

ALESSANDRO CELANI

# VICTIMA

DISCORSO E FORMA  
DELL'UCCIDERE

ALESSANDRO CELANI

# VICTIMA

DISCORSO E FORMA  
DELL'UCCIDERE

*Crediti fotografici*

Tutte le fotografie nel volume sono di Alessandro Celani. La ripresa fotografica e la riproduzione a stampa della *Flagellazione* di Pietro di Galeotto sono state autorizzate dall'Oratorio della Confraternita dei Disciplinati di San Francesco in Perugia.

*Ringraziamenti*

Autore e editore ringraziano Giovanni Luca Delogu e Marco Pierini. L'editore rivolge un pensiero di gratitudine a Marcello Barbanera, Cristina Galassi, Francesco Federico Mancini, Marco Pacioni.



*Realizzazione grafica*  
Raffaele Marciano

*Redazione*  
Maria Vanessa Semeraro

*Ufficio stampa*  
Davide Walter Pairone

*Stampa*  
Graphicmasters, gennaio 2016

Isbn: 978-88-97738-68-8

© 2016 by Aguaplano, Passignano s.T.,  
Perugia. Tutti i diritti riservati.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΘΗΤΕΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

Nell'ora ultima  
In fine  
Imparato in lingue  
Ad esser solo  
Nessuno  
Niemand  
Nobody  
Nadie  
Κανείς  
E di nuovo uomo  
Eppur nessuno  
Ancora  
Persona  
Personne

•

Quando ho cominciato a scrivere questo libro era mia intenzione esplorare il nesso *victima/victimarius* nell'arte imperiale romana. La ricerca si è mossa altrove, quasi per suo conto. Resto tuttavia convinto che i temi che affronto abbiano un profondo legame reciproco, in particolare nella loro apparenza visibile, implicitamente avvalorando l'affermazione di Giorgio Agamben posta in epigrafe, poiché essa raramente si avvera. Se queste riflessioni hanno un valore, esso risiede nel loro apparire: come se fossero pronunciate simultaneamente alla visione della loro immagine. Per il resto il mio scritto non va oltre la forma dell'appunto, che allude più di quanto non dica. Per questa ragione esso è dedicato a Filippo Coarelli, da cui ho imparato tanto per via delle cose che ha detto quanto per immaginazione di quelle che ha deciso di tacere. Senza le conversazioni con Marco Pacioni questo libro non sarebbe stato scritto.





*quattro*  
Guernica

**G**uernica è l'immagine moderna che più si configura come atto iconico, secondo le scansioni che ho cercato di descrivere. In aggiunta essa contiene alcuni elementi specifici che riguardano da vicino lo stratificato rapporto fra vittima e vittoria. In particolare la presenza del cavallo, il cui urlo ne fa implicitamente un centauro: un centauro rovesciato con la testa di cavallo e il corpo che si frammenta fra membra umane. Il mento proteso delle vittime allude all'impotenza della lingua davanti al dolore ma allo stesso tempo si riferisce alla potenza del mento e della mente e, per via del toro, alla generazione, come si è detto a proposito di Decio Mure e dell'etimologia romana di *mens, mentum, mentula*. Tuttavia, al di là delle possibili citazioni, conosciute o sconosciute, la parentela fra *Guernica* e le immagini qui prese in esame risiede nel suo essere magica: dotata cioè di un senso profondo che si situa al di qua della comprensione. E per questo sfugge al controllo, in maniera non dissimile da quanto Giordano Bruno ha descritto mirabilmente in *De vinculis in genere*. La sua forza risiede nell'essere in grado di evocare perpetuamente lo stato di terrore della guerra e la paura della morte, secondo quanto si è detto seguendo le recenti riflessioni di Carlo Ginzburg. *Guernica* è in grado, ancora oggi, di denudare l'osservatore che gli si pone di fronte.

