

Il senso della fine. Arsure, Urbs Incensa

Tiziana Migliore

Resumo: L'idea della *fine* e quella del *sensu* sono legate da un rapporto complesso e problematico. Lo si evince dal termine latino *finis*, che ha una polisemia assente in altre lingue indoeuropee. Infatti *finis* vuol dire confine, limite, compimento, ma anche intento, mira, meta. Tale polisemia si conserva in italiano e anzi si divarica nelle due diverse accezioni di punto ultimo, cessazione, rovina e risultato, riuscita, scopo. La lingua italiana dispone anche dell'aggettivo *finis*, che ha diversi usi e applicazioni nell'etica e nell'estetica. Questo saggio esplora il campo semantico-concettuale del(la) fine da una prospettiva semiotica, indagando l'immaginario occidentale della città in fiamme nella storia dell'arte e nella letteratura artistica. Attraverso il caso studio dell'incendio, ci si interroga sulla visibilità dell'azione del fuoco ("ardore") e sui suoi effetti ("arsura"), dal divampare delle fiamme ai residui in forma di cenere.

Parole-chiave: incendio; aspetto; battaglia; eccesso; rovina

Abstract: The sense of the end. Arsura, Urbs Incensa. There is a complex and controversial relationship between the ideas of the *end* and of *sense*. This is evident in the Latin word *finis*, which presents numerous semantic meanings lacking in other Indo-European languages. In fact, *finis* means border, limit, end, achievement, goal, finality, purpose, just to mention a few. This polysemanticity is kept in Italian and is shaped around two crucial meanings. On one hand, it means end and ruin, whereas, on the other, implies result, achievement, aim. Furthermore the Italian word has been enriched by the adjective *fine*, which has acquired several meanings even in Ethics and Aesthetics. This contribution explores this conceptual field from a semiotics perspective, analyzing the Western imagery of the burning city in art history and in the artistic literature. The essay points out the visibility of fire action and its effects, from the flaring up of flames to the residual ash.

Keywords: burning; aspect; fight; excess; ruin

Questo articolo interroga il rapporto tra finitudine, sfinimento e finalità. Il tema trova un campo di approfondimento fertile in un'iconografia molto presente nella trattatistica d'arte e nella storia dell'arte in genere, ma poco sviluppata a livello teorico e filosofico: quella dell'incendio.¹

1 - Relazione presentata al convegno internazionale *Il senso della fine*, a cura di Paolo Fabbri e Mario Perniola, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, 10-12 settembre 2009.

Un convegno organizzato a Berlino dal dipartimento di Storia dell'arte di Firenze e dal dipartimento di Storia dell'Università di Lucerna, *Aesthetic Transformations of the Burning City from the Ancient World to the Early Modern Period* (2008), ha ripreso alcuni *topoi*, leggendari – come la distruzione di Sodoma e Gomorra e di Troia – o storici, come l'incendio di Cartagine, di Alessandria con la sua biblioteca, di Roma, poi di Londra, che hanno nutrito l'immaginario sulle grandi civiltà, antiche e moderne. L'obiettivo era comprendere le posizioni e le trasformazioni estetiche sottese alla descrizione o alla rappresentazione della città in fiamme. Ma all'atto pratico: si è esaminato l'impiego e la risemantizzazione di scene di incendio in particolari discorsi politici e religiosi, ricavandone lo "spirito del tempo"; si è tenuto conto delle credenze religiose, delle paure collettive; si è osservato, infine, che pittori e trattatisti come Cristoforo Sorte, Gian Paolo Lomazzo o Carel van Mander hanno fatto uso del racconto dell'incendio più per dare dimostrazione di bravura che per istruire e consigliare.

La città in fiamme è stata oggetto di studio anche da parte di Victor Stoichita, in un saggio del 1998, *Lochi di foco*. Lo scritto dello storico dell'arte, fonte di ispirazione della nostra ricerca, è ricco di spunti, ma presenta carenze significative, che i contributi del convegno di Berlino non colmano.

