Alberto Zanchetta / Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive

Claudio Franzoni
9 Novembre 2011

Claudio Franzoni presenta il libro di Alberto Zanchetta, *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive* (Monza, Johan&Levi 2011).

Scarica la copertina.

Leggi la premessa.

Qualche anno fa Vanni Cuoghi ha eseguito un *Autoritratto da morto* (2006); si tratta in realtà di una cartolina storica, con una desueta didascalia (*Raffaello – Ritratto di se stesso*), che presenta il ben noto autoritratto che il pittore di Urbino realizzò verso il 1506, oggi agli Uffizi; Cuoghi è intervenuto sulla cartolina inserendo un teschio al posto del volto dell'artista rinascimentale. Non saprei dire se l'artista fosse a conoscenza dell'importanza che il vero (o presunto) teschio di Raffaello aveva avuto due secoli fa, quando era conservato presso l'Accademia di San Luca a Roma, dove, come annotava un autore dell'Ottocento, non si poteva dire"quante lagrime" avesse "fatto versare". Era ritenuto così prezioso che ne esisteva un calco presso la collezione della Phrenological Society, illustrato e commentato in un saggio di George Combe (*A system of phrenology*, Edinburgh-London 1830). A Modena, Accademia di Belle Arti, c'è ancora, con apposita autentica del tempo, il teschio che nel Settecento passò per quello di un altro pittore rinascimentale, Antonio Allegri, il Correggio; solo alla fine dell'Ottocento gli antropologi chiarirono che era invece parte di uno scheletro femminile. Insomma, l'attenzione al teschio degli artisti non è per nulla un fatto di oggi, come del resto l'attrazione degli artisti per il teschio.

Quella di Cuoghi a prima vista potrebbe sembrare, infatti, una delle solite pseudoprovocazioni che artisti in cerca di notorietà inscenano nella speranza di farsi notare in un panorama culturale in cui i mezzi di comunicazione giocano un ruolo sempre più decisivo. Ma è del tutto diverso l'effetto che l'opera fa all'interno del libro di Alberto Zanchetta, *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*, Monza, Johan&Levi 2011. L'obiettivo che si propone l'autore è quello di colmare "una buona parte degli studi iconografici sul tema della *vanitas* e del *memento mori* in seno al XX e al XXI secolo", riprendendo il filo che era stato tracciato nella mostra parigina "*C'est la vie!*" del 2010. A questo soggetto, solo apparentemente bizzarro, sono dedicati i cinquantacinque capitoli di *Frenologia della vanitas,* tutti con un titolo in latino; scelta, quest'ultima, coerente con il tema della morte, che, come è ovvio, fa da sfondo, come un basso continuo, a tutto il ponderoso volume: il momento della morte è da sempre accompagnato dalle parole e dai riti elaborati dalle diverse religioni, in particolare, nel mondo occidentale, da quella cristiana.

Il secolo scorso e i primi anni di quello attuale sono dunque lo spazio a cui Zanchetta dedica la maggior attenzione, ma la cosa sorprendente è la quantità di legami che si scoprono con la storia dell'arte e con la storia della cultura. Poiché, salvo eccezioni, la presenza del teschio non è accidentale e fortuita, ma si innesta in una tradizione quanto mai consolidata di temi e di generi.

Chi avrebbe detto, ad esempio, che il motivo del teschio parlante, così solennemente proposto dal celebre *Et in Arcadia ego* di Guercino, quindi in due versioni diverse da Poussin, si ritrovi in forma di citazione in Valerio Adami (1976), ma anche – affiancato da una sorta di fumetto – in Chéri Samba (1997)? E che il motivo frequentatissimo delle tre età dell'uomo – Hans Baldung Grien, Tiziano e Klimt, per fare solo alcuni nomi – si ripresenti nel *Selfportrait at four Ages* (in cui l'ultima è appunto un teschio) di Yan Pei-Ming (2006)?