Molte strade conducono da *Guernica* ad altre immagini. Il *Trionfo della morte* di Palermo o *La conversione di san Paolo* di Caravaggio in Roma, la facciata del Duomo di Modena di Wiligelmo. Tuttavia la costruzione di *Guernica* si colloca all'opposto dell'iconografia e pertanto elude le filiazioni iconografiche. Allo stesso modo, e con analoga inefficacia, si

potrebbe sostenere che una sedia e un tavolo di legno derivino da un albero. Pur non essendo falsa, questa affermazione non arriva alla soglia sufficiente di verità, in relazione all'apparenza visibile del tavolo e della sedia. La qualità onomatopeica di *Guernica* – poiché l'immagine, monocroma, si estende fino a tangere lo scoppio, il tonfo, lo stridio – risiede nello smembramento. Non si può neppure parlare di rovina o relitto, nonostante le filiazioni classiche, poiché il discorso di *Guernica* è un discorso al presente. Estemporaneo e istintivo. Picasso si muove nella storia delle immagini come un segugio: più che costruirle per alchimie iconografiche, più che desumerle dalle altitudini della mente, egli le scova nell'abisso dell'uomo. Conduce l'immagine all'apparenza magica che le è propria; le restituisce la sua natura di *agalma*, trasparente segno della presenza. È proprio del segugio il puntare con risolutezza la preda ed è questa la qualità che John Berger riconosce a Picasso, avvicinando la sua arte a quella romanica, la risolutezza: *single-mindedness*. Nel caso dell'arte romanica e di Picasso, commenta Berger, l'osservazione è ridotta al minimo ma ciò le conferisce la forza di apparire assolutamente inevitabile. Quasi che Picasso, si può aggiungere, configuri le sue opere come feritoie aperte nei muri dell'apparenza visibile delle cose. Feritoie attraverso le quali il senso dell'esistenza appare, non per essere visto ma avvistato; si insinua, non per blandire ma per ferire; si offre, non per essere compreso ma catturato; si lascia catturare, non per essere imprigionato, ma liberato o ucciso.

Lo strazio del dolore può essere solo intravisto dal nascondiglio del benessere moderno, laico e disincantato, e tuttavia *Guernica* è in grado di stanare in esso le forme primordiali; esse ritornano a suggerire auspici, come gli animali che presagiscono fremendo il pericolo in arrivo: il cavallo. Nel cavallo affiora la natura docile e indomita del popolo, la disciplina dell'ammaestramento e lo scatto improvviso della bizzarria. Nello sfiorarsi del mento del toro e della donna disperata, bocca a bocca, emergono echi lontanissimi della violenza insita nell'unione matrimoniale, nell'amplesso e nella generazione dei figli, nella cieca e distruttiva pulsione alla sopravvivenza. Immagini che vanno indietro di millenni, come le ceramiche o i bronzi lavorati a sbalzo dell'antica Grecia o di Etruria.

Di decine di migliaia di anni, come è il caso dell'oscura immagine della grotta Chauvet (dipinta fra i trenta e i quarantamila anni fa) in cui un corpo femminile e una testa di toro si fondono in un unico essere. La potenza di questa immagine risiede nell'apparire oscura e allo stesso tempo inevitabile. Poiché il nostro sguardo non può che essere fisso a lei, essendo perduto ogni altro elemento di quel tempo remoto. *Guernica* appare ugualmente poiché Picasso, sostituendosi al tempo, lo ha prodotto, come egli stesso affermava, per una serie estenuante di attacchi e di distruzioni<sup>1</sup>.

---

1. Berger 2001, s.v. «Picasso».



## *Indice*

uno		
<i>Caput</i>		9
due		
<i>Contentio</i>		19
tre		
<i>Cauda</i>		37
quattro		
<i>Guernica</i>		47
cinque		
<i>Collage</i>		51
	•	
<i>Victima</i>		73
	•	
<i>Bibliografia</i>		77

