

Geografia glittica: esplorando lo spazio della statua

*Angelo Turco**

Parole chiave: *Geografia glittica, scultura, territorialità, spazialità implicita, Bernini, Giacometti*

Keywords: *Glittic geography, sculpture, territoriality, implicit spatiality, Bernini, Giacometti*

Mots-clés : *Géographie glyptique, sculpture, territorialité, spatialité implicite, Bernin, Giacometti*

1. *La geografia glittica e lo spazio implicato della scultura statuaria*

Il rapporto tradizionalmente messo in rilievo tra la scultura e lo spazio – e segnatamente tra la statuaria e la spazialità di cui qui ci occupiamo – riguarda la collocazione dell’opera, vale a dire la relazione che essa istituisce con il contesto che la circonda. Tale contesto può essere aperto, come accade nel caso del monumento urbano collocato nella piazza o nel giardino pubblico¹, oppure chiuso, potendosi in quest’ultimo caso trattare di un museo, di una dimora privata, di un edificio pubblico o di uno spazio educativo². In questa prospettiva, largamente dominante nella storia dell’arte, nell’estetica e nell’urbanistica monumentale, la spazialità della scultura viene principalmente interpretata come problema di localizzazione, di visibilità, di orientamento prospettico e di organizzazione delle relazioni tra l’opera e il suo intorno architettonico o paesaggistico³.

* Milano, Università IULM, Italia.

¹ Le statue equestri di Vittorio Emanuele II in Piazza del Duomo, a Milano, di “*Charlemagne et ses Leudes*” nei giardinetti di Notre-Dame, a Parigi, e di Luigi XIII in Place des Vosges, sempre a Parigi, così come la *Libertà che illumina il mondo* a New York, rappresentano i miei monumenti eponimi, se posso dire, quelli che hanno ispirato per primi il mio rapporto emozionale e intellettuale con la scultura: monumenti qui esclusi ma perfettamente inseribili nei ragionamenti che andremo a svolgere.

² Simmetricamente, le statue “interne” che mi hanno donato emozioni sommitali, e motivi profondi di riflessione sui temi affrontati in questo saggio, possono forse individuarsi nel “Poseidone” del Museo Archeologico Nazionale di Atene, nei “Bronzi di Riace”, presso il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, nella “Pietà Vaticana” di Michelangelo presso la basilica di San Pietro e nell’ “Esercito di terracotta”, al Museo dei Guerrieri e dei Cavalli di Terracotta di Qin Shi Huang a Xian, in Cina.

³ Sul rapporto tra statuaria, monumentalità e spazio di collocazione si vedano almeno: Read, 1956; Argan, 1964; Young, 1993. Per una riflessione classica sul rapporto tra scultura, architettura e spazialità urbana resta inoltre importante: S. Giedion, 1941.

Qui vorremmo tuttavia trattare di un rapporto differente della scultura statuaria con lo spazio, invero poco studiato in generale⁴ e pochissimo sondato dai geografi⁵. Tale rapporto non concerne tanto lo spazio nel quale la statua si trova, bensì lo spazio che la statua stessa produce, implica e rende fenomenologicamente attivo attraverso la propria configurazione figurale. Non si tratta dunque dello spazio di collocazione dell'opera, ma dello spazio generato dall'opera.

È precisamente per designare questo specifico regime spaziale che proponiamo l'espressione "geografia glittica". L'aggettivo "glittico" deriva indirettamente dal greco γλῦψω (*glýphō*), che significa "incidere", "scavare", "intagliare", e che è all'origine di termini quali "glifo", "geroglifico" e "glittica". Nella tradizione storico-artistica, l'arte glittica designa propriamente l'incisione di gemme e pietre dure. L'impiego che qui proponiamo del termine costituisce tuttavia una estensione concettualmente controllata del suo significato tradizionale. "Glittico" non indica semplicemente ciò che è scolpito, ma ciò che genera spazio mediante una incisione fenomenologica del visibile.

La geografia glittica concerne dunque lo spazio implicato dalla scultura: uno spazio non direttamente rappresentato, e tuttavia attivamente prodotto dalla tensione interna della figura. In tal senso, la scultura non occupa semplicemente uno spazio; essa lo incide, lo orienta, lo prolunga invisibilmente oltre i propri limiti materiali. Nel caso della grande statuaria – ed emblematicamente nel Bernini, di cui si dirà – il corpo scolpito rinvia costantemente a un esterno non visibile ma inevitabilmente evocato: una traiettoria, un urto imminente, un movimento in corso, una resistenza, una forza antagonista, una memoria incorporata nel gesto. La figura produce così un campo tensivo che eccede il volume del marmo e investe fenomenologicamente lo spazio circostante.

Lo spazio glittico non coincide pertanto con il vuoto che circonda la statua. Esso è piuttosto uno spazio sottratto alla visione diretta ma reso necessario dal-

⁴ La questione dello spazio implicitamente generato dalla forma scultorea è stata affrontata solo indirettamente e in modo frammentario. Restano fondamentali, pur da prospettive differenti: Krauss, 1979, pp. 30-44; Merleau-Ponty, 1964; Lefebvre, 1974; Straus, 2000, specialmente le pagine dedicate alla spazialità dinamica del corpo.

⁵ Pur orientati prevalentemente all'esame della monumentalità urbana e, per riprendere un'espressione di Adalberto Vallega (2008), a una più generale "geosemiotica" delle forme architettoniche e monumentali, alcuni studi geografici offrono nondimeno spunti interessanti per la comprensione e il possibile sviluppo di una "geografia glittica". In particolare, risultano significativi: Harvey, 1979, pp. 362-381, per l'analisi del monumento come condensazione simbolica dello spazio urbano; Johnson, 1995, pp. 51-65, per il rapporto tra monumentalità, memoria e territorializzazione politica; Hall, 2007, pp. 1376-1392, sul ruolo dell'arte pubblica nella produzione simbolica dello spazio urbano; nonché Foote, 1997 e Dwyer - Alderman, 2008, soprattutto per il rapporto tra forme memoriali, trauma e costruzione territoriale della memoria collettiva. Più recentemente, Guy Mercier (2020) ha proposto una originale riflessione geografica sulla monumentalità come forma di costruzione simbolica dello spazio. In ambito italiano, oltre a Vallega, 2003, alcuni spunti possono essere rinvenuti in Farinelli, 2003, soprattutto nelle pagine dedicate alla costruzione figurale dello spazio. Nel loro complesso, pur non affrontando direttamente la statuaria nel senso qui proposto, i lavori citati contribuiscono a delineare un "campo" geografico nel quale la scultura e la monumentalità vengono interpretate come dispositivi di organizzazione simbolica dello spazio.

la dinamica figurale dell'opera. Potremmo dire che si tratta di uno spazio indirettamente scolpito: uno spazio che la statua non mostra, ma senza il quale essa non potrebbe pienamente significare. In questo senso la scultura genera una spazialità implicita, latente e traiettiva, direbbe Berque⁶, che emerge dalla tensione interna della composizione e dalla prosecuzione invisibile del gesto nel mondo circostante.

Particolarmente illuminante è il rapporto tra il punto di vista appena espresso e la teoria del “campo espanso” di Rosalind Krauss⁷. Il suo saggio nasce per spiegare perché opere contemporanee come *earthworks*, *site-specific works*, *installations*, *marked sites*, *axiomatic structures* non rientrassero più nella definizione tradizionale di scultura. Il “campo espanso” è dunque, originariamente, una teoria storico-critica del modernismo/postmodernismo, non una legge universale delle arti. Secondo Krauss, per lungo tempo la scultura occidentale è stata pensata come monumento, ovvero come una figura autonoma, un oggetto collocato in un sito, comunque una forma stabile e riconoscibile. Nel Novecento questa identità implode: opere di Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria non sono più semplicemente statue. Da qui la necessità di una nuova mappa teorica.

Se però assumiamo Krauss come schema analitico e non come cronaca del moderno, allora il suo concetto diventa fecondo anche per il passato. La statua non è un corpo chiuso nel marmo, nel bronzo, nel legno. Include lo spazio verso cui guarda, il movimento imminente o quello appena cessato, il movente per cui fa quel che fa o si accinge a fare, il posizionamento dello spettatore: e molto altro. Ben prima dell'età moderna, dunque, e fin dai primordi, la scultura si pone come campo relazionale. Non è semplice massa plastica: è evento condensato. Ci si potrebbe ben chiedere allora perché Krauss non lo dice. Probabilmente perché il suo bersaglio polemico non era la storia totale della scultura, ma la critica d'arte del suo tempo, sempre meno capace di classificare l'arte contemporanea. Lei non stava chiedendo: “Cos'è sempre stata la scultura?” ma: “Come nominare opere contemporanee che non sono più statue?”

In buona sostanza la scultura è sempre stata eccedente rispetto al proprio supporto materiale, e rispetto alla sua rappresentazione visibile. In termini geografici (e quindi con riferimento a una fenomenologia del processo di territorializzazione, quale è la Geografia), potremmo dire che la scultura rappresenta corpi e oggetti materiali, ma implica spazi non-rappresentati ma solo potentemente implicati. Organizza “intorni” significanti ancorché invisibili: intorni rituali o eroici, come nella scultura classica; intorni dinamici e teatrali, come nella scultura barocca; intorni concettuali/*site-specific* come nella scultura moderna. Sicché, il “campo espanso” non nascerebbe nel Novecento: nel Novecento, semmai, diventa consapevole di sé. Ma ciò che viene oggi tematizzato, e teoricamente

⁶ Per tutti: Berque, 2019.

⁷ Cfr. Krauss, 1979.

scandagliato, operava già da secoli in forme differenti. Proviamo a cogliere nel paragrafo seguente un percorso esemplificativo di questi proto-campi espansi, con le cinque composizioni scultoree rappresentate in Fig. 1, dove il marmo e il bronzo, cioè le forme materiali visibili, territorializzano uno spazio invisibile attorno a sé.



Fig. 1 – Lo spazio implicato della geografia glittica: composizioni scultoree studiate.