Anche quelle che sembrerebbero isolate provocazioni come lo scheletro inginocchiato, con le mani giunte nel gesto della preghiera, ideato da Marc Quinn (*Waiting for Godot*, 2006) è, in realtà, la riproposizione di una tavola della *Osteographia* di William Cheselden (1733). Persino *Space Odyssey* (2005) di Robert Gligorov, con un'Europa punteggiata da tante luci (proprio come appare

vista da un satellite di notte) e con un'Africa a forma di gigantesco teschio, si colloca entro una costante del rapporto tra uomo e natura: il tentativo di rintracciare nelle forme del paesaggio parti del corpo umano; una tradizione che ha il suo apice nei Vangeli, se è vero che Gesù viene crocifisso sul Golgota, il "luogo del teschio".

La storia delle immagini viene intesa come deposito da cui trarre nuove possibilità di riflessione su un tema così intriso di rimandi simbolici. Non stupisce che un dipinto come gli *Ambasciatori*, il doppio ritratto di Hans Holbein il Giovane (1533), non sia passato inosservato; tra i due personaggi in piedi ai due lati della stanza si vede infatti un oggetto in apparenza indecifrabile, a ben vedere un teschio disegnato secondo una prospettiva distorta, un'anamorfosi. Ed è proprio la distorsione del teschio in anamorfosi la strada che ha ripercorso pochi anni fa anche Robert Lazzarini (*Skull*, 2000).

Ammesso che sia possibile quantificare e mettere ordine nelle apparizioni del teschio nelle arti visive, di certo la *vanitas* ha un posto primario. Con questo termine si indica quel filone della natura morta che, con una chiara intenzione moraleggiante, contrappone le bellezze della vita terrena all'incombere inevitabile della morte: fiori, frutti, gioielli, ma anche opere d'arte, libri e oggetti connessi alla scienza vengono così accostati a un teschio, ammonimento silenzioso quanto tremendo. Il genere prende il nome da un passo dall'*Ecclesiaste* , uno dei libri sapienziali della Bibbia, in cui si proclama l'inconsistenza degli affari e delle fatiche degli uomini: *Vanitas vanitatum, omnia vanitas,* "vanità delle vanità, tutto è vanità". Ogni cosa è destinata a dissolversi: "tutti vengono dalla polvere e tutti alla polvere ritorneranno".

Sono vere e proprie *vanitates* anche quelle di Gerhard Richter, *Schädel mit Kerze* (Teschio con candela, 1983) o quella di Eduardo Arroyo (*Vanitas*, 1991) che riscrive un dipinto di Jacques Linard, verso la metà del Seicento, in cui un teschio è posato su un volume rilegato in pergamena.

Una linea a sé, all'interno del genere, è quella che vede il pittore stesso ritrarsi accanto a un teschio, come per condividere il destino che attende tutti gli uomini. Non saprei dire se appartenesse o meno a questa linea il dipinto che Paolo Fossati aveva messo in relazione all'*Autosmorfia* di Balla (1900), *L'odio e la follia* di un

quasi ignoto P. Vucetitch: un “uomo appena emerso dalle tenebre di uno sfondo confuso, con la bocca tesa, gli occhi dilatati e le mani ansiosamente aggrappate a un cranio”. Tra i primi artisti a fare questa scelta troviamo James Ensor con *Il mio ritratto come scheletro* (1889), singolare precedente dell’idea di Cuoghi da cui siamo partiti; c’è un teschio disegnato anche sulla fronte di Frida Kahlo, nel suo *Pensando alla morte* (1943), un altro posato sulla testa di Andy Warhol (1978). Robert Mapplethorpe, un anno prima della morte, si ritrae nell’atto di appoggiarsi a un bastone da passeggio sormontato da un piccolo teschio scuro che guarda dritto verso di noi, proprio come fa il fotografo (*Self Portrait*,1988).

Niente di lugubre, allora, nessuna pulsione necrofila in opere come queste, in cui gli artisti contemporanei tornano a frequentare soggetti della pittura rinascimentale e barocca; venivano ritratti così anche i santi che, in uno studio o nella desolazione del deserto, pregano e meditano tenendo vicino un teschio. Come ha detto Enzo Cucchi: “il teschio non è una cosa spaventosa, è solo un elemento primario, elemento di conoscenza, la cosa più vecchia e tranquilla che abbiamo”.

