendo al público menos propenso a la visita –el potencial y ocasional-.

No obstante el rico patrimonio arqueológico y cultural que guarda Cerdeña, su potencialidad se ve abandonada como consecuencia de una escasa red de colaboración entre los actores involucrados en el proceso cultural. El Museo Sanna no escapa a esta situación y mejorar relaciones puede contribuir, no solo a optimizar los recursos, sino a incrementar el nivel de participación. Desarrollar la comunicación externa – estrechamente vinculada con la atracción de nuevos públicos y la multiplicación de la demanda – es indispensable para mejorar la visión del

Museo entre sus ciudadanos, que hoy ven poco valorizado, e impulsar su visita.

A pesar de las carencias, el alto grado de satisfacción de los visitantes, el aumento del número de estos en los últimos años y los porcentajes de repetición de la visita, evidencian puntos de fuerza mayores de los aparentes. Trabajar para disminuir las deficiencias, continuar con las líneas de trabajo que han provocado un aumento de público en los últimos años, mejorar la visión de la institución hacia sus ciudadanos e impulsar la comunicación externa, son fundamentales para la supervivencia del Museo en una sociedad cambiante: el museo de hoy no puede esperar que los visitantes decidan acudir, sino que debe buscar sistemas para atraerles.

Llevar a cabo investigaciones periódicas sobre el público permitiría conocer la verdadera eficacia de la gestión del Museo, pues son la voz de sus ciudadanos y sus visitantes. Es un error presuponer que todos los públicos son iguales. Es ineludible atender a las características y necesidades manifestadas por el no público, así como lanzar políticas de fidelización de los visitantes ocasionales o esporádicos, que pueden ser los verdaderos motores de impulso de visitas y de mejora de las relaciones con la comunidad. Por tanto, debería ser el principal grupo de usuarios al que el museo debería orientarse, pues el no público es el futuro público.

## Bibliografía

- Antona Canalis 1986 = A. Antona, V. Canalis, *Passato e presente: storia del Museo*, in *Il Museo Sanna in Sassari*, Banco di Sardegna, Sassari 1986, pp. 11-18.
- Bollo 2004 = A. Bollo, *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali, Bologna 2004, <http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/bollo.pdf> (último acceso 2/09/2016).
- Bollo 2005 = A. Bollo, *Le politiche del pubblico dei musei italiani. Tra bilanci e prospettive. Intervista a Ludovico Solima*, Fondazione Fitzcarraldo, 2005.

- Bollo 2008 = A. Bollo *et al.*, *I pubblici dei musei. Conoscenze e politiche*, Franco Angeli, Milano 2008.
- Città di Torino 2002 = Città di Torino, *Un museo tanti pubblici. Condizioni di accessibilità per i visitatori anziani. Risultati di un'indagine*, "Quaderno dei Musei Civici", 8, 2002, [http://www.comune.torino.it/museiscuola/forma/biblio/biblio\\_studi/quaderno-dei-musei-civici-n8.shtml](http://www.comune.torino.it/museiscuola/forma/biblio/biblio_studi/quaderno-dei-musei-civici-n8.shtml) (último acceso 18/08/2016).
- Contu, Frongia 1976 = E. Contu, M. L. Frongia, *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, "Itinerari dei Musei e monumenti d'Italia", Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1976.
- Fondazione Fitzcarraldo 2004 = Fondazione Fitzcarraldo, *Indagine sul pubblico dei musei lombardi*, Regione Lombardia, Milano 2004, [http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/musei\\_lombardia.pdf](http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/musei_lombardia.pdf) (último acceso 29/08/2016).
- Fondazione Fitzcarraldo 2012 = Fondazione Fitzcarraldo, *Studio sulla fattibilità per la realizzazione di un Osservatorio Permanente sui Visitatori*, Mibact, 2012.
- García Blanco 1999 = A. García Blanco, *La exposición. Un medio de comunicación*, Akal, Madrid 1999.
- Hood 1999 = M. G. Hood, *Visitor surveys: who visits and who doesn't? Getting Started in Audience Research*, in M. Borun, R. Korn (eds), *Introduction to museum evaluation*, American Association of Museums 1999, Washington, D.C., pp. 11-17.
- Hood 1983 = M. G. Hood, *Staying Away: Why People Choose Not to Visit Museums*, "Museum News", 1983, pp. 50-57.
- Maresca Compagna 1998 = A. Maresca Compagna, *Il pubblico reale e potenziale dei musei: ricerche all'estero e in Italia*, in *Per una gestione manageriale dei musei statali italiani*, Atti del Corso per Direttori di musei statali, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Vol. I, 1998.
- Meleddu, Pulina 2012 = M. Meleddu, M. Pulina, *L'offerta di cultura in Sardegna. Il caso del Museo "G. A. Sanna"*, "Quaderni di Lavoro", CRENoS, 2012/03,

<http://crenos.unica.it/crenos/publications/1%E2%80%99offerta-di-cultura-sardegna-il-caso-del-museo-%E2%80%9Cgassanna%E2%80%9D>, (último acceso 28/08/2016).

Ministerio de Cultura 2012 = Ministerio de Cultura, *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?*, Secretaría General Técnica de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid 2012,

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14315C> (último acceso 29/08/2016).

Ministerio de Cultura 2010 = Ministerio de Cultura, *Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura*, Secretaría General Técnica de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid 2010  
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14143C> (último acceso 15/08/2016).

Pecci 2009 = A. M. Pecci, *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, Franco Angeli, Milano 2009.

Pérez Santos 1998 = E. Pérez Santos (1998), *La evaluación psicológica en los museos y exposiciones: fundamentación teórica y utilidad de los estudios de visitantes*, dirigida por Carme Prats i Joaniquet y Manuel Muñoz López, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Psicología, Madrid.

Pérez Santos 2000 = E. Pérez Santos, *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*, Ediciones Trea, Gijón 2000.

Pinna 2009-2010 = G. Pinna, *La Europa del sur y sus museos: el caso de Italia*, "Museos.es", 5-6, 2009-2010, <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/portada.html> (último acceso 7/09/2016).

Sacco, Trimarchi 2003 = P. Sacco, M. Trimarchi, *Il museo invisibile*, Osservatorio Impresa e Cultura, mecanografiado, 2003.

Santagata 1999 = W. Santagata *et al.*, *Il pubblico invisibile. Indagine sui non-utenti dei musei*, Arpa, Torino 1999.

Solima 2000 = L. Solima, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Gangemi editore, Roma 2000.



Solima 2012 = L. Solima *“Il museo in ascolto”*. *Nuove strategie di comunicazione per i musei statali. Sintesi dei risultati dell’indagine*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2012,  
[http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1347552899110\\_All\\_4\\_II\\_museo\\_in\\_ascolto\\_Abstract.pdf](http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1347552899110_All_4_II_museo_in_ascolto_Abstract.pdf) (último acceso 29/08/2016).

Taramelli, Lavagnino 1993 = A. Taramelli, E. Lavagnino, *Il Regio Museo G. A. Sanna di Sassari*, “Itinerari dei Musei e Monumenti d’Italia”, 29, Libreria dello Stato, Roma 1933.

## La autora

### **Esmeralda Garrido**

Formada en la Universidad Complutense de Madrid, Esmeralda Garrido es una profesional activa en el campo de la gestión museal y del patrimonio cultural. Su actividad de investigación actual se concentra en el estudio de las necesidades culturales de la sociedad, con particular atención al público y el no público de los museos.

Email: [e.g.posado@gmail.com](mailto:e.g.posado@gmail.com)



# Arcipelaghi



*Nayaxa aymarätwa*  
UNCA y la identidad aymara en el  
Departamento de Puno, Perú<sup>190</sup>

Domenico Branca  
Andrés Mauro Cruz Layme

**Introducción**

Este artículo se propone describir y analizar la historia de la Unión Nacional de Comunidades Aymara (UNCA)<sup>191</sup>, a través de las palabras de uno de sus presidentes, Andrés Mauro Cruz Layme (2011-2014). UNCA es quizás el sujeto político que más ha contribuido en Puno y en el Perú al desarrollo de una conciencia étnico-identitaria aymara, a partir de su fundación en los años 80 del siglo XX<sup>192</sup>. El de la identidad étnica es, en el

---

<sup>190</sup> Agradecemos por los útiles comentarios a Ximena Málaga Sabogal.

<sup>191</sup> Hace pocos años se fundó la Unión de Mujeres Aymara (UMA), organización que trabaja estrechamente con UNCA, cuya presidenta ha sido en su fundación Rosa Palomino. De todas formas, ya a partir de los años 90 existían varias organizaciones de mujeres aymara que trabajaban con UNCA o de manera autónoma. Véase a este propósito Calisaya (2013). De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (RAE), la grafía correcta es 'aimara'. Sin embargo, prefiero emplear la grafía 'aymara' – con 'y' – por ser la más utilizada por las y los mismos actores y actrices que se autoidentifican como aymara.

<sup>192</sup> El 'movimiento' aymara – si es que se puede remotamente hablar de algo unitario en Puno – no está articulado alrededor de una organización única y definida. La Unión Nacional de Comunidades aymara cumple – y ha cumplido – un papel determinante en temas como la revaloración de la identidad y la cultura aymara y en la reivindicación de una 'nación aymara'. Es, ciertamente, la organización más importante en el país, articulando las demandas de las y los comuneras/os aymara con el Estado

Perú, en América y en todo el planeta, un tema de absoluta actualidad, y la palabra “identidad” caracteriza sin duda la época en la que vivimos (Clua y Sánchez 2014: 1). En cualquier tele-noticiero, en artículos periodísticos o en las declaraciones de jefes de estado y políticos, la noción de “identidad” es tan ubicua, tan presente que, a menudo, puede pasar desapercibida a los oídos de los que no están demasiado interesados en dicha temática como argumento de estudio; forma parte de un discurso tan común y cotidiano que, parece, no haría falta descomponer. Es justamente si se comienza a interrogarse sobre qué es, desde un punto de vista analítico, que este término adquiere profundidad histórica, importancia individual y social, trascendencia económica y, por supuesto, dinámicas políticas peculiares y distintas en base al contexto.

En este caso, el contexto del que trata el presente artículo es el departamento peruano de Puno, en la zona sur del país, al confín con Bolivia. Cuenta con una población de 1.415.608 habitantes, de acuerdo con las proyecciones del Instituto Nacional de Estadística e Informática para el 2015 (INEI 2009: 53), de los cuales 769.967 censados como población urbana y 645.641 como rural. Todavía de acuerdo con los datos del INEI, hasta 2009 Puno era prevalentemente rural; entre 2009 y 2010 se produjo un cambio en esta tendencia y, por primera vez, la población urbana superó la rural. El departamento de Puno resulta compuesto por tres macro-grupos lingüísticos: quechua, aymara, y castellano<sup>193</sup>. Los primeros dos están asentados en regiones más o menos precisas; la zona norte de abrumadora mayoría quechua – excepto las provincias de Huancané y Moho – la zona sur donde predomina netamente el aymara, y una franja central, la provincia de Puno, dividida casi a mitad. Hay que aclarar que el

---

peruano. Sin embargo, debido a la heterogeneidad de los discursos presentes en el departamento, existen también críticas a su acción. En conversaciones informales, se me decían que UNCA y sus integrantes “trafican con la cultura aymara”, supuestamente aprovechándose de las comunidades y cobrando dinero. Debo de decir que, por lo que conozco la institución y a sus integrantes, estas críticas no son más que estériles acusaciones a su acción.

<sup>193</sup> Existe otro grupo, el *uru*, cuya lengua actual es, además del castellano, el aymara, y que ocupa sobre todo las islas flotantes del lago Titikaka.

quechua y el aymara conviven con el castellano, y por lo tanto podría decirse que la cuasi totalidad de la población es bilingüe (aymara-castellano o quechua-castellano), no faltando casos de trilingüismo (aymara-quechua-castellano). Por su parte, el castellano parece ser mayoritario en las dos grandes ciudades, Puno y Juliaca, y en las zonas urbanas donde cohabita con uno de los dos idiomas nativos. En zonas rurales, tanto aymara como quechua, la principal fuente económica está representada por la agricultura (papas, cebada, quinua) y la ganadería (ovejas, vacas y, particularmente en zona altas, por encima de los 4000-4500 m.s.n.m., de auquénidos, llamas y alpacas)<sup>194</sup>.

En este artículo se procura hacer dialogar una mirada analítica y una émica, al mostrar el punto de vista de un dirigente aymara que reconstruye las motivaciones, el desarrollo y el contexto en el que se produjo el nacimiento de UNCA. El propósito es el de contribuir a los estudios sobre la identidad política aymara en el Departamento de Puno con un análisis que es, al mismo tiempo, histórico, etnográfico y político. Las reivindicaciones identitarias aymara actuales nacen en un momento que es históricamente definible, y a raíz de un largo proceso que no está vinculado exclusivamente al espacio puneño, sino que lo trasciende en sus conexiones con la situación nacional peruana y andina en general, con los movimientos políticos indígenas a nivel continental y global. El surgimiento de UNCA es una de las etapas principales de un cambio de representación del pueblo aymara que, de narrado por los “otros”, comienza a narrarse por sí mismo (Branca 2016: 239-294). Los movimientos etnicistas de los primeros 70s – y, retrospectivamente, la literatura y ensayística indigenista, las sublevaciones del siglo XX y el XIX, el gran levantamiento de Túpac Amaru y Túpac Katari de finales del siglo XVIII – representan antecedentes a partir de los cuales se gestó la sucesiva

---

<sup>194</sup> Por razones de espacio no es posible profundizar más. Para una contextualización etnográfica, se reenvía al apartado *Presentación del Departamento de Puno en 2016* en Branca 2016: 109-140. Esta entrevista es fruto de una investigación etnográfica en el departamento de Puno (ciudad de Puno, y comunidades de Ancasaya y Alpacco, provincia de El Collao, distrito de Ilave) de la duración total de un año (2013, 2014 y 2016).

reivindicación étnico-identitaria aymara. El contexto histórico en el que se produjeron los diversos discursos marcó profundamente las características de los movimientos y la gramática de las narraciones en los distintos países con población aymara (Bolivia, Chile y Perú), pese a las múltiples influencias mutuas, sobre todo desde el lado de Bolivia. Quienes lideraron el desarrollo de una identidad étnica aymara, así como la idea de “nación aymara”, fueron – en primer lugar – bolivianos; esto, posiblemente, se debió a acontecimientos internos a los propios países. Bolivia experimentó su Reforma Agraria en 1952 y, a partir de ese entonces, la sindicalización y la ideologización de amplios estratos de la sociedad, junto a un incremento en el acceso a los estudios superiores y universitarios por parte de las poblaciones rurales, impulsaron el surgimiento de un nuevo sujeto político, generalmente llamado “intelectual indígena”. En el Perú, y más exactamente en Puno, la Reforma Agraria se produjo en 1969. Pese a estar presentes en el país y en la región movimientos campesinos sindicalizados, como ocurrió en el caso del país vecino, el mayor acceso a institutos superiores y universitarios – junto a la favorable coyuntura etnicista de los 70 y 80 (Barre 1983) – permitió un crecimiento de las demandas étnicas que, en el Perú, tuvo, sin embargo, su auge con bastante retraso respecto a Bolivia. De todas formas, será a partir de los años 70 y, sobre todo, 90 que, con más fuerza, y desde el punto de vista político, se verá finalmente consagrada la reivindicación étnico-identitaria aymara en el Perú, junto con una paulatina revaloración de la cultura, la lengua aymara y la autorepresentación política, sobre todo por parte de algunos sectores urbanos y con estudios superiores o universitarios.

En línea con estos objetivos de UNCA, en el específico caso de este artículo, el de la autorepresentación, es central el diálogo entre el punto de vista del dirigente político y el del antropólogo, en un texto que es el resultado de lo que puede definirse una “etnografía colaborativa” (Lassiter 2005). Por esta razón, la autoría es compartida, ya que la parte en la que se relata la autorepresentación histórica de UNCA se debe a Andrés Mauro Cruz Layme, mientras que la introducción, las notas explicativas y las conclusiones – a través de las que se contextualizan y analizan las



propuestas del dirigente político aymara – son atribuibles a Domenico Branca.

La entrevista que sigue ha sido realizada el 2 de agosto de 2013 en los locales de UNCA, en el jirón Arequipa de la ciudad de Puno, sede de la organización, durante mi investigación doctoral como estudiante de la Universitat Autònoma de Barcelona (cfr. Branca 2016).

### **Historia de la Unión Nacional de Comunidades Aymara**

*Andrés Mauro Cruz Layme:* Aquí en Perú, en Puno, en 1983, había cambios climatológicos, o sea había sequía en ese tiempo<sup>195</sup>. Entonces, en ese tiempo, tampoco no hubo organizaciones, pero la necesidad misma obligó a la zona de que se organizara, y en conjunto podrían lograr algún apoyo, ¿no? Entonces, organizaron las multicomunales por distrito. En distritos hubo algo de dos, o hasta cuatro organizaciones, hasta una organización... es multicomunales, agrupados de varias comunidades<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> Cruz se refiere a un período de sequía que conoció todo el Altiplano andino en los primeros años 80 del siglo XX. Por ejemplo, Lovón escribe: “La región sur del Perú afrontó a finales de 1982 e inicios de 1983 una coyuntura de sequía excepcional. El cuadro más crítico sucedió en el piso andino superior – territorios situados por encima de los 3.800 de altitud – comprometiendo esencialmente las zonas altiplánicas de los departamentos de Puno y Cusco”. Cabe resaltar que, todavía con Lovón, la sequía afectó a alrededor de 300.000 familias, la mayoría de las cuales se dedicaban a agricultura y ganadería y, en menor medida, al comercio (Lovón 1985: 13). Véase también Caballero (1992) y Monge (1997).

<sup>196</sup> La Ley 24656, “Ley general de comunidades campesinas” de 1987, así definía en el artículo 27 las multicomunales: “Las Empresas Multicomunales son personas jurídicas de derecho privado, de responsabilidad limitada, cuyas participaciones son de propiedad directa de las Comunidades socias. Son autónomas en lo económico y administrativo. Se constituyen para desarrollar actividades económicas de producción, distribución, transformación, industrialización, comercialización y consumo de bienes y servicios requeridos por las necesidades del desarrollo comunal. El Reglamento determina su régimen de organización y funcionamiento, régimen económico-financiero, laboral y de participación de los trabajadores, distribución de utilidades y disolución y liquidación de estas empresas. La constitución de una Empresa

En conjunto, podían lograr varios programas, proyectos, así, y lograron en ese tiempo.

Entonces, hubo algunos hermanos que eran estudiantes, egresaron como antropólogos<sup>197</sup>... entonces, ellos también preocupados de los que son aymaras, ¿no?, preocupados de unificar al pueblo aymara. Entonces, teniendo a esas organizaciones, los hermanos han convocado a todas las organizaciones multicomunales, organizaciones de mujeres, jóvenes, entre asociaciones de productores, entre otras, ¿no? Entonces, en eso, en 1984, más o menos ha empezado la iniciativa, la de unificar, pero también en 1984 – como primer año era 83 – había sequía, al siguiente año había inundación, o sea se llevaba todas las chakras, inundaba pampas, todo... Pero la chakra ya había, por el próximo... por ese año ya había sustento, ¿no? Pero, de todas maneras ya había organizaciones. Entonces, las

---

Multicomunal y todo acto que la modifique será acordado en Asamblea General que celebra en los delegados de las comunidades socias. Estas Empresas tienen existencia legal desde el momento de su inscripción en el Libro de Comunidades Campesinas y Nativas del Registro de Personas Jurídicas de los Registros Públicos. La sola presentación de las copias certificadas por Notario Público o por Juez de Paz, de acta de constitución serán títulos suficientes para su inscripción registral” (<http://www.cepes.org.pe/legisla/ley24656.htm>). Para profundizar pueden consultarse Barrios y Padrón (1986).

<sup>197</sup> Hay que tener en cuenta que a comienzo de los años 80 inició a gestarse la idea de crear una facultad de estudios en turismo y antropología que, efectivamente, vio la luz dos años después en Juli, como sede separada de la entonces Universidad Nacional Técnica del Altiplano (UNTA) ubicada en Puno (Degregori, Ávila y Sandoval 2001, Carpio, Velásquez y Cutipa 2009). Como muestra Pilco, en un Acta de creación de UNCA de 1984, los asistentes discutieron expresamente el tema de la educación universitaria y, desde las multicomunales y el apoyo de la Liga Agraria José Carlos Mariátegui de la Provincia de Chucuito (LAJCM) se organizaron las primeras becas destinadas a jóvenes campesinos: “Desde la perspectiva de las multicomunales y ligas agrarias distritales, los cupos de becas para las comunidades campesinas de base de LAJCM fue debatido en asamblea y en términos de la necesidad de contar con profesionales. Los primeros becarios fueron líderes y técnicos como bisagra entre las multicomunales y UNCA, bajo la promesa de modernización del campo a través del desarrollo rural” (Pilco 2016: 58). Y entre los primeros alumnos figuraron Bonifacio Cruz Alanguía y Héctor Luciano Velásquez Sagua, respectivamente el primero y el segundo presidente de UNCA.

entidades estatales, como las internacionales han visto de que sí, hay que apoyar a las familias que necesitaban, ¿no?

