



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
VENEZIA

Ministero dell'Università e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e coreutica

CORSO DI DIPLOMA DI I LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO

INDIRIZZO IN Pittura

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN Pittura

CATTEDRA DELLA PROF.SSA CLAUDIA CAPPELLO

Le acque dell'immaginario

RELATORE

Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO

Vittoria De Nardi
Matricola 11970/T

ANNO ACCADEMICO 2024/2025



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
VENEZIA

Ministero dell'Università e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e coreutica

CORSO DI DIPLOMA DI I LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO

INDIRIZZO IN Pittura

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN Pittura

CATTEDRA DELLA PROF.SSA CLAUDIA CAPPELLO

Le acque dell'immaginario

RELATORE

Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO

Vittoria De Nardi
Matricola 11970/T

ANNO ACCADEMICO 2024/2025

Indice

Introduzione.....	9
Capitolo I	
ALLE ORIGINI DEL SIMBOLISMO DELLE ACQUE.....	11
1. Il concetto di simbolo nella psicologia junghiana.....	11
2. Gli archetipi dell'inconscio collettivo.....	13
3. Le strutture antropologiche dell'immaginario.....	14
4. La dimensione femminile e terapeutica del culto delle acque.....	15
5. Il simbolismo sacro e magico dell'acqua nella preistoria.....	19
Capitolo II	
IL CULTO DELLE ACQUE E LE PRATICHE ARTISTICHE NELLA PREISTORIA.....	21
1. Il motivo a zig-zag nella “Cueva de las Manos”.....	22
2. Le proprietà terapeutiche delle acque.....	26
3. Il pozzo sacro di Sant'Anastasia di Sardara.....	29
4. Decorazione e simbolismo nelle ceramiche sarde.....	31
Capitolo III	
LA REVÈRIE DELL'ACQUA.....	35
1. Psicanalisi delle acque.....	35
2. L'acqua come specchio dell'identità: il mito di Narciso.....	37
3. Leda e il cigno.....	42
4. La morte dolce di Ofelia.....	48
Capitolo IV	
L'ELEMENTO ACQUATICO COME MATERIA VIVA ED ESPERIENZA IMMERSIVA.....	53
1. I flussi elettronici di Fabrizio Plessi.....	53
2. Bill Viola.....	56
3. Olafur Eliasson.....	61
4. Smithson: entropia e paesaggio acquatico.....	62
Capitolo V	
PRODUZIONE ARTISTICA PERSONALE.....	67
Bibliografia.....	93
Bibliografia per capitoli.....	95
Sitografia.....	99

Contemplare l'acqua è scorrere, dissolversi, morire.

Gaston Bachelard



Introduzione

La presente tesi analizza il rapporto simbolico che l'uomo ha instaurato con l'elemento acquatico fin dalle civiltà preistoriche, ponendo l'attenzione sul suo valore archetipo e immaginativo. L'acqua, elemento dinamico e originario, assume infatti un ruolo centrale nella costruzione simbolica dell'esperienza umana, configurandosi come matrice di significati legati alla vita, morte e rinascita.