2. La produzione incisionale dello spazio: cinque analisi empiriche

2.1. *David (Bernini): territorialità vettoriale dell'azione* – Il *David* di Gian Lorenzo Bernini non rappresenta semplicemente un episodio biblico, né si limita a offrire una variazione barocca sul tema dell'eroe⁸. La sua forza consiste nel trasfor-

⁸ Sul *David* di Gian Lorenzo Bernini esiste una vastissima bibliografia storico-artistica, estetica e filosofica. Fondamentali, sul piano della ricostruzione artistica e stilistica, rimangono: Wittkower, 1955; Hibbard, 1965; Lavin, 1980, 2 voll.; Avery, 1997; Bacchi, 2008. Sul rapporto tra teatralità barocca, movimento e coinvolgimento spaziale dello spettatore risultano particolarmente importanti: Lavin, 1975, pp. 540-558; Montagu, 1989; Marder, 1998. In chiave estetica e fenomenologica, il *David* berniniano è stato frequentemente interpretato come superamento della frontalità rinascimentale e come instaurazione di uno spazio dinamico e relazionale; in questa prospettiva si vedano: Arnheim, 1977, specialmente le pagine dedicate alla tensione plastica barocca, nonché Focillon, 1934. Più indirettamente convergenti con la prospettiva qui avanzata risultano inoltre: Merleau-Ponty, 1964, e Heidegger, 2000, laddove la scultura viene interpretata non come semplice oggetto nello spazio ma come operatore di spazializzazione. In ambito italiano, restano importanti le osservazioni di Argan, 1964, e di Battisti, 1962, sul carattere dinamico, teatrale e anti-classico del barocco berniniano.

mare la scultura in un dispositivo d'azione: un corpo plastico che non si esaurisce nel marmo, ma istituisce attorno a sé un campo invisibile, necessario alla comprensione stessa del gesto. In questo senso, il *David* è uno dei casi più alti di territorialità sculturale: la forma visibile convoca uno spazio geografico, storico e morale senza il quale l'opera perderebbe la propria intelligibilità.

Sul piano estetico, Bernini rompe con la frontalità e con la compiutezza statica delle versioni rinascimentali. Il *David* di Donatello è già oltre l'azione: il nemico è vinto, la testa di Golia giace ai suoi piedi. Quello di Michelangelo è prima dell'azione: l'eroe è concentrato, vigile, interiormente teso, ma ancora trattenuto. Bernini, invece, sceglie l'istante intermedio e culminante: non il prima né il dopo, ma l'atto stesso. Il corpo si torce, il busto ruota, le gambe si ancorano al suolo, le braccia tendono la fionda. Tutta la figura è costruita come una molla in fase di rilascio.

Questa torsione non è soltanto un espediente formale. Essa ha un valore spaziale. Il corpo non si organizza secondo un equilibrio chiuso, ma secondo una direzione. La scultura non chiede soltanto di essere contemplata: chiede di essere seguita. Lo sguardo dello spettatore è trascinato fuori dal marmo, nella direzione del bersaglio. Il punto decisivo è che Golia non compare, e tuttavia è pienamente operante. È assente iconograficamente, ma presente territorialmente. L'opera produce, davanti a sé, un vuoto che non è vuoto: è il luogo dell'avversario, della minaccia, del colpo imminente.

È qui che il lessico del "campo espanso" diventa utile ma insufficiente. Certamente il *David* eccede il proprio volume materiale. Certamente istituisce un campo relazionale. Ma questo campo non è uno spazio generico, né un semplice ambiente percettivo. È uno spazio orientato, polarizzato, drammaticamente qualificato. Da una parte c'è David; dall'altra c'è Golia. Tra i due, la traiettoria invisibile della pietra. Dietro David, però, non c'è un retro neutro: c'è Israele, la comunità minacciata, la terra da difendere, la geografia costruita e quella da edificare, la promessa collettiva che il gesto dell'eroe assume su di sé.

La territorialità del *David* è dunque eminentemente *vettoriale*. Essa si costruisce come linea di forza: dal corpo al bersaglio, dall'individuo al nemico, dal gesto alla salvezza del popolo. Ma questa linea non è soltanto fisica. È insieme militare, politica, teologica e geografica. La fionda non è il semplice prolungamento di un movimento atletico: è il vettore attraverso cui una territorialità minacciata tenta di ristabilirsi. Il colpo di David non difende un'astrazione; difende una terra, una comunità, un ordine simbolico.

Per questo non si può pensare David in un luogo qualsiasi. Se lo si sottrae a Israele, al confronto con i Filistei, alla sproporzione tra il giovane pastore e il gigante armato, il gesto resta formalmente leggibile ma si svuota di senso territoriale. La scultura mostra un corpo in azione, ma quell'azione è possibile solo perché esiste già una geografia del conflitto. La territorialità non è dunque soltanto prodotta dall'opera come effetto; è anche la sua condizione. David agisce

perché un territorio è minacciato. Il marmo rende visibile il gesto, ma il gesto presuppone un mondo.

Da questo punto di vista, il *David* berniniano è una fabbrica di senso territoriale in tre modi. Primo: produce un intorno invisibile, perché la statua genera attorno a sé il luogo del duello, la distanza dal nemico, il tempo del lancio. Secondo: assume una geografia preesistente, perché l'azione non è intelligibile senza la terra di Israele e il popolo che essa implica. Terzo: media tra corpo individuale e destino collettivo, trasformando il gesto singolare di un giovane in evento storico-politico.

Il carattere traiettivo dell'opera nasce precisamente da questa mediazione⁹. La traiettoria non è soltanto la linea immaginaria della pietra: è il rapporto tra visibile e invisibile, tra corpo scolpito e territorio evocato, tra azione locale e significato collettivo. Il *David* occupa fisicamente un punto nello spazio, ma istituisce simbolicamente un intero orizzonte di territorialità. Al centro c'è il corpo; davanti, il nemico; dietro, la comunità; attorno, lo spettatore, chiamato a completare percettivamente l'azione.

La scultura, così, non rappresenta semplicemente lo spazio dell'azione: lo fa esistere. Golia non è scolpito perché non deve esserlo. La sua assenza è la condizione della potenza dell'opera. Se fosse presente, lo spazio sarebbe chiuso in una scena narrativa compiuta. Essendo assente, diventa il polo invisibile di un intorno attivo. Lo spettatore è costretto a immaginarlo, a collocarlo, a misurare la distanza, a sentire il rischio. In questo senso, Bernini non scolpisce solo David: scolpisce la relazione tra David e ciò che David fronteggia.

Ne deriva una conseguenza decisiva: il *David* non è una statua su un piedistallo, ma un nodo plastico di territorializzazione. La sua vera materia non è soltanto il marmo, ma il sistema di forze che il marmo convoca. Il corpo è il centro generatore di un campo; la fionda è il suo asse direzionale; lo sguardo è il suo vettore percettivo; Golia è il suo polo negativo; Israele è il suo orizzonte di senso.

La territorialità del *David* è quindi una territorialità dell'azione giusta, o almeno dell'azione necessaria. Non c'è pura violenza, ma violenza orientata da una minaccia. Non c'è puro eroismo individuale, ma assunzione individuale di una responsabilità collettiva. Non c'è puro movimento plastico, ma gesto territorialmente fondato. Il corpo di David diventa il punto in cui una comunità intera concentra la propria sopravvivenza.

In questa prospettiva, il barocco berniniano non è soltanto teatralità. È geografia drammatica. La teatralità non consiste nel rendere l'opera spettacolare, ma nel fare dello spazio un piano d'azione. Lo spettatore non guarda una figura: entra in una situazione. Non vede Golia, ma ne occupa quasi la posizione; non vede Israele, ma comprende che tutto il gesto vi rinvia. La scultura agisce per-

⁹ La natura traiettiva della territorialità glittica è assolutamente centrale anche per la comprensione delle risonanze che essa può avere, in via diretta o mediata, sulle geografie configurative legate al luogo, al paesaggio e all'ambiente.

ché organizza un intorno nel quale ogni assenza è funzionale, ogni vuoto è qualificato, ogni direzione è carica di senso.

Il *David* mostra dunque, in modo esemplare, che la scultura può essere insieme forma estetica, racconto condensato e territorializzazione invisibile. La bellezza dell'opera non è separabile dalla sua narratività; la narratività non è separabile dalla sua geografia; la geografia non è semplice sfondo, ma condizione stessa dell'azione. È qui che il *David* supera la nozione generica di "campo espanso": non espande soltanto la scultura nello spazio, ma rivela che ogni grande azione scolpita presuppone e produce un territorio¹⁰.

2.2. *Galata morente: territorialità elegiaca della perdita* – Il *Galata morente* non rappresenta semplicemente un guerriero sconfitto¹¹. Come il *David* di Bernini rendeva visibile la territorialità dell'azione imminente, così questa celebre scultura ellenistica rende percepibile la territorialità della fine. Non ci troviamo di fronte a un corpo genericamente ferito, né a un esercizio di *pathos* anatomico, bensì a un dispositivo plastico che condensa nello spazio del marmo una geografia della sconfitta, della memoria e della dignità. L'opera non mostra soltanto un uomo che muore; mostra il modo in cui un mondo storico-politico continua a vivere nell'istante della sua caduta.

Già sul piano estetico, la statua si organizza secondo un principio opposto rispetto al *David*. Là dominava la torsione centrifuga, il gesto proiettato, la ten-

¹⁰ Il *David* berniniano non ha avuto, a differenza del *David* michelangiolesco, una vasta fortuna autonoma come soggetto specifico di opere narrative o cinematografiche; esso compare tuttavia indirettamente in numerosi testi letterari, biografici e audiovisivi dedicati a Gian Lorenzo Bernini e alla Roma barocca. Sul piano narrativo-biografico, resta importante McPhee, 2012, che ricostruisce il mondo umano, artistico e politico del giovane Bernini negli anni in cui realizza anche il *David*. In forma romanizzata, Bernini compare inoltre in diverse opere dedicate alla Roma del Seicento e ai rapporti tra arte, Chiesa e potere, tra cui Monaldi, Sorti, 2002, dove la Roma barocca berniniana costituisce un importante sfondo simbolico e politico. In ambito letterario e filosofico, il *David* berniniano compare frequentemente come controfigura moderna del *David* michelangiolesco: non più figura della potenza trattenuta e della perfezione classica, ma figura dell'azione imminente, della torsione e della drammatizzazione spaziale. In questo senso risultano importanti le osservazioni dei citati R. Wittkower e I. Lavin, che hanno contribuito a trasformare il *David* in una vera icona teorica del barocco come spazialità dinamica e teatrale.