Entonces, desde 85, 86, 87, han estado en ese proceso de gestionar algunos proyectos sociales entre otros. Desde luego, convocan a las organizaciones y plantean, plantean de que el pueblo aymara debe unificarse a través de una organización. Entonces, de acuerdo a la información de ellos, hay documentos en donde indican que ellos han querido organizar una central de multicomunales. Entonces, como hubo así entendidos que eran antropólogos aymaras, indican mejor hay que denominar Unión de Comunidades Aymaras, para que, en conjunto, puedan hacer muchos logros. En 1987<sup>198</sup> ya se constituyó formalmente la Unión de Comunidades Aymara.

Ahora, de acuerdo a los estatutos, el cambio de la directiva es por 3 años, pero el fundador de esta organización – en paz descanse – tal

---

<sup>198</sup> Pese a que el proceso organizacional comenzó años atrás, el Acta de fundación de UNCA tiene como fecha el 21 de noviembre de 1986, siendo fundada en Juli por Bonifacio Cruz Alanguía, Nicolás Díaz Mendoza, Juan Baustista Carpio Torres, Teófilo Lauracio Ticona, Maglio Aguilar Olivera, Cipriano Quenta Yucra, Edmundo Valencia Carpio y Manuel Serrano Poma (Pozo 2015: 46). En la propia página web de UNCA puede leerse: “Las principales tareas asignadas a UNCA, eran: La Investigación, Extensión, promoción del Desarrollo Integral con una misión oportuna, eficaz y culturalmente pertinentes a las necesidades y acciones más sentidas de la población aymara. La obtención de Personería Jurídica no fue sencilla, por que en el Perú no existían normas legales para el tipo de organización que se gestó, no era sindical o gremial, no era ONG, ni empresarial, era básicamente una organización que se gestó desde las raíces culturales del Pueblo Aymara, que no solamente busca desarrollo económico, sino toma fundamentalmente la identidad y a partir de esta identidad cultural busca una forma de desarrollo integral para las familias y comunidades Aymaras. En consecuencia adoptar una modalidad de organización acorde con la ley, era realmente difícil. Después una gestión larga por más de un año, se logra el reconocimiento como entidad civil representativa de las comunidades y multicomunales, sin fines de lucro en fecha 13 de enero de 1987, desde luego, se ratificó la vigencia del directorio y se elabora algunos lineamientos básicos para un periodo de cuatro años, posteriormente en 1991 se designa un nuevo directorio que duró a abril de 1994, donde se produce el primer Congreso de UNCA, para aprobar el estatuto y elegir el Consejo Directivo” (<http://unca.galeon.com/>).

Bonifacio Cruz Alanguía, ese hermano ha dirigido un promedio de 10 años, la organización de comunidades aymaras, ha sido relegado, relegado, ¿no? Y después, él también ya convocó para el congreso de la Unión de Comunidades Aymaras<sup>199</sup>.

Eso ha sido en 1995, 1997...;1996!, Primer Congreso de la Nación Aymara, claro, acá en Puno, pero anteriormente han hecho encuentros aymaras, acá en Puno, en Jayllihuaya, hay un centro poblado, ahí al frente, y así en algunos distritos, así encuentros... varias actividades se han hecho.

Pero por primera vez en la historia han hecho el Primero Congreso de las Comunidades Aymaras en provincia de Yunguyo<sup>200</sup>, en donde sale

---

<sup>199</sup> Bonifacio Cruz Alanguía, antropólogo beneficiario de unas de las primeras becas de LAJCM y las multicomunales, ocupó el cargo de presidente de la institución desde noviembre de 1986 hasta el abril de 1994. En esta etapa, de acuerdo con los datos recogidos por Pozo, la cuestión de la identidad aymara no ocupaba un lugar prioritario, en absoluto: “El 12 y 13 de abril de 1993 [...] se realizó una reunión para analizar la situación de la UNCA y establecer las actividades que debían de priorizar. Los rubros prioritarios fueron los siguientes: agropecuario, salud, educación, microempresa y pesquería. También debía darse prioridad a la creación de fondos rotatorios para los campesinos, el desarrollo integral del niño y la electrificación rural. Entre los temas prioritarios no aparece nada ligado a cuestiones de identidad” (Pozo 2015: 58). Pero, además de esto, la etapa de Cruz fue caracterizada por la búsqueda y la obtención de colaboraciones de otras instituciones de apoyo económico, primera de las cuales – por importancia también en su desarrollo futuro – fue el Fondo Indígena (FI), una institución boliviana. Pozo destaca dos puntos importantes: en primer lugar, el FI manejaba el término “indígena”, un término que, hasta la fecha, no comparecía en las actas de UNCA, mientras que campesino compareció una única vez. Sin embargo, más adelante, él también comenzará a emplear el término, cuando ya no será presidente (Pozo 2015: 71-72); y, en segundo lugar, por primera vez se hacía mención a Bolivia, un referente muy importante en las instancias identitarias aymara.

<sup>200</sup> Cruz se refiere al congreso que se llevó a cabo el 12 de abril de 1994, en la comunidad de Wiñaymarka Intiwara, en Yunguyo. La “etapa desarrollista” fue abriéndose a otros temas y argumentos, en particular el de la ‘identidad’ aymara; en ese mismo congreso, junto a otros grupos de trabajo, uno en particular se ocupó de estudiar el tema de la identidad cultural: “El quinto grupo trató sobre el tema identidad del pueblo aymara y su perspectiva, llegando a los siguientes acuerdos, recuperar y mantener el mundo aymara y su lengua (lecto-escritura) con una tecnología para la mejor producción agropecuaria en base al avance científico; crear una ley, doctrina ley

elegido democráticamente un hermano también antropólogo, tal Héctor Velásquez Sagua, actual docente de la Universidad Nacional del Altiplano y regidor también de la Municipalidad Provincial de Chucuito-Juli... entonces... así, pe'<sup>201</sup>, entonces... ahí se ha organizado el Primer Congreso de Comunidades Aymaras y sale [...] elegido el señor Héctor Velásquez Sagua y ha hecho varias gestiones, programas, proyectos, o sea, reconstrucción.

Así, entonces, éste [...]. Han logrado algunos proyectos, tema educativo, salud, justicia, medio ambiente, y otro, temas a nivel de diplomado, maestría, para que los profesionales aymaras, jóvenes aymaras puedan prepararse en otras universidades extranjeras, así, ¿no?, han hecho convenios, contactos, así y se ha visibilizado, en otras palabras, la organización a nivel nacional e internacional a la fecha.

El siguiente presidente ya convoca para el Segundo Congreso y el Segundo Congreso se ha llevado acabo acá en la Universidad Nacional del Altiplano, donde han participado algo de 500, 600 aymaras, dirigentes, autoridades, y donde también sale elegido tal Modesto Chambi Loma, el hermano es de la provincia de Yunguyo, y... bueno, ha hecho logros e igual ha hecho contactos con diferentes instancias internacionales, foros educativos, varias actividades, como siempre, a la fecha hacemos igual, ¿no?, pero el hermano ya hace mucho tiempo ha fallecido también<sup>202</sup>.

---

[sic] sobre la base de nuestra vivencia, valorar nuestras plantas medicinales con el conocimiento científico a través de capacitaciones, intercambio entre comunidades, distritos y provincias, regiones (Acta UNCA 12/04/1994)" (citado en Pozo 2015: 73). Se puede notar cómo en esta etapa temprana, el idioma representaba ya uno de los rasgos más importantes en el tema de la identidad. Todavía no se mencionaba el término 'nación', pero sí 'pueblo'.

<sup>201</sup> Por "pues". Es una interjección muy común en Perú y en todo el departamento de Puno. A menudo es elidida en "pe". Cubre una variedad de sentidos bastante amplia; por ejemplo, puede indicar exhortación ("¡acaba, pe!") o afirmación ("sí, pe", "así es pe", traducción esta última del aymara *ukhamaya* o *ukhamawa*).

<sup>202</sup> Modesto Chambi perdió las elecciones en 1994 con Héctor Velásquez. Pese a que Cruz hable de "500, 600 aymara", según Pozo fueron 348 los socios que asistieron al evento, doblando los participantes del Primer Congreso (Pozo 2015: 92). El entrevistado habla de "contactos con diferentes instancias internacionales" que, en particular, ha sido

Bueno, seguidamente ya convocan el Tercer Congreso y sale el señor Gerónimo Romero Huayna, es un hermano de Zepita, provincia de Chucuito, profesional aymara también... y él ha dirigido así nomás el laboro desde hermano, temas identidad, la auto-identificación<sup>203</sup>... esa ha sido su labor y él igual ha trabajado con muchas instituciones del Estado, cooperaciones internacionales, eventos, encuentros, talleres y todo eso,

---

el FI (Fondo Indígena), con el que ha tenido un estrecho contacto. El período de Chambi es definido por Pozo como un período “político” con la tentativa de crear un partido que representara a los aymara a nivel electores; de contactos con organizaciones internacionales y nacionales que manejaban discursos etnicistas, en Bolivia, Ecuador y en el mismo Perú. Además, siguiendo al autor, cabe destacar que en este mismo contexto, Alejandro Toledo – quien ganará la presidencia de la República Peruana en 2001 empleando símbolos y atuendos “indígenas” (Pajuelo 2007) – será el más importante opositor del dictador Alberto Fujimori, también manejando un discurso etnicista (en 2000 organizará la “Marcha de los Cuatro Suyos”, clara referencia al imperio inca). Después de una etapa marcada por proyectos de tipo económico, y después de un todavía tímido interés hacia la identidad cultural, no será sino entre el última parte de la década de 1990 y comienzo de 2000 que, debido a una coyuntura particular, en UNCA comienza a fortalecerse el tema de una ‘identidad aymara’. Pero, es sumamente importante destacar que, en un acta de UNCA del 19 y 20 de noviembre de 1999, todavía bajo la presidencia de Chambi, se nombrará por primera vez a la ‘nación aymara’: en éste se planteaba el “reconocimiento de la nación aymara dentro del Estado peruano”, además de referencias a la creación de una Universidad Aymara – proyecto retomado también después de unos quince años – y de la necesidad política de que los aymara deben “estar como Nación Aymara dentro del Estado peruano” (citado en Pozo 2015: 102). Este empleo del término ‘nación’ es, por lo general, el mismo que se continúa haciendo en la actualidad. No tiene matices separatistas ya que subraya la voluntad de ser ‘nación’ dentro de la ‘nación’ peruana, es decir, ser parte de ella; pero, aquí se nota un paso más, es decir, un planteamiento – que podría definirse *en nuce* – de lo que se irá desarrollando más adelante, en particular, en Ecuador y Bolivia, a saber, la re-fundación del Estado peruano como ya no sólo uninacional, sino plurinacional.

<sup>203</sup> El énfasis sobre la identidad aymara continuó bajo la presidencia de Gerónimo Romero (2001-2004), elegido el 30 de junio de 2001, y de la vicepresidencia de Brígida Peraza Cornejo. Según Pozo, en esta ocasión acudieron 525 socios, “el mayor número de asistencia registrado hasta ese momento” (Pozo 2015: 111). El período de Romero fue caracterizado por cambios importantes en el estatuto, en la ampliación de la base social y de las provincias aymara (que incluyeron también Huancané, Moho y Puno). Pero, además se impulsó por la organización de un congreso de mujeres y jóvenes aymara.

¿no? Más ha sido formación de líderes, para que más adelante los profesionales o líderes aymaras puedan dirigir su pueblo, entonces... eso era su objetivo y eso se logró.

Y también él convoca al Cuarto Congreso de UNCA, pero el hermano hace cinco años ya falleció, ¿no? Entonces, y el Cuarto Congreso se llevó acá en Puno, en el distrito de Ácora, ahí se ha llevado, entonces... siempre ha sido la idea de que el pueblo aymara debe andar unificado, debe conocer sus derechos y todo ello, y desde luego se ha éste... se ha hecho una propuesta, un proyecto-Ley, o sea, Legislación Aymara, ¿no?<sup>204</sup> Por ejemplo, en las comunidades, cuando hay algún problema, entonces normalmente, las autoridades de las comunidades pueden solucionar ese problema, ellos tienen esa capacidad... pero, no hay ningún documento que diga «sí, se tiene que sancionar de esa forma», o sea, que es acuerdo de esa autoridad o acuerdo de la Asamblea, ¿no?, cómo se tiene que juzgar a esa persona... entonces, eso la UNCA, a nivel de su equipo, a nivel de sus líderes, han escrito eso, pues se juzga en la comunidad, cómo se enseña en

---

<sup>204</sup> La así llamada “Ley Aymara” se aprobó en 2004 bajo la presidencia de Milton Cariapaza Roque, a pesar de que la idea nació antes de esta fecha. Según Pilco, “Luego de la sustentación de sus trabajos, los egresados de la Escuela de Promotores en Educación Intercultural Bilingüe (EPEIB-UNCA) serán los facilitadores en la agenda de trabajo de UNCA en 2004 en diferentes temáticas: organicidad del Pueblo Aymara, tierra y territorio, educación aymara, justicia propia, economía colectiva y asuntos internacionales. La formación de cuadros en la Escuela de Promotores en EIB tuvo un primer impacto en el *I Foro de Propuesta Educativa Aymara* realizado en 2004. En esta reunión convocada por UNCA participaron 2 egresados de la EPEIB-UNCA como ponentes y facilitadores, evento al que asistieron estudiantes del Instituto Superior Pedagógico de Puno (ISPP), líderes, dirigentes de comunidades y multicomunales, dirigentes de comunidades y multicomunales, dirigentas de organizaciones de mujeres y bases de UNCA. De la experiencia anterior de elaboración de la *Ley Aymara* UNCA retoma la metodología participativa en el Foro con la cooperación de los egresados de EPEIB-UNCA como facilitadores. La propuesta educativa aymara y otras propuestas se trabajó con la participación de los comuneros aymaras empezando desde las bases de nivel comunal, distrital, provincial y regional mediante foros y talleres” (Pilco 2016: 79, énfasis del autor).

tema de educación, cómo al niño se enseña... entonces, todo eso se ha inscrito, todo.

Entonces, esta misma propuesta se ha planteado el Estado, de que reconozca como tal al pueblo aymara, pero a la fecha eso no es escuchado, porque los políticos o los que dirigen el pueblo peruano digan pe' que ellos ya están pensando como separatistas, porque puedan tener su propia... propia ley, propia legislación. Bueno, eso se truncó ahí, mucha gente ha sido informada por sus derechos, más que todo lo que es recursos naturales, medio ambiente, que los aymaras teniendo los recursos, sí podemos administrar nuestros recursos; que sí tenemos capacidad de dirigir, en cualquier instancia. Entonces, mucha gente ya tiene esa información, y muchos dirigentes también tienen información y muchos ya son profesionales, no es como antes, todo cambia.

En ese Cuarto, en el Cuarto Congreso sale elegido el hermano Milton Cariapaza Roque, es de Ácora. Igual, como joven dirigente, más se preparó... bueno, ha dirigido, también, a nombre de la... del pueblo aymara, como otros presidentes han hecho igual, pero no tanto, porque a veces cada dirigente como direcciona una organización. Entonces, no ha sido tan débil pero de todas manera se ha visibilizado como joven dirigente que ha dirigido esta organización.

Después, nuevamente, él convoca al Quinto Congreso de UNCA, en este Quinto Congreso sale elegido el hermano Roberto Iscarra Ramírez, que también el hermano ha dirigido, ¿no? O sea, con los mismos principios, con los mismos objetivos que UNCA tiene, ¿no?

Entonces... el ex presidente Roberto convoca también a otro congreso de UNCA, en donde yo salí elegido como presidente de esta institución<sup>205</sup>, y vengo a la fecha dirigiendo dos años, y muy probable al año, más o menos en este tiempo, ya no sea presidente, de acuerdo al estatuto, 3 años entonces... yo ya debo convocar en el mes de marzo o abril, tal vez antes, de acuerdo al estatuto, 6 meses de convocatoria, entonces, en agosto por ahí ya se estaría llevando el congreso de UNCA. Entonces, de acuerdo... la

---

<sup>205</sup> Respectivamente, Cariapaza Roque fue presidente de 2004 a 2007; Iscarra Ramírez de 2007 a 2010 y Cruz Layme de 2011 a 2014.



Comisión de Organización, también va preparando agenda, qué tema también se va a discutir en ese congreso, porque tenemos ya avanzado la legislación aymara, tenemos ya avanzado la agenda aymara, la propuesta educativa aymara... o sea, hay varios temas que se ha avanzado, ¿no? Entonces, seguramente en este congreso un poco que vamos a dar fuerza a esas propuestas.

*Domenico Branca:* ¿Quién trabaja esos temas? Profesionales?

*A. M. C. L.:* Nosotros. O sea, en cada evento recogemos y sistematizamos, consolidamos en todos ideas, entonces, para nosotros eso es agenda aymara.

*D. B.:* ¿Y cuánta gente hace parte de UNCA?

*A. M. C. L.:* Antiguamente, como decía que habían las organizaciones multicomunales y, bueno, participaban los presidentes verdaderos, elegidos por sus distritos, y ellos participaban... entonces... UNCA tenía fuerza, bastante fuerza en ese entonces, sus bases eran más de 18 organizaciones, ¿no? Entonces, con las 18 organizaciones eran las que decidían, ¿no?, y cada organización-base traía gente, entonces... convoca 500, hasta 1500 personas, convocaba uno para el congreso... pero, como no siempre dura el proyecto, los proyectos, las multicomunales actuales se han, en otras palabras, debilitado bastante. El problema, también, en muchas organizaciones, han sido politizadas, también, porque los gobiernos de turno... como tienen otros aparados de Estado, entonces... no le conviene que exista una organización sólida, fuerte para, por lo menos, éste... discutir al Estado, ¿no? Pero... no sé, al parecer, ha sido manejado por algunos movimientos políticos... las organizaciones, entonces, desde ahí es debilitado las organizaciones... Entonces, muchos dirigentes han participado a las candidaturas como alcaldía, corregidor, ¿no? Así, entonces... y pierden la fortaleza de la organización y la misma... o sea, los mismos aymaras se acusan «que ya politizaron por los intereses», o sea que ya son... son personas que maneja, ¿no? Entonces, eso es un gran problema,

¿no? O sea, las organizaciones también han sido manejadas, como decía políticamente, entonces, ahí han perdido bastante fuerza, las organizaciones, y pero sí, han sido informadas también a través de UNCA, muchos dirigentes han sido formados todos ellos, ¿no? Entonces, ahora en nuestro pueblo aymara ya no hay mucha fuerza, como antes que hubo.