1. Limiti e soglie della pittura: rappresentare l'eccesso di visibilità

L'intento dell'articolo di Stoichita è dimostrare, nel campo della letteratura artistica, che la rappresentazione del fuoco mette costantemente alla prova i limiti della pittura. Lo studioso cita Plinio, per il quale Apelle "*pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura*"². A causa della perdita delle opere di Apelle, la questione del non-rappresentabile – sfida a dipingere ciò che non si può dipingere – torna solo nel Rinascimento, con Erasmo da Rotterdam, il quale include tra i fenomeni visivi dell'eccesso, accecanti, *ignem, radios tonitrua fulgetra fulgura*. Con questo scritto del 1526 il problema del fuoco come *rappresentazione del non rappresentabile* entra nella teoria dell'arte. La tavolozza dei quattro colori e dell'*atramentum* suggeriti da Plinio si riduce al minimo, al monocromo dell'incisione – la linea nera diventa quasi un'iperbole dell'impossibilità della rappresentazione³– e fanno il loro ingresso due nuovi elementi, appunto *ignem et radios*, il fuoco e i raggi. Stoichita menziona il ciclo di incisioni dell'*Apocalisse* di Albrecht Dürer (1497-1498) e ricorda che in Occidente la prima opera a tematizzare per intero una luce accecante è proprio in Dürer, nel retro di un *San Gerolamo* (1496, Tavv. 1-2), definibile come un "anti-quadro".

2 - "Aveva dipinte quelle cose che non si potevano dipingere, cioè tuoni, baleni e saette". Plinio, *Historia naturalis* XXXV, 96.

3 - Cfr. Panofsky 1951.



Tav. 1-2. Albrecht Dürer, *San Gerolamo*, 1496, olio su tavola di pero, 23x17 cm, Londra, National Gallery (recto e verso)

Lo studioso si cura di argomentare che è l'opposizione alla norma – dipingere nel retro di un quadro – a rendere possibile la visualizzazione. E aggiunge giustamente che la rappresentazione del fuoco rileva più dell'immaginabile che del mimetico. Infatti, a prescindere dall'oggetto della rappresentazione – perché per ovvi motivi è così nelle scene dell'*Apocalisse* o nelle bolge infernali, non le abbiamo mai viste – l'esuberanza del fuoco costringe l'immaginazione a superare la mimesis.⁴ La "battaglia delle fiamme" (Bachelard 1938) – è uno straordinario operatore di rêverie. Poi però Stoichita dimentica di mettere in relazione il verso e il retro del quadro di Dürer: non considera la ragion d'essere semiotica dell'opera – c'è un San Gerolamo che con il suo leone guarda verso l'alto, c'è un segno che si sta manifestando per lui.⁵ E trascura il valore escatologico di quel segno. "Ed ecco intorno, di chiarezza pari, / nascere un lustro sopra quel che v'era, / per guisa d'orizzonte che rischiarò / [...] Oh vero sfavillar del Santo Spiro! / come si fece subito e candente / a li occhi miei che, vinti, nol soffrì!" (DANTE, *Paradiso*, XIV, vv. 67-78). La luce che si rivela a san Gerolamo – e allo spettatore, con il dovuto scarto spaziale e temporale – è un simbolo di destino: termine contrario al teschio coperto dalla mano del santo, invita a coltivare aspettative oltre la morte.

Carlo Diano, filologo classico italiano, ha discusso l'opposizione tra forma ed evento: "che qualcosa accada non basta a farne un evento. È necessario che questo accadere io lo senta come un accadere per me, è evento solo quello che si presenta come *tyche*".⁶ Nella *tyche* il punto di vista è interno. Contrario del termine *amartía*, che vuol dire far partire

4 - "Il calore del fuoco richiama il calore del Sole, a sua volta visto come palla di fuoco; il fuoco ipnotizza ed è dunque il primo oggetto e movente al tempo stesso del fantasticare". Cfr. Eco 2011, p. 68. Vedi anche Kemp 1977..

5 - San Gerolamo è ricordato per essere soprattutto il primo traduttore della Bibbia, con questa accezione della sua attività: "l'ordine delle parole è un mistero, non rendo la parola con la parola, ma il senso con il senso" (*Epistulae* 57, 5). Vedi anche Anzelewsky 1980.

6 - Cfr. Diano 1952. Sullafortuna etimologica del termine *tyche* cfr. Perniola 2000.

un proiettile che non coglie il bersaglio, e quindi sbaglio, errore, peccato, colpa, *tyche* implica l'idea della riuscita: San Girolamo può e sa vedere il suo destino, la via obliqua è per lo spettatore. Pindaro chiama *tycha* l'"espressione di una situazione di *grazia* che interpreta l'esperienza della vittoria". In questa concezione, rafforzata dagli stoici, necessità e libertà coesistono. Negli scrittori dell'epoca classica la *tyche* è intesa come "una causa non manifesta per via del ragionamento umano" e oscilla tra il caso, l'*automaton* greco, e la fortuna, la *fors* della cultura latina. Si contrappone al disforico *fatum*, fato, parola, profezia. Nel *fato* il punto di vista è esterno. La *tyche*, termine che abitualmente traduciamo con destino, si stabilizza infine, da Tucidide in poi, come "ciò per cui la realtà differisce dal ragionamento, ma a cui il migliore ragionamento deve sapersi adattare". Ora, per chiarire un po' meglio l'esuberanza del fuoco, bisognerebbe forse dire, assumendo la prospettiva del suo anti-attante, che esso sottende una non facile padroneggiabilità. Il fuoco, proprio come il destino, che sia *tyche* o *fatum*, sfugge al controllo umano, non è domabile, programma un nostro /non poter fare/. Lo si tenga a mente, tornerà utile.