¹¹ Sul *Galata morente* – tradizionalmente noto anche come *Galata suicida* nel quadro della scultura pergamena ellenistica – esiste una bibliografia molto ampia concernente tanto la ricostruzione storico-artistica quanto il problema estetico del *pathos*, della rappresentazione del nemico e della teatralità ellenistica. Restano fondamentali: Sismondo Ridgway, 1990; Smith, 1991; Pollitt, 1986; Stewart, 1990; Hölscher, 2004, specialmente le pagine dedicate alla costruzione figurativa del nemico barbaro. Sul gruppo dei Galati pergamene e sulla sua funzione politico-celebrativa risultano centrali: Matheson (ed.), 1994; Queyrel, 2005. Dal punto di vista estetico e filosofico, il *Galata morente* è stato frequentemente interpretato come figura esemplare del *pathos* ellenistico e della dignità tragica del vinto; in questo senso restano importanti Lessing, 1991 (ed. orig. 1766), soprattutto per la riflessione sulla rappresentazione del dolore trattenuto; Warburg, 2004, per la nozione di *Pathosformel*; nonché Didi-Huberman, 2002. In ambito fenomenologico ed estetico risultano inoltre utili Focillon, 1934, e J.-P. Vernant, 1965, per il rapporto tra corpo eroico, morte e memoria collettiva nel mondo greco.

sione elastica del colpo imminente. Qui domina una torsione raccolta e discendente. Il corpo del guerriero si piega verso il basso; un braccio sostiene il peso residuo del busto; il collo si inclina; la testa si abbassa in una stanchezza estrema che non coincide però con l'abbandono totale. La composizione è instabile, ma controllata. Il corpo cede senza collassare. Proprio in questa soglia tra tenuta e cedimento si iscrive la grandezza estetica dell'opera.

Il volto è decisivo. Non vi compare l'urlo, né la deformazione tragica, né l'enfasi del dolore esibito. Il *pathos* è trattenuto. La sofferenza è nobilitata da una compostezza severa. La resa dei baffi, dei capelli, del *torques* celtico al collo non ha solo funzione etnografica o ornamentale: individualizza il guerriero e ne sancisce l'appartenenza. Egli non è un corpo qualsiasi, ma un Galata, cioè un nemico storicamente situato. La scultura fa qualcosa di straordinario: riconosce l'avversario nella sua identità e nella sua dignità proprio nel momento della sconfitta.

Dal punto di vista narrativo, l'opera non rappresenta l'azione, ma il suo esito. Tuttavia, questo esito non è statico. Non vediamo un cadavere già consegnato all'immobilità; vediamo un morire in atto. Il tempo rappresentato è una soglia: la vita non è ancora uscita dal corpo, ma il corpo non appartiene più pienamente alla vita. Questa temporalità intermedia conferisce all'opera una forza singolare. La narrazione non si svolge per successione di episodi, ma per condensazione estrema di un istante terminale che rinvia a tutto ciò che lo precede.

E ciò che lo precede è precisamente il campo di battaglia, assente iconograficamente ma attivissimo territorialmente. Come Golia nel *David*, anche qui il fuori campo è essenziale. Ma mentre nel Bernini il fuori campo era futuro e minaccioso, nel *Galata morente* esso è passato e irrevocabile. Lo spettatore non attende il colpo: ne contempla la conseguenza. Il nemico vincitore non compare, ma la sua presenza è iscritta nella ferita, nella postura, nel crollo progressivo delle forze. L'opera territorializza un evento già compiuto.

L'intorno invisibile della statua si organizza allora secondo due grandi polarità. Da un lato, il campo di battaglia appena trascorso: luogo di scontro, di rumore, di collisione tra eserciti, ora ridotto al silenzio che segue la violenza. Dall'altro lato, la comunità dei Galati, evocata attraverso il corpo del guerriero che la rappresenta simbolicamente. Il morente non muore solo per sé: porta nel proprio corpo la sorte del gruppo a cui appartiene. La territorialità è dunque duplice: militare e comunitaria, tattica e identitaria.

Possiamo definirla *elegiaca*, perché non tende a riconquistare né a reagire, ma a custodire nella forma la grandezza di ciò che è perduto. Non vi è qui la proiezione offensiva del *David*, né la sospensione tensiva del *Pugile a riposo*, come vedremo nel paragrafo seguente. Vi è il raccoglimento di una forza che si spegne senza rinunciare a sé stessa. Lo spazio non si apre in avanti; rifluisce attorno al corpo come memoria che si addensa.

In questo senso, la territorialità del *Galata morente* è anche *retrospettiva*. Tutto nell'opera rimanda a un prima invisibile: il combattimento, l'urto, la resistenza,

la sconfitta. La scultura non narra questi eventi direttamente, ma li rende leggibili attraverso le loro tracce. Il corpo è archivio di ciò che è accaduto. La postura è residuo del combattimento. La fatica è testimonianza. Il sangue non visibile è suggerito dalla caduta delle energie. Il marmo non imita semplicemente la carne: conserva un evento.

Ciò permette di comprendere un punto teorico decisivo. La territorialità non è soltanto prodotta dalla statua come effetto estetico; è anche la condizione della sua intelligibilità. Se sottraessimo il guerriero al contesto delle guerre ellenistiche, alla relazione tra vincitori pergameni e vinti galati, all'idea antica della nobiltà del nemico sconfitto, ciò che resterebbe sarebbe un uomo ferito. Ma non capiremmo perché quell'uomo sia stato scolpito così, con tanta attenzione, con tanta dignità, con tanta intensità morale. Il senso dell'opera dipende da una geografia storica previa.

Il *Galata morente* è dunque, come il *David*, una fabbrica di senso territoriale in tre modi. Primo: produce intorno al corpo piagato dalla ferita autoinferta una estensione traiettiva invisibile, perché il marmo convoca il campo di battaglia e la comunità sconfitta. Secondo: assume una territorialità preesistente, cioè il mondo ellenistico della guerra, dell'alterità etnica e della celebrazione del vincitore attraverso il riconoscimento del vinto. Terzo: media tra individuo e collettività, facendo del corpo singolare il luogo sensibile di una storia comune.

Vi è inoltre un elemento politico di grande raffinatezza. L'opera fu probabilmente concepita in ambiente pergameno per celebrare vittorie sui Galati. Ma invece di umiliare il nemico, lo nobilita, come s'è accennato: il guerriero preferisce togliersi la vita che subire l'onta della prigionia. Questo gesto artistico trasforma la territorialità della conquista, un atto predatorio, una umiliazione, in una territorialità del riconoscimento, un atto filantropico, una dignificazione. Il vincitore glorifica se stesso mostrando la qualità del vinto. La scultura opera quindi anche come mediazione ideologica: converte la violenza militare in prestigio culturale.

Lo spettatore è coinvolto in questo processo. Non guarda da fuori una scena chiusa. È chiamato a muoversi attorno al corpo, a coglierne la vulnerabilità, a percepire il silenzio successivo alla battaglia. La circolazione dello sguardo attorno alla figura riproduce la circolazione mentale attorno all'evento assente. Si cerca il nemico che non c'è, il colpo che non si vede, la comunità che il *torques* lascia intuire. L'intorno si completa nella percezione.

Qui il "campo espanso" di cui s'è detto assume una forma peculiare. Non è espansione verso il paesaggio o verso l'architettura, né verso la pura installazione ambientale. È espansione verso il tempo storico e verso la memoria territoriale. Il marmo eccede sé stesso non occupando più spazio, ma convocando un mondo. Il *Galata morente* mostra così che la scultura può territorializzare non solo l'azione, ma anche la perdita. Può dare forma alla sconfitta senza degradarla. Può trasformare il crollo in dignità. Può fare del corpo che cade il centro simbolico di una geografia che scompare e tuttavia resiste nella memoria.

Se il *David* era la scultura del gesto che salva un territorio, il *Galata morente* è la scultura del territorio che sopravvive nel gesto estremo del suo ultimo difensore. In entrambi i casi, la forma plastica non si comprende senza l'intorno invisibile che la sostiene. Ma qui quell'intorno non è vettore di futuro: è eco del passato, elegia di una perdita, persistenza di un nome dentro la materia¹².

2.3. *Pugile a riposo: territorialità liminale della resistenza* – Il *Pugile a riposo* non rappresenta semplicemente un atleta seduto dopo il combattimento¹³. Come il *David* rendeva percepibile la territorialità dell'azione imminente e il *Galata morente* quella della sconfitta dignitosa, così questa straordinaria scultura ellenistica in bronzo rende sensibile la territorialità dell'intervallo, della durata e della resistenza. Non siamo di fronte a una figura genericamente stanca, né a un realistico studio anatomico del corpo ferito. Siamo davanti a un dispositivo plastico che condensa nello spazio del bronzo il tempo sospeso tra un prima e un dopo: ciò che è appena accaduto e ciò che potrebbe ancora accadere.

L'opera colpisce anzitutto sul piano estetico per la qualità della sua materia. Diversamente dal marmo del *David* e del *Galata morente*, qui il bronzo introduce una relazione diversa con il corpo. Il metallo, lavorato con raffinatezza estrema, permette una resa epidermica e psicologica singolare. Le tumefazioni, i tagli, le orecchie deformate, le labbra gonfie, i segni del sangue suggeriti dagli inserti in rame non sono meri dettagli naturalistici. Essi territorializzano il corpo: lo mostrano come superficie segnata da un conflitto ripetuto, come archivio di urti, colpi, sforzi, cadute. Il corpo non è idealizzato; è storicizzato.

¹² Limitata ma pur sempre significativa è la vicenda ekfrastica del *Galata morente*, frequentemente assunto come emblema della dignità del vinto e della nobiltà tragica del nemico sconfitto. La sua ricezione moderna attraversa il neoclassicismo, il romanticismo storico e la cultura politica europea tra XVIII e XIX secolo. Il *Galata* compare indirettamente già nella riflessione estetica di Winckelmann (1755) e in quella di Hegel sull'arte classica (1835-1838), mentre nel Novecento viene spesso evocato come figura memoriale della vulnerabilità eroica e della sconfitta storica. In ambito cinematografico, il *Galata* non ha generato veri adattamenti narrativi autonomi, ma la sua postura e la sua iconografia hanno influenzato la rappresentazione del guerriero morente nel cinema storico e *peplum*, specialmente nella tradizione figurativa derivata dall'ellenismo.

¹³ Sul *Pugile a riposo* — noto anche come *Pugile delle Terme* — la bibliografia storico-artistica insiste soprattutto sul naturalismo ellenistico, sulla resa patetica del corpo ferito e sulla straordinaria qualità tecnica della fusione bronzea. Oltre ai già citati lavori di B. Sismondo Ridgway, J. J. Pollitt, R.R.R. Smith, A. Stewart, rammentiamo Moreno, 1994. Sul bronzo ellenistico e sulle sue implicazioni estetiche e tecniche risultano inoltre importanti: Mattusch, 1988, e C. Rolley, 1999, specialmente per le osservazioni sulla resa fisiognomica e corporale del bronzo. Per quanto concerne più specificamente il *Pugile a riposo*, si vedano anche La Rocca, 2004; e i contributi raccolti in *Il Pugile e la Vittoria. Memorie di bronzo*, catalogo della mostra, Roma, Electa, 2013. Dal punto di vista estetico e filosofico, la statua è stata frequentemente interpretata come figura della vulnerabilità eroica e della temporalità del corpo segnato dall'esperienza. In questo senso risultano utili i già citati Lessing, Focillon e Merleau-Ponty; nonché Didi-Huberman, 2007, per la riflessione sull'immagine come condensazione di temporalità e sofferenza incorporata. In una prospettiva indirettamente convergente con quella qui proposta, il *Pugile a riposo* è stato inoltre letto come figura liminale della resistenza e dell'intervallo agonistico, nella quale il corpo non rappresenta soltanto un atleta ma una condizione antropologica della durata e della sopravvivenza.

La postura è decisiva. Il pugile siede, ma non riposa nel senso pieno del termine. Le gambe sono divaricate con solidità, il busto leggermente inclinato in avanti, le braccia poggiano sulle cosce in una posa che trattiene energia più che abbandonarla. Non vi è il collasso del vinto né la compostezza serena del vincitore. Vi è una sospensione instabile. Il corpo si concede una pausa, ma resta mobilitabile. Anche il volto partecipa di questa ambivalenza: stanco, ferito, ma ancora vigile.

Lo sguardo costituisce forse l'elemento più potente dell'intera composizione. Non guarda in basso, come chi si ritrae definitivamente, né frontalmente, come in posa. Si alza lateralmente verso un fuori campo preciso. Qualcosa o qualcuno è presente oltre la figura: un allenatore, un avversario, il pubblico, il giudice, l'annuncio della *sortitio* e il richiamo al nuovo combattimento nel corso di un torneo. L'essenziale è che la statua costruisce un esterno invisibile che agisce su di essa. Il pugile non è solo con il proprio dolore; è ancora dentro una situazione.

Dal punto di vista narrativo, l'opera non rappresenta né il combattimento né la sua conclusione. Rappresenta il tempo intermedio. Questo dato è decisivo. La grande maggioranza delle immagini eroiche privilegia il culmine dell'azione o il trionfo finale; il *Pugile a riposo* privilegia la pausa, cioè il momento in cui il soggetto deve misurare le proprie risorse residue. È una scelta narrativa sofisticatissima: il dramma non coincide con il colpo, ma con la capacità di tornare dopo il colpo. La temporalità che la statua condensa è quindi quella dell'*intervallo carico di possibilità*. Il passato è inscritto nelle ferite; il futuro è sospeso nello sguardo. Il presente è fatica. La figura siede in un adesso densissimo, in cui il corpo elabora il danno subito e valuta, tacitamente, la possibilità di continuare. La narrazione non si sviluppa in sequenza lineare, ma in tensione simultanea di tempi diversi.

Ed è precisamente qui che emerge la territorialità specifica dell'opera. L'intorno invisibile del *Pugile a riposo* è l'arena agonistica. Non un generico spazio sportivo, ma un luogo altamente codificato: delimitato da regole, osservato da spettatori, orientato al confronto, strutturato da aspettative pubbliche. Il pugile non riposa in casa, in un giardino o in un campo aperto. Riposa dentro l'istituzione del combattimento. Anche se l'arena non compare materialmente, tutto il corpo la presuppone. Possiamo parlare di territorialità *liminale*, perché la figura abita una soglia (Turco, 2010, Cap. 11). Non è più immersa nel pieno dello scontro, ma non ne è ancora uscita. È sul confine tra permanenza e ritiro, tra ripresa e resa, tra capacità residua e esaurimento. Lo spazio attorno a lui è uno spazio del "tra": tra un avversario e l'altro, tra due stati del corpo, tra due decisioni possibili.

Ma questa territorialità è anche *tensiva*. A differenza del *David*, in cui la forza si scarica verso l'esterno lungo un vettore netto, qui la forza si trattiene e si ridistribuisce internamente. A differenza del *Galata morente*, in cui le energie si dissipano irreversibilmente, qui esse si raccolgono in forma incerta ma ancora attiva.

La tensione non corre verso il bersaglio né scivola nella fine: resta concentrata nel corpo come riserva problematica.

Il *Pugile a riposo* mostra così che la territorialità può assumere la forma della durata. Non solo conquista, non solo perdita, ma persistenza. Lo spazio dell'arena non è soltanto il luogo dove si combatte; è il luogo dove si resiste al combattimento, dove si attraversa la sofferenza restando presenti a sé stessi. Il bronzo rende visibile questo attraversamento. Anche qui la territorialità non è soltanto prodotta come effetto dell'opera. È condizione della sua intelligibilità. Se sottraessimo la figura al mondo agonistico antico – alla palestra, alla competizione ritualizzata, al pubblico, alla reputazione, all'etica della resistenza fisica – ciò che resterebbe sarebbe un uomo ferito seduto. Ma non capiremmo perché quello sguardo guardi fuori, perché quelle mani siano fasciate, perché quella pausa sia così carica di tensione. Il senso dipende da una geografia sociale e istituzionale preesistente.

La scultura opera dunque, ancora una volta, come fabbrica di senso territoriale in tre modi. Primo: produce un intorno invisibile, convocando l'arena, il pubblico, il tempo dello scontro successivo. Secondo: assume una territorialità previa, cioè il mondo agonistico che rende leggibile ogni dettaglio del corpo. Terzo: media tra esperienza individuale e ordine collettivo, trasformando la sofferenza di un singolo atleta in immagine universale della resistenza.

Vi è inoltre una profonda dimensione antropologica. Il pugile non incarna semplicemente uno sportivo antico; incarna una condizione umana ricorrente: quella di chi, ferito, deve decidere se continuare. La territorialità dell'arena diventa così paradigma di altri spazi di prova: il lavoro, la guerra, la malattia, la vita pubblica, ogni situazione in cui il soggetto deve sostare un momento per raccogliere forze residue. L'opera universalizza senza astrarre.

Lo spettatore è coinvolto in maniera intensa. Sedendo, la figura abbassa il proprio baricentro e sembra collocarsi quasi sul nostro stesso piano. Non incombe dall'alto come un monumento; condivide una prossimità concreta. Ma lo sguardo rivolto altrove impedisce ogni fusione sentimentale. Il pugile è vicino fisicamente, lontano situazionalmente: appartiene ancora all'arena che noi non vediamo. Questa tensione percettiva riproduce la tensione territoriale dell'opera.

Il cosiddetto "campo espanso" assume qui una forma peculiare. Non è espansione verso il paesaggio, né verso l'architettura, né verso la memoria storica come nel *Galata*. È espansione verso la *situazione istituzionale del confronto*. Il bronzo eccede sé stesso perché convoca un ordine di regole, attese, giudizi e prove che resta invisibile ma operante.

Il *Pugile a riposo* dimostra così che la scultura può territorializzare la pausa tanto quanto l'azione. Può fare dell'intervallo il vero centro drammatico dell'esperienza. Può mostrare che non esiste soltanto il momento eroico del colpo o quello tragico della caduta, ma anche il momento opaco e decisivo in cui il soggetto, seduto e ferito, misura se stesso. Se il *David* era la scultura dell'atto necessario e il *Galata morente* quella della perdita nobile, il *Pugile a riposo* è la scul-

tura della resistenza incerta. In tutti e tre i casi, il corpo non si comprende da solo. Lo sostiene un intorno invisibile: qui non il nemico né il campo di battaglia, ma l'arena come territorio della prova. Il bronzo non raffigura soltanto un atleta seduto; rende sensibile il luogo umano in cui si decide se continuare¹⁴.

2.4. *Laocoonte: territorialità coercitiva dell'assedio* – Il *Laocoonte e i suoi figli* non rappresenta semplicemente una scena mitologica di dolore familiare né soltanto un vertice tecnico della scultura ellenistica¹⁵. Come il *David* rendeva percepibile la territorialità dell'azione imminente, il *Galata morente* quella della perdita, e il *Pugile a riposo* quella della resistenza sospesa, così il *Laocoonte* rende sensibile una territorialità della cattura, dell'assedio e della punizione inevitabile. Non siamo davanti a tre corpi avvinti dai serpenti; siamo davanti a un dispositivo plastico che concentra nello spazio del marmo la crisi di una città, il rovesciamento di un ordine sacro e la compressione di ogni possibilità di fuga.

Sul piano estetico, il gruppo si fonda su un principio opposto a quello del *David*. Là la forza si disponeva lungo una linea vettoriale chiara, orientata verso il bersaglio. Qui la forza non si proietta: converge e stringe. Tutta la composizione è dominata da linee serpentine che avvolgono, interrompono, piegano, costringono. Il corpo centrale di Laocoonte tenta ancora di elevarsi, di aprire il torace, di liberare un braccio, ma ogni slancio è immediatamente contrastato da una controforza che lo richiude. I figli, laterali e più piccoli, moltiplicano la scena della costrizione e ne amplificano il pathos.

Il marmo è lavorato in modo da rendere simultaneamente tensione muscolare e impossibilità strutturale. I muscoli si contraggono, i tendini emergono, il busto si torce con energia straordinaria; ma questa energia non produce avan-

¹⁴ Molto più tarda e contemporanea è invece la fortuna del *Pugile a riposo*. Per lungo tempo considerato soprattutto un capolavoro di naturalismo ellenistico, il *Pugile* è stato progressivamente reinterpretato nel Novecento come figura della vulnerabilità del corpo, della fatica e della sopravvivenza. In ambito letterario e filosofico esso è stato frequentemente associato alle riflessioni sul corpo ferito e sulla resistenza umana sviluppate dopo le guerre mondiali. Più recentemente, la statua è entrata anche nell'immaginario cinematografico contemporaneo come archetipo del pugile esausto ma resistente, influenzando indirettamente la costruzione visuale di numerosi film sulla boxe — da *Raging Bull* a *Rocky* e *The Wrestler* — nei quali il corpo segnato dal combattimento diventa figura esistenziale della durata, della caduta e della persistente esposizione al mondo.

¹⁵ Sul *Laocoonte e i suoi figli* esiste una bibliografia immensa, che attraversa storia dell'arte, estetica, filologia classica e filosofia dell'immagine. L'opera costituisce infatti uno dei nuclei teorici fondamentali della riflessione occidentale sul rapporto tra forma, dolore, movimento e rappresentazione. Oltre ai già citati Smith e Sismondo Ridgway, restano imprescindibili, sul piano storico-artistico e archeologico: Bieber, 1967; Settis, 1999. Sul piano estetico e filosofico, il citato G. E. Lessing è testo decisivo per la definizione moderna delle differenze tra arti dello spazio e arti del tempo. Sul problema del *pathos*, della tensione figurale e della sopravvivenza delle forme antiche risulta centrale Panofsky, 2006, oltre ai citati Warburg e Didi-Huberman. In chiave fenomenologica e ontologica, il gruppo è stato frequentemente assunto come paradigma della spazialità drammatica del corpo; in questa prospettiva risulta importante, oltre ai citati Merleau-Ponty e Heidegger, anche Lyotard, 1971. Sul rapporto tra torsione plastica, teatralità e coinvolgimento spaziale dello spettatore si veda inoltre Wittkower, 1958, oltre al già citato Focillon.

zamento. È energia bloccata. L'estetica dell'opera consiste proprio in tale paradosso: la massima intensità del movimento coincide con la minima efficacia del movimento stesso. Nulla si compie, tutto si dibatte.

Il volto di Laocoonte, spesso letto come icona universale del dolore, va compreso territorialmente. L'espressione non è soltanto sofferenza fisica: è coscienza della trappola. La bocca semiaperta, il capo reclinato, la tensione dello sguardo non dicono solo che il corpo patisce, ma che il soggetto comprende l'ineluttabilità di ciò che accade. Il dolore è aggravato dalla lucidità.

Sul piano narrativo, il gruppo non raffigura un episodio qualsiasi della mitologia troiana. Laocoonte è il sacerdote che mette in guardia i troiani contro il cavallo greco; la sua punizione da parte dei serpenti inviati dagli dèi rende possibile l'ingresso del cavallo in città e quindi la caduta di Troia. La scena scolpita è dunque un frammento decisivo di una catena storica e simbolica più ampia. Non è il semplice martirio di un uomo: è il momento in cui una città perde il proprio ultimo interprete del pericolo.

Più recentemente, il Laocoonte è stato interpretato anche come figura politico-simbolica della cattura, della crisi dell'ordine urbano e della vulnerabilità collettiva, soprattutto nel quadro delle riflessioni contemporanee sul corpo sofferente e sulle immagini del trauma. In questa prospettiva, Georges Didi-Huberman, più volte citato, ha mostrato come le immagini del *pathos* antico sopravvivano nella modernità non come semplici motivi iconografici, ma come condensazioni dinamiche di tensioni storiche e politiche. Nella stessa linea, il Laocoonte viene spesso assunto come figura paradigmatica del corpo preso in una forza che lo eccede e lo neutralizza. Aby Warburg (2004) aveva già interpretato le forme patetiche dell'antichità come dispositivi di trasmissione energetica e memoriale (*Pathosformeln*) capaci di riemergere nei momenti di crisi della civiltà occidentale. Pur senza riferirsi esplicitamente al Laocoonte, peraltro, alcune riflessioni contemporanee sul corpo vulnerabile, sull'assedio e sulla crisi dello spazio collettivo consentono di reinterpretare il gruppo ellenistico in chiave politico-territoriale¹⁶.

La temporalità condensata dall'opera è di eccezionale densità. Il presente mostra il combattimento disperato contro i serpenti; il passato è contenuto nell'avvertimento già ignorato; il futuro è inscritto nella caduta imminente di

¹⁶ Più specificamente sul rapporto tra sofferenza corporale e rappresentazione politica risultano fondamentali Scarry, 1985, e Butler, 2004, laddove il corpo vulnerabile viene interpretato come luogo di esposizione radicale delle comunità storiche. Nel quadro della teoria urbana e politica, Sennett, 1994, ha inoltre insistito sul rapporto tra corpo, vulnerabilità e crisi dello spazio civico moderno. In ambito filosofico, Nancy, 1992, ha letto il corpo esposto come luogo di una comunità continuamente minacciata dalla propria frammentazione. Meno evidenti e tuttavia in risonanza con la prospettiva qui avanzata risultano inoltre le riflessioni di Virilio, 2004, sulla vulnerabilità territoriale e sull'assedio tecnologico delle città contemporanee. In questo orizzonte teorico, il *Laocoonte* può essere reinterpretato non soltanto come scena mitologica del dolore, ma come figura plastica della cattura collettiva: un'immagine nella quale il corpo individuale condensa la crisi di un'intera territorialità urbana.

Troia. La statua concentra tre tempi in uno: ciò che è stato detto, ciò che accade, ciò che accadrà. Il marmo diventa soglia tra previsione e catastrofe.

Ed è qui che emerge la territorialità specifica del *Laocoonte*. L'intorno invisibile del gruppo non è un generico ambiente marino o sacrale, ma, vorremmo dire, una geografia ossidionale. Da un lato vi è Troia, città ancora in piedi ma già compromessa; dall'altro vi sono i Greci, assenti ma operanti attraverso l'inganno del cavallo; sopra entrambi, gli dèi ostili o almeno gli dèi che hanno scelto il destino della città. Il luogo in cui i corpi lottano non è neutro: è il punto in cui si intersecano guerra umana, decisione divina e vulnerabilità urbana.

Possiamo definire questa territorialità *coercitiva*, perché tutte le forze convergono sui corpi per neutralizzarli. Nel *David* il vettore apriva lo spazio; qui il serpente lo chiude. Nel *Galata morente* lo spazio rifluiva in memoria; qui si contrae in presa. Nel *Pugile a riposo* la soglia restava aperta a due esiti; qui la soglia tende verso un solo esito. L'intorno non offre alternative: stringe progressivamente il campo delle possibilità. È per questo che la territorialità del *Laocoonte* è anche *centripeta*. Le linee della composizione richiamano continuamente verso il centro drammatico. Lo spettatore può aggirare il gruppo, ma percettivamente torna sempre al nodo centrale dove si concentrano serpenti, torsione del busto e sforzo massimo. È come se l'opera producesse una gravità interna. Il mondo esterno – Troia, i greci, gli dèi – confluisce simbolicamente in quel punto di strangolamento.

La scultura mostra così che il territorio può manifestarsi non soltanto come patria da difendere o arena da attraversare, ma come *rete di costrizioni*. Troia non compare, eppure pesa su ogni gesto di Laocoonte. Il sacerdote non lotta solo contro animali mitici; lotta contro la chiusura del suo spazio politico, contro l'impossibilità di essere ascoltato, contro la cattura di una città dentro il proprio destino.

Anche qui la territorialità non è un semplice effetto estetico. È condizione di intelligibilità dell'opera. Se togliessimo il riferimento a Troia, alla guerra, alla funzione sacerdotale di Laocoonte, alla dimensione sacrale della punizione, ciò che resterebbe sarebbe un gruppo di corpi attaccati da serpenti. Impressionante, certo, ma mutilato di senso. Comprendiamo l'intensità del gesto perché sappiamo che in gioco non c'è soltanto la vita di tre persone, ma il destino di una città e la crisi di un ordine simbolico.

Il *Laocoonte* è dunque a sua volta una fabbrica di senso territoriale in tre modi. Primo: produce un intorno invisibile, convocando Troia assediata, il cavallo, i greci, la sfera divina. Secondo: assume una territorialità previa, cioè il conflitto geo-politico e sacrale che rende comprensibile la scena. Terzo: media tra vicenda individuale e catastrofe collettiva, trasformando la lotta di un padre in figura sensibile del crollo urbano.

Vi è inoltre una dimensione politica sottile. Laocoonte è colui che aveva visto giusto ma non è stato creduto. La sua cattura diventa metafora della neutralizzazione della verità in tempo di crisi. Il territorio cade anche quando perde la

capacità di ascoltare chi lo difende. La statua, dunque, territorializza non solo la guerra esterna, ma la disfunzione interna della città.

Lo spettatore è coinvolto in modo peculiare. La violenza della scena produce immediata empatia corporea: si sente quasi la stretta dei serpenti. Ma, al tempo stesso, l'assenza del contesto narrativo obbliga a ricostruire mentalmente ciò che manca. Dove sono i greci? Dove la città? Dove il cavallo? L'opera impone una doppia partecipazione: sensoriale e interpretativa. Si soffre con i corpi e si pensa il territorio che essi rappresentano.

Il "campo espanso" assume qui una forma specifica. Non è espansione verso paesaggio o architettura, ma verso il *sistema invisibile delle forze che assediano un luogo*. Il marmo eccede sé stesso perché convoca una geografia militare, religiosa e simbolica che nessun elemento materiale esaurisce.

Il *Laocoonte* dimostra così che la scultura può attivare una ulteriore dinamica della territorializzazione: l'impossibilità della fuga. Può fare del nodo fisico un nodo storico. Può trasformare la presa dei serpenti nella figura plastica di una città presa nella morsa del proprio destino. Se il *David* era la scultura dell'azione necessaria, il *Galata morente* quella della perdita nobile, il *Pugile a riposo* quella della resistenza incerta, il *Laocoonte* è la scultura della costrizione inevitabile. In tutti i casi, il corpo non basta a se stesso. Lo sostiene un intorno invisibile. Qui quell'intorno prende la forma dell'assedio: un territorio che non riesce più ad aprirsi e si richiude tragicamente sui propri difensori¹⁷.

2.5. *L'uomo che cammina: territorialità precaria dell'attraversamento* – L'*Uomo che cammina* di Alberto Giacometti non rappresenta semplicemente una figura in movimento¹⁸. Come il *David* rendeva sensibile la territorialità vettoriale dell'azione, il

¹⁷ Diversamente dal *David* berniniano, il *Laocoonte e i suoi figli* ha avuto una vastissima fortuna letteraria, filosofica e figurativa, divenendo uno dei principali paradigmi occidentali della rappresentazione del dolore, della tensione corporea e della crisi tragica. Sul piano filosofico ed estetico, il riferimento fondamentale resta Lessing, più volte citato. Il gruppo è inoltre continuamente presente nella riflessione di A. Warburg sulla sopravvivenza delle formule del *pathos* antico e le interpretazioni contemporanee di G. Didi-Huberman. In ambito letterario, il *Laocoonte* compare frequentemente come figura simbolica della cattura, dell'impotenza e della crisi della civiltà, da Rainer Maria Rilke fino a Heiner Müller. Sul piano cinematografico, pur non costituendo quasi mai soggetto autonomo di film, il gruppo ha influenzato profondamente la rappresentazione moderna del corpo preso nella violenza collettiva, soprattutto nel cinema storico e bellico del Novecento, nonché la costruzione visuale del *pathos* in autori come Sergej Eisenstein e Pier Paolo Pasolini.

¹⁸ Su questa opera – e più in generale sulla figura dell'uomo che cammina nella scultura giacomettiana – esiste una bibliografia vastissima, che intreccia storia dell'arte, estetica fenomenologica, esistenzialismo e filosofia dello spazio. Restano fondamentali: Bonnefoy, 1991; Lord, 1985; Hohl, 1971; Fletcher, 1988; Klemm 2001. Sul piano filosofico ed estetico risultano imprescindibili J.-P. Sartre, 1949, con "La recherche de l'absolu", testo decisivo per l'interpretazione esistenzialista delle figure giacomettiane; Merleau-Ponty, già citato, per il rapporto tra corpo, visione e spazialità incarnata; Genet, 1957, straordinaria meditazione poetica sulla rarefazione figurale e sulla presenza; nonché Didi-Huberman, 1992, per la riflessione sulla reciprocità dello sguardo e sulla potenza fenomenologica dell'immagine. In prospettiva storico-artistica e teorica risultano inoltre importanti Rosalind Krauss, col suo citato *Passages in Modern Sculpture*, specialmente le pagine de-

Galata morente quella elegiaca della perdita, il *Pugile a riposo* quella liminale della resistenza e il *Laocoonte* quella coercitiva dell'assedio, così l'opera di Giacometti rende percepibile una territorialità moderna dell'attraversamento, dell'esposizione e dello sradicamento. Non siamo davanti a un corpo che procede serenamente nello spazio; siamo davanti a una figura che avanza in una geografia rarefatta, instabile, quasi disabitata di appartenenze.

Sul piano estetico, l'opera si impone come per sottrazione. Il corpo è filiforme, scavato, assottigliato fino a sembrare una traccia più che una massa. La figura non possiede la pienezza muscolare del *David*, né il peso tragico del *Galata*, né la densità ferita del *Pugile*, né la torsione drammatica del *Laocoonte*. Essa sembra consumata dallo spazio che attraversa. Ma questa riduzione non equivale a sparizione. Al contrario, quanto più il corpo si assottiglia, tanto più diventa segno intensissimo di presenza.

La postura è essenziale. L'uomo cammina, ma non sembra dirigersi verso una meta determinata. Il passo è deciso e insieme fragile; il corpo è proteso in avanti, ma privo di un orizzonte riconoscibile. Non c'è avversario davanti a lui, come nel *David*; non c'è campo di battaglia alle spalle, come nel *Galata*; non c'è arena che lo trattenga, come nel *Pugile*; non c'è assedio che lo stringa, come nel *Laocoonte*. Vi è piuttosto una condizione di esposizione continua: il soggetto è consegnato allo spazio, ma non vi trova dimora.

È qui che il riferimento sartriano al "vuoto" diventa problematico. Parlare di vuoto può cogliere qualcosa dell'isolamento delle figure di Giacometti, ma rischia di oscurare il punto decisivo. Attorno all'*Uomo che cammina* non c'è il nulla. C'è una territorialità rarefatta, impoverita di legami, attraversata da distanze anonime. Non uno spazio assente, ma uno spazio che ha perduto densità di luogo. Il vuoto, se così lo si vuole chiamare, non è ontologico: è geografico, storico, sociale.

L'intorno invisibile dell'opera è infatti quello della modernità urbana. Non necessariamente una città rappresentata, ma una condizione metropolitana: attraversamenti, marciapiedi, piazze, stazioni, soglie, incroci, passaggi. L'uomo di Giacometti non cammina nel deserto metafisico; cammina in uno spazio in cui le relazioni si sono assottigliate, i luoghi sono diventati transiti, la prossimità non garantisce più appartenenza. È una figura della modernità come mobilità senza radicamento.

Dal punto di vista narrativo, l'opera non racconta un evento specifico. Non c'è duello, morte, pausa agonistica, punizione mitica. Eppure vi è una narrazione minima e potentissima: un uomo cammina. Ma questo camminare non è neutro. È il gesto elementare dell'essere nel mondo quando il mondo non offre più un centro stabile. La narrazione si riduce quasi a un verbo: avanzare. Proprio per questo diventa universale e inquietante.

dicare alla dissoluzione della monumentalità moderna; e Clair, 2005, sul rapporto tra verticalità fragile, solitudine e condizione moderna. In ambito italiano si vedano inoltre Carandente, 1962, e Celant, 1969, per alcune riflessioni di interesse sulla crisi della presenza plastica nella modernità.

La temporalità condensata dall'opera è anch'essa particolare. Non è il *kairos* dell'azione imminente, né la soglia della morte, né l'intervallo tra due *round*, né l'istante tragico della cattura. È una durata aperta, indefinita. L'uomo viene da un luogo che non conosciamo e va verso un luogo che non vediamo. Il presente del passo contiene un passato cancellato e un futuro indeterminato. La scultura non concentra il tempo in un evento, ma lo distende in un attraversamento.

La territorialità dell'*Uomo che cammina* può dunque essere definita *transitiva e precaria*. Transitiva, perché la figura non occupa propriamente un territorio: lo percorre. Precaria, perché questo percorso non sembra fondare appartenenza. Il cammino non territorializza nel senso forte dell'insediamento, ma nel senso fragile della traccia. Il corpo passa, incide una linea provvisoria, ma non possiede il luogo.

Anche qui, tuttavia, la scultura non produce soltanto uno spazio come effetto. Essa assume una territorialità previa: la condizione moderna dell'individuo sradicato, urbano, esposto, continuamente in transito. Se sottraessimo l'opera a questa geografia della modernità, vedremmo soltanto una figura allungata che cammina. Non comprenderemmo perché quel camminare appaia così drammatico, perché quel corpo sia tanto esile, perché lo spazio attorno sembri insieme aperto e ostile. Non a caso, del resto, l'*Uomo che cammina* è stato frequentemente interpretato come figura paradigmatica dello sradicamento contemporaneo, della precarietà dell'abitare e della riduzione dell'umano a traccia transitiva nello spazio moderno¹⁹.

L'*Uomo che cammina* è dunque una fabbrica di senso territoriale in tre modi. Primo: produce un intorno invisibile, fatto di distanza, attraversamento, anonimato. Secondo: assume una territorialità moderna preesistente, quella della città rarefatta, del transito e della perdita dei luoghi. Terzo: media tra esperienza individuale e condizione collettiva, facendo di un singolo camminatore la figura di una più generale precarietà dell'abitare.

¹⁹ Tale interpretazione attraversa buona parte della riflessione filosofica ed estetica novecentesca su Giacometti. Per riprendere alcuni degli autori citati nella nota precedente, Jean-Paul Sartre legge le figure giacomettiane come presenze isolate e irriducibili, sospese in uno spazio rarefatto che dissolve ogni stabilità ontologica e relazionale (pp. 287-330). Maurice Merleau-Ponty insiste invece sulla fragilità incarnata della presenza e sulla condizione percettiva di un corpo continuamente esposto allo spazio del mondo Jean Genet, nel suo testo sull'atelier di Giacometti, interpreta le figure filiformi come esseri consumati dalla distanza e dalla impossibilità di una piena appartenenza reciproca. Yves Bonnefoy sottolinea come il camminare giacomettiano non conduca mai realmente a un luogo stabile, ma esprima piuttosto una condizione ontologica di ricerca infinita e di fragile permanenza nel mondo. Rosalind Krauss collega invece la rarefazione delle figure di Giacometti alla crisi della monumentalità moderna e alla dissoluzione dello spazio classico della presenza plastica. Più recentemente, Georges Didi-Huberman ha mostrato come le figure giacomettiane producano uno spazio della distanza e dell'inquietudine percettiva nel quale il corpo appare ridotto a traccia persistente di esistenza. Pur in una prospettiva diversa da quella qui proposta, Marc Augé, 1992, ha infine interpretato la modernità avanzata come proliferazione di spazi del transito e del non-radicalamento, categoria che permette di comprendere retrospettivamente l'*Uomo che cammina* come figura paradigmatica di una territorialità debole, transitiva e precaria.

Il confronto con le sculture precedenti chiarisce l'originalità di Giacometti. Nel *David*, l'intorno era polarizzato da una minaccia riconoscibile; nel *Galata*, dalla memoria di una comunità sconfitta; nel *Pugile*, dall'arena come istituzione della prova; nel *Laocoonte*, dall'assedio di una città. Qui, invece, l'intorno è meno narrativamente determinato, ma non per questo meno territoriale. La sua forza sta proprio nell'indeterminatezza: lo spazio non dice più chiaramente a chi apparteniamo, da dove veniamo, verso cosa andiamo.

Per questo il "vuoto" sartriano va rovesciato. Non è il vuoto che spiega Giacometti, ma Giacometti che rende visibile una territorialità svuotata. Il problema non è l'assenza di spazio, ma la crisi del luogo. Non l'uomo nel nulla, ma l'uomo in una geografia che non lo accoglie pienamente. La figura cammina perché non può fermarsi; e non può fermarsi perché lo spazio non si è ancora trasformato in dimora.

Lo spettatore è coinvolto in modo diverso rispetto alle altre opere. Davanti al *David*, si è trascinati nella traiettoria del colpo; davanti al *Galata*, si è condotti nella memoria della sconfitta; davanti al *Pugile*, si partecipa alla sospensione dell'intervallo; davanti al *Laocoonte*, si è presi nella morsa dell'assedio. Davanti all'*Uomo che cammina*, invece, si è posti di fronte alla nudità dell'attraversamento. La figura non chiede compassione immediata; chiede riconoscimento. In quella marcia scarna si riconosce la condizione moderna del soggetto: procedere senza garanzia di approdo.

Il "campo espanso" assume qui una forma estrema. Non è più il campo dell'evento eroico, della guerra, dell'arena o del mito, ma il campo della modernità come spazialità impoverita. La scultura eccede sé stessa perché convoca non un luogo determinato, ma una condizione territoriale: il mondo come passaggio, come distanza, come esposizione.

L'opera di Giacometti mostra così che la territorialità può manifestarsi anche nella sua crisi. Non solo come patria, campo, arena o città assediata, ma come perdita di radicamento. Anche il non-luogo, anche il transito, anche l'anomimato sono forme territoriali. Sono territorialità deboli, intermittenti, precarie, ma proprio per questo decisive per comprendere la modernità.