Las comunidades aymaras están, o sea, UNCA está estructurado por niveles: las organizaciones de primer nivel son las comunidades y parcialidades que están ahí, y las organizaciones de segundo nivel son las multicomunales, que agrupan a esas comunidades. Y UNCA es la organización de tercer nivel, o sea, que tiene más peso, la organización aymara, una organización de tercer grado que representa al pueblo aymara en el marco de los pueblos indígenas, los derechos de los pueblos indígenas y bajo el Convenio o tratados internacionales, ¿no? Ahora, en esta gestión, por ejemplo, hubo el Aymarazo<sup>206</sup>, por ejemplo, podemos hablar de los que

---

<sup>206</sup> El llamado “Aymarazo” incluye una serie de eventos que se verificaron en la primera parte de 2011 en el departamento de Puno, a raíz de unas luchas anti-mineras por parte de comunidades del sur de Puno. El líder de este movimiento fue Walter Aduviri Calisaya, quien en 2014 llegó al segundo turno en las elecciones para el gobierno regional, siendo derrotado por el actual presidente, Juan Luque Mamani. La prensa atribuyó a la movilización caracteres étnicos y, de hecho, en la huelga y disturbios que ocurrieron en la ciudad de Puno y en otras localidades participaron comuneras y comuneros que llegaron de diferentes partes del Departamento. El diario *El Correo*, en su edición de Puno, relata la siguiente cronología: “Febrero del 2011, un grupo de dirigentes y tenientes aimaras llegan a la ciudad de Puno para pedir audiencia con el presidente regional Mauricio Rodríguez. Su intención era que emita un pronunciamiento prohibiendo la minería en el sur. El 10 de mayo del 2011 se inicia una huelga indefinida en contra de las concesiones mineras de la zona sur de la región Puno; el 20 de mayo del 2011, el viceministro de Minas, Fernando Gala Soldevilla, anunció que el Gobierno viene cumpliendo el acta suscrita con las autoridades y dirigentes de Puno, prueba de ello es la Resolución Viceministerial que declara el cerro Khapia como patrimonio cultural de la Nación. El 24 de mayo 2011, la población aimara en un número mayor a las cinco mil almas expresan al unísono «no a la minería» porque atenta a la Pachamama, madre de la existencia en el altiplano. Se cumplió entonces 15 días de huelga. El 26 de mayo del 2011, la huelga aimara llegó a su máximo nivel de violencia, la tarde de este día varias delegaciones de comuneros rodean las principales instituciones de Puno y empezaron a saquear. Fue una noche intranquila para la Ciudad

han dirigido, ese movimiento Frente de Defensa, Comité de Luchas y otras, que también han sido ex dirigentes de la Unión de Comunidades Aymaras, muchos han sido directivos, han participado, se han formado, o sea, han visto que tratados, que les ampara a los pueblos y otros temas más. Entonces, ellos fácilmente donde están afectados, concesionados, por ejemplo, en las zonas, y ellos, al tener esa información convocan, se reúnen y se hacen elegir como representantes para puntos específicos, ¿no? Frente de Defensa o Comité de Lucha. Entonces, los mismos se han movilizado, han convocado hasta el gran levantamiento aymara... y UNCA ha estado activamente en eso, pero no UNCA, de acuerdo a la historia, no convoca paros ni huelgas, pero sí forma cuadros que, mañana o más tardes, o más adelante pueden ser autoridades, pueden ser presidentes de sus comunidades y que pueden direccionar de distinta forma, o sea, que tenga ese nivel de manejarlo, puede ser un alcalde, y como aymara tiene que dirigir su pueblo. Puede ser un consejero en la Región, un Presidente Regional, o sea... claro, ese es el labor, aunque ya hemos tenidos nuestros consejeros aymaras, alcaldes, eso sí hay... entonces, si hablamos así, en el aspecto político, de hecho que falta mucho; no es tan suficiente que un aymara pueda dirigir. Entonces, ese labor de esta organización es más... su labor más puntual es identidad, porque con este mundo globalizado, entonces, ya quiere pues ya taparlo, ¿no? Todos los usos y costumbres que

---

Lacustre. Y el 27 de mayo 2011, el viceministro de Minas, Fernando Gala, sostuvo que es «inviabile» cancelar por decreto supremo las concesiones mineras y petroleras en Puno, como demanda la población, porque afectaría la seguridad jurídica del país” (*El Correo* 26 de mayo de 2014). En un primer momento, a raíz de los hechos, el entonces presidente Alan García canceló los acuerdos con la empresa minera canadiense Bear Creek, la cual hizo valer sus derechos prometiendo acciones legales. Se llegó entonces a un compromiso en el que la empresa se empeñaba a no actuar operaciones de exploración en la zona hasta que no hubiera tenido las concesiones correspondientes, aunque seguía su actividad donde ya tenía derechos. Para profundizar, véase Ayala (2011). El 18 de julio de 2017, pobladores del sur del departamento arribaron a la ciudad de Puno para solidarizarse con Walter Aduviri Calisaya en contra de la sentencia que lo condenada a 7 años de detención, más el pago de 2 millones de soles (al cambio, 529.040 euros). Ver por ejemplo, “Juzgado Penal Colegiado de Puno criminalizó protesta”, *Los Andes*, 19 de julio de 2017.

se manejan en la comunidad... pero, con las leyes que el Estado también tiene, la comunidad también se basa en base a esa ley... que la comunidad las leyes que tiene son ley interna, que casi no son válidas para el Estado... nosotros eso decimos que sí tienen que tener legalidad, sí valen, sirve. Y ¿qué instrumento nos ampara? Los convenios y los tratados internacionales, eso tiene validez, ¿no? Entonces, así ha sido el labor de organización, entonces, actual... en el estatuto, por ejemplo, de nuestros ex dirigentes que han elaborado y ahí aparece que hay organización de jóvenes, organización de mujeres, asociación de productores, multicomunales, o sea, artesanos, o sea varios están ahí, ¿no? Entonces, pero como decía hace rato que un poco, todas esas organizaciones también se han debilitado... algunos están con fuerza, algunos ya no. Entonces, eso es que está pasando, pero nosotros como aymara que somos y nos identificamos y... seguiremos... creo que no vamos a perder porque mucha gente se autoidentifica.

Por ejemplo, ahora el Estado, en 2017, convoca al censo nacional. Nosotros como organización aymara, participaremos; incluso, ya nos han convocados y hay algunas organizaciones nacionales que han sido elegidas para que ya represente la Instituto Nacional de Estadística e Informática... entonces, cada vez que nos convocan, nosotros tenemos que poner parte ahí, o sea... qué pregunta se va a formular para que se auto-identifiquen, por lo menos en esa pregunta diga «sí, hace 50 años, sí mi papá hablaba aymara», ¿no? Entonces, ya no hablará aymara, pero en ese momento se tiene que identificar que «sí, soy aymara». Entonces, esas preguntas se va a hacer... Y ahora el censo al 2007, creo, 2007? Ese censo... según el Ministerio de Cultura ellos sólo nos indica que somos una población de 350.000 aymara, pero, para nosotros eso no es tan exacto, porque si realmente... en Puno por ejemplo somos más de 1.200.000 electores, ¿no? Entonces, aymaras ¿cuántos somos? Seremos pe' más de 500.000 aymaras... sólo en Puno. Pero si... nosotros, hermanos que han salido a otras regiones como a Tacna, Moquegua, Lima, y la pregunta no se ha formulado, claro no se ha acogido pe' eso, ¿no? Y muchos hermanos acá, en el censo, no han dicho pe' nada, entonces es por eso que no se ha tomado en cuenta. Entonces, calculándolo, los aymaras somos más de 1 millón de aymaras,

en Perú, tal vez más... entonces, en ese censo, nosotros exactamente vamos a saber, ¿no? Y eso también nos hace reflexionar cuando los migrantes, o sea, de otros naciones, por ejemplo los chinos, que están en nuestro país, ellos tienen el dato exacto, de hecho por lo que ellos ingresan, entonces, por las migraciones, o sea, cuántos chinos están ingresando... entonces, ellos fácilmente indican «nosotros somos más de 1 millón de chinos que estamos acá contribuyendo al Estado peruano», y nosotros nos preguntamos «entonces, ¿los aymaras no contribuimos? ¿Qué somos? Somos de acá y no tenemos un dato exacto». Entonces, esa labor de las organizaciones, más que todo de UNCA y de las organizaciones nacionales que existen en el Perú, entonces, eso ya está en debate, eso ya lo hemos lanzado, ya hemos sido escuchados por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI)<sup>207</sup>.

## Conclusiones

De acuerdo con cuanto expresado por Bengoa (2009), en la actualidad estaríamos en lo que el autor ha definido como la “segunda emergencia indígena”. En este artículo se ha procurado mostrar diacrónicamente cómo ha surgido y evolucionado UNCA y en qué contextos históricos, sociales, políticos y económicos. El discurso de UNCA, que por supuesto ha ido modificándose en el tiempo, no estaba separado ni se desarrolló de manera independiente con los despertares étnicos del Perú, del continente americano y del planeta.

En los años en que comienza la narración de Andrés Mauro Cruz Layme, a principios de los 80, el énfasis sobre las identidades étnicas y los pueblos indígenas recién comenzaba a entrar en las agendas de las organizaciones políticas y de las y los mismos antropólogos. Por un lado, los años 70 vieron el surgimiento – a nivel global – de ese sujeto definido como “intelectual indígena” (Zapata 2004) que, en el contexto andino – antes boliviano y luego peruano y chileno – comenzó a entrar en la vida

---

<sup>207</sup> Con relación a esto, véase mi artículo sobre la lengua y el “efecto de prestigio”.

política de los países, debido sobre todo a un mayor acceso a la educación secundaria y universitaria de las capas campesinas. Pero, en el contexto peruano fue justamente en la década de los 80 que se verificó un creciente desarrollo de lo que Ramón Pajuelo (2007) llamó la “irrupción del factor étnico” y Bengoa la (primera) “emergencia indígena” (Bengoa 2000). Dos eran las tendencias principales que se enfrentaban en este período: por una lado, una visión de corte etnicista y, por el otro, una visión que más bien desconfiaba de esta última y que tenía como parámetro de análisis la clase. Como hizo notar Salomon (1982), el interés hacia lo étnico y las dimensiones identitarias se dan a partir de los años 70, y en la década siguiente serán muchos los trabajos enfocados en estas temáticas. Por otro lado, en antropología y en las ciencias sociales en general (McKay y Lewins 1978, Eriksen 1993, Ventura 1994, Hobsbawm 2000, Clua 2008), el uso del término “etnicidad” se remonta a los años 60 del siglo XX y, en particular, su auge comenzará después de la publicación en 1969 del libro editado por Fredrik Barth, *Los grupos étnicos y sus fronteras* (1976). Como subraya Thomas Abercrombie (1991) en referencia al caso andino, el concepto de etnicidad ha sido incorporado en antropología al comienzo de los años 70 (Ventura 1994: 119). Frank Salomon, en su reseña bibliográfica sobre la antropología andinista de esa década, dedica un apartado al desarrollo de los estudios enmarcados en este concepto que, hoy en día, requeriría un espacio mucho más amplio. En los 70, sin embargo, el término recién empezaba a entrar en la – “caja de herramientas” de los y las antropólogos (Glazer, Moynihan 1975). Salomon evidencia que en esta época – conforme a las tendencias globales – también en las ciencias sociales latinoamericanas, y peruana en este caso, comienza a entrar el término – “étnico” y a repensarse las categorías identitarias cristalizadas desde el período colonial. Los científicos sociales – sostiene Salomon – se dan cuenta de que las viejas categorías de “blanco”, “indio”, “mestizo” ya no eran explicativas, como evidenciaban entre otros Fuenzalida, Mayer y Escobar (1970), para quienes la categoría de raza social no explica fenómenos que, en realidad, son reconducibles a relaciones de poder.

Historicizar el surgimiento de una identidad étnica, a través de la narración de Andrés Mauro Cruz Layme con referencia al contexto aymara

peruano, repara de posibles y peligrosas derivas primordialistas y perennialistas, destacando el hecho de que “las identidades sociales son siempre creadas, y por lo tanto históricas” (Stolcke 2008: 20). Lejos de una perspectiva esencialista que considera las identidades sociales (incluidas, por supuesto, las étnicas) como objetos primordiales o perennes, que amarran a los individuos en una obligatoriedad biológica y ‘natural’, las identidades son un producto que es social e histórico. Al menos a partir de la revolución interaccionista de Barth (1976 [1969]), la antropología fue abandonando la idea de una identidad fija y estable para mostrar, al contrario, la fluidez y la naturaleza múltiple y procesual de las identidades subjetivas. En el caso peruano, ya lo había comenzado a estudiar Arguedas, evidenciando que categorías como ‘india/o’, ‘mestiza/o’ o ‘blanca/o’ son culturales y no “raciales”.

Debería quedar claro que, sin embargo, la misma noción de identidad no está exenta de ambigüedades y de confusiones. Brubaker y Cooper (2001: 5) han mostrado en un largo ensayo las dificultades conceptuales que acompañan el término, constreñido entre “categoría de la práctica” y categoría “analítica” o “académica”, lo que puede llevar – siguiendo a Wacquant a propósito de la noción de ‘raza’ – a no operar una “clara demarcación entre el sentido común y las comprensiones analíticas” (Wacquant 1997: 222). Desde un punto de vista etnográfico, según Briones (2007), se corre el riesgo de olvidar las prácticas y discursos de los mismos actores sociales. Eduardo Restrepo, por su parte, ha evidenciado los problemas políticos que pueden acompañar enunciados de este tipo. Escribe Restrepo:

Desde la perspectiva de los movimientos y organizaciones étnicas, algunos activistas y académicos se han preguntado si no es cuando menos sospechoso (por no decir abiertamente reaccionario) que precisamente ahora que los grupos subalternizados se organizan en torno a aspectos como la etnicidad, ciertos académicos desde sus «torres de marfil» aparecen conceptualizándola como una contingente construcción que constituye un «capital político» instrumentalizado para posicionar ciertos sectores e intereses (Restrepo 2004: 227).

Es necesario, por tanto, superar “el lugar común de la distinción esencialismo/constructivismo” (Restrepo 2006: 33) y elaborar un análisis en el que la construcción de las identidades sea la premisa y no el punto de llegada. “Los estudios deben mostrar – siguiendo todavía a Restrepo – las formas específicas, las trayectorias, las tensiones y antagonismos que habitan históricamente y en un momento dado las identidades concretas” (Restrepo 2006: 33), como se ha procurado mostrar en este artículo.

En el contexto en examen, la identidad cultural es considerada a menudo como una riqueza a defender, despertar y fortalecer – estos son algunos de los términos empleados en las reivindicaciones político-identitarias aymara (Branca 2016) – por los asaltos de la globalización, como afirma Cruz, la occidentalización y la peruanización imperarantes. Por decirlo con Appadurai, “entidades de pequeñas dimensiones tienen miedo de ser absorbidas culturalmente por entidades más grandes, en particular por aquéllas más cercanas: la comunidad imaginada de uno es la prisión política del otro” (Appadurai 2012: 60, trad. mía). Estos miedos a la homogeneización cultural global han, paradójicamente, llevado a un redescubrimiento de lo local y a la explicitación política de *habitus* “tradicionales”, revitalizando grupos sociales, así como reinventando, y adaptando creativamente a la actualidad, prácticas culturales.

Los procesos políticos de los últimos años que han interesado los países vecinos de Perú, es decir, Bolivia y Ecuador, y que tienen eco también fuera del Continente, llevan necesariamente a profundizar, en investigaciones futuras, las dinámicas que interesan los cambios del Estado-nación peruano en la actualidad. Por ejemplo, en octubre de 2017 se realizará en el Perú el XII censo de Población, VII de vivienda y III de comunidades indígenas. Por primera vez, en los 196 años de vida republicana, se incluirá una pregunta sobre la autorepresentación étnica de las y los ciudadanos del Perú. Como se ha visto en el curso del artículo, UNCA contribuyó a empujar el tema de la autorepresentación, abriendo nuevas reflexiones sobre el rol del Estado en la formulación de los censos, y sobre el censo como manera de control estatal (Angosto y Kradolfer 2012).



Se ha visto cómo la fundación de UNCA fue posible en un contexto económico-social caracterizado por graves problemas ambientales, y su creación se debió a una coyuntura favorable de necesidad organizativa entre diferentes sujetos (comunidades, multicomunales, dirigentes de base, estudiantes de origen campesino). Se pasó de unos intereses orientados hacia el desarrollo de las comunidades aymara de la región Puno, gracias además a varios acuerdos y cooperaciones con otras instituciones y fundaciones, nacionales e internacionales – en el que tuvieron un papel importante las becas otorgadas a estudiantes de origen campesino, muchos de los cuales antropólogos – a un énfasis cada vez mayor sobre temas relacionados con lo étnico y lo identitario.

## Bibliografía

- Abercrombie 1991 = T. A. Abercrombie, *To Be Indians, to Be Bolivian. Ethnic and National Discourses of Identity*, in G. Urban, J. Sherzer (eds.), *Nation-States and Indians in Latin America*, University of Texas Press, Austin 1991, pp. 95-130.
- Angosto, Kradolfer 2012 = L. F. Angosto Ferrández, S. Kradolfer (eds), *Everlasting Countdowns: Race, Ethnicity and National Censuses in Latin American States*, Cambridge Scholars, Cambridge 2012.
- Appadurai 2012 = A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012 [1996].
- Ayala 2011 = J. L. Ayala, *¡Mata a esa chola de la waraqa! ¡Mata a esa chola! ¡Mata esa chola, carajo!*, Arteidea, Lima 2011.
- Barre 1983 = M.-C. Barre, *Ideologías indigenistas y movimientos indios, Siglo Veintiuno Editores*, México 1983.
- Barrios, Padrón 1986 = C. Barrios, M. Padrón (eds.), *Comunidad campesina y empresa comunal*, CLACEDEP/DESCO, Lima 1986.
- Barth 1976 = F. Barth, *Introducción*, in F. Barth (ed.), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México 1976 [1969], pp. 9-49.

- Bengoa 2000 = J. Bengoa, *La emergencia indígena en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, México 2000.
- Bengoa 2009 = J. Bengoa, *¿Una segunda etapa de la emergencia indígena en América Latina?*, "Cuadernos de Antropología Social", 29, 2009, pp. 7-22.
- Branca 2014 = D. Branca, *La lengua jaqi aru (aymara) como elemento de identidad*, "Quaderns-E de l'Institut Català d'Antropologia", 19, 2, 2014, pp. 10-24.
- Branca 2016 = D. Branca, *"La nación aymara existe". Narración, vivencia e identidad en el Departamento de Puno, Perú* (tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2016.
- Briones 2007 = C. Briones, *Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías*, "Tabula Rasa", 6, 2007, pp. 55-83.
- Brubaker, Cooper 2001 = R. Brubaker, F. Cooper, *Más allá de "Identidad"*, "Apuntes de Investigación del CECyP", 7, 2001, pp. 1-66.
- Caballero 1992 = V. Caballero, *Urbanización de la sociedad rural puneña, crecimiento y cambios en las comunidades campesinas*, "Debate Agrario", 14, 1992, pp. 107-120.
- Calisaya 2013 = E. Calisaya Calamollo, *Participación política de las mujeres aymaras en los gobiernos locales de la provincia de Chucuito-Juli (Puno-Perú). Testimonios de regidoras aymaras*, Universidad Indígena Intercultural, Cumbaya 2013.
- Carpio, Velásquez, Cutipa 2009 = J. B. Carpio Torres, H. L. Velásquez Sagua, G. Cutipa Añamuro, *Antropología en el Altiplano peruano: 25 años*, Universidad Nacional del Altiplano, Puno 2009.
- Clua 2008 = M. Clua i Fainé, *Cultura, ètnia i nació: Una aproximació a l'estudi del nacionalisme des de l'antropologia social* (tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2008.
- Clua, Sánchez 2014 = M. Clua i Fainé, J. Sánchez García, *Més enllà de la identitat: noves conceptualitzacions per a vells problemes?*, "Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia", 19, 2, 2014, pp. 1-9.
- Degregori, Ávila, Sandoval 2001 = C. I. Degregori, J. Ávila, P. Sandoval, *Enseñanza de antropología en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2001.

- Eriksen 1993 = T. H. Eriksen, *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*, Pluto Press, London 1993.
- Fuenzalida, Mayer, Escobar 1970 = F. Fuenzalida, E. Mayer, G. Escobar (eds.), *El indio y el poder en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima 1970.
- Glazer, Moynihan 1975 = N. Glazer, D. Moynihan, *Introduction*, in N. Glazer, D. Moynihan (eds.), *Ethnicity: Theory and Experience*, Harvard University Press, Cambridge 1975, pp. 1-26.
- Hobsbawm 2000 = E. Hobsbawm, *La izquierda y la política de la identidad*, "New Left Review", 0, 2000, pp. 114-125.
- Lassiter 2005 = L. E. Lassiter, *Collaborative Ethnography and Public Anthropology*, "Current Anthropology", 46, 1, 2005, pp. 83-106.
- Lovón 1985 = G. Lovón Zavala, *El sur andino peruano y la coyuntura de sequía: 1982-1983*, in M. G. Caputo, J. E. Hardoy, H. M. Herzer (eds.), *Desastres naturales y sociedad en América Latina*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires 1985, pp. 13-29.
- McKay, Lewins 1978 = J. McKay, F. Lewins, *Ethnicity and the Ethnic Group: A Conceptual Analysis and Reformulation*, "Ethnic and Racial Studies", 1, 4, 1978, pp. 412-427.
- Monge 1997 = C. Monge, *Perú: transición agraria, desestructuración social y evolución del movimiento campesino*, Publicaciones del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Madrid 1997.
- Pajuelo 2007 = R. Pajuelo Teves, *Reinventando comunidades imaginadas. Movimientos indígenas, nación y procesos sociopolíticos en los países centroandinos*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2007.
- Pilco 2016 = R. Pilco Mallea, *Construcción colectiva de las demandas y propuestas de educación superior indígena en el Perú. El caso de la Unión Nacional de Comunidades Aymaras – UNCA (1980-2014)*, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba 2016.
- Pozo 2015 = E. Pozo, *La promesa de lo aymara: la "Unión de Comunidades Aymaras" (UNCA) y la formación del discurso identitario reivindicativo en el sur de Puno* (tesis de maestría), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2015.

- Restrepo 2004 = E. Restrepo, *Esencialismo étnico y movilización política: tensiones en las relaciones entre saber y poder*, in O. Barbary, F. Urrea (eds.), *Gente negra en Colombia. Dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico*, CIDSE/IRD/COLCIENCIAS, Medellín 2004, pp. 227–244.
- Restrepo 2006 = E. Restrepo, *Identidades: Planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio*, “Jangwa Pana”, 5, 2006, pp. 24–35.
- Salomon 1982 = F. Salomon, *Andean Ethnology in the 1970s: A Retrospective*, “Latin American Research Review”, 17, 2, 1982, pp. 75-128.
- Stolcke 2008 = V. Stolcke, *Los mestizos no nacen, se hacen*, in V. Stolcke, A. Coello de la Rosa (eds.), *Identidades ambivalentes en América Latina (Siglos XVI–XXI)*, Ediciones Bellaterra, Barcelona 2008, pp. 14-51.
- Ventura 1994 = M. Ventura i Oller, *Etnicitat i racisme*, “Revista d’Etnologia de Catalunya”, 5, 1994, pp. 116-133.
- Wacquant 1997 = L. Wacquant, *For an Analytic of Racial Domination*, “Political Power and Social Theory”, 11, 1997, pp. 221-234.
- Zapata 2004 = C. Zapata, *Origen y función de los intelectuales indígenas*, “Cuadernos Interculturales”, 3, 4, 2004, pp. 65-87.