Per quanto ridondante di riferimenti culturali e religiosi, il teschio non è solo un’immagine. Alberto Giacometti ricorda una volta di “essere incappato in un cranio che mi era stato prestato”; lo tiene con sé durante un intero inverno nella sua camera d’albergo, per studiarlo. Il teschio, infatti, si può prendere in mano, girare, muovere; da questo punto di vista è un oggetto che può trovar posto accanto ad altri, come vediamo appunto nei quadri con *vanitas*. Un oggetto, però, che ostenta una forma singolare e complessa, che non si può ricondurre a nessun’altra se non a quello degli animali (non sarà del tutto casuale se nella decorazione architettonica classica ebbe grande fortuna il motivo del bucranio, lo scheletro di una testa bovina). Scrive ancora Giacometti: “Un cranio non è l’equivalente di un tavolo, o di un frutto, o di un oggetto, è comunque più vicino a una testa viva di qualsiasi altra cosa! … il che mi ha sempre piuttosto scosso. All’opposto, lavorando su una testa viva arrivavo a intuirne – quasi con orrore – il cranio”.

Per forza il teschio attira gli scultori e quasi li sfida, da una parte ostentando una forma che è già una scultura in sé, dall’altra manifestandosi come un non-

manufatto. Il teschio non è opera d’uomo, è una sorta di *acheiropoieton*, come quelle immagini sacre che nel mondo cristiano orientale venivano ritenute non eseguite da mani umane. Nel consistente gruppo di scultori studiati da Zanchetta spiccano Kris Martin (*Still Alive*, 2005) e, naturalmente, Damien Hirst col celebre *For the Love of God* (2007), un teschio intarsiato di diamanti. Ma Hirst non è l’unico a ornare i teschi: lo aveva fatto ancor prima Nicola Bolla e lo fa anche Amy Sarkisian. In una sorta di *vanitas* rovesciata, si possono decorare gli scheletri, come si ornano i corpi dei vivi. Ma neppure questa sorta di inversione è nuova: nella cattedrale di Messina si conserva un pendente del Seicento costituito da un piccolo teschio di cristallo con una montatura d’oro e di perle.

La tesi che Zanchetta intende dimostrare è sicuramente convincente: un’epoca come la nostra, che tende a rimuovere a ogni costo la presenza della morte, è circondata da un’impressionante quantità di apparizioni del teschio, tanto nelle arti visive quanto nell’immaginario popolare. Giustamente però l’autore si chiede in che misura, in entrambi gli ambiti, a questa moltiplicazione corrisponda ancora la pregnanza di significati che il teschio ha avuto per secoli dal Medioevo in poi: “la grande proliferazione di teschi e scheletri che infesta il panorama dell’arte contemporanea (crescita esponenziale che si riduce soltanto a una proliferazione

consumistica) non accentua né moltiplica il valore simbolico della morte, al contrario: lo vanifica”.

Eppure fanno parte dell’immaginario popolare anche tre foto scattate attorno alla metà del secolo scorso, a ridosso del secondo conflitto mondiale. La prima – nella struttura quanto mai simile a quella dei santi che meditano nel proprio studio – comparve su un numero di Life del 1944; una giovane donna, guarda pensosa il teschio di un soldato giapponese posato sul proprio tavolo, mentre scrive per ringraziare l’ufficiale della Marina che glielo ha appena mandato in dono.

Un’altra foto mostra un ufficiale americano mentre gioca, infilandogli una sigaretta in bocca (come nel quadro di van Gogh scelto da Zanchetta!), con un teschio di un altro giapponese allora conservato su una nave da guerra al largo della New Guinea nel 1944.

Un terzo scatto mostra un teschio appeso a un albero sulla spiaggia di un atollo del Pacifico nel 1943, mentre una scritta accanto tenta una battuta umoristica.

Teschi sugli alberi, in modo non troppo diverso da quelli fotografati da una spedizione di antropologi in Congo (1909): teste tagliate e appese. Sotto la banalizzazione dell’immagine del teschio nella cultura visiva contemporanea, sono sempre pronte le pulsioni ataviche della violenza estrema verso il nemico.

cover-zanchetta.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO