

Dentro la casa-museo: appartenenza e distanza. Parole, sculture e trasparenze nel vivere quotidiano ¹

PALOMA BROOK²

Sommario: 1. Premessa 2. I luoghi del fare 3. Il Re e la Regina 4. Luci 5. Ombre 6. Conclusione 7. Bibliografia e sitografia

Abstract: Questo contributo è l’elaborazione scritta del discorso tenuto nell’ambito del seminario multimediale *Half a Classroom* il 19 febbraio del 2020. Oggetto dell’intervento è una riflessione a partire dall’esperienza vissuta nella casa di un artista, mio padre, e di mia madre. In particolare dopo una breve premessa sul rapporto tra l’attività teorica e il vissuto, queste osservazioni affrontano il tema della creatività, delle luci e delle ombre, ossia dell’arricchimento e insieme dei rischi esistenziali, della mitologia primaria rappresentata dai genitori. Tutto ciò nell’ottica di un riscontro con le opere presenti – necessariamente selezionate – nello spazio “museo”.

This paper is a written elaboration of the talk given in the multimedia seminar *Half a Classroom* on 19 February 2020. The subject of the paper is a reflection based on the lived experience in the home of an artist, my father

1 Desidero ringraziare Sara Fortuna per l’invito al seminario HC, Viviana Rubichi per il sostegno durante le riprese e la preparazione dell’incontro tenutosi nel febbraio 2020. Ringrazio inoltre l’Università degli Studi “Guglielmo Marconi” e tutto lo staff di supporto all’organizzazione dell’evento, in particolare Alfredo Confessore, per le riprese audiovisive, e Alessandra Iaconelli.

2 Università degli Studi “Guglielmo Marconi”, docente di “Stilistica e retorica” e Dr. Phil., Eberhard Karls Universität Tübingen., Dottoranda XXXIX Ciclo presso il Dipartimento di Scienze umane dell’Università degli Studi “Guglielmo Marconi”.

and my mother. In particular, after a brief introduction on the relationship between theoretical activity and experience, these remarks deal with the theme of creativity, of light and shade, that is to say, the enrichment and existential risks at the same time, of the primary mythology represented by the parents. All this with a view to a comparison with the works - necessarily selected - present in the 'museum' space.

Keywords: *art, creativity, space, time, word, image.*

1. Premessa

Approfitterò di questo intervento, per utilizzare un modo di procedere più autobiografico e meno accademico. Questo in linea con l'esperienza biennale dei seminari di HC che voleva unire la propria attività scientifica incentrata sul linguaggio verbale ad altre dimensioni simboliche date dalle diverse pratiche artistiche che si avvalgono di molteplici canali sensoriali. Non una semiosi, una lingua, ma diverse semiosi e diverse lingue. Questo nella convinzione che tale pluralità sia tutt'altro che un fattore di impoverimento, ma che, anzi, una pratica simile – artistica e creativa di ogni genere – possa arricchire notevolmente l'attività teorica, anche quella all'apparenza più astratta.

Vi è però alla base anche un più profondo assunto teorico. Questo assunto affonda le radici nella lezione teorica di Emilio Garroni e riguarda la dimensione metateorica del pensare e più precisamente la dimensione teorica e metateorica, operativa e metaoperativa. Essa rappresenta la traduzione, in termini più rigorosi, del rapporto tra il "dire" e il "fare". L'idea garroniana di creatività tra rigore, legalità e libertà si articola precisamente su questo crinale³. Per questo quelli che seguono saranno piccoli quadri, o stanze (per mantenere la metafora della casa), entro cui si tenta una sintesi non priva di tensione al suo interno tra pensiero e vita.

3 Cfr. E. Garroni, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, 2010.

2. I luoghi del fare

Lo intuì Virginia Woolf - in *Una stanza tutta per sé* (1929) - che il sapere è fatto anche di luoghi abitati, stanze appunto, che come uno spazio sacro vengono recintati rispetto al mondo circostante: è qui che si crea quel campo di energia peculiare e misterioso che chiamiamo ‘creatività’. Vi è dunque simbolicamente uno spazio sacro e uno spazio profano, che *debbono* rimanere distinti⁴. È per questo che la prima opera che si crea è un più o meno visibile antro di Vulcano, l’officina del proprio lavoro e tutto ciò in un senso molto concreto, perfino materiale. Questa è la premessa a sua volta di un’altra opera, il tempo. Il tempo come *senso* anzitutto, per esempio “il senso del tempo”, ossia inteso come periodo: l’inizio e la fine di un determinato periodo. Infatti avere il senso del tempo (sempre dalla prospettiva dell’antro di Vulcano) vuol dire avere il senso della fine del tempo, del suo *limite* o, detto più precisamente, dell’inizio, dello svolgimento e della fine di una qualsiasi cosa. Simmetricamente con la fine, si ha il senso altresì di uno spazio limitato, recintato appunto. Spazio e tempo, dunque, vissuti come ‘limitati’ e *vincolanti* nei modi appena detti, cioè nella loro funzione “regolativa” (nel senso della legalità), sono due premesse fondamentali per l’effettivo esercizio di una qualsiasi forma di creatività.