## Sitografía

*Ley general de comunidades campesinas*,

<http://www.cepes.org.pe/legisla/ley24656.htm> (consultado el 27/07/2017).

*Unión de Comunidades Aymaras*, <http://unca.galeon.com/> (consultado el 27/07/2017).

## Los autores

### **Domenico Branca**

Domenico Branca ha conseguido su doctorado en Antropología Social y Cultural en la Universitat Autònoma de Barcelona con una tesis titulada “*La nación aymara existe*”. *Narración, vivencia e identidad en el Departamento de Puno, Perú*. Ha realizado trabajo de campo en Cerdeña, Irlanda del Norte

y Perú. Sus líneas de investigación principales se centran en el estudio de identidades étnicas y nacionales – en particular en la región aymara de Perú – la antropología del estado y la historia de la antropología. Ha publicado diversos artículos en revistas científicas y participado en diferentes congresos científicos internacionales. Asimismo, forma parte del grupo de investigación Ciutadanes del Institut Català d'Antropologia, del grupo AHCISP (Antropologia i Història de la construcció de identitats socials i polítiques) y del grupo CISAP (Centro de Estudios de la América Pluriversal). Es miembro del Comité de redacción de ANUAC (Revista de la Asociación Nacional Universitaria de los Antropólogos Culturales) y de la revista América Crítica.

Email: [domenicobranca@gmail.com](mailto:domenicobranca@gmail.com)

#### **Andrés Mauro Cruz Layme**

Andrés Mauro Cruz Layme es natural de Juli, Provincia de Chucuito. Es ex-presidente de UNCA, ex-presidente de la comunidad y ex-Teniente Gobernador (*Jilaqata*) del cabildo Ayanka, de la comunidad Unión Pucara Huallatiri I, de la Provincia de Chucuito Juli. Actualmente, es Teniente Gobernador (*Jiliri*) de la parcialidad Piñuni del distrito de Cojata, provincia de Huancané. Ingeniero de sistemas, ha cursado sus estudios superiores en la Universidad Andina Néstor Cáceres Velasquez, y el posgrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú en *Litigio Estratégico sobre Derechos de los pueblos Indígenas*, Unión Internacional de Teomunicaciones UIT - Tecnologías de Información y comunicación y Derechos de los Pueblos Indígenas.

Email: [laymeaymara@gmail.com](mailto:laymeaymara@gmail.com)



**Alla deriva**





[...]

*Sembrare. Assandira era tutto un sembrare. E sembrare era tutto.*

[...]

*Al vecchio spiegavano per bene la sua parte nell'agriturismo: poco o quasi per niente doveva proprio fare, lui, solo mostrare, fare vedere, comparire. Insomma fingere, recitare, in pro del turista, fare la parte del pastore, del pastore all'antica, ma solo un po' così... non farlo o rifarlo, il pastore, ma solo mostrarsi, pastore, quel tanto che basta, quanto uno può e vuole, niente più [...]*

[...]

*Il vecchio questa volta l'ha capito che non era solo il cattivo passato del pastore che volevano fare ritornare: «Per un po' di festa?».*

*Ecco, sì, appunto, proprio così, per fare festa, per fare allegria, per divertirsi e divertire: fare il pastore antico per la gioia e la festa del turista, per il forestiero che paga e paga bene, vuole mangiare e bere e divertirsi al modo nostro antico, cose così, sicuro, garantito, già sperimentato in tutta Europa.*

[da Giulio Angioni, *Assandira*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 19, 51-52]



Giulio Angioni (2007, foto di T. Cossu)

## *Assandira* di Giulio Angioni: tra i solchi dello scrivere

Carlo Maxia

Giulio Angioni ci ha lasciato una ricca eredità di scritti antropologici, nei quali la riflessione teorica ad ampio raggio sull'umano si accompagna a un'impareggiabile documentazione del mondo contadino e pastorale sardo<sup>208</sup>.

La sua produzione appare oggi come un organismo lavorato. Ogni oggetto della sua indagine è da intendersi come un tutto, in maniera olistica, come olistica, egli ricorda, è la vita e l'esperienza umana degli uomini in società, apprezzabile e descrivibile, almeno da noi in occidente, attraverso il ricorso a una qualche forma di analisi e di sistematizzazione. Nell'ultimo decennio Angioni era infatti giunto, da antropologo, a riassumere l'esperienza umana con la formula olistica di "fare-dire-sentire", secondo un approccio che aveva cura di non discriminare gli aspetti materiali rispetto a quelli simbolici e viceversa.

Da diversi anni aveva affiancato alla sua produzione scientifica quella letteraria, adottando così altri codici e altri registri per riferire di quella complessità umana e culturale, viva e prolifica anche in Sardegna nonostante la bassa densità demografica, prima nei racconti, poi nei romanzi, e infine nelle poesie. Due forme di scrittura, quella scientifica e quella letteraria, che lo hanno impegnato in modo vario per buona parte della vita. E che tanta vita d'altri hanno trasfuso nelle pagine scritte. Sia nell'una sia nell'altra si rinvengono lo straordinario lavoro di un autore divenuto egli stesso strumento raffinato del proprio fare, scientifico o narrativo, teso a scomporre e ricomporre le pratiche, i pensieri, le parole e

---

<sup>208</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Giulio\\_Angioni](https://it.wikipedia.org/wiki/Giulio_Angioni)

i sentimenti dell'animo umano, e a ricondurli verso orizzonti di intellegibilità analitica oppure a intrecciarli in vicende fantastiche, ma sempre calate in contesti storico-culturali che hanno il sapore della concretezza.

La duplice via della scrittura si è resa probabilmente necessaria anche per non contraddire quelle che all'autore sono apparse come verità troppo evidenti, piuttosto difficili da maneggiare nelle etnografie contemporanee, ancora debitorie di retoriche novecentesche, nonostante i tentativi di revisione tuttora in atto. Ne è testimonianza la chiosa alla *Premessa* alla sua ultima monografia antropologica:

La *cultura* però è anche lo strumento concettuale che l'Occidente si è dato per guardare ai propri e agli altrui modi di vivere, in un confronto anche ambiguo che da due secoli coinvolge la disciplina specialistica dell'antropologia culturale. In questo libro se ne trattano aspetti che all'autore sono parsi importanti e di cui si è sentito di trattare. E da cui esce arricchito di problemi e di dubbi, e di qualche messa a punto per andare oltre in un secolo e in un millennio che succedono ai precedenti che ci lasciano eredi di principi come la relatività, l'indeterminazione, l'incompletezza, la probabilità, le sfumature, la complessità, che hanno investito in pieno l'uomo stesso, forse in un Occidente ancora troppo abituato all'assoluto, al determinato, al compiuto, alla sola gerarchia delle idee chiare e distinte, oppure a miti come quello di una natura umana benigna o invece maligna preesistente e regolatrice dei nostri comportamenti, rispetto a cui lo studio della varianza e dell'invarianza dei modi di vivere ha da tempo indicato la prospettiva antropologica della natura umana come divenire socialmente costruito e appreso (G. Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011, p. 15).

I dubbi, la relatività, l'indeterminazione, l'incompletezza, la probabilità, le sfumature, l'incertezza, la provvisorietà, temi e approcci di cui oggi occorre tener in buon conto in antropologia, trovano dimora più adatta nelle storie e nei personaggi di un romanzo? Difficile dare una

risposta generale. Ma la risposta è certamente positiva, se a scriverli è un antropologo come Giulio Angioni.

La labilità del confine tra riflessione antropologica e racconto nei romanzi dell'autore, così come tra reale e verosimile, possono giocare strani scherzi, inducendo a confondere voci reali e voci fantastiche. Per questo, qualche volta gli ho chiesto di rivelarmi l'identità "vera" di questo o di quel personaggio: perché mi pareva di scorgere delle persone concrete, talvolta lo stesso autore. Non ho mai avuto risposte chiare, inequivocabili, né tantomeno semplici.

Fra i romanzi che ho potuto apprezzare maggiormente spicca *Assandira*, pubblicato dalla casa editrice Sellerio nel 2004, dal quale ho tratto il brano in apertura come invito alla lettura. La scelta è legata all'ambientazione del romanzo, che riflette il contesto delle mie esperienze etnografiche, ma soprattutto alla personalità del protagonista, complessa, problematica, contraddittoria, straordinariamente profonda.

Gli aspetti culturali della vicenda rinviano implicitamente agli studi che Angioni ha dedicato al fare umano, all'agricoltura sarda, al pastoralismo, ai temi dell'identità, ma anche alle antropologie di altri autori a lui cari o dei suoi allievi, così come agli ampi quadri interpretativi della disciplina<sup>209</sup>. La vicenda restituisce in varia misura efficaci spaccati, anche contraddittori, della cultura in Sardegna. I personaggi non sono reali ma incarnano modi di fare, di dire e di sentire variamente rinvenibili in un passato e in un presente culturale che l'autore conosce profondamente e professionalmente. I solchi della scrittura di Angioni sono l'esito della sua capacità di trattare la materia del "senso comune" (ovvero la cultura antropologicamente intesa) da un lato come "oggetto" di scomposizione analitica, dall'altro come "strumento" di composizione narrativa.

Il romanzo narra di un'avventura imprenditoriale messa in atto ad opera di una giovane coppia, lei danese, lui sardo (figlio del protagonista) che riesce a convincere l'anziano pastore oramai in pensione, Costantino

---

<sup>209</sup> Si vedano in particolare Angioni 2076, 1986; 1989, 2000; cfr. Bachis, Pusceddu 2015; [https://it.wikipedia.org/wiki/Scuola\\_antropologica\\_di\\_Cagliari](https://it.wikipedia.org/wiki/Scuola_antropologica_di_Cagliari) .

Saru, a concedere la propria terra per la realizzazione dell'agriturismo *Assandira*. La struttura intercetterà efficacemente la brama di esotismo, di primitività e di genuinità dei turisti nord europei, mentre l'attrazione principale sarà proprio l'anziano pastore, simbolo di un'identità arcaica, che dopo mille dubbi si adatterà alla situazione, rispolverando i propri vecchi abiti e mimando, non senza vuota enfasi, i propri gesti del passato, legati alle fatiche e ai sacrifici che solo di recente aveva finalmente messo da parte, mescolandoli con altri ancora più antichi. Dopo il grande successo, l'agriturismo subirà la devastazione di un incendio in cui Mario, il figlio di Costantino, perderà la vita. Le indagini sull'incendio, di natura dolosa, metteranno in evidenza ulteriori e insospettabili faccende, a loro volta legate alle dinamiche complesse di una cultura che da queste parti continua a mutare rapidamente.

Il protagonista è il personaggio più densamente delineato, in quanto al centro di un tentativo estremo di incernierare il vecchio e il nuovo, in bilico tra una cultura in via di disfacimento, cui suo malgrado appartiene, e un nuovo modo di fare, di dire e di sentire il mondo, di cui poco capisce e in cui si sente spaesato. Ed è proprio sul sentire del vecchio che si concentra la descrizione densa dell'autore, soprattutto quando descrive il suo rimuginare. Un rimuginare che non è riducibile semplicisticamente alla sfera psicologica, ma che rappresenta un terreno di battaglia in cui si concentra lo scontro di interi mondi culturali, i cui modelli contrastano ai limiti dell'incomunicabilità.

Da profondo conoscitore della cultura rurale, delle sue pratiche, dei suoi valori ma anche dei sentimenti, Angioni può permettersi di avventurarsi agentivamente in questa dimensione intrapsichico-culturale particolarmente ricca, che nella realtà resta sovente inespressa, giungendo assai di rado all'esplicitazione verbale. La cultura agro-pastorale del passato, ma in parte ancora oggi, soppesando la parola in maniera rigorosa, tacitava infatti impulsi ed emozioni giudicati sconvenienti, sotterrandoli convenzionalmente sotto una coltre densa di vergogna, «la vergogna, questa cosaccia viscida che stringe, stringe» (p. 12).

L'emozione della vergogna vissuta intimamente, difficile da individuare e interpretare in etnografia (al pari dell'ironia), rimanda al

senso di appartenenza al gruppo, al ruolo di giudizio di quest'ultimo e di controllo delle azioni individuali, e pertanto, contrastivamente, ai valori condivisi del gruppo. Tra questi, come Angioni ha messo bene in evidenza nei suoi studi sul lavoro dei pastori, il valore del fare operoso, ovvero il "lavoro ben fatto", che lascia più ampio spazio all'azione codificata, ma limita il più possibile l'esternazione verbale: «Zitto, non mi fare vergognare, e impara a crepare dentro, come fanno tutti» (p. 17), dice il padre a un Costantino bambino, nel pieno dell'età dell'inculturazione.

Se si considera che all'etica del "lavoro ben fatto" corrispondeva la solidarietà concreta del gruppo di appartenenza che si innescava solo se la perdita avveniva senza colpa del malcapitato, si comprende meglio l'atteggiamento del vecchio Costantino, nella tragedia che lo ha colpito.

Il pastore sa di aver tradito i sacrosanti valori dell'operosità, approfittando dei guadagni di un'attività che per lui non è un vero lavoro, ma una brutta copia del lavoro, una mascherata, e di essersi fatto coinvolgere nei valori vuoti di una cultura che non gli appartiene. Perciò si sente profondamente giudicato da quel tribunale interiore che rimanda a una comunità oramai sfilacciata, che probabilmente oramai vive solo nella sua mente: «Se ne muoio anch'io, come è giusto, sarà più di vergogna» (p. 17).

## Bibliografia

- Angioni 1976 = G. Angioni, *Sa laurera. Il lavoro contadino in Sardegna*, EDeS, Cagliari (Il Maestrale, Nuoro 2005).
- Angioni 1986 = G. Angioni, *Il sapere della mano. Saggi di antropologia del lavoro*, Sellerio Editore, Palermo 1986.
- Angioni 1989 = G. Angioni, *I pascoli erranti. Antropologia del pastore in Sardegna*, Liguori Editore, Napoli 1989.
- Angioni 2000 = G. Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna*, Zonza, Cagliari 2000.
- Angioni 2005 = G. Angioni, *Assandira*, Sellerio, Palermo 2005.
- Angioni 2011 = G. Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Nuoro, Il Maestrale 2011.
- Bachis, Pusceddu 2016 = F. Bachis, A.M. Pusceddu (a cura di), *Cose da prendere sul serio. Le antropologie di Giulio Angioni*, Il Maestrale, Nuoro 2015.

## Sitografia

[https://it.wikipedia.org/wiki/Giulio\\_Angioni](https://it.wikipedia.org/wiki/Giulio_Angioni)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Scuola\\_antropologica\\_di\\_Cagliari](https://it.wikipedia.org/wiki/Scuola_antropologica_di_Cagliari)

## L'autore

### Carlo Maxia

Carlo Maxia è professore associato di Antropologia culturale presso l'Università degli Studi di Cagliari. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'antropologia economica (in particolare la cooperazione tradizionale e l'organizzazione del lavoro nel pastoralismo), l'identità sociale e individuale, la globalizzazione (in particolare le influenze del mercato globale sui consumi presso le società rurali), l'antropologia della natura (la relazione uomo-animale, le etnoscienze, i saperi naturalistici tradizionali). Nello specifico, la sua analisi tende a studiare il ruolo della

“modernizzazione” e della globalizzazione sul mutamento sociale e culturale della realtà rurale in Sardegna.

Tra le sue pubblicazioni, *L'olismo epistemologico nel discorso sul “fare-dire-sentire” di Giulio Angioni* (2015); *Sentieri di suoni: dialoghi ed estetiche della natura e della cultura* (2015); *Espropriazione* (2015); *Coiài su ferru (sposare i campanacci). L'estetica dei suoni nel pastoralismo sardo* (2011); *Filàdas. Caprari nel Gerrei*, Cagliari (2005).

Email: [maxiac@unica.it](mailto:maxiac@unica.it)



## Frigyes Karinthy *Anelli della catena* (1929)<sup>210</sup>

Un argomento decisivo certamente c'è – dissi io nella foga della discussione – (si parlava di nuovo di questi andamenti a onde, se il mondo si evolve o no, se va da qualche parte, o se tutto è solo un gioco di ritmi ricorrenti, il rinnovamento del Sempiterno) – non so nemmeno come esprimerlo, non mi piace ripetermi. Forse così: il Globo terrestre non è mai stato così *minuscolo* come lo è adesso – ovviamente in termini relativi. La velocità sempre maggiore della comunicazione verbale e fisica ha rimpicciolito il mondo – ammetto che c'è già stato questo e quello, di tutto si è parlato, ma mai si è detto che ciò che penso, faccio, ciò che voglio o mi piacerebbe, di tutto questo – se lo desiderassero gli altri o se lo desiderassi io – verrebbero informati in pochi attimi gli abitanti dell'intero Globo –, e per convincermene di persona, in pochi giorni, ciribì ciribà, io ci arrivo proprio là, dove voglio. Il Regno delle fate, quanto agli stivali delle sette leghe, si è trasferito nel nostro mondo – deludendoci un tantino, poiché il Regno delle fate è risultato essere molto più piccolo di quanto lo fosse mai stato il Mondo della realtà. Chesterton scrive da qualche parte di non comprendere perché i metafisici vogliano a tutti i costi farci immaginare il Cosmo come *grandissimo* – a lui piace di più l'idea di un universo piccino, bellino, intimo e appartato<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> La traduzione del racconto di Frigyes Karinthy, *Anelli della catena*, il commento e le note sono a cura di Marinella Lórinzi. L'autrice ringrazia Giuseppe De Nicolao, professore ordinario al Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione dell'Università di Pavia, per l'attenta lettura dell'intero lavoro.

<sup>211</sup> Non potendosi identificare il testo esatto di Gilbert K. Chesterton (1874 - 1936) al quale Karinthy si riferisce, si riporta, a mo' di esempio, il seguente brano, nel quale ricorre il concetto, circolante già allora ma attualmente di importanza fondamentale in vari campi del sapere, di "small world" (<https://en.wikipedia.org/wiki/Small->

Trovo che nel secolo della comunicazione questo pensiero caratterizzi bene – meglio di quanto non possa essere arguto o veritiero, proprio perché il Chesterton reazionario, ostile alla scienza e alla tecnica, anti evolucionista, è stato costretto a riconoscere volente nolente che, ecco, il Regno delle Fate da lui spesso evocato è stato creato magicamente proprio da quel certo progresso ‘scientifico’. Beh, certo, tutto ritorna e si rinnova – ma non vi rendete conto che la *velocità* di questo ritorno e rinnovo sta aumentando in una misura mai vista, nello spazio e nel tempo? Il mio pensiero fa il giro del globo in qualche minuto – maciniamo in qualche anno le fasi della storia universale come se recitassimo meccanicamente una lezione pallosa – qualcosa ne verrà fuori, sapessi solo che cosa. (Mi sembra di averla quasi afferrata – ma poi di nuovo l’ho dimenticata. Mi stavano attanagliando i dubbi – forse proprio perché mi stavo avvicinando *troppo* alla verità. Vicino al Polo l’ago della bussola inizia a oscillare, lo saprete – presumibilmente in vicinanza di Dio sarà la nostra fede a vacillare.)

\*

Per il resto la discussione si trasformò in un gioco simpatico. Per dimostrare che gli abitanti del Globo terrestre sono molto più vicini gli uni agli altri, da tutti i punti di vista, di quanto lo fossero mai stati, uno della

---

[world\\_network](#) ), e certamente collegabile anche al “villaggio globale” (1962) di Herbert Marshall McLuhan.

The man who lives in a small community lives in a much larger world. He knows much more of the fierce variety and uncompromising divergences of men... In a large community, we can choose our companions. In a small community, our companions are chosen for us. Thus in all extensive and highly civilized society groups come into existence founded upon sympathy, and shut out the real world more sharply than the gates of a monastery. There is nothing really narrow about the clan; the thing which is really narrow is the clique. (<https://www.goodreads.com/work/quotes/1884008-heretics>).

La citazione da Chesterton proviene dal saggio n. XIV, *On Certain Modern Writers and the Institution of the Family*, incluso in *Heretics*, 1905, raccolta di saggi leggibile in lingua originale a <http://www.gutenberg.org/ebooks/470>

compagnia suggerì il modo di provarlo. Indicate, per piacere, un qualsiasi individuo di identità certa tra il miliardo e mezzo di abitanti della Terra, in un qualsiasi punto della Terra – e lui scommette che attraverso *al massimo cinque* altri individui, di cui uno sia *un suo conoscente personale*, può collegarsi alla persona designata, in base alle sole conoscenze dirette, ad esempio, come si usa dire: “Potresti, caro, tu che conosci X.Y., dirgli di parlare con Z.V., che è un suo conoscente...” ecc.

Be’, sono proprio curioso – disse qualcuno – vediamo un po’, diciamo... diciamo, Selma Lagerlöf.

Selma Lagerlöf – disse il nostro amico – nulla di più facile.

Ci pensò su per due secondi, ed era già pronto. Ebbene, Selma Lagerlöf, come vincitrice del premio Nobel<sup>212</sup>, è evidente che conosce personalmente Gustavo, re di Svezia, dal momento che era stato lui a consegnarle il premio, secondo regolamento. Inoltre, Gustavo, il re svedese, è un appassionato tennista, partecipa anche alle gare internazionali importanti, ha giocato con Kehrling<sup>213</sup>, che lui certamente protegge e conosce bene. In cambio, Kehrling lo conosco bene io (anche il nostro amico è un forte giocatore di tennis). Ecco la catena – ci volevano due soli dei cinque anelli massimali, il che è anche normale, poiché verso le persone internazionalmente note e popolari è più semplice trovare degli intermediari che non verso le insignificanti, avendo le prime un sacco di conoscenze. Assegnatemi, per favore, un compito più difficile.

A questo punto mi son voluto incaricare io del compito più difficile: quello dell’operaio rivettatore delle officine Ford, e in quattro mosse l’ho anche felicemente risolto. L’operaio conosce il suo capo officina, e quest’ultimo conosce Ford in persona, Ford è in buoni rapporti con il direttore generale delle riviste Hearst<sup>214</sup>, con il direttore generale della Hearst l’anno scorso il signor Árpád Pásztor ha stretto legami approfonditi

---

<sup>212</sup> Nel 1909.

<sup>213</sup> Béla von Kehrling (1891 - 1937), famoso e poliedrico atleta ungherese; [https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la\\_von\\_Kehrling](https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_von_Kehrling)

<sup>214</sup> Dal nome del fondatore di uno dei maggiori imperi mediatici, il milionario statunitense William Randolph Hearst (1863 - 1951), alla cui vita si ispirò Orson Welles per il film *Quarto potere*, 1941; [https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Randolph\\_Hearst](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Randolph_Hearst)

e lui non è solo un mio conoscente, ma che io sappia anche un mio ottimo amico – mi basta una sola parola perché lui telegrafi al direttore generale che parli con Ford che dica al capo officina di far rivettare all'operaio rivettatore un'automobile per me, urgentemente, ne avrei proprio bisogno.

Il gioco continuò così, e il nostro amico aveva proprio ragione – mai ci vollero più di cinque anelli, a nessuno della compagnia, per entrare in relazione con un qualunque abitante del Pianeta, esclusivamente tramite conoscenze personali. Ora io pongo la domanda – è mai esistita un'epoca storica in cui questo fosse possibile? Giulio Cesare era stato un uomo potente, ma se per esempio gli fosse venuto in mente di farsi raccomandare entro qualche giorno o qualche ora presso un sacerdote qualsiasi delle tribù *azteche* o *maya* dell'America di allora, questo suo progetto non avrebbe potuto realizzarlo nemmeno attraverso trecento anelli, figurarsi cinque, se non altro perché dell'America e dei suoi possibili o impossibili abitanti a quei tempi si sapeva meno di quanto noi sappiamo di Marte e dei suoi abitanti.

C'è qualcosa, un *processo*, oltre il ritmo e le onde – rimpicciolimento ed espansione. Qualcosa si restringe e diventa più piccolo, qualcos'altro si estende e diventa sempre più grande. È possibile – sarà possibile alla fin fine – che questo restringimento e rimpicciolimento – che quest'universo fisico e quest'Ampliamento e Ingrandimento fossero iniziati con quella flebile scintilla che si è accesa tanti milioni di anni fa nella gelatina nervosa dell'uomo-animale – affinché, estendendosi e ingrandendo e bruciando tutto quel che attraversava, incendiasse e riducesse in cenere l'intero universo fisico? È possibile – sarà tuttavia possibile che l'energia vinca la materia – che l'anima sia più forte e più veramente vera del corpo, che la vita abbia un *senso* che sopravvive alla vita – che il bene sopravviva al male, che la vita sopravviva alla morte –, che dopotutto Dio sia più potente del diavolo?

\*

Perché, signori miei – lo confesso con vergogna, e me ne scuso, e protesto se per questo mi considerano matto – tuttavia spesso mi rendo conto di fare questo gioco delle raccomandazioni a catena non solo rispetto alle interrelazioni tra gli uomini ma anche tra le cose. Purtroppo, questo avviene indipendentemente dalla mia volontà, come la tosse. È un gioco inutile, non mi serve a cambiare alcunché – ma mi fa diventare come se fossi il giocatore d’azzardo che ha perso tutto nelle case da gioco: punta piuttosto ceci, così senza scopo, senza la speranza di vincere, soltanto per vedere i quattro semi delle carte. Dentro di me rimbomba senza speranza il gioco strano del Pensiero: per il tramite di due anelli, tre, al massimo cinque, come potrei stabilire una relazione, una corrispondenza tra le cose minute che la vita mi mette davanti – come agganciare un fenomeno all’altro – come rapportare ciò che è relativo, transitorio, a ciò che non è relativo ed è duraturo – come collegare la parte con il tutto? Sarebbe bello vivere, godere, rallegrarsi, considerare le cose *solo* nella misura in cui mi procurano felicità o dolore – invano! mi eccita questo gioco di cercare negli occhi che mi sorridono, nel pugno che sta per colpirmi, qualcosa di più di quanto basti per attrarli verso di me o per difendermi. Qualcuno mi ama – qualcun altro è arrabbiato con me – perché mi ama, perché è arrabbiato? Due non si comprendono – io devo comprendere entrambi –, ma come? Stanno vendendo uva per strada – il mio figlioletto piange nell’altra stanza. Un signore mio conoscente è stato tradito dalla moglie – all’incontro di Dempsey<sup>215</sup> urlavano cento cinquantamila persone – il nuovo libro di Romain Rolland<sup>216</sup> non lo vuole nessuno – il mio amico X ha cambiato parere su Y – catenina catenella, girati bambina bella<sup>217</sup>, come si potrebbe

---

<sup>215</sup> William Harrison Dempsey (1895 - 1983), pugile statunitense, campione mondiale dei pesi massimi tra il 1919 e il 1926; [https://it.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Dempsey](https://it.wikipedia.org/wiki/Jack_Dempsey)

<sup>216</sup> Insignito del Premio Nobel nel 1915.

<sup>217</sup> Qui Karinthy allude alla notissima canzoncina-filastrocca infantile ungherese *Lánc lánc eszterlánc...* (“Catena, catena...”), annotata già nel 1792, alla quale si accompagna sempre un girotondo di bambine; la bambina volta per volta nominata deve girarsi, prima verso fuori, poi verso dentro, continuando a tenersi per mano con le

scovare una linea di collegamento in questa confusione? ma in fretta e direttamente, non con trenta volumi di filosofia. Al massimo attraverso deduzioni, in modo che la catena che parte da una cosa conduca attraverso il suo ultimo anello alla sorgente di tutte le cose, a me. Come ad esempio...

Come ad esempio questo signore... questo signore che si è avvicinato al mio solito tavolo della caffetteria... dove sto scrivendo questo, si è avvicinato e mi ha disturbato con un suo problemuccio insignificante: mi ha fatto dimenticare ciò che stavo per dire. Perché è venuto qua, come ha osato disturbarmi? Primo anello della catena: disdegna lo scribacchiare. Ma perché? Secondo anello: in generale lo scribacchiare non viene apprezzato da nessuna parte come invece succedeva un quarto di secolo fa. La ragione va cercata nel terremoto mondiale che ha compromesso lo Spirito – se il risultato è quello che è, non poteva valere molto la famosa corrente ideologica di fine secolo, la sua ‘visione del mondo’. Terza maglia: per questo è dominata l’Europa dall’isterismo senza freni della Paura e della Violenza, l’Ordine si è sgretolato – quarto anello.

Venga, dunque, il nuovo Ordine, venga il nuovo salvatore del mondo, si mostri di nuovo il Dio dell’universo nel rovo ardente, pace sia, guerra sia, rivoluzione sia, affinché – oh, il quinto anello! – non succeda mai più che qualcuno osi disturbarmi, quando sto giocando, quando fantastico, quando sto pensando!

---

compagne;

[https://hu.wikipedia.org/wiki/L%C3%A1nc,\\_l%C3%A1nc,\\_eszterl%C3%A1nc](https://hu.wikipedia.org/wiki/L%C3%A1nc,_l%C3%A1nc,_eszterl%C3%A1nc)

## Commento a cura di Marinella Lórincki

Il racconto breve *Láncszemek* del prolifico scrittore, giornalista e traduttore Frigyes Karinthy (Ungheria, 1887 - 1938) ha ora una notorietà anche internazionale (cfr. la teoria dei sei gradi di separazione<sup>218</sup>, sulla quale si dovrà ritornare brevemente), che supera quella procurata all'autore dalla sua vasta e variegata attività letteraria. In modo particolare, i suoi scritti umoristici e parodistici sono da sempre molto apprezzati dai lettori di lingua ungherese. Il nostro racconto costituisce il tredicesimo capitolo, corrispondente alla tredicesima domenica, del volume intitolato *Minden másképpen van (Ötvenkét vasárnap)* "Tutto è diverso (Cinquantadue domeniche)", Budapest, Athenaeum, 1929, 326 pp., che è una sorta di diario filosofico-narrativo semifittizio, di raccolta di 'novelle per un anno'<sup>219</sup>.

Nel 2010 il racconto "tredicesimo" è stato pubblicato per la prima volta in italiano (col titolo *Catene*) e incluso nel volume contenente, oltre a una nota del neurologo Oliver Sacks (1933 - 2015), anche e soprattutto il romanzo di Karinthy *Viaggio intorno al mio cranio* (*Utazás a koponyám körül*, 1937; traduzione di Andrea Rényi, edito da Rizzoli); riproposto in <https://cadillacmag.wordpress.com/2017/04/01/frigyes-karinthy-catene/>).

In *Viaggio intorno al mio cranio* lo scrittore narra di sé (in maniera insieme veritiera e fittizia, sempre malinconicamente ironica) e del suo rapporto con gli sviluppi di un tumore al cervello, asportato all'ultimo momento, nel 1936, dall'innovativo neurochirurgo svedese Herbert Axel Olivecrona. Ma due anni più tardi, a un anno dalla pubblicazione del romanzo, lo scrittore muore per emorragia cerebrale. Tragica ironia della sorte volle che Karinthy si dovesse recare a Stoccolma non per ritirare un premio Nobel (cfr. i due richiami al Nobel, presenti in questo racconto), ma per essere operato. Il romanzo è considerato il più importante entro

---

<sup>218</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Six\\_degrees\\_of\\_separation](https://en.wikipedia.org/wiki/Six_degrees_of_separation)

<sup>219</sup> Sotto forma digitalizzata l'intero libro è leggibile, per chi conosca l'ungherese: <http://mek.oszk.hu/15500/15588/15588.pdf>

l'ampia produzione del suo autore. Nel 1939 appare la sua versione inglese, quella francese nel 1953.

Se è difficile condensare in qualche riga anche solo questi pochi aspetti della vita e dell'attività letteraria di Karinthy, ancor più problematica è la presentazione dell'influenza costante che ha esercitato su di lui il pensiero scientifico dell'epoca, anzitutto di quello legato al progresso delle scienze 'esatte' e della tecnologia, e alla psicanalisi. Karinthy non ha concluso i suoi studi universitari, durante i quali ha frequentato corsi di lettere, matematica-fisica e chirurgia. Ha però continuato a coltivare i suoi interessi verso le scienze in senso ampio anche attraverso la frequentazione di professionisti o di intellettuali curiosi quanto lui, come ricorda lui stesso in questo racconto, e come riporta la ricca aneddotica del tempo (v. ad es. Ilona Harnos – attrice e scrittrice, moglie di Dezső Kosztolányi, grande amico di Karinthy e grande scrittore lui stesso –, *Karinthy Frigyesről*, "Su F. K.", 1988). Luoghi di incontro canonici erano i caffè, le redazioni di giornali, i salotti privati, le librerie. Per comprendere fino in fondo Karinthy, maestro nell'uso anche innovativo e fantasioso della lingua ungherese, la conoscenza di questa lingua ne è lo strumento primario. Secondo requisito: conoscenza delle numerose opere di Karinthy, evidentemente in lingua originale, dal momento che i riferimenti alle scienze anche in una visione avveniristica (egli immagina, ad esempio, la comunicazione televisiva – la cinematografia era già in piena evoluzione) sono sparpagliati in maniera tanto pervasiva quanto disordinata lungo tutti i suoi lavori. Lo fa ben comprendere e lo illustra lo storico della letteratura András Veres nel saggio *A tudomány fogalmának és szerepének változatai Karinthy prózájában* ("Le variazioni del concetto di scienza e del suo ruolo nella prosa di K.", 1989<sup>220</sup>). E pure gli esegeti migliori del nostro racconto saranno studiosi che hanno (avuto) legami formativi con la lingua e la cultura ungherese, capaci perciò di cogliere le sfumature, come è intuibile, ad esempio, dalla

---

220

<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/karinthy-tudomany.html>



postfazione dell'edizione ungherese di *Republic.com 2.0* (2007)<sup>221</sup>, opera dell'influente giurista statunitense Cass R. Sunstein<sup>222</sup>.

Universalmente, allo scrittore ungherese viene attribuita la prima descrizione e illustrazione compiuta di ciò che verrà chiamata, come già detto, la teoria dei sei gradi di separazione (prossima alla *network theory*). Dopo la lettura del racconto fondatore, non sarebbe idea stravagante rinominare tale teoria "sei gradi di unione", tanto più che Karinthy sceglie consapevolmente la metafora della catena e dei suoi anelli componenti, i quali, evidentemente, si legano e legano, e che in francese si usa l'espressione assai appropriata "le sei strette di mano". Se le estremità della catena sono effettivamente distanti e separate, e inizialmente non 'sanno' una dell'altra, le maglie intermedie, invece, indubbiamente fungono da stretti collegamenti. Edelman e George, il primo giurista e matematico, il secondo matematico, affermano che *gradi di separazione* "is a concept that is intuitive and appealing in popular culture as well as academic discourse. It tells us something about the connectedness of a particular field. It also reveals paths of influence and access." (a questo punto è quasi inevitabile pensare a casi di supposto esercizio a catena di influenze personali su certe procedure, come ad esempio l'assegnazione di ricchi appalti nella Pubblica Amministrazione, che sono persino stati raffigurati in 'grafi' naïfs; ma la dimostrazione è compito della magistratura e non dei matematici). Invece il termine stesso "gradi di separazione" sarebbe stato coniato soltanto nel 1967 dallo psicologo sociale statunitense Stanley Milgram, professore a Harvard, quando portò a termine con i suoi collaboratori un esperimento di verifica e di convalida del "mondo piccolo"<sup>223</sup>, successivamente al controverso esperimento sulla "obbedienza al potere e all'autorità"<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> [http://shop.wk.hu/img\\_termekek/letoltes/sunstein\\_republic\\_211-217.pdf](http://shop.wk.hu/img_termekek/letoltes/sunstein_republic_211-217.pdf)

<sup>222</sup> Si veda Edelman, George 2007;

[http://www.greenbag.org/v11n1/v11n1\\_edelman\\_and\\_george.pdf](http://www.greenbag.org/v11n1/v11n1_edelman_and_george.pdf)

<sup>223</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Small-world\\_experiment](https://en.wikipedia.org/wiki/Small-world_experiment)

<sup>224</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Milgram\\_experiment](https://en.wikipedia.org/wiki/Milgram_experiment)

Rimane ora da tracciare rapidamente, per quanto possibile, le tappe della linea, anzi della catena, che collega Karinthy (1929) a Milgram (1967), considerato, ad esempio, che Milgram (1933 - 1984) forse non conosceva l'ungherese, sebbene nato da genitori ungaro-romeni (padre dell'Ungheria, madre della Romania: che lingua usavano tra di loro?), i quali erano emigrati negli Stati Uniti durante la Grande Guerra e che si sono guadagnati la vita come panettieri.

Si deve incominciare, per ragioni cronologiche, da Paul (Pál) Erdős (Budapest 1913 - 1996 Varsavia/Budapest), matematico, figlio di due matematici, con studi superiori compiuti a Budapest, Manchester, Princeton, dall'esistenza bohémienne ma sempre avente Budapest come centro, e con una carriera e fama professionali straordinarie. Le voci su Wikipedia a lui dedicate si leggono come romanzi. In questi articoli (almeno in quelli in inglese, ungherese, francese e tedesco) il suo nome non è collegato a quello di Karinthy, sebbene i "sei gradi di separazione" siano implicati nella sua attività per lo meno attraverso ciò che è stato chiamato il "numero di Erdős". "Il numero di Erdős è un modo per descrivere la "distanza" tra una persona e il matematico ungherese P.E. in termini di collaborazione in pubblicazioni matematiche"<sup>225</sup>. Tutte le voci sul "numero di Erdős" rimandano alla teoria dei "sei gradi di separazione", e quindi implicitamente a Karinthy. Come si ricorderà, nel racconto di Karinthy l'idea dei collegamenti a catena proviene da un non identificabile amico, il che fa supporre che vi fosse già in atto una elaborazione collettiva della teoria. "I have no idea who originally discovered the six degree concept. The earliest written account that I know of comes from Karinthy. But how did he get it?". Così riassume la storia iniziale della teoria Albert-László Barabási al cap. 3.4 del suo libro divulgativo bestseller<sup>226</sup>. Vi troviamo e possiamo svilupparne, naturalmente, altri dettagli interessanti: Erdős era adolescente nel 1929 quando Karinthy era già famoso; nel 1959 P. Erdős e Alfréd Rényi (Budapest 1921-1970, anche lui eminente matematico, con

---

<sup>225</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Numero\\_di\\_Erd%C5%91s](https://it.wikipedia.org/wiki/Numero_di_Erd%C5%91s)

<sup>226</sup> Barabási 2002, edizione più recente nel 2014;

[https://en.wikipedia.org/wiki/Linked:\\_The\\_New\\_Science\\_of\\_Networks](https://en.wikipedia.org/wiki/Linked:_The_New_Science_of_Networks)

studi compiuti anche a Mosca) si associano per redigere una serie di otto articoli sui grafi aleatori<sup>227</sup>. Sembra che Milgram non conoscesse direttamente né l'uno né l'altro, ma aveva frequentato altri matematici famosi del MIT e dell'IBM, nella cui cerchia circolarono per decenni lavori inediti "sui piccoli mondi". Il primo lavoro di Milgram tratto dall'esperimento del 1967 sembra essere in certi punti – annota Barabási – una riscrittura in inglese, e per un pubblico non di letterati ma di sociologi, di frammenti del racconto di Karinthy.

Per chiudere il cerchio: chi è Barabási, per chi non lo conoscesse? Nato nel 1967 in Transilvania (Romania), è "a Romanian-born Hungarian-American physicist, best known for his work in the research of network theory", più precisamente sulla rete a invarianza di scala<sup>228</sup>. Barabási ha studiato a Bucarest, Budapest, Boston, sequenza onomastica allitterante che sicuramente avrebbe deliziato Karinthy. Non risulta che conoscesse personalmente né Erdős, tanto meno Rényi, scomparso quando Barabási aveva tre anni. Ma ne ha sviluppato, di entrambi, l'eredità epistemologica<sup>229</sup>.

Una bio-bibliografia in inglese di Frigyes Karinthy è consultabile in <http://mek.oszk.hu/00000/00017/html/f10.htm#a061>, successivamente al n. 1702 dell'elenco. Leggere su di lui anche in Wikipedia. Tra il 1917 e il 2011 dalla sua narrativa sono stati tratti dieci film, due da *Viaggio intorno al mio cranio*.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Grafo\\_aleatorio](https://es.wikipedia.org/wiki/Grafo_aleatorio)

<sup>228</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Albert-L%C3%A1szl%C3%B3\\_Barab%C3%A1si](https://en.wikipedia.org/wiki/Albert-L%C3%A1szl%C3%B3_Barab%C3%A1si)

<sup>229</sup> <http://www.ll.mit.edu/graphex/2013/06-Barabasi-keynote.pdf>

<sup>230</sup> I materiali on-line sono stati consultati nel mese di marzo 2017. Come applicazione spettacolare della comunicazione in rete si veda, senz'altro, un coro virtuale in *Sleep. The virtual choir*, 2011 (durata di 14'30", soprattutto i minuti 6'23" e 12'10"):

[http://www.ted.com/talks/eric\\_whitacre\\_a\\_virtual\\_choir\\_2\\_000\\_voices\\_strong.html](http://www.ted.com/talks/eric_whitacre_a_virtual_choir_2_000_voices_strong.html)

Percorsi e visioni di futuro

## Bibliografia

- Barabási 2002 = A.-L. Barabási, *Linked: The New Science of Networks*, Perseus, Cambridge 2002 (*Link: la nuova scienza delle reti*, Einaudi, Torino 2004).
- Chesterton 1905 = G. K. Chesterton, *Heretics*, The Bodley Head Ltd., London 1905 (*Eretici*, Lindau, Torino 2016).
- Edelman, George 2007 = P. H. Edelman, T. E. George, *Six Degrees of Cass Sunstein. Collaboration Networks in Legal Scholarship*, Green Bag, 11,2d, 2007, pp. 19-36;  
[http://www.greenbag.org/v11n1/v11n1\\_edelman\\_and\\_george.pdf](http://www.greenbag.org/v11n1/v11n1_edelman_and_george.pdf)
- Karinthy 1929 = F. Karinthy, *Minden másképpen van (Ötvenkét vasárnap)*, Athenaeum, Budapest 1929.
- Karinthy 2010 = F. Karinthy, *Viaggio intorno al mio cranio*, postfazione di O. Sacks, trad. di A. Rényi, BUR Rizzoli, Milano 2010 (ed. or. *Utazás a koponyám körül*, 1937).
- Kosztolányi 1988 = D. Kosztolányi, *Karinthy Frigyesről*, Irodalmi Múzeum, Budapest 1988.
- McLuhan 1962 = H. M. McLuhan, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, University of Toronto Press, Toronto 1962 (*La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976).
- Sunstein 2007 = C. S. Sunstein, *Republic.com 2.0*, Princeton University Press, Princeton 2007.
- Veres 1989 = A. Veres, *A tudomány fogalmának és szerepének változatai Karinthy prózájában*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1989, 1-2, pp. 81-90.