2. Cristoforo Sorte, L'incendio di Verona

È curioso, ma nel dibattito sugli incendi, il problema della fine delle cose e del fine ultimo dell'uomo resta fuori dagli interessi di Stoichita. Lo storico dell'arte fissa la nascita del filone del paesaggio in fiamme nei Paesi Bassi, intorno al 1500. Federico Gonzaga, a Mantova, avrebbe acquistato centoventi quadri di paesaggio fiammingo, di cui una ventina di incendi, dotati di una forte struttura d'appello e che bruciano le dita al solo avvicinarvisi.⁷ Nelle pagine dedicate all'antico ordine tassonomico dei "*lochi di foco*", Stoichita riporta l'osservazione di Charles Perrault (1663), secondo cui il paesaggio in fiamme è contemporaneamente un "elogio finale al trompe-l'œil e il pendant di una natura morta". Non si interroga sul perché di questa disposizione. La individua e poi limita lo sguardo al virtuosismo del pennello, alla domanda di Virgilio *quis cladem illius noctis, quis funera fando explicet aut possit lacrimis aequare labores?*.⁸ Il fuoco è un eccesso di visibilità che costringe l'artista alla sperimentazione – come e quanto estenderlo, se relegarlo ai margini (RAFFAELLO, *L'incendio di borgo*, 1514, Tav. 3) o estenderlo a macchia d'olio [Jean Brueghel il Vecchio, detto Dei Velluti, *Troia in fiamme. La fuga di Enea* (1595); Pieter Schoubroek, *L'incendio di Troia* (1603), Tavv. 4-5]. Lo stesso dilemma pone la notte, anche se per ragioni diametralmente opposte, per eccesso di invisibilità: "ma quando parte il sol, qui tosto adombra notte, nube, caligine ed orrore, che rassembra infernal, che gli occhi ingombra di cecità, ch'empie di tema il core".⁹

7 - Cfr. Gombrich 1953, trad. it., pp. 127-128.

8 - "Or chi può dir la strage e la ruina / di quella notte? E qual è pianto eguale / a tante occisioni, a tanto eccidio?". Virgilio, *Eneide*, II, 361-362.

9 - Tasso, *Gerusalemme liberata*, 1581, XIII.



Tav. 3. Raffaello Sanzio, *L'incendio di Borgo*, 1514, affresco, 500x670 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani



Tav. 4. Jean Bruegel il Vecchio, detto Dei Velluti, *Troia in fiamme. La fuga di Enea*, 1595, olio su tela, 71x52 cm, München Alte Pinakothek



Tav. 5. Pieter Schoubroeck, *L'incendio di Troia*, 1603, olio su rame, 28x51,8 cm, Speyer, Historisches Museum der Pfalz

Secondo questa logica, Stoichita convoca il primo scritto di teoria dell'arte sulla rappresentazione della città in fiamme, a firma di Cristoforo Sorte, cartografo, pittore e trattatista.¹⁰

10 - Cfr. Sorte 1580.

Prende sul serio la domanda di Gombrich (1966, trad. it.: 128): “Perché non supporre che la visione della catastrofe della quale Sorte fu testimone non lo avrebbe colpito come *fatto pittorresco* se già non avesse avuto dimestichezza con tale genere di pittura?” Per esporre il caso del paesaggio notturno con luce artificiale, Sorte riferisce di un’esperienza personalmente vissuta: l’incendio di Verona del 1541. È la prima cronaca in presa diretta nella letteratura artistica occidentale, seguita dal resoconto dell’esecuzione pittorica dell’incendio: “nei lumi più vivi e fissi adoperai la biacca con l’azzurro [...] e quelle parti ove dagli ardenti vapori di esso fuoco erano splendori della luna occupati, da essi vapori illustrai, ricazzando tutte le cose con l’endego fino e lacca nelle materie più lontane, secondo che meglio mi pareva convenire”. Non manca il paragone con le visioni dell’Ade:

nell’altra torre, ove sono le Baste, prigionieri fortissimi, i muri fodrati de’ travi, quelli abbruciandosi et solari altresì, si vedevano per il peso dei battuti a basso cadere, e salire in alto le fiamme e le vampe grandissime, le quali fuori dalle terrate di detta torre, come chiuse fiamme con impeto grandissimo uscendo, avereste, signore, se gli occhi vostri ciò veduto avessero,¹¹ stimato veramente che le buffere infernali le agitassero, e che tutti gli edifici, allo incontro ove feriva questo inimico lume, miseramente ardessero.