La scelta dell'argomento nasce dal mio personale interesse verso questo elemento naturale, che a volte definirei un'ossessione, e dal voler approfondire come le acque siano state per l'essere umano una grande fonte d'ispirazione, soprattutto per quanto riguarda l'ispirazione artistica. L'obiettivo è dunque quello di approfondire i simboli e gli archetipi che emergono dalle pratiche artistiche di diverse epoche, considerandole come l'espressione di un immaginario collettivo. In questo senso, la ricerca si colloca all'intersezione tra antropologia, psicoanalisi e storia dell'arte. Si tratta di mettere in relazione le testimonianze archeologiche del culto delle acque con gli studi forniti sull'immaginario, al fine di evidenziare la persistenza di archetipi simbolici che trovano espressione anche nell'arte contemporanea. La ricerca è stata condotta attraverso un'analisi teorica basata su testi fondamentali relativi allo studio dell'immaginario. In particolare, sono stati presi in esame i contributi di Gilbert Durand sulle *Strutture antropologiche dell'immaginario*, di Emmanuel Anati sull'arte e la psicoanalisi della preistoria, di Gaston Bachelard sul concetto di *rêverie* e sulla *psicoanalisi delle acque*, e di Carl Gustav Jung sugli *archetipi dell'inconscio collettivo*. A tali riferimenti teorici si affianca un'analisi degli studi sul culto delle acque in epoca preistorica, con particolare attenzione ai contributi di Casti. Il lavoro è strutturato in cinque capitoli. Il primo capitolo presenta uno studio sulle origini del simbolismo acquatico e la sua connessione con la dimensione femminile del culto. Il secondo capitolo approfondisce il culto delle acque nella preistoria, esaminando le pratiche rituali ed artistiche ad esso associate. Il terzo capitolo è dedicato alla *rêverie* legata all'elemento acquatico e all'analisi di alcuni miti, interpretati da Bachelard: particolare attenzione verrà data ai miti di Narciso, Leda e il cigno e di Ofelia. Il quarto capitolo rivolge lo sguardo all'uso dell'acqua nelle installazioni artistiche contemporanee, analizzando le opere di artisti che hanno fatto di questo elemento naturale un mezzo espressivo centrale. Infine, l'ultimo capitolo presenta la mia produzione pittorica, che si lega alle tematiche approfondite nei capitoli precedenti.

Capitolo I

Alle origini del simbolismo delle acque

Prima di procedere con l'analisi simbolica delle acque, è necessario chiarire i concetti di simbolo e di archetipi dell'inconscio collettivo, termini introdotti da Carl Gustav Jung, celebre psichiatra e psicanalista svizzero la cui riflessione teorica ha profondamente influenzato anche il campo antropologico e filosofico. Il presente capitolo ha dunque l'obiettivo di delineare un quadro teorico e concettuale che servirà per la lettura delle testimonianze artistiche che verranno esaminate nei capitoli successivi. Questo quadro teorico si fonda anche su un altro autore fondamentale, Gilbert Durand, conosciuto per aver studiato a fondo l'immaginario. Dopo aver chiarito questi temi basilari, si potrà procedere con l'approfondimento delle acque da un punto di vista storico e religioso.

1 Il concetto di simbolo nella psicologia junghiana

Inizialmente il simbolo potrebbe farci pensare ad un semplice elemento descrittivo o decorativo, spesso viene infatti confuso con il segno, esso è invece una modalità attraverso cui la psiche esprime dei contenuti che non possono essere pienamente accolti dalla coscienza razionale. Il segno e il simbolo sono infatti due elementi diversi: il primo rimanda ad un significato definito, al contrario, il secondo si caratterizza per la sua natura aperta e plurivoca. La realtà psichica è infatti molto ampia e non completamente decifrabile. I segni e le immagini non sono dunque sempre puramente descrittivi, ma provengono da un linguaggio simbolico. Il simbolo non coincide con ciò che è già noto, ma allude sempre a qualcosa di ignoto e inaccessibile alla coscienza. Esso possiede una dimensione ulteriore, inconscia. È importante riconoscere come noi esseri umani non siamo mai padroni totali del nostro mondo interiore. Noi non possiamo afferrare direttamente questi contenuti psichici, ma essi trovano espressione solo attraverso forme simboliche come i sogni, i miti e la *rêverie*. L'uomo, accettando la natura simbolica del linguaggio, accetta anche il limite della ragione. In questo senso, il simbolo possiede una funzione mediatrice tra inconscio e coscienza. Tale prospettiva consente di comprendere il simbolismo non come costruzione arbitraria ma come espressione spontanea di contenuti psichici profondi. Il simbolismo religioso ha un ruolo centrale. Le religioni, infatti, impiegano immagini e linguaggi simbolici per dare forma ad esperienze che sfuggono alla ragione. Tale funzione del simbolo è presente fin dalle pratiche culturali e artistiche preistoriche. In questo senso il simbolo non è una risposta definitiva, ma una modalità di