## Autore della traduzione, delle note e del commento

### Marinella Lőrinczi

Già professore ordinario di Lingua e Letteratura Romana all'Università di Cagliari, ha insegnato precedentemente anche Linguistica romanza e continua ad occuparsi, in relazione alla situazione della lingua sarda, di

ideologia linguistica. Volumi pubblicati: *Glottodidattica del romeno per testi esemplari*, 1979; *Alle origini della linguistica romena. Da H. Megiser a F. J. Sulzer*, 1983; *Nel dedalo del drago. Introduzione a Dracula*, 1992; *Paesaggio marino con dame vittoriane. Tre saggi su Dracula*, 1995; *Dracula & Co. Il richiamo del Nord nei romanzi di Bram Stoker*, 1998; *Il giorno del giudizio. Croci pictae ed epitaffi ritmici in un cimitero rurale romeno*, 2002; *Il libro del Fenicottero. Immagini della "Gente Rossa" nelle lingue e nelle arti*, 2002; *Dal brusio delle voci al coagulo micronarrativo*, 2015. Ha curato *Lenguas minoritarias en la Romania. El sardo. Estado de la cuestión*, "Revista de Filología Románica", Universidad Complutense, Madrid, 2000; V. R. Porru, *Nou Dizionariu Universali Sardu - Italianu (1832 - 1834)*, 2002.

Email: [lorinczi@unica.it](mailto:lorinczi@unica.it)



**Nella rete**





Marcello Barbanera, *Storia  
dell'archeologia classica in Italia, Laterza,  
Roma-Bari 2015*

Alessandro Celani

**Turisti**

Vengono a farci visite di condoglianze,  
li trovi al Mausoleo dell'Olocausto, contegnosi al Muro del Pianto  
e ridono dietro pesanti tende in camere di hotel,  
si fanno fotografare con morti di riguardo, alla tomba  
di Rachele e a quella di Herzl, al Colle delle Munizioni,  
piangono il bell'eroismo dei nostri giovani  
e la dura scorza delle nostre ragazze li eccita  
e appendono le mutande ad asciugare in fretta  
in un gelido bagno azzurro.

Una volta sedevo sui gradini all'entrata della Rocca di Davide,  
le due pesanti sporte posate lì vicino a me. Un gruppo di turisti  
circondava la sua guida, ed io ero il loro punto di riferimento.  
"Lo vedete quel tale con le sporte? Un po' a destra della sua testa,  
c'è un'arcata di epoca romana. Un po' a destra della testa". Ma si  
sposta, si sposta! E mi dicevo: noi saremo redenti solo quando  
invece gli diranno così: quell'arcata di epoca romana, la vedete?  
Non importa: ma lì vicino, un po' in basso a sinistra, c'è un uomo  
che ha comprato frutta e verdura per la sua casa.

Yehuda Amichai

Quali che siano, i libri di archeologia non sono mai del tutto  
amichevoli con il lettore. Indulgono nei gerghi del corridoio accademico,

confidano nelle diciture desuete dei tempi e dei luoghi, si intrattengono, se italiani di più, nelle lungaggini del periodare. Senza tuttavia la grazia della buona letteratura, narrativa o saggistica che sia. Questo non accade in *Storia dell'archeologia classica in Italia* di Marcello Barbanera. La prosa di Barbanera cresce semplice e ferma pagina dopo pagina. La lingua è incisiva e perlacea, della stessa materia della pagina, il periodare sapientemente ritmato. Si procede come sospinti da una mano ferma alle spalle, ma amica. Non mancano intermezzi narrativi, abbozzi di biografie, digressioni nelle oscure debolezze degli archeologi, e degli uomini, smascheramenti delle loro infantili ripicche. La forma si appropria a volte, piacevolmente, di un respiro di diario, si accosta ai protagonisti con la leggerezza e il disincanto di uno scatto fotografico (molta parte ha avuto nella formazione degli archeologi l'uso della fotografia fin dallo scorcio dell'Ottocento: A. Chéné, Ph. Foliot, G. Réveillac, *La pratique de la photographie en archéologie*, Aix-en-Provence, 1999; ma anche M. Miraglia, M. Osanna, *Pompei. La fotografia*, Milano 2015). La lunga pagina dedicata ad Antonio Cederna, quasi a conclusione di libro, ha la soavità di uno dei molti ritratti di Mario Dondero, uno sguardo rubato, echeggia i volti di Pier Paolo Pasolini e di sua madre, la ruga aquilina di Samuel Beckett, i colori dolci e distanti degli occhi di Dacia Maraini (M. Dondero, *Lo scatto umano*, Roma-Bari 2014). In entrambi i casi si coglie l'acume di chi osserva, la critica ferma e tuttavia mai priva di umanità. Barbanera cede la parola a Cederna, lungamente, presentandoci con forza gli argomenti della salvaguardia del nostro patrimonio, uno dei temi portanti del libro: la competenza, l'onestà, la sensibilità. Ha il taglio dell'inquadratura – il bianco e nero sbiadito delle rovine di Pompei in *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini – la chiusa che Barbanera pone allo stralcio di diario di Cederna archeologo:

Ma da tutta la complessa natura morta allineata davanti a noi spira un'antica miseria. Sono i mucchi [...] di cocci di piccolissime anfore, brocche, coppe [...] la ceramica di allora nelle sue più economiche varietà [...]. E quando gli operai hanno smesso il lavoro, si perde la capacità di vedere e tutta questa roba si fa grigia e indistinta e verrebbe voglia di scegliere e scartare, se il primo comandamento

dell'archeologo non fosse quello di non scegliere mai: lo aspettano mesi di laboratorio, in cui dovrà passare tutto alla lente, distinguere, classificare, confrontare, ricomporre, disegnare.

Questo passaggio, fra le ultime pagine del libro, rende manifesta la preoccupazione morale sempre percepibile, anche nelle sezioni meramente documentarie, fin dai primi capitoli. Una preoccupazione coi piedi per terra, che echeggia nuovamente Cederna nell'incipit di un suo bellissimo libro: *Al pari dell'anonimo manzoniano che di fronte alla Storia evita di aggirarsi tra i labirinti dei politici maneggi e il rimbombo dei bellici oricalchi, l'autore di queste pagine rinuncia a sollevarsi alle "sublimità pericolose" dell'Ecologia, e preferisce affrontare un argomento che può essere definito vile, meccanico, ma non certo "di piccolo affare"* (A. Cederna, *La distruzione della natura in Italia*, Torino 1975, p. XI). In questo senso il libro recupera pienamente lo spirito de *L'archeologia degli italiani*, pubblicato dallo stesso autore nel 1998 (M. Barbanera, *L'Archeologia degli Italiani*, Editori Riuniti, Roma 1998). Non si tratta tuttavia di un aggiornamento, bensì di una sostanziale riscrittura. Pur con distacco l'autore si schiera sempre senza tentennamenti e traccia, nella filigrana della storia dell'archeologia classica in Italia, la direzione perfettibile cui essa avrebbe dovuto e deve tendere. Non nasconde l'autore la sua vicinanza ad alcuni degli uomini che sono stati in grado di interpretare con pari coraggio il ruolo dell'archeologo, dell'intellettuale impegnato, dell'uomo vicino agli uomini: Ranuccio Bianchi Bandinelli, Carlo Fea molti anni prima, Pietro Rosa, Filippo Coarelli, molti anni dopo, e numerosi altri (soprattutto il Bianchi Bandinelli di *AA., BB. AA. e B.C. L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Bari 1974). La questione etica, per così dire, ha tanto più valore poiché il libro si presenta anche nella forma di manuale di studio per lo studente e come strumento ad uso dello dell'uomo colto. La prosa di Barbanera invita entrambi ad esercitare il giudizio e la critica nella lettura e ad anteporre il buon senso alla sicumera della disciplina. Si può dire, senza che questo venga a detrimento del testo, che alla fine si tende a parteggiare per questo o per quell'archeologo, quasi a identificarsi in un periodo o in un altro, per scansioni di scenari e di luoghi esotici – la Sicilia lontanissima dell'austro-ungarico Paolo Orsi ad

esempio in cui echeggiano dilemmi gattopardeschi fra vecchio e nuovo mondo – come se ci si fosse addentrati nella lettura di un romanzo. Senza però che l'autore ci abbia imbeccato nel suggerirci i nomi dei vincitori e dei vinti.

Rispetto a *L'archeologia degli italiani* il nuovo libro di Barbanera estende la sua ampiezza cronologica, spingendosi indietro fino al Settecento e giungendo ad anni recentissimi, grosso modo intorno al 2000, senza tuttavia entrare nella cernita dei nomi dell'archeologia contemporanea: compito improbo e forse degno di un libro a se stante. Il libro si chiude, nella sua linea portante, con la stagione degli allievi di Ranuccio Bianchi Bandinelli, in particolare Filippo Coarelli, Andrea Carandini, Mario Torelli. Seguono aggiornate incursioni nelle ricerche di settore e di genere, per così dire, nelle disseminazioni delle discipline, dei metodi, nella centellinatura degli oggetti di studio. Ciò che Barbanera definisce, nel titolo dell'ultimo capitolo, *La perdita della centralità*.

Nonostante l'affezione, se non altro nominale, per le questioni di metodo, la storia dell'archeologia, come Barbanera sottolinea nella premessa, non ha mai ricevuto grande spazio nel corpo della letteratura archeologica in quanto tale. Si rifugga dalla tentazione di annoverare sotto questo titolo le cosiddette *storie degli studi* che hanno per molto tempo aperto tesi di laurea e libri, e ancora insistono nel loro ruolo di gloriosa reliquia. Poiché esse hanno piuttosto il sapore dell'alibi che l'assassino si prepara, più o meno maldestramente, per uccidere impunemente. Sovente, mi si perdoni la franchezza, esse non esprimono di più che il semplice «indizio del disagio o dell'incapacità di vivere nella propria epoca» (con questa frase Barbanera apriva *Archeologia degli Italiani*). Con decisione – del tutto condivisibile – Marcello Barbanera scrive: «ancora oggi purtroppo capita spesso di leggere, anche in saggi di archeologi di tutto rispetto, ricostruzioni arronzate del pensiero archeologico, desunte da una superficiale cultura generale» (p. X). Comprendo la cautela di Barbanera, tuttavia mi sento chiamare in causa non solo «l'ignoranza o la mancanza di strumenti necessari» (p. X) ma anche una certa colpevole reticenza. Basterebbe nella gran parte dei casi uno sforzo di onestà, un parlare facile, senza sotterfugi, un *dire cose umane*, come accade più spesso seppur non

sempre nel dominio degli antropologi (soprattutto P. Rabinow, *Anthropos Today*, Princeton University Press, 2003; in Italia valgano i molti e ormai datati studi di Ernesto de Martino, il cui nome avrebbe contribuito a rafforzare il discorso di Barbanera). Contestualmente l'autore traccia ulteriori linee guida – consigli per un *giovane archeologo* – che pur nel rammarico delle molte perdite degli ultimi anni mantengono un certo limpido ottimismo: rivolgersi ai classici, leggere i buoni vecchi libri che hanno retto alla prova degli anni, rifuggire dal “*publish or perish*”, non lasciarsi abbindolare dalla trovata bibliografica *up to date*. E poi soprattutto – lezione che riemerge più avanti nel libro nei capitoli sull'Ottocento – leggere, leggere e leggere: romanzi, poesia, arte, filosofia; viaggiare. Vivere per le strade: la salvifica combinazione del *Voyage pittoresque* ancora presente negli auspici e nelle prescrizioni di Theodor Mommsen. È vero, come sottolinea Barbanera, che la preoccupazione del *viaggiatore pittoresco* è la documentazione precisa delle rovine e dei luoghi per via di accurati disegni, secondo i metodi della geologia, della matematica, della botanica. Tuttavia, sarei più cauto nel distinguerlo dal *viaggiatore sentimentale*, «interessato agli essere umani e ai loro costumi» (p. 9). Per quanto i protagonisti potessero averne percezione è senz'altro lì che va ricercata l'origine dell'indebita distinzione fra *scienza* e *umanesimo* nella ricerca archeologica. Si introduceva così, nel cuore medesimo della disciplina, qualcosa di simile a un senso di colpa, una nostalgia per un mondo lontano perduto nel passato. Si ha l'impressione, chioso al libro che non si sbilancia talmente, che molti archeologi ancora ritengano che l'antichità sia *una patria migliore*, come sosteneva Wilhelm von Humboldt (W. von Humboldt, *Scritti filosofici*, Torino 2004, pp. 411-453).

Questo è infatti il secondo passo, che bene si dispiega nel libro, quello di Winckelmann e della Roma papalina, del passaggio dalla collezione – le famiglie, i marmi, le gallerie di specchi, gli scorci di campagna romana – alla concezione del manufatto antico come bene comune (*Dall'antiquaria all'archeologia*, pp. 3-30). Giustamente Barbanera si sofferma sul lavoro di Carlo Fea che introduce nei suoi suggerimenti legislativi la natura pubblica, diciamo così, dell'oggetto e del luogo antico (pp. 22-24).

Passaggio questo di grande attualità ritengo, per via del dibattito forzoso sulla distruzione dei beni archeologici a causa di attacchi terroristici, siano essi attacchi diretti a motivo di fondamentalismo religioso siano essi attacchi indiretti per via di speculazione edilizia e ambientale a sostegno di economie criminose (ad esempio P. Matthiae, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Milano 2015). Molto apprezzabili, in questo senso, i lunghi paragrafi che Barbanera dedica alla costituzione del Museo Pio Clementino in Vaticano, alla sua architettura, alle modalità di visita, alle aperture al popolo (pp. 14-17). Sviscera Barbanera – pur lasciando il discorso sotto traccia – l'origine della sacralità dell'istituzione museale e il recondito sapore di reliquia che ancora pervade le opere esposte nei nostri musei. Intercettando così alcuni dei temi più cari a John Berger, in particolare nel suo ormai classico *Ways of Seeing* (J. Berger, *Ways of Seeing*, London 1972). Questo tema, che carsicamente percorre i capoversi e i capitoli, riemerge con forza nella chiusa finale dove Barbanera getta la maschera. E qui l'autore parla in prima persona (virtuosa abitudine che gli antichisti solitamente scansano a favore della reverenza del discorso impersonale o in terza persona):

Ricordo un'esperienza personale: alla fine degli anni Novanta, il settore della scultura ellenistica della Gipsoteca dell'Università La Sapienza (Museo dell'Arte classica) fu completato con cifre cospicue che ottenni da una banca e da una azienda farmaceutica, versate per organizzare un party serale. Nessun deterioramento ne venne né alle opere né agli spazi, ma solo giovamento. [...] Solo se i beni culturali vengono valorizzati e messi in comunicazione con la società possiamo sperare di farli intendere e tramandarli. Conservazione non significa immobilismo. (p. 212)

Affermazioni, a mio avviso, pienamente condivisibili. Barbanera ha inteso quanto la rigidità dell'intransigenza conservativa altro non sia che il corollario della venerazione di massa. Dobbiamo pertanto decidere se il nostro passato è una *reliquia*, così esponendoci ai rischi insiti nelle

venerazioni e nelle profanazioni, ovvero se il nostro passato è parte integrante della nostra vita, in ogni suo aspetto. Personalmente vedo la stessa tragedia, il medesimo sradicamento, in un terrorista armato di piccone o di esplosivo di fronte ad un fregio scolpito di Palmira e in un turista *armato* di Ipad all'ingresso della Galleria delle Mappe in Vaticano (sempre più spesso si utilizza in inglese *shooting a photo per fare una fotografia*: lett. *sparare una fotografia*). Essi sono ugualmente in preda a ciò che Ernesto de Martino aveva definito *la crisi della presenza*: non gli resta che confidare nella ritualità del gesto, nell'icona, per inchiodarsi alla vita (E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino 2002).

Ben documentato il passaggio relativo allo stato di fatto dell'archeologia in Italia prima dell'unità e al suo trasferirsi, impoverito negli uomini e nelle norme, ai primi decenni dell'Italia unita (pp. 38-51). Se ne coglie il senso in una lettera di Theodor Mommsen all'archeologo perugino Giancarlo Conestabile del 1973: «Ed io che conosco l'Italia da trent'anni e che l'amo com'era e com'è con tutti i suoi difetti, non posso nascondermi che [...] nell'Italia del 1873, nell'Italia felicemente risorta, noi altri poveri pedanti pur cerchiamo invano non già l'Italia del 1843 ma bensì l'Italia dell'Avellino, del Furlanetto, del Cavedoni, del Borghesi, cioè degli antiquari della prima metà dell'Ottocento» (p. 46). Ciò che Mommsen esprime, cedendo per un attimo al romanticismo della nostalgia, trova accoglienza nel giudizio dell'autore, il quale scopre uno dei gangli dolenti dell'archeologia in Italia, ma si potrebbe dire dell'educazione in generale: «La grande tradizione dell'antiquaria italiana non seppe far fronte alla progressiva specializzazione disciplinare. Le conoscenze personali perdevano efficacia senza la trama della scuola» (p. 46).

L'esito di questi incerti auspici, il dilemma gattopardesco fra le vecchie cose buone e le cattive cose nuove – «la questione che si poneva con urgenza era dove trovare gli uomini» (p. 50) –, si dispiegano nel capitolo successivo: *Un'archeologia per il nuovo Regno d'Italia* (pp. 52-73). L'ingranaggio profondo di questa parte addentella, gettando una nuova luce su entrambe, le vicende dell'archeologia in Roma nei primi decenni dopo l'unità e la creazione della Scuola Archeologica di Pompei, ad opera



di Giuseppe Fiorelli. Il confronto fra la densità rituale della città eterna – i precarissimi equilibri millenari che fanno soccombere il sapere alla faccenda e all'affare – e la vacuità delle rovine di Pompei – dove si affastellano le mani accademiche e il saccheggio antiquario diventa una ruberia della sapienza – dimostrano le comuni debolezze di quel mondo. Nel caso di Roma, oltre a riassumere le note vicende di esaltazione della rovina a mezzo di sventramenti e demolizioni lungamente descritte in molti libri, sapientemente Barbanera evidenzia l'esplicito conflitto fra Stato e Comune documentando l'ingerenza del primo nell'amministrazione del patrimonio archeologico del secondo (aleggia fra le righe l'ispirazione a I. Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Torino 2011, forse il più bel saggio mai scritto sulla città di Roma). La medesima questione, venuta meno l'effimera ribalta dell'archeologia, si pone tuttora in altri campi, più profondi e insidiosi (la gestione dei servizi, le interminabili emergenze sociali, l'immigrazione), ma ancora ad esempio nel turismo: l'unica patina di splendore della spesso ingrata ricerca archeologica che si manifesta al mondo (la controversia sui recenti restauri al Colosseo ne è un esempio). In particolare si insiste nel libro sui numerosi impedimenti che furono opposti all'attività di Pietro Rosa, «l'unico archeologo attivo a Roma alla caduta della città non al servizio del Vaticano» (p. 55). Egli infatti, prosegue Barbanera più avanti, «vide nello scavo l'opportunità per lo Stato italiano di esercitare la sua autorità in funzione civica» (p. 57). L'archeologia era dunque un argomento sensibile, si insinuava come un cuneo nelle frastagliate intercapedini fra vecchi e nuovi poteri, fra nobiltà e neonate istituzioni, fra Stato e Chiesa. La vicenda della scomunica per chi avesse scavato al Colosseo riassume bene i termini della questione: lo Stato si schierò a favore degli scavi, nella persona del ministro Scialoja, ma essi vennero ben presto interrotti per i ripetuti attacchi della stampa cattolica (p. 56).