Se il *David* è la scultura dell'azione fondata su una terra, il *Galata morente* quella della memoria di un territorio perduto, il *Pugile a riposo* quella della soglia agonistica, e il *Laocoonte* quella della città presa nella morsa del destino, l'*Uomo che cammina* è la scultura del territorio che non si lascia più abitare. Non rappresenta il vuoto; rappresenta la difficoltà moderna di trasformare lo spazio in luogo.

In questa prospettiva, Giacometti non chiude la serie, ma la porta al suo punto critico. Dopo la territorialità piena dell'azione, della perdita, della resistenza e dell'assedio, egli mostra una territorialità minima: il passo. Il corpo non difende, non cade, non resiste, non si dibatte; attraversa. E in questo attraversamento rende visibile una delle forme più radicali della geografia con-

temporanea: l'esistenza come transito in uno spazio che non garantisce appartenenza²⁰.

1. *Interrogazioni conclusive. Territorialità dell'arte: un modo di produzione glittico?*

Le cinque opere esaminate costituiscono una sequenza di capolavori appartenenti a epoche differenti. Tale sequenza non è però casuale, ma discende da una scelta teoricamente meditata sul piano della riflessione non tanto in termini di storia o filosofia dell'arte scultorea, quanto in rapporto alle problematiche generate dall'analisi del processo di territorializzazione. Letti nella prospettiva qui proposta, essi compongono una vera e propria morfologia delle territorialità scultoree, vale a dire delle forme attraverso cui la scultura rende sensibile il rapporto tra corpo e geografia, tra gesto e mondo, tra individuo e ordine collettivo.

La tipologia emersa può essere riassunta nei termini seguenti:

- *David* = territorialità vettoriale e proiettiva dell'azione;
- *Galata morente* = territorialità elegiaca e retrospettiva della perdita;
- *Pugile a riposo* = territorialità liminale e tensiva della resistenza;
- *Laocoonte* = territorialità coercitiva e centripeta dell'assedio;
- *Uomo che cammina* = territorialità transitiva e precaria dell'attraversamento.

Questa pluralità di configurazioni mostra anzitutto che la scultura non è mai semplice massa nello spazio. La sua materia visibile – marmo, bronzo, pietra – non coincide con la sua realtà piena. Ogni grande scultura eccede il proprio

²⁰ *L'Homme qui marche I* di Alberto Giacometti ha avuto una fortuna letteraria, filosofica e cinematografica assai più vasta e diretta rispetto al *Pugile* o al *Galata*, divenendo nel secondo Novecento una vera figura simbolica della condizione moderna. La riflessione più influente resta quella più volte citata di Jean-Paul Sartre, dove le figure giacomettiane vengono interpretate come presenze isolate, irriducibili e continuamente esposte allo spazio. Jean Genet trasforma invece l'opera dello scultore in una meditazione poetica sulla distanza, sulla solitudine e sull'impossibilità di possedere pienamente il reale. Yves Bonnefoy insiste sul carattere infinitamente incompiuto e itinerante delle figure in cammino, lette come immagini della fragile permanenza dell'uomo nel mondo moderno. In ambito filosofico, Maurice Merleau-Ponty e Georges Didi-Huberman hanno interpretato Giacometti come autore di una spazialità della distanza e della precarietà percettiva.

Sul piano letterario, l'Uomo che cammina ha esercitato una forte influenza simbolica sulla rappresentazione moderna dell'erranza e dello sradicamento. Samuel Beckett – amico personale di Giacometti – condivide con lui una medesima riduzione dell'umano a figura minima in attraversamento; non casualmente Giacometti realizzerà la scenografia di *Waiting for Godot* per una storica messinscena parigina del 1961. La figura del camminatore rarefatto ritorna inoltre, indirettamente, nella narrativa esistenzialista e postbellica europea, da Peter Handke a W.G. Sebald, come immagine dell'uomo contemporaneo privo di pieno radicamento territoriale.

Anche il cinema ha largamente assimilato l'immaginario giacomettiano. Le sue figure filiformi e isolate hanno influenzato tanto il cinema modernista europeo quanto alcune forme del cinema contemporaneo dell'erranza urbana e della rarefazione spaziale. Registi come Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, Wim Wenders e Béla Tarr hanno costruito figure umane e spazi cinematografici frequentemente accostati, dalla critica, alla territorialità rarefatta di Giacometti: corpi isolati, città svuotate, attraversamenti senza approdo, temporalità sospese. In particolare, film come *L'Eclisse*, *Paris, Texas* e *The Turin Horse* possono essere letti come traduzioni cinematografiche indirette di quella stessa condizione figurale: il soggetto come traccia transitiva in uno spazio che non garantisce più appartenenza stabile.

supporto materiale e convoca attorno a sé un *intorno* invisibile ma concretissimo: il bersaglio assente di David, il campo di battaglia del Galata, l'arena del Pugile, la Troia assediata del Laocoonte, la città rarefatta di Giacometti. Ciò che circonda la scultura non è un vuoto neutro, ma un mondo territorialmente qualificato.

Qui occorre precisare un punto teorico chiave del nostro percorso. Sarebbe riduttivo dire, con un lessico genericamente lefebvrano, che la scultura "produce spazio". Certo, lo produce. Ma lo produce in modo specifico: come *sensu territoriale*. La scultura non genera soltanto un campo percettivo; istituisce una geografia intelligibile, carica di orientamenti, conflitti, memorie, vulnerabilità, appartenenze, soglie. Essa non fabbrica semplicemente estensione, alla maniera, se si vuole, del "campo espanso" di Rosalind Krauss: fabbrica significato spaziale.

Per questo insistiamo nel distinguere tre funzioni simultanee della territorialità scultorea: esito, condizione, mediazione. Questa triplice articolazione consente di ripensare tanto la fenomenologia del puro spazio quanto il formalismo estetico. Il lessico del "vuoto", ad esempio, risulta insufficiente. Attorno alle figure di Giacometti non vi è assenza di mondo, ma rarefazione territoriale: perdita di densità dei luoghi, indebolimento dei legami, anonimato del transito. Più in generale, attorno a nessuna di queste opere vi è puro nulla. Vi sono sempre geografie invisibili, positive o negative, dense o impoverite, stabili o precarie.

Anche la nozione di "campo espanso", se reinterpretata, acquista un significato più radicale. Non solo espansione della scultura oltre il piedistallo, oltre la statua autonoma, oltre i confini disciplinari moderni. Il vero campo espanso della scultura è l'espansione verso la territorialità che la rende possibile e che essa a sua volta rende sensibile. Il *David* espande verso l'evento; il *Galata* verso la memoria storica; il *Pugile* verso la situazione istituzionale della prova; il *Laocoonte* verso il sistema invisibile dell'assedio; Giacometti verso la condizione moderna del passaggio.

Ne deriva una conseguenza storiografica importante, che vogliamo ripetere. Il campo espanso non nasce nel Novecento. Nel Novecento diventa tematizzato e consapevole. Ma già la scultura classica, ellenistica e barocca operava come dispositivo eccedente rispetto al proprio supporto materiale. Già allora il marmo territorializzava uno spazio invisibile attorno a sé. La modernità non inventa il fenomeno; ne cambia il linguaggio e lo porta a coscienza critica.

Le cinque opere analizzate permettono inoltre di intravedere una storia lunga delle forme territoriali dell'umano. La territorialità eroica dell'azione (*David*), quella nobile della sconfitta (*Galata*), quella faticosa della resistenza (*Pugile*), quella tragica della cattura (*Laocoonte*), quella fragile del transito (*Giacometti*) corrispondono ad altrettanti modi storici di abitare il mondo. La scultura registra tali forme e le concentra in immagini durevoli.

Da qui la tesi conclusiva del saggio: la storia della scultura può essere riletta come storia delle modalità con cui le società hanno dato figura alle proprie geografie invisibili. Ogni epoca scolpisce non soltanto corpi, dèi, eroi o atleti; scol-

pisce il proprio rapporto con il territorio, con il conflitto, con la comunità, con il destino, con il movimento.

In questa prospettiva, la scultura appare come una delle più alte tecnologie simboliche dell'umanità. Essa prende materia opaca e la trasforma in campo di relazioni. Prende un corpo singolare e vi condensa un mondo. Prende il visibile e vi iscrive l'invisibile. Non rappresenta semplicemente ciò che è davanti agli occhi: rende percepibile ciò che normalmente sostiene l'esistenza senza mostrarsi.

Per questo la geografia glittica non è una metafora critica, ma, piuttosto, un programma di ricerca. Essa invita a leggere le opere non solo come forme estetiche o documenti storici, ma come nodi territoriali: centri di irradiazione nei quali si incontrano spazio, tempo, potere, memoria e azione. Il marmo, il bronzo, la pietra non delimitano l'opera; ne costituiscono il punto di condensazione. Di fatto, ogni grande scultura dice sempre più di ciò che mostra. E ciò che dice, molto spesso, è la geografia invisibile da cui proviene e che continua a generare senso attorno a sé. Ciò apre prospettive di indubbia profondità per la teoria della territorialità e per l'analisi del processo di territorializzazione. La riflessione contemporanea sul rapporto tra scultura e spazio ha prodotto categorie importanti, ma non sempre adeguate se traggiate in prospettiva geografica. La filosofia del Novecento, da Martin Heidegger in *Arte e spazio* a Jean-Paul Sartre interprete delle figure di Alberto Giacometti, ha certamente colto che la scultura non coincide con il semplice volume materiale. Essa apre luoghi, organizza distanze, istituisce prossimità, lavora il rapporto tra presenza e assenza. Tuttavia, proprio quando sembra avvicinarsi al nucleo del problema, questa riflessione tende a fermarsi a una nozione troppo generale di spazio: spazio come apertura, vuoto, intervallo, luogo, ambiente percettivo. Ciò che resta in ombra è la qualità propriamente geografica di quello spazio: il suo essere articolato da appartenenze, minacce, protezioni, conflitti, memorie, soglie, traiettorie.

Anche la storia dell'arte e la critica d'arte, pur ricche di analisi formali, iconografiche e stilistiche, hanno spesso trattato la relazione tra scultura e spazio come questione compositiva o percettiva: la collocazione dell'opera, il rapporto con il piedistallo, la frontalità o la visione plurima, il coinvolgimento dello spettatore, l'interazione con architettura e paesaggio. Sono temi importanti, ma ancora limitativi. Essi dicono come la scultura occupa, modifica o attiva uno spazio; non dicono ancora come essa lo territorializzi.