relazione con l’ignoto. Come vedremo nei prossimi capitoli, i riti sacri e i miti non nascono per spiegare razionalmente il mondo, ma per offrire concretezza a delle esperienze profonde come il mistero, l’angoscia e il desiderio di trascendenza. Il linguaggio religioso risponde ad un bisogno psichico universale. Individuare la funzione del simbolo a partire dall’uomo primitivo assume particolare rilevanza perché ci fa capire come l’essere umano abbia sentito l’esigenza di rappresentare simbolicamente il proprio rapporto con la realtà, percepita come più grande di sé. L’uomo delle origini ha semplicemente seguito i propri istinti.¹ In alcune esperienze oniriche emergono configurazioni simboliche che presentano delle similitudini con le narrazioni mitiche e le pratiche rituali delle società arcaiche. Sigmund Freud interpretò tali contenuti come *residui arcaici*: tracce psichiche di origine remota sopravvissute allo sviluppo della civiltà e dell’individuo. Il pensiero di Jung però si discosta dalla prospettiva freudiana: ciò che appare come arcaico non è un semplice resto del passato, ma una struttura attiva e fondamentale della psiche umana.² L’uomo delle origini viveva in una condizione di maggiore immediatezza istintiva rispetto all’uomo moderno, il quale, attraverso il progresso della razionalità e delle norme sociali, ha progressivamente sviluppato forme di autocontrollo. Il processo di civilizzazione ha dunque comportato una crescente separazione della coscienza dagli strati profondi della vita psichica.³ Oggi invece viviamo in una società complessa e questo rischia di impoverire il contatto con le nostre radici psichiche. L’allontanamento dagli strati profondi della vita interiore può generare una perdita del senso della vita stessa. È necessario mantenere un equilibrio psichico e per raggiungere tale equilibrio l’uomo deve riconnettersi con ciò che mantiene represso. L’essere umano, per sua natura, è portato a caricare forme e oggetti di significati che vanno oltre la loro semplice funzione materiale, trasformandoli inconsapevolmente in simboli. A partire dall’analisi della storia dell’arte e della religione, si può dimostrare come l’acqua sia stata elaborata dall’uomo seguendo dei sistemi simbolici per dare forma al rapporto con il sacro e con il mondo. Tali simboli non appartengono esclusivamente ad epoche passate ma permangono anche nell’epoca moderna e contemporanea, a testimonianza del fatto che il bisogno di esprimere simbolicamente la vita continua ad essere una componente essenziale dell’essere umano.⁴

¹ Jung, C. G. *L’uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 2019, pp. 17-19