A differenza di quanto accade in Raffaello con l’*historia de l’incendio di Borgo* (Tav. 3), qui l’attenzione si concentra non sulle reazioni della gente, ma sullo spettacolo accecante della natura divincolata e sulle competenze dell’istanza enunciante nel ritrarla: lo sfondo (la natura) diventa figura, mentre le figure (la folla di cittadini di Verona) sono relegate sullo sfondo. Il soggetto pittorico dell’eccesso visivo è insomma l’unica isotopia della riflessione di Stoichita sull’*urbs incensa*. Un problema che, a dispetto della costruzione dialogica di Sorte, non attenzionata nel saggio, riguarda per Stoichita esclusivamente il fare artistico, la produzione.

Non può bastare. Gli stessi esempi forniti dallo storico dell’arte provano che molto altro passa sotto silenzio. In questa sede si intende considerare l’incendio nella sua semiosi: l’azione enunciativa di consumazione e degradazione delle apparenze e gli effetti enunciazionali, di natura epistemica ed escatologica, che composizioni e configurazioni animate dal fuoco hanno sullo spettatore. Nel guardare un fuoco che arde occorre andare oltre il pittoresco, non accontentarsi del quadro, ma cercare un simbolo di destino (BACHELARD, 1961, trad. it.: 113). Dal punto di vista aspettuale si prediligono le fasi terminative, quelle del passaggio all’evaporazione, del fuoco che cova sotto la cenere. Si esaminerà il concetto di *ardore* quando diventa *arsura*, derivato del verbo “ardere”, strana volizione che si costruisce a partire da un participio passato, “arsus”, in uno spazio apparentemente spento. L’approccio resta empirico, ci serviremo di casi studio specifici.

11 - L’interlocutore di Sorte è immaginario, ma costruito con un illusionismo tale da ottenere l’identificazione del lettore.

3. Dal figurativo al figurale. Genealogia del quadro d'incendio

Un primo excursus nei cataloghi di paesaggisti del XVII e XVIII secolo fa emergere un dato piuttosto ovvio per i semiologi dell'arte, ma che Stoichita deve avere ritenuto irrilevante: il registro della città in fiamme nasce come derivazione genealogica del registro della battaglia. Lo si evince da un passo della biografia del Borgognone, redatta da Filippo Baldinucci (1681) e che segue coerentemente il cliché. Baldinucci ripete infatti la mossa di Plinio nei confronti di Apelle e di Erasmo nei confronti di Dürer. Il Borgognone merita la palma della gloria perché anche lui rappresenta “non solo le cose che dipingere si potevano, ma quelle che non si potevano dipingere; tali sono tuoni, lampi, saette, fumi, fuochi, aria, nebbia ed altre a queste simili” (Jacques Courtois detto Il Borgognone, *Battaglia di Lützen*, 1632, Tav. 6).¹² È così che accade – aggiunge però Baldinucci – nelle grandi scene di battaglie.



Tav. 6. Jacques Courtois detto il Borgognone, *Battaglia di Lützen*, 1632, olio su tela, 141x275 cm, Firenze, Palazzo Pitti

La storia dell'arte manca di ricognizioni accurate sui suoi fenomeni di cristallizzazione locale, sulla formazione, nel suo sistema, di stereotipi: generi, registri e tipi discorsivi. Riassorbe battaglie e incendi nel macrogenere del paesaggio. Eppure le due grammatiche – battaglia e incendio – convivono a lungo sincronicamente prima di assumere identità distinte. Si tratta di registri drammatici del paesaggio: lo animano e lo rimotivano. La rovina, dal canto suo, è un tipo discorsivo – ci torneremo.