In questo quadro, abbiamo sottolineato, la teoria del campo espanso formulata da Rosalind Krauss ha rappresentato un passaggio decisivo. Storicamente, la studiosa aveva ragione: il suo bersaglio era la crisi moderna e postmoderna della categoria "scultura". Ma se il "campo espanso" viene assunto non come cronaca del moderno, bensì come griglia retrospettiva, allora esso diventa applicabile anche a opere anteriori. Non per dire, ingenuamente, che Bernini "anticipa" Krauss, ma per riconoscere che molte sculture classiche e barocche eccedono già il proprio volume materiale. Il *David* berniniano non si chiude nel marmo: il corpo contratto, la torsione, lo sguardo e la fionda istituiscono uno

spazio esterno invisibile, nel quale Golia è assente ma potentemente presente. Il *Galata morente* convoca il campo di battaglia, il nemico pergameno, la comunità sconfitta. Il *Pugile a riposo* presuppone l'arena, il pubblico, l'avversario possibile. Il *Laocoonte* richiama Troia, il sacro violato, la punizione divina. L'*Uomo che cammina* di Giacometti attraversa una modernità urbana rarefatta e precaria.

Ma neppure questa estensione del campo kraussiano basta. Il punto non è solo che la scultura "espande" il proprio spazio. Il punto è che essa produce, assume e media una territorialità. Non si tratta dunque di spazio in generale, ma di spazio qualificato: uno spazio dotato di orientamenti, poste in gioco, valori, memorie, vulnerabilità. La scultura non lavora soltanto con il pieno e con il vuoto, ma con un *intorno* invisibile e tuttavia concreto, che rende intelligibile l'azione rappresentata.

In questo senso, la grande scultura non è soltanto una macchina di produzione dello spazio, ma, ribadiamo, è piuttosto una fabbrica di senso territoriale. Produce geografie invisibili come esito della propria forma; ma, nello stesso tempo, le assume come condizione dell'azione. Davide può forse essere pensato in un luogo qualsiasi? Il suo gesto non è soltanto un atto atletico o un movimento plastico: è l'atto di difesa di Israele, di una comunità, di una terra minacciata. Senza quella geografia previa, la fionda perderebbe il suo senso.

Lo stesso vale per le altre opere. Il *Galata morente* non è un corpo sofferente in astratto: è un nemico sconfitto, appartenente a un mondo storico-politico determinato. Il *Pugile a riposo* non è soltanto un uomo stanco: è un corpo istituito dall'arena, dal combattimento, dalla regola agonistica e dallo sguardo pubblico. Il *Laocoonte* non è soltanto un padre avvinto dai serpenti: è la figura di una città condannata, di un ordine sacro-politico che si rovescia in cattura. L'*Uomo che cammina* non avanza nel nulla, ma in una territorialità moderna impoverita di radicamenti, fatta di transito, anonimato, distanza.

La scultura non rappresenta semplicemente corpi nello spazio, né produce soltanto campi percettivi. Essa istituisce figurazioni territoriali allusive: *intorni* nei quali il visibile convoca l'invisibile, il gesto rinvia a una geografia, la forma plastica diventa mediazione tra corpo e mondo. Il vero campo espanso della scultura non è lo spazio generico, ma la geografia glittica: una territorialità che rende possibile l'azione e ne restituisce il senso.

Bibliografia

- ARGAN G.C., *Lo spazio figurativo. Da Brunelleschi a Borromini*, Firenze, Sansoni, 1964.
- ARGAN G.C., *L'Europa delle capitali 1600-1700*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- ARNHEIM R., *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1977

- AUGÉ M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- AVERY C., *Bernini. Genius of the Baroque*, London, Thames & Hudson, 1997.
- BALINT KOVACS A., *The Cinema of Béla Tarr. The Circle Closes*, London-New York, Wallflower Press, 2013.
- BATTISTI E., *L'antirinasimento*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- BERQUE A., *Ecumene. Introduzione allo studio degli ambienti umani*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019.
- BIEBER M., *Laocoon. The Influence of the Group Since Its Rediscovery*, Detroit, Wayne State University Press, 1967.
- BIRD R., *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- BONNEFOY Y., *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991.
- BUTLER J., *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London-New York, Verso, 2004.
- CARANDENTE G., *Giacometti*, Milano, Fabbri, 1962.
- CELANT G., *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969.
- CLAIR J., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, 2005.
- DIDI-HUBERMAN G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- DWYER O.J., ALDERMAN D.H., *Civil Rights Memorials and the Geography of Memory*, Athens, University of Georgia Press, 2008.
- FARINELLI F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- FOOTE K.E., *Shadowed Ground. America's Landscapes of Violence and Tragedy*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- FOCILLON H., *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934.
- GENET J., *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 1957.
- GIEDION S., *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1941.
- HALL T., *Artful Cities*, in «Geography Compass», 1, 2007, pp. 1376-1392.
- HARVEY D., *Monument and Myth*, in «Annals of the Association of American Geographers», 69, 1979, pp. 362-381.
- HEIDEGGER M., *L'arte e lo spazio*, Genova, il melangolo, 2000.
- HIBBARD H., *Bernini*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965.
- HOHL R., *Alberto Giacometti*, New York, Harry N. Abrams, 1971.
- HÖLSCHER T., *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

- JOHNSON N.C., *Cast in Stone: Monuments, Geography, and Nationalism*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 13, 1995, pp. 51-65.
- JOHNSON V.T., Petrie G., *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- KLEMM C. (a cura di), *Alberto Giacometti*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001.
- KRAUSS R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1977.
- KRAUSS R., *Sculpture in the Expanded Field*, in «October», 8, 1979, pp. 30-44.
- LA ROCCA E. (a cura di), *Bronzi ellenistici e romani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004.
- LAVIN I., *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1980.
- LEFEBVRE H., *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- LESSING G.E., *Laocoonte ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1991.
- LORD J., *Giacometti. A Biography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1985.
- LYOTARD J.-F., *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MATHESON S. (ed.), *An Obsession with Fortune. Tyche in Greek and Roman Art*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1994.
- MATTUSCH C.C., *Greek Bronze Statuary*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1988.
- MCPHEE S., *Bernini's Beloved. A Portrait of Costanza Piccolomini*, New Haven-London, Yale University Press, 2012.
- MERCIER G., «Monts et merveilles. Une géographie de la monumentalité», in MORISSET L.K. (a cura di), *L'architecture de l'identité. Arts et patrimoines en hommage au professeur Luc Noppen*, Montréal, Del Busso, 2020, pp. 101-131.
- MERLEAU-PONTY M., *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MONALDI R., SORTI F., *Imprimatur*, Milano, Mondadori, 2002.
- NANCY J.-L., *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.
- PANOFSKY E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- POLLITT J.J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- QUEYREL F., *Pergame. Histoire, architecture, sculpture*, Paris, Picard, 2005.
- RANCIÈRE J., *Béla Tarr. Le temps d'après*, Nantes, Capricci, 2011.
- READ H., *The Art of Sculpture*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- RIDGWAY B.S., *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
- RIDGWAY B.S., *Hellenistic Sculpture II. The Styles of ca. 200-100 B.C.*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.
- ROLLEY C., *La sculpture grecque. II. La période classique*, Paris, Picard, 1999.
- SARTRE J.-P., *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949.
- SCARRY E., *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1985.

- SENNETT R., *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York-London, W.W. Norton, 1994.
- SETTIS S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999.
- SMITH R.R.R., *Hellenistic Sculpture. A Handbook*, London, Thames & Hudson, 1991.
- STEWART A., *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.
- STRAUS E., *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000
- TILL K., *The New Berlin. Memory, Politics, Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, FrancoAngeli, Milano, 2010
- VALLEGA A., *Fondamenti di geosemiotica*, Roma, Società Geografica Italiana, 2008.
- VALLEGA A., *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino, UTET, 2003.
- VERNANT J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.
- VIRILIO P., *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004.
- WARBURG A., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1929)*, Milano, Adelphi, 2004.
- WITTKOWER R., *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958.
- WITTKOWER R., *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon Press, 1955.
- YOUNG J.E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven-London, Yale University Press, 1993.

Geografia glittica: esplorando lo spazio della statua

L'articolo propone il concetto di "geografia glittica" per designare lo spazio implicato e prodotto dalla scultura statuaria. Diversamente dalle interpretazioni tradizionali, centrate sulla collocazione dell'opera, la geografia glittica indaga la capacità della statua di generare campi territoriali invisibili ma fenomenologicamente attivi. Attraverso l'analisi del David del Bernini, del Galata morente, del Pugile a riposo, del Laocoonte e dell'Uomo che cammina di Giacometti, il saggio mostra come la scultura organizza differenti forme di territorialità: vettoriale, elegiaca, liminale, coercitiva e transitiva. La statua non occupa semplicemente uno spazio, ma lo incide, lo orienta e lo prolunga simbolicamente oltre i propri limiti materiali. La scultura appare così come dispositivo di territorializzazione capace di condensare memoria, conflitto, vulnerabilità e attraversamento.

Glittic Geography: Exploring the Space of the Statue

This article introduces the concept of "glittic geography" to describe the space implied and generated by statuary sculpture. Unlike traditional approaches focused on the placement of artworks, glittic geography investigates the ability of sculpture to produce invisible yet phenomenologically active territorial fields. Through analyses of Bernini's David, the Dying Gaul, the Boxer at Rest, the Laocoön, and Giacometti's Walking Man, the essay shows how sculpture organizes different forms of territoriality: vectorial, elegiac, liminal, coercive, and transitive. Sculpture does not merely occupy space; it engraves, orients, and symbolically extends it beyond its material limits. Sculpture thus emerges as a dispositif of territorialization capable of condensing memory, conflict, vulnerability, and movement.

Géographie glyptique : explorer l'espace de la statue

Cet article propose le concept de « géographie glyptique » pour désigner l'espace implicé et produit par la sculpture statuaire. Contrairement aux approches traditionnelles centrées sur l'emplacement de l'œuvre, la géographie glyptique étudie la capacité de la statue à générer des champs territoriaux invisibles mais phénoménologiquement actifs. À travers l'analyse du David du Bernin, du Gaulois mourant, du Boxeur au repos, du Laocoon et de L'Homme qui marche de Giacometti, l'article montre comment la sculpture organise différentes formes de territorialité : vectorielle, élégiaque, liminale, coercitive et transitive. La statue n'occupe pas simplement un espace ; elle l'incise, l'oriente et le prolonge symboliquement au-delà de ses limites matérielles. La sculpture apparaît ainsi comme un dispositif de territorialisation capable de condenser mémoire, conflit, vulnérabilité et traversée.