3. Il Re e la Regina

Tutto questo per arrivare a dire che inizialmente, di fronte alla proposta di Sara Fortuna, c’è stata una certa resistenza ad affrontare il tema dell’essere cresciuta in una casa con opere d’arte, sì, ma anche come luogo dell’infanzia, del senza tempo e, forse, anche del senza spazio proprio. Uno spazio e un tempo dove il sacro e il profano non sempre erano distinti. Resistenza poi in quanto veniva coinvolta una sfera della mia vita che interessava il rapporto

4 Cfr. M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1973, p.19 sgg.

con i genitori, mio padre scultore e mia madre creatrice di un *lògos* che ha strutturato – direi attraversato anche, con una dimensione autonoma - la lingua di quella stessa casa-spazio-museo. Riferirsi ai propri genitori non è mai facile, perché la coppia di padre e madre resta pur sempre una coppia mitica, un re e una regina simbolici, e nel momento in cui cerchiamo di delinearne il profilo, di comprenderli possiamo scoprire che siamo stati già ri-compresi da loro e questo da sempre. Mio padre lo spazio, mia madre il tempo, mio padre l'immagine, mia madre la parola-racconto, e così via, attraverso una serie di opposizioni che hanno formato un tutto inscindibile, a miei occhi di figlia. Sono miti naturalmente, e per altro verso persino etichette, ma sta di fatto che in questo modo hanno dato origine, come per tutti, a una sorta di metafisica primigenia e familiare.

Mi sento di aggiungere poi un'avvertenza personale: tematizzare il mio essere cresciuta in uno spazio modellato da opere d'arte non vuole avere alcun intento autocelebrativo. La 'casa-museo' qui non qui non ha nulla a che vedere con le case dei personaggi famosi trasformate *post mortem* in musei, né vuole alludere a un qualche prestigio economico-sociale. Le opere per es. non sono state mai comprate, ma donate in un reciproco scambio tra amici artisti e intellettuali, scambio peraltro abbastanza frequente in altre epoche della storia italiana.

4. Luci

Detto questo, tutto ciò ha portato con sé dei benefici. Mi ha indubbiamente permesso di sviluppare una certa attenzione per la dimensione estetica legata al vissuto quotidiano e non solo contemplata 'dal di fuori', per dir così, nei luoghi appositi, per es. le gallerie o i musei. Sul museo in particolare, sul discredito che questa istituzione ha avuto in buona parte della cultura filosofica novecentesca si potrebbe dire molto, basti pensare a Gadamer che nel museo (insieme al teatro, la sala da concerto, la «biblioteca universale»⁵) vede l'esternarsi concreto della cosiddetta «differenziazione estetica» o «coscienza estetica», un luogo

5 Cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983 (1960), p. 116.

della simultaneità in cui tutto si equivale e in cui l'opera perderebbe il suo radicamento all'originario contesto che l'ha creata e in definitiva anche la sua stratificazione più profonda. Un luogo dove l'arte appunto «si differenzia»: ma da che cosa? Dal vissuto, dagli originari contesti di vita, dalla comunità, dalla «koiné». Oppure, basti pensare al Foucault degli anni '60 e '70, per il quale il museo obbedisce a una strategia di controllo di stampo illuministico atta a categorizzare, incasellare e totalizzare, imponendo quindi un solo ordine⁶.

Al contrario nella mia esperienza l'arte è sempre stata congiunta alla vita vissuta, un felice disordine, a un 'di dentro' fatto anche di intimità e a volte persino di ritrosia. Ma questo vissuto ha da sempre avuto i caratteri di una duplicità (paradossale) contenendo in sé tanto la prossimità quanto la distanza, tanto l'immanenza' quanto la 'trascendenza': perché gli oggetti d'arte accanto alle altre cose stanno lì, vicini, li manipolo, ci gioco, smonto, come ad es. le sculturine di Berrocal e le rimonto (e questo ad es. mi ha aiutato in seguito a percepire meglio per via analogica il nesso tra fare e conoscere caro a Vico, la nozione di decostruzione di un testo e così via), ma al tempo stesso so che quegli oggetti non sono giochi (come gli altri), ma 'cose' che in qualche modo rinviano ad altro. Rinviano ad una alterità: la sensazione un po' enigmatica che la vita, il mondo, in fondo non si risolvano solo qui. Questa percezione in particolare l'ho sempre avuta nel rapporto con le statuine precolombiane e soprattutto con la maschera africana: qui l'alterità era un'alterità anche culturale, per dir così, esotica. Ma non tanto esotica o altra da diventare estraneità, bensì evocativa di una dimensione comune, ancorché misteriosa, alla famiglia umana. Dunque anche mia, nostra.