Registri drammatici del paesaggio

Nei *Modi di figurare una battaglia* Leonardo addita continuamente gli effetti del fuoco:

Farai in prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme colla polvere mossa dal movimento de' cavagli [...]. Il fumo che si mischia infra l'aria impolverata, quanto più s'alza a certa altezza, parirà oscura nuvola, e vederassi nelle sommità più espeditamente il fumo che la polvere [...]. I combattitori, quanto più fieno infra detta turbolenza, meno si vederanno e meno differenza fia dai lor lumi alle loro ombre. Farai rosseggiare i volti

12 - Cfr. Baldinucci 1681, ed. 1812, p. 184.

e le persone e l'aria e li scoppettieri insieme co' vicini, e detto rossore, quanto più si parte dalla sua cagione, più si perda [...]. Vederesti le squadre del soccorso stare pien di speranza e sospetto colle ciglia aguzze, facendo a quelle ombra colle mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine.¹³

Così, ci sono casi in cui il fuoco ha già devastato il paesaggio e continua a divampare, offuscandolo e suscitando panico e assembramenti (Antonio Calza, *Battaglia di cavalleria cristiana e turca*, 1708, Tav. 7). Il contatto estesico, nel groviglio corpo a corpo, si risolve in un cumulo di vittime, tra vinti e vincitori, paragonabile, per andamento, per soluzione ritmica, ai nugoli di polvere e alla densa caligine del cielo, ma riversato sulla terra.



Tav. 7. Antonio Calza, *Battaglia di cavalleria cristiana e turca con castello sulla sinistra*, 1710 ca., olio su tela, 90 x 140 cm, Milano, Collezione privata

Lo Spolverini, nella nota *Battaglia di Fornovo notturna* (1710, Tav. 8), estende la strategia mereologica del cumulo a tutto il quadro: adotta un formato stretto e lungo, aumenta la distanza focale e applica un trattamento a macchie per le zone superiore e inferiore della tela, così da comprimere la fascia centrale, colpita dal fragore dell'esplosione, e renderla un agglomerato anonimo e compatto di corpi. Non ci sono eroi, solo un astante al centro, isolato, che, raccolto in se stesso, informa lo spettatore della reazione all'impatto. A questo livello di effettuazione del presente la battaglia diventa un lancio di dadi, salto da una singolarità all'altra. "Il soldato si vede fuggire quando fugge, balzare quando balza, determinato a considerare ogni attualizzazione dall'alto dell'evento, questa volta neutro e impassibile, che entra nella sua carne" (DELEUZE, 1969, trad. it.: 94). Non c'è possibilità di scelta, solo una declinazione di cause, che può avere per effetto due resistenze: l'azione dell'agente, la tenacia collettiva, nel caso della battaglia di Fornovo, la passione del paziente, l'agonia soggettiva, a corpo carbonizzato (Abbas –Magnum, *Tank iracheno colpito dagli americani. Il corpo arso del carrista*, 1991, Tav. 9).

13 - Leonardo, *Trattato della pittura*, 1490, capitolo LXVII.



Tav. 8. Ilario Mercanti detto Lo Spolverini, *Battaglia di Fornovo notturna*, 1710 ca., olio su tela, 193 x 460 cm, Parma, Galleria Nazionale



Tav. 9. Abbas (Magnum), *Tank iracheno colpito dagli americani. Corpo del carrista bruciato e coperto di petrolio*, Kuwait, 1991

Altrove si vede il fuoco ardere e bruciare divorando torri, castelli e fienili (Esaias van de Velde, *Combattimento notturno tra olandesi e spagnoli*, 1623, Tav. 10) e perfino creando effetti di voragine nella tela (Matteo Stom, *Battaglia notturna*, 1680, Tav. 11), grazie al contrasto netto tra i suoi toni accesi e il buio della notte.



Tav. 10. Esaias van de Velde, *Combattimento notturno tra olandesi e spagnoli*, 1623, olio su tela, Collezione privata



Tav. 11. Matteo Stom, *Battaglia notturna*, 1680, olio su tela, 95x130, Collezione privata

Sono voragini larghe al punto da inghiottire cavalli e cavalieri (Matteo Stom, *Battaglia notturna davanti ad una città in fiamme*, 1680, Tav. 12), dove lo stesso colore si disfa e la materia si sgrana, diventando dinamica.

Si comprende ora l'accezione di incendio nell'arte per Charles Perrault (1663), "elogio finale al trompe-l'œil e pendant di una natura morta": nelle fiamme le figure appaiono al grado massimo della loro iperrealità – brucianti di vita – proprio mentre stanno per sfinire. In questo senso l'esercizio di rappresentazione del fuoco non è un saggio di virtuosismo; serve non a un mero perfezionamento della tecnica individuale, ma alla riflessione sul passaggio dal figurativo mimetico al figurale, contrattata con lo spettatore. Il fuoco apre dei campi di possibilità, introduce soluzioni, nuovi varchi, come sapeva bene Empedocle,

che lo considerava il principio stesso del pensiero, un compagno di evoluzione, in grado di coniugare gli opposti morte e vita, *tyche* e fato, distruzione e rinnovamento. Le immagini di incendio del XVII e del XVIII secolo appaiono oracolari (Matteo Stom, *Città in fiamme*, 1680, Tav. 13), mostrano spesso le due facce aspettuali dell'*ardore* del fuoco, durata in cui si alimenta l'allucinazione (nel quadro di Stom, a destra in primo piano), e dell'*arsura* (a sinistra sullo sfondo), nell'esito, quando l'evento si è già consumato, ma le tracce sono vive ancora.



