

GEOMETRIA DEL SEGNO E CONTROLLO DELLO SPAZIO. UN ARCHETIPO CONCETTUALE TRA ARTE E LETTERATURA

Matteo MESCHIARI

Vorremmo far nostro lo sguardo dell'archeologo e del paleoetnografo, così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili: industrie metalliche, megaliti, veneri steatopigie, scheletri di ecatombi, feticci.

Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*.¹

L'arte preistorica e tribale è un patrimonio intellettuale che comincia a riscuotere interesse anche nel mondo della poesia e dell'analisi letteraria². Valori concettuali e archetipi testimoniati da culture pre-letterarie sono sopravvissuti in modo più o meno mascherato nelle manifestazioni artistiche successive, ivi inclusa la letteratura scritta. Col mio contributo intendo additare alcune risonanze tra arte preistorica e poesia, limitandomi a considerare quella che Gaston Bachelard ha chiamato la "poetica dello spazio", nel convincimento che "le grandi immagini hanno insieme una storia ed una preistoria"³, cioè che ogni ricerca a carattere semiotico è in realtà il tentativo di rispondere a un interrogativo filosofico.

In letteratura, forse più che nelle arti visive, la resa dello spazio è un problema di rappresentazione indiretta, si tratta cioè di trovare una strategia linguistica o narrativa che, superando i limiti bidimensionali del supporto e della parola, sia in grado di comunicare in modo efficace e non fraintendibile un'idea di luogo, di volume. Spesso questo è reso possibile dall'invenzione di un'immagine particolarmente felice, per la quale può bastare la lunghezza minima del sintagma, ma più di frequente lo spazio è una rappresentazione *in progress* che si avvale del respiro ampio della sintassi e dell'organizzazione macro-strutturale del testo. Voglio citare tre esempi temporalmente e culturalmente lontani, tra i quali è impossibile ipotizzare contatti genetici di sorta.

Il primo testo è il noto episodio della discesa agli Inferi di Gilgamesh, testo che, nella versione classica, risale al XII sec. a.C.⁴ Il poeta deve descrivere un viaggio in uno spazio fisico in assenza di riferimenti visibili. È buio, Gilgamesh cammina nel ventre oscuro della terra, solo la luce che svanisce e ricompare può dare una misura dello spazio. Ma tra luce di inizio e di fine c'è la tenebra dei sensi. E qui, un po' come nelle lasse similari delle *chansons de geste*, il racconto non nasce da una descrizione lineare di fatti iscritti in un flusso unitario di tempo. Il tempo narrativo sembra frazionato in tanti pacchetti che restano isolati l'uno dall'altro, e mentre in ciascuno di essi l'azione

appare compiuta, l'evento temporale resta incompiuto, sospeso e ineluttabilmente interminabile nella sua finitezza. Sono invece le minime variazioni che rendono lo sviluppo: il trascorrere ossessivo e cadenzato delle ore, il vento dopo l'immobilità totale, la luce del sole. La narrazione non è lineare. Qui lo spazio è rappresentato per giustapposizione paratattica di informazioni accessorie, inserite in una griglia modulare che si ripete invariata.

Il secondo testo è il poemetto anglosassone *Widsith*, presumibilmente del VII sec. d.C., ma che proprio nel passo trascritto, detto tecnicamente *thula* "catalogo", è di composizione anteriore⁵. *Widsith* è un bardo mitico di vastissima esperienza, che ha conosciuto re, popoli ed eroi di vari luoghi e varie epoche. L'essenza della sua azione è riassunta in un verso: "percorsi tante terre straniere di là da vasti spazi"⁶, e per rendere questo viaggio smisurato il poeta costruisce una struttura ripetitiva in cui il semplice cumulo dei nomi delle etnie, unica unità variabile nel sintagma reiterato, comunica l'idea di questo viaggiare in lungo e in largo. Qui lo spazio è rappresentato giustapponendo nomi di popoli, che funzionano come metonimia dei luoghi incontrati.

Infine, il terzo testo è *Tentativo di esaurire un luogo parigino* di Georges Perec, pubblicato a Parigi nel 1975⁷. L'autore, seduto a un caffè di Place Saint-Sulpice, annota meccanicamente e sinteticamente tutti gli episodi ordinari che gli cadono sotto gli occhi: passaggi di autobus, di persone, di macchine. Qui lo spazio è descritto accumulando eventi all'interno di una struttura scarna, dove a ogni cosa corrisponde una frase nominale. In un altro testo, dal titolo eloquente *Specie di spazi*, Perec stesso ci dice il perché di questo modo di scrivere, che ha in sé qualcosa del rituale: "Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intoccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati [...]. Tali luoghi non esistono ed è per il fatto che non esistono che lo spazio diventa problema" e ancora, "scrivere: cercare meticolosamente di trattenere qualcosa [...] lasciare da qualche parte un solco, una traccia, un marchio, qualche segno"⁸.

Per bocca di Georges Perec riscopriamo oggi un'ossessione molto antica, quella che Bachelard ha definito la dialettica del fuori e del dentro, un vero e proprio archetipo che "possiede l'affilata nettezza della dialettica del *sì* e del *no* che decide tutto. Senza farci caso, ne facciamo una base di immagini che dominano tutti i pensieri del positivo e del negativo"⁹ e, con la coppia *qui-là* è alla base di ogni rappresentazione topologica dello spazio fisico e mentale. *Gilgamesh*, *Widsith* e Perec sembrano tutti raccogliere questa ansia topologica, questo desiderio di trattenere il sapere che scivola via, e al tempo stesso di racchiuderlo in uno spazio virtuale, quello della parola, che per forza di cose deve organizzarsi come una scatola, come una serie di cassette, come una cassapanca. La forma del testo, cioè, si arrocca in una struttura chiusa in cui anafora, nominazione e cumolazione paratattica tendono a racchiudere il sapere -cioè lo spazio inteso come mondo dei fenomeni- in una rappresentazione geometrizzante. Perec, che è il simbolo risemantizzato dell'ansia di dispersione dei messaggi e di spazio dell'età contemporanea, combatteva il proprio demone creando enormi geometrie narrative, numeriche, a cruciverba, facendo rivivere nel Novecento tecniche associative e macro-sintattiche già sperimentate dal poeta di *Gilgamesh*.

In un testo a cavallo tra semiotica, antropologia e letteratura, Italo Calvino ha scritto di provare sollievo e sicurezza "ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati [...] si rivela invece come una forma geometrica precisa"¹⁰, e proprio nel gioco geometrizzante e combinatorio egli riconosce che la letteratura può caricarsi di contenuti preconsoci e dare loro una voce. Anche per questo molta letteratura contemporanea si organizza per strutture topologiche: per sconfiggere un

disorientamento, per comprendere e far riemergere uno strato sommerso che ci ossessiona. Evidentemente, guardare e rappresentare lo spazio attraverso formule geometriche è un modo potente per esorcizzarlo, e al tempo stesso per guardarlo direttamente.

Testi come quelli di Gilgamesh, come *Widsith*, o quelli di Perec e Calvino, sembrano allora cercare un modo per guardare il mondo, ma al tempo stesso riflettono già un modo di vedere, dal momento che rappresentazione e visione sono facce di un'unica medaglia. Proprio per questo il Novecento, col suo sperimentalismo, è ricco di coordinate e di spunti per comprendere il passato, e, trasferendosi sul terreno dell'arte visuale, basta pensare al Cubismo per osservare ancora una volta che la rappresentazione geometrica dello spazio riflette una concettualità che ha radici archetipiche.

Prendiamo in rapido esame il percorso evolutivo di Piet Mondrian, che attraversò una rapida fase cubista. Negli anni tra il 1911 e il 1914 Mondrian dipinge nature morte e alberi inscrivendoli in una griglia lineare di ascendenza cubista, ma attraverso la progressiva ed esasperata geometrizzazione degli alberi arriva a composizioni in cui non è più possibile riconoscere un riferimento concettuale e figurale certo. Tra il 1914 e il 1915 c'è un temporaneo ritorno al figurativo, con stilizzazioni geometriche di facciate di case e di superfici marine, ma tra il 1915 e il 1916 scompare ogni soggetto e cominciano le composizioni con linee o con piani di colore. Nel 1918, infine, si ha una primissima composizione con linee e piani di colore che prelude, attraverso una fase con griglie modulari e scacchiere, alla *Composition A* del 1920, con cui si può dire che inizi la vena che porterà Mondrian alla piena maturità.

Avere insistito su questo processo evolutivo non porta fuori tema, perché permette anzi di percepire nell'opera di Mondrian una risonanza molto remota. La ricerca di Mondrian verso l'astrattismo più puro si è infatti potuta realizzare solo attraverso una continua meditazione su spazio e superficie, i due elementi chiave della rappresentazione naturale, di cui l'artista voleva assolutamente liberarsi. Il risultato concettuale è altissimo, ma Mondrian ci informa di un altro aspetto, che può apparire a prima vista marginale. Dice in una lettera a Hilla Rebay del 10 ottobre 1930: "Sono molto felice che il mio dipinto le dia un senso di pace"¹¹, e ancora, in una lettera ai coniugi Giedion, del 13 novembre 1931: "Sono molto contento che lei e suo marito apprezziate il mio lavoro e che vi comunichi benessere". Ora, le composizioni geometriche di Mondrian sembrano toccare non solo la nostra intelligenza, ma anche quello strato dell'emotività che trova rifugio e benessere nelle forme chiuse, geometriche, stabili, quella propensione che sempre Bachelard ha definito "topofilia"¹², cioè l'attrazione archetipica per gli spazi di possesso, gli spazi difesi dalle forze avverse, quelli all'interno dei quali ci si sente protetti. Dunque, anche in questo caso, geometria come immagine stabilizzante, come topografia dell'intimo, come riparo e, almeno in origine, attraverso la dialettica del dentro e del fuori, come spazio rappresentato.

Ora, è difficile, ammirando le enigmatiche scacchiere policrome nella grotta di Lascaux, non pensare proprio a Mondrian. Pensiamo poi alle grandi strutture geometrizzanti nelle grotte del Castillo e di Altamira, o alla tendenza di certa arte preistorica e tribale a riempire sagome zoomorfe e antropomorfe con motivi geometrici. In Valcamonica si incontrano scacchiere, labirinti e mappe stilizzate, simboli di spazi chiusi, recintati, tutti ben presenti e radicati nell'immaginario topologico del XX secolo. Un confronto con gli archetipi legati al concetto di spazio in letterature di varie epoche e vari paesi, allora, una ricognizione intorno al concetto di segno e di spazio nelle

poetiche visuali del Novecento, ci porta a considerare la rappresentazione geometrica con molta attenzione¹³. L'ipotesi forse da verificare per l'arte preistorica è se le figurazioni geometriche che noi leggiamo oggi come astratte non siano piuttosto un modo archetipico, concettuale ed emotivo di rappresentare lo spazio, il volume, la profondità -sia esterni che interiori- su una superficie irrimediabilmente schiacciata. In ogni caso, come viatico per ricerche future, si può ripensare a un'ultima frase di Gaston Bachelard: "Il filosofo, col dentro ed il fuori, pensa l'essere e il non essere. La metafisica più profonda si è così radicata in una geometria implicita, in una geometria che -lo si voglia o no- spazializza il pensiero; se il metafisico non disegnasse, penserebbe?"¹⁴. Probabilmente, aggiungo io, basta sostituire a "metafisico" "uomo", e la domanda diventa alta e cruciale anche per lo studioso di arte rupestre.

Note

1) I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino (Einaudi), 1980, pp. 263-266, a p. 264.

2) Per la poesia contemporanea più recente mi limito a segnalare l'opera di L. Gaspar, in particolare *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972 e quella di K. White, in particolare *Les Rives du silence*, Paris (Mercure de France), 1997.

3) G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. a cura di E. Catalano, Bari (Edizioni Dedalo), 1993, p. 60.

4) G. Pettinato (a cura di), *La saga di Gilgamesh*, Milano (Rusconi), 1992.

5) K. Molone, *Widsith*, Copenhagen, 1962.

6) Sono i vv. 50-51, nella versione italiana di G.G. Buti in, *Mantica e mito nell'antica poesia germanica*, Bologna (Pàtron Editore), 1993, p. 176.

7) G. Perec, *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, a cura di E. Romano, Bologna (Baskerville), 1989.

8) La traduzione è di Eileen Romano, testo riportato nella *Postfazione* a G. Perec, *Tentativo...*, pp. 155-163 e pp. 156-157.

9) Bachelard, *La poetica...*, p. 233.

10) I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in, *Una pietra...*, pp. 164-181, e pp. 173-174.

11) Leggo il testo di questa lettera e di quella successiva in AA.VV., *Piet Mondrian 1872-1944*, (versione italiana del catalogo della mostra organizzata nei Paesi Bassi dalla *Stichting Mondrian 1994*), Milano (Leonardo Arte), 1994, rispettivamente alle pp. 240 e 246.

12) Bachelard, *La poetica...*, p. 26.

13) Cfr. G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Postmoderno*, Milano (Feltrinelli), 1987⁸, in particolare i capp. I, *Segno e gesto nella pittura contemporanea*, pp. 23-43, e IV, *L'Action painting*, pp. 56-66.

14) Bachelard, *La poetica...*, p. 233.

Bibliografia

AA.VV.

1996 *Versus*, vol. 73-74, n° monografico su semiotica e spazialità.

ANATI E.

1988 *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano (Jaca Book).

1994 *Arte rupestre: il linguaggio dei primordi*, SC, vol. 12, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).

1995 *Les racines de la culture*, SC, vol. 15, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).

BACHELARD G.

1957 *La poétique de l'espace*, Paris (PUF).

BAILLY A.S.

1981 *La géographie du bien-être*, Paris (PUF).

BARNES T.J. & J.S. DUNCAN

1992 *Writing World. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, London (Routledge).

CALVINO I.

1980 *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino (Einaudi).

DAGOGNET F.

1977 *Une épistémologie de l'espace concret*, Paris (Vrin).

DORFLES G.

1987 *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Postmoderno*, Milano (Feltrinelli).

- DUBBINI R.
1994 *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino (Enaudi).
- MERLEAU-PONTY M.
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris (Gallimard).
1995 *La nature*, Paris (Éditions du Seuil).
- MOLES A. & E. ROHMER
1972 *Psychologie de l'espace*, Paris (Castermann).
- MONDADA L.
1994 *Verbalisation de l'espace*, Lausanne (Beck).
- TUAN Y.
1974 *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs (Prentice-Hall).
- TURRI E.
1990 *Semiologia del paesaggio*, Milano (Longanesi).
- WHITE K.
1987 *L'Esprit nomade. Essais*, Paris (Grasset).

Riassunto

In testi letterari di varie epoche e varie culture è possibile rinvenire delle costanti strutturali nel modo di rappresentare e raccontare lo spazio. Prendendo in esame la tecnica descrittiva dello spazio in un episodio dell'epopea di Gilgamesh, in un poemetto anglosassone del VII sec. d.C. e in un testo letterario francese dell'ultimo Novecento, si riesce a isolare un carattere geometrizzante comune: tutti questi autori tendono a rappresentare lo spazio con tecniche di anafora, cumolazione e combinazione di immagini o concetti. Questa tendenza a geometrizzare lo spazio percepito sembra essere un archetipo comune a ogni epoca, e indica l'ansia che si prova di fronte all'innumerabile e all'indistinto. Un'ansia affine sembra caratterizzare alcune poetiche del Novecento, in modo più evidente le arti visive, già soggette a parziale rilettura attraverso il filtro dell'arte preistorica e tribale. Questo contributo intende invece invitare lo studioso di arte rupestre su un campo antropologico doverosamente allargato alla letteratura, terreno culturale che in molti casi porta in sé archetipi concettuali e percettivi ben più antichi della scrittura.

Summary

In the literary texts of different epochs and cultures, the way of representing space presents structural constants. The analysis of the descriptive technique in an episode of the epic of Gilgamesh, an Angle-Saxon poem dating back to the VIIth century A.D., and in a French literary text of the XXth century, identifies a common feature: the authors tend to use techniques of anaphora, accumulation and the combination of images and concepts. There is a tendency to represent the space from a geometric point of view; this is an archetype common to every epoch, which expresses anxiety towards what is innumerable and cannot be defined. This kind of anxiety seems to characterize some XXth century poetics, especially the visual arts, when they are subject to a partial rereading through the filter of prehistoric and tribal art. This work intends to lead rock art scholars to an anthropological field connected to literature, a cultural field which is often characterized by conceptual and perceptive archetypes, older than the writing itself.

Résumé

Dans les textes littéraires de différentes époques et cultures il est possible de découvrir des constantes structurelles dans le mode de représenter et relater l'espace. En considérant la technique descriptive de l'espace dans un épisode de l'épopée de Gilgamesh, dans un petit poème anglo-saxon du VII^e siècle apr. J.-C. et dans un texte littéraire français de la fin du XX^e siècle, on peut isoler un caractère commun: ces auteurs visent à représenter l'espace avec des techniques d'anaphore, accumulation et combinaison d'images ou concepts. Cette tendance à rendre géométrique l'espace perçu semble être un archétype commun à chaque époque, et indique l'anxiété qu'on éprouve face à ce qui est innombrable et indistinct. Une anxiété similaire semble caractériser des poétiques du XX^e siècle, et d'une façon plus évidente les arts visuels, déjà assujettis à une relecture partielle à travers le filtre de l'art préhistorique et tribal. Avec ce document l'auteur propose aux connaisseurs d'art rupestre sur un champ anthropologique étendu à la littérature, domaine culturel qui, dans plusieurs cas, contient des archétypes culturels et perceptifs bien plus anciens que l'écriture.