² Ivi p. 46

³ Ivi p. 50

⁴ Ivi p. 261

2 Gli archetipi dell'inconscio collettivo

Il concetto di *inconscio collettivo* rappresenta uno dei punti fondamentali della psicologia analitica di Jung. L'inconscio si divide in due tipologie differenti: personale e collettivo. Il primo è strettamente legato alla storia individuale del soggetto e comprende dunque i contenuti rimossi propri della singola esistenza. Tuttavia, al di sotto di tale dimensione si colloca uno strato più profondo della psiche, che non trae origine da esperienze individuali né da acquisizioni culturali, ma possiede un carattere innato e universale. Si tratta appunto dell'inconscio collettivo che è posseduto da tutti gli uomini e costituisce un fondamento psichico di natura *soprapersonale*, identico in ogni individuo. L'inconscio collettivo, a differenza di quello personale, i cui contenuti un tempo erano consci e poi dimenticati, possiede contenuti che non sono mai stati nella coscienza ma acquisiti tramite l'eredità. Gli archetipi sono degli elementi della psiche che esistono sempre e dovunque. L'idea di Jung sull'archetipo non è isolata, ma si trova anche in altre teorie di pensiero. Stiamo parlando delle *representations collectives* di Lévy-Bruhl, per quel che riguarda i primitivi, e le *categorie dell'immaginazione* definite da Hubert e Mauss, che invece rientrano nella religione comparata. C'è stato anche un altro autore che ha introdotto dei termini che si avvicinano agli archetipi di Jung, ovvero Adolf Bastian che le ha denominate *pensieri elementari* o *pensieri primordiali*.⁵ Gli archetipi si esprimono nelle forme simboliche collettive come il mito e la favola. In questo senso, quest'ultimi non devono essere intesi come semplici invenzioni fantastiche, ma come manifestazioni simboliche di contenuti archetipi condivisi. Esso può essere definito come un contenuto inconscio che, nel momento in cui viene percepito e riconosciuto dalla coscienza, si trasforma e si declina secondo le capacità individuali. Ogni sua manifestazione è pertanto condizionata dal contesto psichico in cui emerge, pur conservando un nucleo originario e universale.⁶ Per l'uomo delle società arcaiche, la comprensione oggettiva e causale dei fenomeni naturali non rappresenta un'esigenza primaria. Ciò che appare invece essenziale è la necessità, profondamente radicata nella dimensione inconscia, di ricondurre ogni esperienza sensibile ad un evento di natura psichica. Il mondo esterno appare carico di significati interiori, e non come una realtà neutra e separata dall'uomo. Per spiegare meglio questo concetto è possibile fare degli esempi. L'osservazione del sorgere e del tramontare del sole non risulta per l'uomo primitivo un evento puramente astronomico, ma assume il valore di un'esperienza

⁵ Jung, C.G. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 15-18, pp. 69-70

⁶ Ibidem

simbolica. L'alternarsi delle stagioni, le fasi lunari e i cicli delle piogge, non devono essere interpretati come semplici eventi oggettivi. Tramite essi l'essere umano esprime processi inconsci. La mitizzazione del mondo naturale si configura dunque come un processo di proiezione, mediante il quale le dinamiche interiori vengono riflesse dall'esterno.⁷

Se si riflette sulle acque, come le cascate, i ruscelli, le piogge, le onde, ci si rende conto di come esse assumano un ruolo simbolico privilegiato. In quanto elemento naturale primordiale, l'acqua diviene uno dei principali supporti su cui la psiche proietta contenuti inconsci di natura archetipa. Le sue qualità di fluidità, profondità e capacità di avvolgimento la rendono particolarmente adatta a rappresentare immagini protettrici e guaritrici. Essa rappresenta secondo Jung uno dei simboli più ricorrenti e significativi dell'inconscio. In particolare, le acque ferme, come lo stagno o il lago, sono spesso associate all'inconscio.⁸

3 Le strutture antropologiche dell'immaginario

Anche Gilbert Durand, antropologo e saggista francese, allievo di Bachelard e influenzato dalla psicologia junghiana, analizza le acque nei suoi studi sull'immaginario simbolico. Con *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (1960), egli propone una vera e propria antropologia dell'immaginario e una struttura fondamentale del pensiero umano. Facendo un confronto con altri autori, Sartre evita di "reificare" l'immagine, ovvero di considerare come concreto ciò che è astratto, esaltando in questo modo il metodo fenomenologico. Sartre è però contraddittorio, in quanto ha compiuto uno sforzo per descrivere l'immaginario, ma procede svalutando quest'ultimo, in questo modo non è riuscito a identificare l'immagine. Secondo Durand l'immagine è sempre un simbolo. Sartre, non avendo capito la simbologia dell'immagine, ha lasciato svanire l'efficacia dell'immaginario.⁹ Piaget analizza un aspetto interessante nel *La formazione del simbolo nel bambino*, in cui espone l'idea che nel passaggio della vita mentale del bambino primitivo all'adulto avvenga un restringimento e una rimozione progressiva del senso delle metafore. Il mondo simbolico ha dunque un carattere pluridimensionale. Ogni elemento è bivalente, tra questi anche l'elemento acquatico che assume due valori diversi: l'acqua chiara diversa dall'acqua scura, e l'acqua calma significando il contrario dell'acqua agitata.¹⁰ La ricerca è rivolta alle motivazioni dei simboli nei

⁷ Jung, C.G. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 18-19

⁸ Ivi p. 36

⁹ Durand, G. *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*. Bari, Dedalo, 2009, pp. 15-19

¹⁰ Ivi pp.22-23

comportamenti elementari dello psichismo umano. Risulterà vicino al pensiero di Freud sulla libido, espressione dinamica degli impulsi sessuali. L'immaginazione viene intesa come origine di una disinibizione, ovvero di una rimozione di complessi, condizionamenti e pregiudizi; risulta quindi lontana dall'essere un prodotto della rimozione. Esaminare in concreto il simbolismo dell'immaginario significa entrare nel campo dell'antropologia. La *teoria del tragitto antropologico* è l'incessante scambio che esiste a livello dell'immaginario, tra le pulsioni soggettive e le intimazioni oggettive provenienti dall'ambiente cosmico e sociale. L'immaginario è la strada nella quale la rappresentazione dell'oggetto si lascia assimilare e modellare dagli imperativi pulsionali del soggetto, e nel quale, le rappresentazioni soggettive si esplicano all'ambiente oggettivo. Le immagini motorie sono il principale riferimento per la classificazione dei simboli. La riflessologia di Bekhterev, che studia il sistema nervoso e celebrale del neonato, fornirà il principio alla base della classificazione. Le dominanti riflesse sono primitivi insiemi sensomotori, riflessi primordiali del neonato umano. I cui gesti sono: la dominante di posizione, di nutrizione (inghiottimento) e sessuale. Esiste una stretta concomitanza tra i gesti del corpo, i centri nervosi e le rappresentazioni simboliche.¹¹ I simboli sviluppano uno stesso tema archetipo, sono variazioni su un archetipo. Gli archetipi sono importanti in quanto rappresentano il punto di congiunzione tra immaginario e i processi razionali. E si leggono a immagini assai differenziate dalle culture e nelle quali più schemi vengono a intrecciarsi.¹² *Prolungamento degli schemi, degli archetipi, dei semplici simboli, può essere ritenuto il mito.*¹³ Si possono distinguere due regimi fondamentali del simbolismo: il regime diurno e notturno. Regime diurno si definisce dunque come il regime dell'antitesi. Una prima analisi è incentrata sul fondo di tenebre da cui si staglia lo splendore vittorioso della luce, la seconda illustra la conquista antitetica e metodica degli avvaloramenti negativi della prima.¹⁴ All'interno dei simboli nictomorfi è interessante vedere il simbolo dell'acqua ostile, nera. La prima qualità dell'acqua cupa è il suo carattere eracliteo, essa è divenire idrico. L'acqua fu il primo specchio cupo, uno specchio originario. Lo specchio è il raddoppiamento delle immagini dell'io, assurgendo così a simbolo del doppio tenebroso della coscienza.¹⁵

¹¹ Durand, G. *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*. Bari, Dedalo, 2009, pp. 20-40