Tav. 12. Matteo Stom, *Battaglia notturna davanti ad una città in fiamme*, 1680, olio su tela, 57x72 cm, Vicenza, Quadreria Cordellina



Tav. 13. Matteo Stom, *Battaglia notturna con scena di assedio*, 1680, olio su tela, 95x130 cm, Bergamo, Zanni Galleria d'Arte

Tipi discorsivi: rovine e cenere

Così si comprende anche perché, nel registro drammatico della battaglia, subentra il discorso della rovina: come *premonizione* se il suo tempo è associato al combattimento in fieri (Antonio Maria Marini, *Battaglia di cavalleria cristiana e turca*, 1712, Tav. 14), o come *resto*, nei momenti di transizione, nelle soste (Il Brescianino, *Soldati e cavalleria in marcia*, 1701, Tav. 15). A differenza delle macerie, residuo inerte del passato, catasta indefinita di pezzi (AUGÉ, 2004), la rovina continua a manifestare una durata, è dentro il presente della storia, caratterizza il momento in cui, nelle cose prodotte dall'uomo, in abbandono, interviene la natura.



Tav. 14. Antonio Maria Marini, *Battaglia di cavalleria cristiana e turca*, 1712, olio su tela, 70x80 cm, Collezione privata



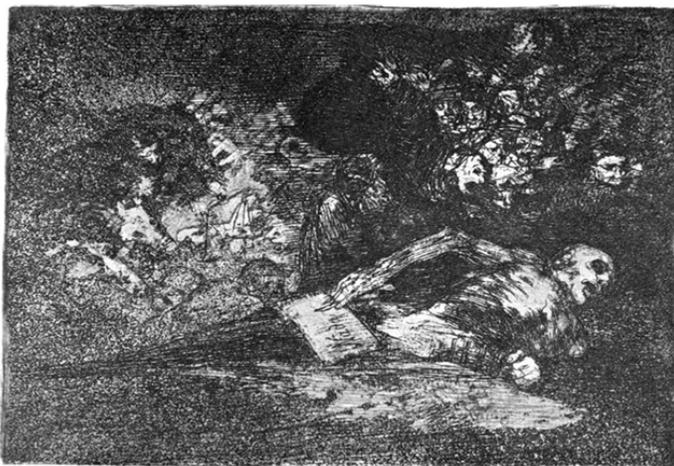
Tav. 15. Il Brescianino, *Soldati e cavalleria in marcia*, 1701, olio su tela, Collezione privata

Rispetto ai singoli frammenti che la compongono e rinviano organicamente al tutto di cui facevano parte, scaturisce un nuovo intero, che indica un processo di

costruzione simbolica in atto. Per Georg Simmel (1911) la rovina è il rovescio speculare dell'architettura. Viene meno infatti quell'equilibrio tipico dell'architettura, l'armonia di forme, che sopprime la resistenza della materia allo spirito. La rovina svela che ogni costruzione dello spirito è il mascheramento dell'originaria inimicizia tra le parti. Espressione di un'usura che ha ricominciato a durare, costituisce la rivincita di ciò che era stato sottomesso.¹⁴

L'universo figurativo del fuoco ha un suo specifico contrassegno del resto, che è la cenere. L'incisione di Francisco Goya ("Nada. Ello dirà". *I disastri della guerra*, 1863, Tav. 16) lascia vedere i processi di decomposizione dei corpi in battaglia, come effetto di ciò che è arso. Davanti a due cumuli di teschi, c'è un corpo, in primo piano, che dal busto in poi appare rarefatto. Con il braccio indica una scritta su un foglio, leggibile nella sua direzione e poggiata sulla parte che non c'è più: "nada", niente. Il titolo dell'opera, *Nada. Ello dirà*, epitaffio al futuro, è pensato per avere un destino certo: prefigura, ogni volta che lo si enuncia, lo scenario di un'ulteriore attivazione dello sguardo: continuerà a dire "nada".

All'opposto del fumo, che evapora, la cenere, pur essendo nomade, si deposita; il *Trittico della guerra* di Otto Dix (1929, Tav. 17) la fa emergere come un segnale chiaro di conservazione, è statua di marmo e monumento.



Tav. 16. Francisco Goya, "Nada. Ello dirà", incisione e acquatinta da *I disastri della guerra*, 1810-15, 15.4x20cm, Collezione privata

14 - In proposito bisognerebbe forse indagare meglio quell'accattivante forma di sanzione positiva che è, nelle arti occidentali, il motivo iconologico del *Trionfo della morte*. È prova di un rovesciamento della gerarchia dei valori. Cfr. Huizinga 1919.



Tav. 17. Otto Dix, *Trittico della guerra*, 1929-32, tecnica mista, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen

Ma nella sua concentrazione di luce – secondo Derrida (1984) – si dissimula ancora il fuoco, che finge di avere abbandonato il campo. Il proprio della cenere è anche l'assoluta indifferenza per la forma (Otto Dix, *L'avanzata dei mitraglieri*, 1924, Tav. 18): non ne prende mai una, si sparge e si disperde e soprattutto non restituisce nulla; è piuttosto il riconoscimento di un debito, un dono vivente, della specie del morto, lasciato a chi resiste (George Grosz, *Il sopravvissuto*, 1944, Tav. 19).



Tav. 18. Otto Dix, *L'avanzata dei mitraglieri*, 1924, incisione e acquatinta, 34.8x47.3 cm Collezione privata



Tav. 19. George Grosz, *Il sopravvissuto*, 1944, olio su tela, Collezione privata

4. Potere di reversibilità dell'arte: dalla cenere al fuoco

Al sovraffollamento delle scene di incendio prima incontrate fa posto, dal Novecento, il close-up sul soldato e quindi la desolazione, la sensazione di un *horror vacui*. È in realtà un modo con cui l'arte contemporanea minimalizza e potenzia la relazione tra cenere e fuoco. Anselm Kiefer, ad esempio, in *Aschenblume* (2004, Tav. 20), usa concretamente la cenere e ricorre all'ironia e a figure metariflessive per manifestare il senso dell'arsura: in questo caso una finestra aperta su un girasole di cenere, come desiderio che non smette di manifestarsi. Ripropone poi nel linguaggio plastico, con gli unici mezzi della cenere e del sale e in rigorosa bicromia, il motivo biblico di Loth e della distruzione di Sodoma: la cenere, effetto, dà vita al fuoco, atto, con la sua stessa materia (*La moglie di Loth*, 1989, Tav. 21). Altre opere rivisitano norme strutturali e specifici capolavori del registro in esame. *Totale della battaglia*, di Studio Azzurro (1996), è una videoinstallazione sensibile inventata per risemantizzare *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello e far sentire diversamente i clamori, le mescolanze, i "debiti" della cenere tra corpi, materie ed elementi.



Tav. 20. Anselm Kiefer, *Fiore di cenere*, 2004, olio, acrilico ed emulsione su tela, 380 x 760 cm, Collezione privata



Tav. 21. Anselm Kiefer, *La moglie di Loth*, 1989, tecnica mista su tela e pannelli di legno, 350x410 cm Leonard C. Hanna Jr. Fund

L'attività del fuoco, per come gli artisti la raccontano attraverso il tema del conflitto, non è mai immaginata nei termini di un annullamento, è anzi un motore di generazione. Prometeo, non sapendo quale mezzo di salvezza escogitare per l'uomo, ruba a Efesto e ad Atena la loro sapienza tecnica e la dona all'uomo. Gliela ruba insieme col fuoco, perché, senza di esso, acquisire e utilizzare quella sapienza sarebbe stato impossibile¹⁵. Gli dei ne vengono privati. Ma questa forza produttiva è anche distruttrice. Per Eraclito l'universo stesso si rigenerava attraverso il fuoco. La fisica stoica si richiama a lui e alla tesi del fuoco, come ragione ordinatrice del mondo, per definire la nozione di *ecpirosi*, incendio o conflagrazione universale: da un *fuoco*

¹⁵ - Platone, *Protagora* (320c sgg), ed. 2001, p. 41.

artigiano sottratto agli dei si genera il mondo, il quale poi si distrugge nel fuoco e dal fuoco, in forma di cenere, torna a rinascere. Espressione di un pensiero inesausto. José Clemente Orozco (*L'uomo di fuoco*, 1939, Tav. 22) raffigura tale reversibilità, dalla cenere al fuoco, in un movimento a spirale, come inversione del *telos*. Costruisce una doppia spazialità. La trasformazione è ascensionale – lo sfondato del murales nei toni del blu invita alla trascendenza – ma le dense fiamme ardenti in circolo riconducono alle profondità della Terra ed evocano la bocca di un vulcano. Qui il nostro punto di vista è a tutta prima indecidibile: guardiamo il cratere dall'esterno e i corpi stanno sprofondando? O lo osserviamo dall'interno, cioè siamo dentro il vulcano e i corpi blu, più vicini a noi, sono fermi, mentre quello al centro risale, eruttato insieme alle fiamme?¹⁶ La forza di gravità che ammassa i corpi sul bordo del cerchio ci fa propendere per la seconda ipotesi. Siamo tornati col fuoco nella fucina di Efesto.