Giuseppe Fiorelli assieme a Rodolfo Lanciani intrapresero campagne di scavo al Foro, seguiti poi da Giacomo Boni. Molte nuove acquisizioni facevano riemergere nodi irrisolti. A chi appartenevano e che cos'erano in fondo le vestigia della gloriosa stagione della Roma antica? Si veniva configurando quella che Barbanera definisce in questo modo: «l'attenzione

per l'antichità rappresentava una sorta di nuova religione di stato» (p. 59). Nuovamente, come era stato il caso della creazione del Museo Pio-Clementino, i meccanismi rituali di lunga durata riemergono nel frangente di crisi. È questa, a mio giudizio, una delle questioni di maggior peso poste dal libro. Fino a che punto è vero che il bene archeologico è davvero considerato in Italia un *bene comune*, come auspicava Carlo Fea nella prima metà dell'Ottocento? Siamo in grado di riconoscergli un ruolo di primo piano nella costruzione del senso *civico*, come mostra di ritenere coi suoi sforzi Pietro Rosa nella Roma post-unitaria? Purtroppo, i recenti attacchi al patrimonio archeologico rischiano di portare questi temi in secondo piano, a favore dello sgomento di fronte alla *profanazione*. Ricacciandoci fra le maglie slabbrate e tuttavia integre dei rituali e del culto, una patina di prestigio che unisce l'alto e il basso e nasconde, splendidamente, la prosaica ruberia di sempre.

La seconda parte del capitolo affronta la questione della creazione della Scuola Archeologica di Pompei (1866) e traccia un profilo di Giuseppe Fiorelli, forse la personalità più importante dell'archeologia italiana post-unitaria. Piuttosto che esaminare la natura civica dell'antichità, in questa parte Barbanera introduce il tema del capitolo successivo: chi è l'archeologo e quali devono essere i suoi metodi. La Scuola ebbe grandi difficoltà, opposizioni, e un effettivo problema di frequenza, poiché in pochissimi superarono gli esami di ammissione. In particolare, come si notò già allora, ciò avvenne a causa delle carenze dell'educazione liceale, solidissima invece in Germania. Le altre questioni riguardavano il difficile equilibrio fra l'insegnamento dei metodi di scavo, di cui Fiorelli fu maestro e precursore nonché quasi spregiudicato inventore (come è il caso dell'intuizione che diede origine ai calchi di Pompei), e la disciplina filologica, di cui Mommsen sottolineava la centralità, affinché la Scuola di Pompei non creasse «una specie di uomini pratici [...] che non sono mai stati mossi intimamente dalla grande storia e dalla grande arte e poesia de' nostri maggiori» (p. 64). Altro nodo gordiano dei nostri studi. A distanza di oltre un secolo non si può dire che le cose siano cambiate. E se lo sono, sovente è stato per il peggio: poiché la filologia, che era nelle preoccupazioni di Mommsen la porta di accesso a *la grande arte e la grande*

*poesia*, è spesso regredita a strumento, subendo così l'attrazione della tecnica, del dispositivo, dello strumento di misura. Si tratta tuttavia di un processo molto più ampio e profondo che coinvolge le cosiddette scienze umane nel loro complesso. Esse si pascono della carcassa della fisica, della matematica, della medicina, e così discorrendo. Fiorelli stesso auspicava la familiarità coi metodi della scienza e della biologia, pur non potendosi definire, come Barbanera sottolinea, un paladino dell'archeologia sul campo. Anche se il nome di Charles Darwin rimane sotto traccia nel libro, è tuttavia in libri come *L'origine delle specie* o *L'espressione delle emozioni negli animali e nell'uomo*, dati alle stampe negli anni di Fiorelli, che si recuperano i fondamenti del procedere di Giuseppe Fiorelli, che cioè l'archeologia sia *una scienza degli occhi e non dell'udito*. Un'eco del Darwin che annotava a proposito di se stesso: «la mia capacità di seguire un lungo ragionamento astratto è molto limitata ma sono più dotato della media delle altre persone nel cogliere cose che facilmente sfuggono all'attenzione, e nel saperle osservare con cura».

Il passaggio successivo nel libro di Barbanera riguarda uno dei nodi cruciali dell'archeologia italiana del Novecento: la continua oscillazione fra *attitudine scientifica* dello scavo e della documentazione e *attitudine umanistica* della storia dell'arte antica. A questo sono dedicati i due capitoli *Tra pratica e modello: quale archeologia per l'Italia unita?* (pp. 74-96) e *La formazione di un'identità: l'archeologia in Italia fra Otto e Novecento* (pp. 97-121). Barbanera riassume brillantemente i temi maggiori e abilmente li traspone nella forma narrativa del racconto proprio quando, a metà di libro, l'attenzione del lettore potrebbe indebolirsi. Mi riferisco al lungo *intermezzo* della vicenda del concorso alla cattedra di archeologia di Roma fra Emanuel Löwy e Paolo Orsi. La cattedra venne assegnata a Löwy, la commissione si espresse con precisione sui lavori di Orsi affermando che egli, in molte di esse, in particolare nello studio della scultura, «si limita al costume, senza toccare le quistioni dell'arte» (p. 90). Come ebbe a rilevare alcuni anni dopo Ranuccio Bianchi Bandinelli, Löwy «è forse il primo archeologo che cerca di riprendere quello che era stato uno dei motivi della grandezza di Winckelmann, la ricerca intorno all'essenza stessa dell'arte» (p. 90). Diversamente da Winckelmann Löwy estese il proprio campo di

indagine all'epoca arcaica indagando i motivi psicologici insiti nell'atto iconico (come può essere ora così definito a seguito delle indagini di Bredekamp e Belting, ad esempio di recente: H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010; H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013). Forse avrebbe aggiunto ulteriore spessore a questo passaggio del libro una più estesa descrizione della decennale amicizia di Löwy con Freud, che Barbanera pure accenna; nonché un pur sintetico profilo della filiazione delle sue idee nelle ricerche dell'allievo Ernst Gombrich. Ma in questo e in quello si sarebbero certo valicati i limiti dell'*Archeologia classica in Italia*, anche se il merito di Löwy fu proprio questo, di agganciare la ricerca archeologica in Italia alla storia delle *grandi idee*: cercò egli «di risolvere il problema del perché l'arte abbia una storia» ebbe a dire Gombrich (p. 93). L'ampiezza degli interessi di Löwy si solidifica in uno dei suoi allievi che più influenzarono l'archeologia in Italia nella prima metà del Novecento: Alessandro della Seta (pp. 118-121). Delle molte buone convinzioni di Alessandro della Seta l'archeologia italiana fra le due guerre, che Barbanera indaga nel capitolo successivo (pp. 122-148), ne svilì la gran parte allo scopo di celebrare l'effimera affezione razziale per l'arte classica. Su questi fondamenti, come è noto, malamente si costruì e ancor più malamente si distrusse: luoghi, monumenti, idee, libertà. Considero uno dei passaggi più importanti del libro il lungo discorso su Alessandro della Seta fascista (pp. 132-138). Barbanera mette al vaglio le categorie definite da Daniele Manacorda di: *fascista archeologo, archeologo fascista, archeologo e basta, archeologo antifascista* (p. 133). Lo considero importante come esempio di disincantata lucidità, a fronte di certa partigianeria che ancora serpeggia, quasi una posa di rito, un gergo ingessato fra i membri di un vecchio club. Della Seta fu ebreo e fascista, ricoprì per anni la carica di direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene (fino al 1938), non scrisse mai, sia nei suoi scritti editi che in quelli inediti come sottolinea Barbanera, contro il fascismo. Come nel suo caso, le posizioni degli altri archeologi, e intellettuali in generale, furono spesso contraddittorie e ambigue. Gli stessi protagonisti ebbero a osservarlo pochi anni dopo, compreso Giorgio Levi Della Vida, fra i dodici professori che non giurarono al Partito Fascista, il quale così scrisse: «tra coloro che persero la

cattedra per motivi razziali ve n'era più d'uno che fin dalla prima ora e fino all'ultima aveva militato con entusiasmo e devozione sotto l'insegna del littorio» (p. 135). Così facendo mi pare che Barbanera recuperi la lucidità di Luciano Canfora, i cui scritti a riguardo aleggiano come una bandiera nella zuffa di un gioco di bambini (soprattutto ovviamente L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980, pp. 57-103). Nella seconda parte del capitolo Barbanera si sofferma sui metodi e le teorie dei protagonisti di quella stagione. Fra i vari nomi sottolinea solamente la giusta e non scontata attenzione che Barbanera dedica a Silvio Ferri (pp. 146-147). Nonostante la sua posizione defilata, per così dire, le sue idee sull'antichità – in gran parte confluite nell'edizione critica della *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio –, continuano ad essere feconde. La sua attenzione all'arte provinciale come centrale *per gli sviluppi futuri della ricerca archeologica* ha quasi, vista con gli occhi di oggi, un che di profetico.

Il capitolo successivo, *Il dopoguerra: persistenze e nuove tendenze* (pp. 149-167), come in parte si è già accennato, si costituisce attorno alle personalità forti di Ranuccio Bianchi Bandinelli e Antonio Cederna. Al primo, cui Barbanera ha dedicato alcuni anni fa un'ampia biografia, si riferiscono molte di queste pagine. Barbanera insiste sul nodo dell'*Arte Plebea* e sulla divergenza di posizioni con Otto Brendel (*Prolegomena to the Study of Roman Art*, in *Memoirs of the American Academy in Rome* 21, 1953, 7-73; poi riedito aggiornato con identico titolo, Yale University Press, New Haven 1979). Molta della storiografia relativa a quella stagione archeologia e molte delle indagini originali degli anni seguenti si sono fondate su questa dialettica (in particolare in Italia il bellissimo scritto di Salvatore Settis a corredo di O. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982). I temi che quegli autori si riproponevano di indagare, in modi sostanzialmente diversi, si pongono ora alla nostra attenzione di uomini: le immagini, antiche e moderne, come definizione di provenienza, di cultura, di genere, di generazioni, e così via. Barbanera sottolinea come, nonostante l'avanzamento delle posizioni e la confutazione – ammesso che in arte si possa parlare di *confutazione* – di molte delle idee di Bianchi Bandinelli, i suoi libri restano ancora attuali e insostituibili. I cosiddetti “uomini pratici” di Mommsen – pratici più di idee che di cose oramai –

sembrano aver preso il sopravvento. Per questa ragione mi sento di chiosare Barbanera nello scrivere che, se anche un libro erede di *Roma. L'arte nel centro del potere* o *Roma. La fine dell'arte antica* venisse scritto oggi, esso passerebbe inosservato. Ovvero, ma la sostanza non cambia di molto, eventuali lettori di settore ascriverebbero quel libro al novero dell'alta divulgazione: lo sguardo degli specialisti, in archeologia come in altre discipline, osserva attraverso la feritoia di una ben munita fortificazione. Barbanera mette in luce, in modo discreto e tuttavia deciso, il limite di certa archeologia votata all'arrocco, le reticenze verso un discorso intellettuale a tutto tondo.

Lo scorcio del libro – *Archeologia del mondo classico come sistema aperto* (pp. 168-212) – si volge al futuro, ai diversi luoghi delle archeologie, alla disseminazione delle discipline e dei metodi – non sempre proficua ed efficace –, al bilancio delle idee: quale archeologia? Quale storia dell'arte antica? – «sono del parere che oggi in luogo di una storia dell'arte antica si dovrebbe fare una storia della cultura antica» (p. 209) – Quale spazio per l'archeologia nella società? Riemerge qui, dopo il breve interludio dei paragrafi su Emanuel Löwy, il nome di Sigmund Freud (p. 183). Di Freud Barbanera riporta un passaggio da *Il disagio della civiltà*: «Facciamo ora l'ipotesi fantastica che Roma non sia un abitato umano ma un'entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un'entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti» (p. 183). Barbanera resta coi piedi per terra, come si conviene a un libro di questo taglio, riportando l'immaginifica visione di Freud all'esperienza dello scavo urbano, in particolare al decennale lavoro di Daniele Manacorda (ad esempio D. Manacorda, *Crypta Balbi. Archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Milano 2001). Tuttavia con astuzia di narratore egli allude a paesaggi più estesi – *l'archeologia come sistema aperto* – lascia scivolare la scrittura verso gli impalpabili domini della metafora. Se dovessi scegliere di nominare quale sia a mio avviso il pregio più grande del libro non potrei che riferirmi a questo: la capacità della scrittura di Barbanera di «dire le cose come stanno» – questo libro è un libro *senza fronzoli* – e tuttavia non rinuncia a tangere a filo di penna lo slancio della

passione per la cultura. Chi si arrischiasse nell'affermare che la passione non può trovare cittadinanza nella filologia avrebbe frainteso lo scopo ultimo del sapere: non c'è sapere senza *philia*, avvertiva Ivan Illich; non c'è vero sapere senza utilità per l'uomo – pratica o morale che sia – scriveva Michel de Certeau. Il libro di Marcello Barbanera ha questa ambizione, l'ambizione dell'insegnamento morale, mai moralistico, attraverso la storia delle scoperte, delle idee e degli uomini. Di certo potranno giovare gli studenti di questi insegnamenti: «valutare situazione per situazione perché qui occorre l'intelligenza dell'uomo» (p. 212). Potranno giovarsene per divincolarsi dalla facilità delle posizioni di risulta: il supino asservimento alla corruttela, la medietà dei piccoli poteri, la miope disciplina dell'intransigenza. Potrà la lettura giovare al non-esperto – beati i non esperti, avrebbe avvertito Gilles Deleuze – per disincagliarsi dalle tirannie della cultura, dall'offerta imbarazzante del turismo, dalle malie dei falsi riconoscimenti delle ingiustizie dell'oggi nelle ingiustizie di sempre. Mi piacerebbe concludere, per ragioni che è facile intuire, con un breve passaggio di un vecchio libro di Edward Said, che mi ha accompagnato negli anni della formazione:

Nessuno ha ancora inventato un sistema per separare lo studioso dalle circostanze della vita, dalla classe sociale cui appartiene (ne sia consapevole o no), dalle opinioni che deve formarsi sui tanti argomenti dei quali non è uno specialista, dal fatto insomma di essere un membro della società, con tutti i vantaggi ma anche con tutti i limiti che ciò comporta. [...] Esiste, senza dubbio, un sapere che è più, e non meno, obiettivo dell'individuo che l'ha prodotto (distratto e confuso dalle circostanze della sua vita); non necessariamente, tuttavia, tale sapere avrà una natura non politica. (E. Said, *Orientalism*, New York 1978, trad. it. Feltrinelli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Torino 1991, p. 19).

## L'autore

### **Alessandro Celani**

Alessandro Celani (PhD) è archeologo e storico dell'arte. Ha studiato a Perugia, Atene e Matera. Ha pubblicato monografie e articoli sull'arte greca e romana, nonché libri di viaggio, poesie, fotografie e racconti. Esperto nelle culture e civiltà del Mediterraneo, ha viaggiato a lungo dal Marocco all'Iran e partecipato a campagne di scavo in Italia meridionale e Grecia. Insegna Storia e Storia dell'arte presso l'Umbra Institute di Perugia e presso l'Università di Alberta in Cortona.

Fra le sue pubblicazioni: *Scultura Ellenistica. Questioni di Metodo*, (2005); *Una certa inquietudine naturale. Sculture ellenistiche fra senso e significato* (2013); *Paesaggi Rovinati. Corpi Soglie Cornici* (2015); *A Male Head from Terracina: Sculpture, Myth and Narration* (2016).

Email: [celani@ualberta.ca](mailto:celani@ualberta.ca)





# “L’arte differente: MOCÁK al MAXXI” Mostra a cura di Anna Maria Potocka

Roma, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo  
7 dicembre 2016 – 22 gennaio 2017

Agnieszka Śmigiel

“L’arte differente: MOCÁK al MAXXI” è la seconda iniziativa (dopo la mostra di Basim Magdy<sup>231</sup>), che si inserisce nell’ambito del progetto *Expanding the Horizon*, il programma espositivo promosso e curato da Hou Hanru, Direttore Artistico del MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Il programma non si ferma alla mostra delle opere provenienti da MOCÁK di Cracovia<sup>232</sup>, ma continua anche nel 2017 con la prima personale in Italia di Kemang Wa Lehulere (artista sudafricano e vincitore del premio *Deutsche Bank’s Artist of the Year 2017*)<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Mostra intitolata “Basim Magdy. The Stars Were Aligned For A Century Of New Beginnings”. L’autore, di origine egiziana, è il vincitore del premio *Deutsche Bank’s Artist of the Year 2016*. Sono state esposte oltre 30 opere dell’artista, prodotte tra il 2006 e il 2016.

<sup>232</sup> L’acronimo MOCÁK proviene dalla lingua inglese: Museum of Contemporary Art in Kraków.

<sup>233</sup> La mostra, intitolata “Kemang Wa Lehulere. Bird Song” (27 settembre 2017 - 26 novembre 2017), è curata da Britta Färber (capo curatrice del dipartimento di Arte, Cultura e Sport di Deutsche Bank) e Anne Palopoli (curatrice del MAXXI). Per il 2017 è stata anche annunciata una mostra dedicata alla collezione del MoCa - Museo d’arte contemporanea di Teheran. L’evento, previsto per le date 31 marzo - 27 agosto 2017, è stato temporaneamente sospeso. Si tratta di un’importante collezione di grande valore contenente opere inestimabili (Gauguin, Picasso, Ernst, Kandinsky, Pollock, Rothko, Bacon, Warhol, Pistoletto ecc.), che non sono mai uscite dal territorio iraniano dal 1979

Il progetto, di ampio respiro, intende mostrare diverse collezioni di istituti culturali esteri per avvicinare il pubblico italiano ad 'altre' forme d'arte e sperimentare una nuova forma di spazio pubblico dedicato alla collaborazione e allo scambio delle esperienze su scala internazionale. «L'obiettivo della nostra programmazione è aprirci a una rete di collaborazione sempre più ampia, definire una piattaforma museale rivolta verso l'esterno, in grado di captare tutti gli stimoli della creatività contemporanea», ha sottolineato Giovanna Melandri, Presidente della Fondazione MAXXI, durante l'inaugurazione della mostra polacca, aggiungendo: «il nostro MAXXI parla tutte le lingue del mondo ed è un'istituzione viva e dinamica che sa ascoltare, accogliere e trasmettere la ricerca e la produzione di istituzioni diverse dalla nostra» (AA.VV. 2016: 8).

“L'arte differente: MOC AK al MAXXI” è la prima visita della collezione cracoviana in Italia e la seconda al mondo, in quanto nel 2014 è stata ospitata nel Palazzo dell'Arte di Lviv<sup>234</sup>. Si tratta di un'accurata selezione delle 50 opere più emblematiche della collezione che illustrano la complessità e la problematicità dell'arte contemporanea nell'ottica polacca. L'esposizione raccoglie dipinti, fotografie, video, installazioni e sculture di artisti già conosciuti in Italia come Pawel Althamer, Daniel Spoerri, gruppo AES+F, Krzysztof M. Bednarski, Reza Aramesh, Josef Dabernig, Maya Gold, Sarah Lucas, Shahar Marcus, oppure Shinji Ogawa. La mostra cracoviana è anche un'occasione per conoscere artisti meno noti come Małgorzata Markiewicz, Mirosław Bałka, Krzysztof Wodiczko, Zbigniew Libera o Wilhelm Sasnal.

La selezione è opera di Anna Maria Potocka, direttrice del museo e personaggio chiave della scena artistica polacca degli ultimi decenni che non si piega alle pressioni politiche e rimane fedele al pensiero critico. Chiamata da tanti “icona dell'arte contemporanea”, lei si definisce più come “un angelo sterminatore dell'arte contemporanea” in quanto sta alla

---

ad oggi. Il fulcro principale della collezione è stato formato negli anni Settanta dall'ex imperatrice dell'Iran, Farah Diba.

<sup>234</sup> 'Art Is Freedom', 09.07.2014 - 24.08.2014

guardia dell'acuta e fredda critica artistica, sostenendo che «in una società di massa non ci sia una massa di artisti e al critico spetta il ruolo responsabile della selezione» (Potocka 2016a: 20). È dunque un personaggio controverso e catalizzatore di tante polemiche che animano la scena artistica contemporanea<sup>235</sup>. A partire dai primi anni Settanta, ha fondato e diretto diversi spazi espositivi portando aria di cambiamento nel mondo della curatela artistica polacca<sup>236</sup>. La Galleria MOCÁK incarna il pensiero della sua direttrice sull'arte e sulla contemporaneità, materializzandosi in una strategia curatoriale della 'collezione totale' (Potocka 2016a: 27). La sua idea non si riduce all'ambizione di possedere le opere esemplari di tutti gli artisti contemporanei conosciuti, ma piuttosto mira a rimarcare il vasto panorama delle problematiche del mondo moderno. La collezione, oltre al canone dell'arte polacca (soprattutto quella del periodo post-comunista), presenta anche opere straniere, con particolare attenzione alle realizzazioni degli artisti dell'Europa centro-orientale. La scelta è dettata dalla scarsa presenza degli artisti di questa regione nei musei dell'Europa occidentale. Attualmente la collezione conta più di 4500 opere, di cui la metà sono realizzazioni di artisti polacchi<sup>237</sup>. Uno dei punti fermi della collezione è l'attenzione verso l'arte concettuale e verso i suoi successivi sviluppi. La strategia espositiva del museo prevede il cambiamento annuale del display della mostra permanente per presentare le opere in modo diverso, a volte seguendo temi specifici, altre volte invece approfondendo l'analisi del medium

---

<sup>235</sup> Da notare alcune sue pubblicazioni che hanno scatenato animate discussioni tra i teorici d'arte: *Nowa estetyka* (New Aesthetics, 2015), *Estetyka kontra Sztuka* (Aesthetics versus Art, 2007), *To tylko sztuka* (This is only Art, 2009), *Wypadek polityczny* (Political Accident, 2010).