5. Ombre

In realtà questa peculiare esperienza familiare è stata segnata da un'ambivalenza: da una parte si tratta di un vissuto, di una dimensione immersiva nello spazio modellato dalle opere d'arte, dall'altra ciò ha prodotto

6 Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967.

una sorta di distanziamento critico nei confronti di quel vissuto, che si è esteso alla vita stessa in generale.

Quel che voglio dire è che godere della bellezza circostante, donatami e non costruita da me, non è stato sempre e solo un privilegio. Ha comportato alcuni rischi esistenziali: il rischio della seduzione. Una sorta di risucchio ‘estetico’ (o meglio estetizzante) dentro uno spazio, a questo punto nostalgico, del quale si finisce per diventare i custodi. ‘Sacerdoti’ di una storia non nostra, ereditata, familiare e vicina, ma non nostra, nel senso di individuale. D’altronde la psicologia del profondo ha insegnato a riconoscere il mito per differenziarcene. Il mito è in noi, ma noi non siamo il mito. La bellezza è in noi, ma noi non siamo ‘la bellezza’. Il rischio è quello di percepire l’uscita da quel mondo come una perdita o un degradarsi. Ma anche, e per lo stesso motivo, di non riuscire a creare il proprio personale antro di Vulcano, ossia di ritagliarsi uno spazio e tempo limitati che mi differenziassero da uno spazio e un tempo più grandi.

A questo proposito mi viene in mente la storia del divino Camillo, come lo chiamavano i suoi contemporanei. Si tratta di Giulio Camillo Delminio (1480-1544), filosofo e letterato vissuto in epoca rinascimentale. Uno di quei non rari personaggi tanto eclettici quanto bizzarri del mondo rinascimentale. Oggi il suo nome non dice molto, ma egli concepì un’*Idea del Teatro*⁷, la sua opera principale. Già nel titolo risuona appunto la nozione di ‘idea’ come modello platonizzante, *eidos*, e di ‘spettacolo’, *théatron* dal greco *theásthai* ‘guardare’, ‘essere spettatore’ improntato non a caso – né potrebbe essere altrimenti – al primato della visione. L’idea era quella del teatro come un luogo in cui racchiudere tutto lo scibile umano in una sorta di enciclopedia universale e metafisica, secondo un modello di teatro vitruviano: c’è il palco nel mezzo circondato da gradinate circolari, che al posto degli spettatori sono divise orizzontalmente in sette gradini o ordini e verticalmente in sette settori, formando una sorta di scacchiera semicircolare (di quarantanove ‘caselle’ o ‘cassetti’) cui corrispondono i diversi settori del sapere (teologia, arti, scienze, diritto ecc.) predisposti secondo una complessa simbologia. Gli spettatori, anzi, lo spettatore solitario siede al centro del palco e

⁷ Cfr. G. C. Delminio, *L’idea del teatro*, a cura di U. Marchetti, Severgnini, Cernusco sul Naviglio, 1985.

contempla lo scibile umano che gli si appronta davanti. Non si tratta soltanto della ripresa dell'arte classica della memoria, di ausili mnemotecnici, ma anche della messa in pratica dell'ideale neoplatonico e rinascimentale di ricreazione spirituale dell'uomo interiore (e quindi poi esteriore) attraverso l'educazione e l'esercizio dell'immaginazione. Che in tale prospettiva diventa al contempo ricostruzione magica e creazione del mondo per mezzo della topica. Forse si tratta di una potente illusione, ma certamente colpisce la grandiosità di questo esperimento che ha molto da dire oggi.

Non sfugge infatti l'analogia, nel suo meccanismo filosofico e psicologico, con l'illusione di onnipotenza del mondo virtuale della rete: questo si dispiega in diversi ordini e gradi davanti allo spettatore, passivo e attivo, di fronte allo scibile che come la filastrocca di opinioni gli scorre davanti. Certamente non vi è più oggi alcuna ambizione metafisica o magica, o forse sembra non esservi. Delminio si colloca alle soglie della modernità, la precede immediatamente, non ne condivide quel grande esercizio di disvelamento, di disincanto, che essa ha rappresentato. Quella modernità ben presente a un filosofo come Vico, il quale smaschera l'illusione di creare il mito, e dunque creare il mondo, attraverso una costruzione, un tirocinio solo intellettuale, richiamandosi invece al mito collettivo delle nazioni, il quale nel momento in cui viene evocato rischia sempre di inghiottirci nel suo cono d'ombra. Il mito minaccioso che non può mai essere fruito in modo neutro, in una prospettiva 'teatrale'⁸. Questo non vuol dire che quello di Delminio rappresenta un esperimento di natura intellettualistica *tout court*, essendovi dietro una stratificazione culturale assai ricca, ma che ciò deve avvertirci di alcuni rischi esistenziali.

Ora, lo spazio museo entro cui abitiamo è sempre un po' come il teatro. E come il teatro rappresenta, evocandolo, il mito che si incarna nell'oggetto d'arte, ma al contempo protegge dalla sua potenza destabilizzante, gli dà una forma, lo circoscrive. Ma questa forma, questo 'circoscrivere' si regge su di un equilibrio di per sé mutevole e che come tale può sempre diventare prigionia, come il castello di Atlante dell'*Orlando furioso* su cui ha lavorato e scritto Silvia Paris -

8 'Teatrale' naturalmente qui ha solo il valore di una analogia, che non intende banalizzare la profondità dell'esperienza teatrale concreta.

proprio in un incontro di HC - e che rispecchia solo fantasmi e illusioni.

Desidero concludere richiamando le parole di Sara Fortuna nell'introdurre il nostro incontro di HC, in particolare il riferimento alla *Montagna incantata*: una specie di seduzione esercitata su di me dalla casa e dagli oggetti in cui ho vissuto. Quel miscuglio di luce e ombra esaltato anche dal rosso delle pareti su cui si stagliavano oggetti prospicienti: quadri, sculture, maschere o mascheroni. Al centro dell'incantesimo vi era una matriarca (con il suo seguito simbolico di dame, ancelle e luogotenenti con il loro vociare talora effimero) e questa matriarca, oltre la sua volontà, era mia madre. Come una dea mitica tutto intorno le si animava e la parola diventava fondativa. Tuttavia non era il mito che mi seduceva, ma la personalità concreta nella sua complessità fatta di tanti elementi (in cui affiorava perfino l'antico ordine paterno). Il rapporto profondo con lei ha costituito la matrice di molti rapporti di amicizia femminili e questo certamente in parte per i lati di ombra, per il suo dare e togliere, per la dimensione appunto dell'incanto. Nondimeno anche per la potenziale tessitura di una nuova genealogia di parole, di un nuovo ordine simbolico nonostante il furto metafisico millenario a danno delle donne.

6. Conclusione

Nell'ingresso di casa è appeso un quadro con un ritratto di mia madre, vedendolo capisco che la magia che lei ha esercitato su di me era prodotta da una certa qualità regale che ben si esprime in questo dipinto che mio padre fece cogliendola con felice intuizione – come solo un artista, o anche un re, saprebbe fare. Il blu, il rosso e il giallo sono colori che esprimono nel loro simbolismo perfetto la sua personalità: il blu del pensiero, il giallo-oro dell'intuizione al centro, il rosso dell'elemento emozionale (in effetti è un dipinto d'amore)⁹. Ma è pur vero che la parola, di cui lei si faceva voce narrante, esorbita di gran lunga l'immagine e resta custodita, ancorché più frammentaria, nel ricordo.

⁹ Cfr. J. E. Cerliot, *Dizionario dei simboli*, Adelphi, Milano, 2021, voce «colore», dove cita la teoria junghiana delle funzioni psicologiche legate al simbolismo dei colori. Cfr. anche G. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Cortina, Milano, 2020.

Quel ritratto, quell'immagine potente ancora mi guarda¹⁰ e mi aggancia,
anche se dipinta in un tempo lontano mentre osserva qualcuno che non sono io.

10 Sulla potenza delle immagini cfr. H. Bredekamp, *Le immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Cortina, Milano, 2015.

Bibliografia

Cerliot Juan Eduardo, *Dizionario dei simboli*, Adelphi, Milano, 2021.

H. Bredekamp, *Le immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Cortina, 2015.

Delminio Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, a cura di U. Marchetti, Cernusco sul Naviglio, Severgnini, 1985.

Eliade Mircea, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1973.

Foucault Michel, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano,

1967 oppure: Id., *Sorvegliare punire*, Torino, Einaudi, 1975.

Gadamer Hans-Georg, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983 (1960).

E. Garroni, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, 2010.

Jung Carl Gustav, *L'uomo e i suoi simboli*, Cortina, Milano, 2020.

Sitografia

<https://federicobrook.com/>