¹² Ivi pp. 40-64

¹³ Ivi p.64

¹⁴ Ivi pp. 69-70

¹⁵ Ivi pp. 108-127

4 La dimensione femminile e terapeutica del culto delle acque

Le acque rientrano a far parte di una dimensione femminile. L'acqua è strettamente associata al ciclo mestruale. Da un lato le acque sono tradizionalmente concepite come soggette all'influsso dei cicli lunari, dall'altro, esse si associano al simbolismo agrario della luna, intesa come principio regolatore della fecondità e dei ritmi naturali. Il rapporto tra acqua e luna non si fonda esclusivamente sulla loro comune funzione fecondante, ma affonda le proprie radici in una motivazione simbolica più arcaica, legata alla ciclicità mestruale e al rinnovamento periodico della vita. Numerose tradizioni mitologiche tendono infatti a sovrapporre o a unificare le immagini dell'acqua e della luna all'interno della medesima figura divina. Tale convergenza simbolica è presente in culture tra loro geograficamente e storicamente lontane, come quelle degli *Irochesi*¹⁶ e dei popoli mesoamericani, così come nella civiltà babilonese e iranica, dove la dea *Anahita Ardisura*¹⁷ incarna esplicitamente questa duplice dimensione. Analogamente, nelle tradizioni dei Maori, degli Eschimesi e degli antichi Celti è riconosciuto il legame tra i cicli lunari e i movimenti del mare, mentre il Rig Veda testimonia la solidarietà simbolica che unisce la luna e le acque. Perché c'è la presenza di questo forte legame con la luna? Perché non con il sole? La luna si presenta come una delle più evidenti rappresentazioni simboliche del tempo e della trasformazione, essa è mutevole. Il sole, invece, appare costante, regolare e pressoché immutabile, salvo rare e transitorie eclissi. La luna non illumina in modo continuo e rassicurante, ma si sottrae periodicamente allo sguardo. Questa natura ciclica e intermittente conferisce alla luna una forte valenza femminile, poiché richiama i ritmi biologici del corpo e, in particolare, la periodicità mestruale. L'elemento liquido e la luna condividono così una medesima struttura simbolica fondata sul divenire.¹⁸ Con il riferimento al ciclo mestruale, il corpo diventa il primo luogo di comprensione del divenire.

L'acqua viene tradizionalmente associata al ritmo del cosmo, in quanto principio originario. Essa è frequentemente assimilata all'idea di grembo primordiale e posta in relazione simbolica con la luna, con la quale condivide diversi significati come la ciclicità. Questo legame è riconoscibile sin dalle epoche più remote: già dalla preistoria, infatti, si può trovare questo legame tra acqua, luna e la dimensione femminile, costituendo un archetipo della fecondità. I reperti neolitici, o alcuni paleolitici, sono un'importante testimonianza: in particolare, i segni

¹⁶ *Irochesi*: intorno al 1570 le cinque tribù indiane dei Cayuga, Mohawk, Oneida, Onondaga e Seneca si unirono in una lega potente: in essa furono accolti nel 1722 anche i Tuscarora

¹⁷ *Anahita*: divinità iranica che, associata a Mitra, ebbe culto nell'Asia anteriore, donde esercitò anche qualche influenza sul mondo religioso greco-romano

¹⁸ Durand, G. *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*. Bari, Dedalo, 2009, pp. 115-117

grafici ricorrenti in diversi vasi, si tratta soprattutto della doppia “V” o di triangoli, si possono interpretare appunto come simboli della fecondità lunare e come raffigurazioni dell’acqua in movimento.¹⁹ Questa convergenza tra simbolismo acquatico e lunare si ritrova anche in numerosi contesti mitologici extraeuropei. Nelle tradizioni amerinde, ad esempio, il *glifo*²⁰ dell’acqua assume il significato di utero cosmico, talvolta rappresentato come un recipiente colmo dal quale nasce una divinità. Parallelamente, la figura femminile è costantemente associata alla luna. Seguendo questa prospettiva, la luna, l’acqua, l’utero, la donna e il pesce non costituiscono elementi separati, ma parti di un unico sistema di significati fondato sulla generazione e il divenire cosmico. Se l’analisi moderna tende a distinguere e isolare i singoli simboli, in quanto ritenuti diversi, nelle culture arcaiche ciò non avveniva. L’uomo antico credeva in una visione unitaria della realtà. Nelle lingue e nei sistemi simbolici antichi, un medesimo termine poteva esprimere contemporaneamente concetti quali ”acqua”, ”liquido”, ”seme” e ”generazione”, come nel caso del sumero. In maniera analoga, nelle tradizioni oceaniche e presso molte culture indigene, l’acqua e il pesce costituiscono emblemi complementari di fecondità. Numerosi miti narrano la generazione primordiale a partire dall’acqua: nelle isole *Trobriand*²¹ la pioggia è concepita come il seme che dà origine al bambino; presso gli *Hopi*²² e i *Pima*²³ del Nuovo Messico, figure femminili archetipe sono fecondate da una goccia d’acqua caduta da una nube.²⁴ Il fatto che analoghe associazioni emergano in contesti culturali e geografici lontani tra loro suggerisce l’esistenza di un archetipo condiviso. Dunque, la tendenza a separare e isolare i simboli rischia di impoverire il loro senso profondo, che nasce invece dalla compresenza.

*L’acqua è germinativa, fonte di vita, su tutti i piani dell’esistenza.*²⁵ L’acqua, intesa come simbolo cosmogonico, è stata fin dalle origini la sostanza magica e medicinale per eccellenza, in quanto si pensava che avesse il potere di guarire e ringiovanire, assicurando la vita eterna. Il prototipo dell’acqua e l’acqua viva, in essa risiedono la vita, il vigore e l’eternità. Ancora ai nostri giorni, in Cornovaglia i bambini ammalati sono tuffati tre volte nel pozzo di San

¹⁹ Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 169

²⁰ *glifo* dal francese *glyphe*, che è dal greco γλυφή ”intaglio”.

In antichi sistemi di scrittura geroglifica, spec. nell’America precolombiana e in part. nella civiltà Maya, segno di base consistente in un’immagine di carattere naturalistico o geometrico, fortemente stilizzato, associato ad un fonema o a un simbolo matematico. Talvolta è usato come sinonimo di *geoglifo*

²¹ Le isole *Trobriand* sono un arcipelago ubicato a largo della costa orientale della Nuova Guinea

²² *Hopi* (o Moqui) uno dei gruppi Plebo, stanziate in villaggi sparsi nell’area delle Tres Mesas, nell’Arizona nord-orientale

²³ *Pima*: gruppo indigeno dell’America Settentrionale, stanziate nelle zone aride dell’Arizona meridionale e nelle contigue regioni del Sonora (Messico nord-occidentale), a est del Golfo di California

²⁴ Ivi pp. 170-171

²⁵ Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 171

Mandron, in Francia esiste un numero notevole di fontane e fiumi che risanano. In India le malattie sono gettate nell'acqua. Gli ugrofinnici spiegano un certo numero di malattie con la profanazione o l'impurità delle acque correnti. Proseguendo con l'analisi delle meravigliose caratteristiche possedute dalle acque, ricordiamo l'importanza dell'*acqua non cominciata* in moltissimi sortilegi e medicature popolari. L'acqua non cominciata, quella di un vaso nuovo, che non fu profanata dall'uso quotidiano, concentra in sé le valenze germinative e creatrici dell'acqua primordiale. Guarisce perché, in un certo senso, ripete la creazione. Gli atti magici ripetono la cosmogonia perché sono proiettati nel tempo mitico della creazione dei mondi, sono semplice ripetizione dei gesti compiuti allora, *ab origine*. Nel caso della terapia popolare con l'acqua non cominciata, si cerca la rigenerazione magica dell'ammalato mediante il contatto con la sostanza primordiale; l'acqua assorbe il male, perché si pensava che avesse un grande potere di assimilare e disintegrare tutte le forme.²⁶