<sup>236</sup> Tra cui la prima galleria privata in Polonia comunista ('Galeria PI'), fondata sulle basi delle collezioni private di Potocka (1972-1980).

<sup>237</sup> Cfr. l'intervista con Anna Maria Potocka in occasione dell'inaugurazione della mostra al MAXXI di Roma sull'Artribune (<http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2016/12/mostra-mocak-cracovia-maxxi-roma-intervista-maria-anna-potocka/>; visto 27 dicembre 2016).

utilizzato. Lo scopo principale è organizzare mostre che fanno riflettere e spiegano il significato dell'arte.

Le opere scelte per la mostra romana, sulla base non soltanto del rango e della notorietà delle stesse, ma anche del *medium* adoperato (Potocka 2016a: 22-23), presentano una sorta di raccolta di idee, problematiche e concetti, nonché una grande varietà e libertà delle tecniche impegnate.

La pluralità di temi, linguaggi e tecniche utilizzati offre diverse sfumature dell'arte contemporanea che diventa uno strumento di rielaborazione della realtà e un commento critico del mondo in cui viviamo. La mostra è una sorta di invito a riflettere, a sbarazzarsi delle catene dei pregiudizi e delle norme imposte, e soprattutto a prendere una posizione e a dare un giudizio critico. Ha quindi lo scopo di produrre molteplici punti di vista e chiavi di lettura sulla realtà artistica polacca, nonché sull'arte contemporanea in genere.

La mostra occupa due sale espositive del MAXXI: la Sala Carlo Scarpa e, un'altra ad essa adiacente, la Sala Claudia Gian Ferrari<sup>238</sup>. L'ordinamento delle opere è molto atipico in quanto non segue né un ordine cronologico né un tema specifico: presenta infatti una varietà di temi, argomenti, problemi e storie. La curatrice dell'evento ha deciso di portare a Roma le opere con le quali diversi artisti affrontano grandi temi come la politica, la storia, la religione, i diritti dell'uomo, la morte, l'attività creativa, lo smarrimento esistenziale, i problemi sociali e le problematiche psicologiche. Non c'è un percorso da seguire, un ordine delle opere da vedere pre-impostato dai curatori, tanto meno un filo conduttore. È una mostra interessante, curiosa, ma non facile da visitare, da comprendere e nemmeno da descrivere. Accanto alle opere che affrontano tematiche politiche o storiche, troviamo le realizzazioni frivole, ironiche e giocose. Il

---

<sup>238</sup> È stata l'ultima mostra tenutasi in questi spazi prima della "Re-Evolution" del MAXXI, inaugurata il 6 maggio 2017, che trasformò l'ex sala Gian Ferrari nella nuova caffetteria-bookshop Typo e l'antistante sala Carlo Scarpa in *videogallery* permanente, con un programma di proiezioni a tema.

visitatore riceve contemporaneamente diversi stimoli, attirato di volta in volta da temi anche contrastanti.

Tra le opere che impressionano di più troviamo quelle dedicate al tema della morte, con la realizzazione "Défilé" del gruppo artistico russo AES+F con quattro immagini realizzate in tecnica *digital collage* in *light box* (fig. 1)<sup>239</sup>. Sono le fotografie monumentali che traggono ispirazione dalla pittura religiosa moderna. Rappresentano, in dimensioni reali, i corpi dei defunti con l'abito da sera<sup>240</sup>. Le immagini colpiscono perché solo dopo l'osservazione più approfondita il visitatore si accorge che ha a che fare con le fotografie di defunti. L'opera è ispirata dalla filosofia di Nikolai Fedorov, che è stato uno dei fondatori del cosmismo russo (Young 2012). Il concetto centrale della sua teoria era l'idea della resurrezione fisica degli esseri umani. Riteneva che l'unione di arte, religione e scienza fosse in grado di realizzare il suo obiettivo, e le fotografie del gruppo AES+F sembrano materializzare la sua idea. Tutta la composizione delle figure dei defunti e la retroilluminazione delle immagini evocano la levitazione e il momento della partenza dello spirito dal corpo, ossia l'ascensione. L'altro aspetto interessante di queste opere è la sovrapposizione dell'idea della morte con quella dello svago e della festa. Il posizionamento delle fotografie in scatole *lightbox* e la scelta dei vestiti da sfilate di moda fanno pensare all'*high fashion* e, più in generale, alla globalizzazione. Ma questa bellezza del mondo dell'alta moda e l'ossessiva tendenza di decorare e travestire si scontrano brutalmente con la mortalità del corpo. In questo modo il gruppo AES+F cerca di ridiscutere la società consumistica, il destino e il senso della vita. Le loro opere sono una specie di *memento mori* contemporaneo.

Nella mostra non mancano le opere con le quali gli artisti cercano di affrontare il tema della politica e della storia, due fattori, che secondo la curatrice si presentano come "manipolatori" dell'esistenza (Potocka 2016a:

---

<sup>239</sup> In realtà, il gruppo AES+F ha realizzato complessivamente sette immagini per la serie 'Défilé' con l'intento di creare un video da una sequenza di foto che fa riferimento alla medievale *Danse macabre*.

<sup>240</sup> Le fotografie sono state realizzate con il consenso dei famigliari. I vestiti sono stati sovrapposti tramite la tecnica di collage digitale.

28). Appartengono a questo gruppo le opere di Krzysztof M. Bednarski, artista polacco residente a Roma, che con i riferimenti simbolici cerca di tradurre le idee in forme scultoree. “Il braccio mancante di Lenin” (fig. 2), un’installazione del 1995, è una forma di dialogo con la società finlandese e l’artista Mati Varik che, nel 1979, realizzò nella città di Kotka la statua di Lenin privandolo di un braccio sinistro. Questa scelta dell’artista non fu compresa dai finlandesi che trascurarono l’opera destinandola ad essere dimenticata. Bednarski decise di “terminare” la scultura installando nelle sue vicinanze un piedistallo con il braccio mancante, che visto da una certa angolazione reintegra e completa la statua. Il suo intervento ha spinto le autorità finlandesi ad una rivalorizzazione, sia fisica che simbolica, del monumento ed a una riformulazione dell’approccio verso il passato. L’altra opera, “La lettura de *Il Capitale*” del 2014 (fig. 3), gira intorno al motivo della testa di Karl Marx, uno dei *leitmotiv* nella attività artistica di Bednarski. Sfruttando la carica simbolica dell’immagine di Karl Marx, Bednarski gioca con le teorie marxiane, fornendo un commento dialettico trasmesso tramite lo sgocciolio di un rubinetto che collega due teste di Marx, delle quali una è capovolta. È un personale commento di Bednarski che vuole dire che forse Marx aveva ragione, ma nel contempo non si esclude che poteva avere torto.

Oltre alle realizzazioni che toccano le questioni della storia e del nostro rapporto con essa, sono anche presenti le opere tramite le quali gli artisti cercano di far emergere le problematiche socio-politiche, come ad esempio la violazione dei diritti umani o la commercializzazione della guerra. Un’installazione di Tomasz Bajer, intitolata “Minimalism of Guantanamo” del 2008 (fig. 4) riproduce una cella del carcere di Guantanamo, nella quale venne rinchiuso Yasser Talal Abdulah Yahya al-Zahrani, un saudita non accusato di alcun crimine specifico, ma sospettato di terrorismo. Morto nel 2006, ufficialmente a causa di un suicidio, mentre in realtà a causa di atroci torture, diventò poi un simbolo della violazione dei diritti umani. L’altra vittima della guerra viene rappresentata nell’opera di Reza Aramesh del 2014 “Azione 135: 8 maggio 1945, ore 9:03, Setif, Algeria” (fig. 5). La scultura fa parte della serie “Azioni” che delle fotografie di vittime di conflitti armati trovati su internet fece il punto di

riferimento e di ispirazione. L'artista sembra prendere spunto dalle rappresentazioni del martirio nella iconografia cristiana simboleggiando l'impotenza dell'uomo nei confronti della storia e del proprio destino.

Tra le opere che trattano problemi sociali sono presenti le realizzazioni di Krzysztof Wodiczko che, in collaborazione con i *clochard* di New York, ha realizzato l'opera "Oggetto per i senzatetto" (fig. 6), ossia un veicolo espandibile e multiuso che soddisfa tutte le necessità vitali delle persone senza fissa dimora.

L'artista più presente nella mostra è Małgorzata Markiewicz che con ben tre opere, realizzate con tecniche diverse, tocca gli argomenti appartenenti al mondo femminile, tra cui la questione della posizione sociale della donna, la famiglia, la maternità, l'erotismo o la quotidianità casalinga. Nelle sue realizzazioni utilizza tessuti, filati, ricami o abiti prefabbricati, riferendosi alla sfera, che viene percepita come estremamente femminile. L'opera "Unite" (fig. 7) ha un carattere aperto in quanto formata da una sequenza delle foto scattate fin dal 2006, rappresentanti l'artista, prima in gravidanza e poi con la figlia. L'opera viene aggiornata annualmente con una fotografia nuova rappresentante la madre e la figlia unite da un filo comune che lega i loro vestiti. I figli diventano protagonisti anche in un'altra opera di Małgorzata Markiewicz, intitolata "Famiglie allargate" (fig. 8): un video lungo 5 minuti che fa vedere i bambini che, giocando con i pupazzi, riproducono le proprie famiglie. Si possono scorgere tante "combinazioni" familiari: oltre ai tradizionali membri della famiglia, compaiono gli animali, gli amici di genitori, ma anche le sorellastre, il compagno della madre, o il fidanzato del padre. Tutte queste figure sono ritenute membri della famiglia e la naturalezza con cui ne parlano i bambini suggerisce un radicale cambiamento nella percezione della famiglia nella società moderna (AA.VV. 2016: 98).

In mostra sono poche le opere che affrontano tematiche religiose, e quelle poche trattano le questioni da un punto di vista "materiale" piuttosto che speculativo. Ad esempio, l'olio su tela di Małgorzata Blamowska, rappresentante il Cardinale Stanisław Dziwisz (fig. 9), è una composizione piena di tensione creata grazie alla focalizzazione



dell'attenzione sul volto del cardinale fin troppo esposto. Rafał Bujnowski, che ha realizzato una serie di 33 esemplari di un ritratto di papa Giovanni Paolo II ("Il Papa", 2002; fig. 10) e otto copie di un' *étagère* di Karol Wojtyła ("L'ultimo conservatorio", 2004; fig. 10), cerca di misurarsi con il concetto di originalità dell'opera d'arte, messo a confronto con l'idea di copia e con la ripetizione seriale. Bujnowski tenta di dimostrare che, pur trattandosi di copie seriali, il messaggio rimane invariato e sempre carico di significato. Con i ritratti di papa Wojtyła sembra voler dimostrare che con mezzi semplici e approssimativi si può realizzare un quadro associato con la santità (AA.VV. 2016: 56-59).

La gran parte delle opere presenti nella mostra fa riferimento alla pratica artistica. Tra le più interessanti si annoverano le opere di Andrzej Dłużniewski, Tomasz Cicierski, Leszek Lewandowski e Shinji Ogawa. Con la performance concettuale "Disegno di un nudo" (fig. 11) del 1979, Dłużniewski si confronta con la tradizione accademica che vede il disegno del nudo come uno dei primi compiti dell'aspirante artista<sup>241</sup>. Da notare anche l'interessante opera "Madame Récamier" di Shinji Ogawa il quale si misura con la tradizione pittorica europea mettendosi in dialogo con Jacques-Louis David e René Magritte. Si osserva una riduzione e variazione di elementi compositivi originali: il punto di partenza è il "Ritratto di Madame Récamier", dipinto da David; nella realizzazione di Magritte la protagonista è stata sostituita con una barra, mentre nell'opera di Ogawa la composizione viene manipolata e spezzata tramite la cancellazione della figura della protagonista del dipinto.

Una delle opere più conosciute è *l'assemblage* di Daniel Spoerri, legato a Flexus ed esponente del *Nouveau Realisme*, famoso per le sue opere *Eat Art*, composizioni rappresentanti gli oggetti che rimangono dopo la consumazione di un pasto. La collezione MOCÁK si può vantare di una tavola "dopo pasto" facente parte della "Serie Sevilla" (fig. 12), nella quale l'artista immortalava la tavola assieme a tutti i piatti, le posate e gli utensili da cucina sporchi, e appende la tavola in verticale come se fosse un dipinto

---

<sup>241</sup> La performance presentava una modella che 'disegnava un nudo' sul suo corpo nudo.

rappresentante una natura morta. Le riflessioni sul passare del tempo e sull'ingerenza dell'arte nella vita quotidiana e viceversa che suscita quest'opera sono declinate in relazione alla funzione socio-culturale dall'immagine femminile nel trittico fotografico di Katarzyna Górką "Fuck Me, Fuck You, Peace" (fig. 13) del 2000. Ogni parte del trittico rappresenta una donna in una fase diversa della sua vita. L'opera fa riflettere sulla questione dello smarrimento esistenziale e sul cambiamento dell'approccio verso la vita col trascorrere degli anni. I gesti delle donne fotografate fanno capire le loro aspettative: una ragazza sembra desiderare il sesso, una donna matura va contro tutti, mentre un'anziana cerca la tranquillità.

L'opera simbolo di questa mostra è, a mio parere, il dipinto di Pola Dwurnik "Abbiatè pietà!" (fig. 14), raffigurante un gruppo di persone che guardano nella stessa direzione come se stessero osservando lo stesso fenomeno. La diversità dei ritratti con espressioni che variano dalla paura, all'imbarazzo fino all'estasi, crea un repertorio di reazioni ed emozioni che tormentano la gente. Come rimarca la curatrice della mostra, questa opera diventa una «riflessione generica sul tema dell'impossibilità di giudicare il mondo attraverso le reazioni individuali» (AA.VV. 2016: 72). Questo approccio soggettivo verso il mondo è legittimo, applicabile e ben voluto anche per dare un'interpretazione e un giudizio critico sulla mostra.

Per concludere, è importante ricordare che la Galleria è stata fondata nel 2010<sup>242</sup>, in un periodo significativo per la storia dei musei contemporanei in Polonia. In quegli anni la direzione del Museo Nazionale di Varsavia è stata affidata al professore Piotr Piotrowski, che lanciò l'idea del "museo critico" (Piotrowski 2011; Murawska-Piotrowski 2015), vicina

---

<sup>242</sup> Il Museo, fondato nel 2010 ma inaugurato un anno dopo, è localizzato nell'area di una ex manifattura tessile, trasformata nel 1937 da Oskar Schindler in fabbrica di stoviglie smaltate, nota grazie al romanzo "La lista di Schindler" di Thomas Keneally e al successivo film di Steven Spielberg del 1993. Dopo diversi anni di abbandono e di polemiche sul futuro di un sito così tanto simbolico, il Comune di Cracovia decise di organizzare un concorso per il nuovo museo, vinto poi dall'architetto fiorentino Claudio Nardi, con il progetto che ingloba, in parte, le vecchie strutture della fabbrica e mette così in dialogo le preesistenze con l'architettura contemporanea.

sotto molteplici punti di vista al modello del “museo-forum” di Duncan F. Cameron (2005). Piotrowski, pur essendo stato licenziato dopo un solo anno di lavoro, può essere considerato l’iniziatore di una discussione molto importante e fertile, che ha influenzato tante istituzioni culturali polacche. Anche se fondato negli stessi anni, il MOCÁK di Cracovia è un museo completamente diverso da quello del Museo Nazionale di Varsavia. In esso si trovano tanti punti comuni con l’idea di Anna Maria Potocka di creare un museo impegnato, che ridiscuta i valori scontrandosi con la tradizione. La collezione del museo cracoviano, infatti, è configurata per sviluppare il giudizio critico e per comprovare che l’arte è un importante strumento per comprendere il mondo. Secondo Potocka (2016a: 32), l’arte di oggi è «un rimorso di coscienza» dei nostri tempi e presenta il futuro del nostro modo di pensare e valutare.

La mostra a Roma incarna la missione del museo stesso, cioè l’idea del modello aperto di museo e di ‘museo-forum’. La selezione delle opere presenta la vasta gamma di problematiche con cui combattono quotidianamente gli artisti e la gente comune. Per le persone che hanno una certa dimestichezza con l’arte contemporanea polacca la mostra può sembrare ripetitiva, ma, considerato che si tratta di una prima mostra della collezione MOCÁK in Italia, la selezione delle opere compiuta da Anna Maria Potocka è sicuramente un valore aggiunto. Tenendo conto che a Roma è stato presentato solo l’1% di tutta la collezione del MOCÁK, l’evento al MAXXI può essere come un preludio che invita alla visita del museo di Cracovia.



Fig. 1 - Gruppo AES+F, "Défilé", 2000-2007, lightbox; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Carlo Scarpa (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 2 - Krzysztof M. Bednarski, "Il braccio mancante di Lenin", 1995, installazione; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 3 - Krzysztof M. Bednarski, *“La lettura de il Capitale”*, 2014, installazione; Mostra *“L’arte differente: MOCAK al MAXXI”*, Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 4 – Tomasz Bajer, *“Minimalism of Guantanamo”*, 2008, installazione; Mostra *“L’arte differente: MOCAK al MAXXI”*, Sala Carlo Scarpa (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 5 - Reza Aramesh, "Azione 135: 8 maggio 1945, ore 9:03, Setif, Algeria", 2014, scultura; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (© MOCAK).



Fig. 6 - Krzysztof Wodiczko, "Oggetto per i senzatetto", 2001, oggetto; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 7 - Małgorzata Markiewicz, "Unite", 2009-2016..., fotografia; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Giovanni Stella, courtesy Fondazione MAXXI).



Fig. 8 - Małgorzata Markiewicz, "Famiglie allargate", 2015; video; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Carlo Scarpa (foto di Giovanni Stella, courtesy Fondazione MAXXI).



Fig. 9 - Małgorzata Blamowska, "senza titolo [Il Cardinale]", 2013, olio/tela; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (© MOCAK).



Fig. 10 - Rafał Bujnowski, "Il Papa", 2002, olio/tela; "L'ultimo conservatorio", 2004, oggetto; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).





Fig. 11 – Andrzej Dłużniewski, “Disegno di un nudo”, 1979, fotografia; Mostra “L’arte differente: MOCAK al MAXXI”, Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 12 – Daniel Spoerri, “Serie Sevilla n. 16”, 1991, assemblage; Mostra “L’arte differente: MOCAK al MAXXI”, Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 13 - Katarzyna Górkka, "Fuck Me, Fuck You, Peace", 2000, fotografia; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).



Fig. 14 - Pola Dwurnik, "Abbiate pietà!", 2008/2009, olio/tela; Mostra "L'arte differente: MOCAK al MAXXI", Sala Claudia Gian Ferrari (foto di Piergiorgio Loconte).

## Bibliografia

- AA.VV. 2016 = AA.VV, *L'arte differente: MOCAK al MAXXI*, Catalogo della Mostra, 7 dicembre 2016 – 22 gennaio 2017, Kraków 2016.
- Cameron 2005 = D. F. Cameron, *Il museo: tempio o forum*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 45-63.
- Murawska, Piotrowski 2015 = K. Murawska, P. Piotrowski, *From Museum Critique to the Critical Museum*, Routledge, Farnham - Ashgate 2015.
- Piotrowski 2011 = P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Rebis, Poznań 2011.
- Potocka 2007 = A. M. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Aletheia, Warszawa 2007.
- Potocka 2016a = A. M. Potocka, *La collezione come raccolta di idee*, in AA.VV, *L'arte differente: MOCAK al MAXXI*, Catalogo della Mostra, 7 dicembre 2016 – 22 gennaio 2017, Krakow 2016, pp. 21-34.
- Potocka 2016b = A. M. Potocka, *Nowa estetyka*, Aletheia, Warszawa 2016.
- Young 2012 = G. M. Young, *I cosmisti russi: il futurismo esoterico di Nikolaj Fedorov e dei suoi seguaci*, Oxford University, New York 2012.

## L'autrice

### Agnieszka Śmigiel

Dottoranda in Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali presso l'Università di Cagliari. Storica dell'arte, si è laureata presso la Nicolaus Copernicus University di Toruń (Polonia) e si è specializzata in Beni architettonici e del paesaggio per la storia ed il restauro dei monumenti presso "La Sapienza" – Università di Roma. Attualmente collabora con la cattedra di Museologia dell'Università di Cagliari. L'area dei suoi interessi e delle sue ricerche comprende: museologia, allestimento museale, tecnologie per i beni culturali, storia del collezionismo, turismo culturale, restauro dei monumenti, arte contemporanea e design urbano.

Email: [a.smigiel@icloud.com](mailto:a.smigiel@icloud.com)





ISBN 9788833120034