Tav. 22. José Clemente Orozco, *L'uomo di fuoco*, 1938-1939, murales, Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco, Mexico

Riferimenti

ANZELEWSKY, F. (1980). *Dürer. Werk und Wirkung*. Stuttgart: Electa-Klett-Cotta.

AUGÉ, M. (2003). *Le Temps en ruines*. Paris: Galilée. (trad. it., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Boringhieri, Torino 2004).

BACHELARD, G. (1938). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard. (trad. it., *La psicanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1984).

_____. (1961) (post). *Fragments d'une poétique du feu*. Paris: PUF. (trad. it., *Poetica del fuoco*, Red, Como 1990).

BALDINUCCI, F. (1681). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Milano: Dalla Società Tipografica De' Classici Italiani.

16 - Empedocle intendeva il fuoco come elemento al tempo stesso distruttore e purificatore. Di lui Hölderlin ha tramandato l'immagine dell'estinzione nel fuoco dell'Etna. Cfr. Hölderlin 1798, ed. 2003.

- DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Minuit (trad. it., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1997).
- DERRIDA, J. (1984). *Feu la cendre*. Paris : Editions de Femmes. (trad. it., *Ciò che resta del fuoco*, SE, Milano 2000).
- DIANO, C. (1952). *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*. Venezia: Neri Pozza.
- ECO, U. (2011), "La fiamma è bella", Conferenza tenuta nell'ambito del festival La Milaneseana, *I quattro elementi: fuoco, aria, terra e acqua*, 7 luglio 2008, in Id., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano 2011, pp. 67-96.
- GOMBRICH, E. (1953). "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance, I*. Phaidon, London, 1966, pp. 107-121 (trad. it, "La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio", in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 156-177).
- HÖLDERLIN, F. (1798), *La morte di Empedocle*, Bompiani, Milano 2003.
- HUIZINGA, J. (1919). *Herfstij der Middeleeuwen*. Haarlem: Tjeenk Willink. (trad. it., *L'autunno del Medioevo*, Rizzoli, Milano 1995).
- KEMP, M. (1977). "From mimesis to fantasia", *Viator*, 8, p. 347-398.
- VINCI, L. (1490). *Trattato della pittura*. Milano: TEA.
- PANOFSKY, E. (1951). "Nebulae in pariete; Notes on Erasmus'Eulogy on Dürer", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 14, 1/2, p. 34-41.
- PERNIOLA, M. (2000). *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi.
- PERRAULT, C. (1663),. *Poème sur La Peinture*. Paris: François Léonard.
- PLATONE (388 a.C.), *Protagora*, ed. Bompiani, Milano 2001.
- PLINIO il VECCHIO, (1982-1988). *Storia naturale*. Torino: Einaudi.
- SORTE, C. (1580). Osservazioni nella pittura. In: BAROCCHI, P. a cura di, *Trattati d' arte del cinquecento: fra manierismo e controriforma*, Laterza, Bari, 1960-62, p. 271-301.
- STOICHITA, V. (1998). Lochi di foco. La ville en flammes dans la peinture du XVI et du XVII sieclès. In: DIMITER, D.; MARSCH, E. a cura di, *Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*, Schweiz, Freiburg, p. 91-116.
- TASSO, T. (1581). *Gerusalemme liberata*, Collana "I Meridiani". Milano: Mondadori
- VIRGILIO. (2004) (Marone Publio Virgilio), 29 a.C.-19 a.C., *Eneide*. Venezia: Marsilio.

Tiziana Migliore teaches Artistic Literature at Luav University, where is researcher in Semiotics. An expert of Visual Semiotics and Rhetoric, she studies the genealogy of contemporary art. She has published *Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Miró* (Et al. 2011) and edited *Argomentare il visibile* (Esculapio 2008), *Quaderni della Biennale 1, 2* (Et al. 2009, 2011), *Macchina di visione. Futuristi in Biennale* (Marsilio 2009), *Retorica del visibile* (3 vols., Aracne

2011), *The Architectures of Babel* (Olschki 2011). She is vice president of the International Association of Visual Semiotics (AISV-IAVS) and member of the International Semiotics Laboratory Venice (LISaV-ISLAV).

tiziana_@libero.it

*Artigo recebido em setembro
e aprovado em outubro de 2011*