In questo passo ogni forma si rompe, dopo l'immersione non rimane più nulla di quello che esisteva prima. L'immersione rappresenta, sul piano umano, un'esperienza simile alla morte e su quello cosmico una catastrofe originaria, come il diluvio, che periodicamente dissolve il mondo nell'Oceano primordiale. Distruggendo ogni forma ed eliminando ogni traccia di storia, le acque possiedono un potere di purificazione, rigenerazione e rinascita: ciò che viene immerso simbolicamente muore e riemergendo è come un neonato, privo di colpa e di passato, pronto ad accogliere una nuova rivelazione e a iniziare un'esistenza rinnovata. Questo stesso principio rituale di rigenerazione attraverso l'acqua spiega l'usanza, nel mondo antico, di immergere le statue delle divinità. Il rito del bagno sacro era infatti praticato regolarmente nei culti legati alle grandi dee, alla fertilità e all'agricoltura. Attraverso l'immersione, le energie indebolite delle divinità venivano ristabilite, assicurando abbondanti raccolti: la magia dell'acqua evocava la pioggia e favoriva la fecondità e la moltiplicazione delle sostanze.²⁷

Questo simbolismo dell'immersione nell'acqua come mezzo di purificazione fu accolto dal cristianesimo arricchito di nuove valenze religiose. Nel cristianesimo il battesimo divenne il principale strumento di rigenerazione spirituale, perché l'immersione nell'acqua battesimalle equivale alla sepoltura di Cristo. Simbolicamente, l'uomo muore per mezzo dell'immersione e rinasce purificato e rinnovato, come Cristo risuscitò dal sepolcro. L'uso funebre dell'acqua si spiega con lo stesso complesso che rende valida la sua funzione cosmogonica, magica e terapeutica. Le acque “placano la sete del morto”, lo dissolvono, lo rendono solidale con le

²⁶ Ivi p.175

²⁷ Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 175-177

semenze; esse uccidono il morto, abolendone in modo definitivo la condizione umana, che l'inferno gli ha lasciato a livello ridotto, larvale, conservandogli in tal modo intatta la possibilità di soffrire. Nelle diverse concezioni della morte, il defunto non muore mai definitivamente. In attesa del ritorno nel circuito cosmico (trasmigrazione) o della liberazione definitiva, l'anima del morto “soffre” e questa sofferenza di solito viene espressa “dalla sete”.²⁸ Le narrazioni tradizionali sui diluvi sono quasi sempre connesse all'idea del ritorno dell'umanità alle acque e alla nascita di un'epoca rinnovata, abitata da una nuova stirpe umana. Esse riflettono una visione ciclica del cosmo e della storia, secondo cui una fase viene cancellata da una catastrofe e ne ha inizio un'altra, caratterizzata dalla presenza di uomini nuovi. Questa concezione ciclica è ulteriormente rafforzata dall'intreccio tra i miti lunari e i temi dell'inondazione e del diluvio, poiché la luna rappresenta per eccellenza il simbolo del divenire periodico, della morte e della rinascita.²⁹

5 Il simbolismo sacro e magico dell'acqua nella preistoria

L'affermazione dell'economia produttiva nel Neolitico (VII-VI millennio a.C.), resa possibile dall'introduzione delle pratiche agricole e dell'allevamento, segna un momento cruciale nella definizione dei sistemi simbolici delle comunità primitive. In tale contesto, l'acqua inizia a configurarsi in modo più esplicito come elemento dotato di valenze culturali, divenendo oggetto di specifiche pratiche di venerazione da parte delle società agro-pastorali. Tale elemento naturale, acquisisce, infatti, un valore simbolico di primaria importanza, essendo percepito come una forza vitale e generativa, cui vengono attribuite “proprietà vivificanti, germinative, fecondanti e, in alcuni casi medicamentose”. La centralità dell'acqua per la sopravvivenza e lo sviluppo economico delle comunità agricole arcaiche ha garantito la continuità della sua sacralizzazione anche nelle epoche successive. Tale permanenza si manifesta sia attraverso i culti dedicati ai santi in qualche modo collegati all'acqua, sia mediante l'ampio repertorio di pratiche rituali incentrate sull'uso dell'elemento idrico che caratterizzano tuttora numerose tradizioni religiose contemporanee.³⁰ La sacralità dell'acqua risponde ad un bisogno antropologico profondo. La funzione imprescindibile dell'acqua nella vita quotidiana esercitò un'influenza determinante sulle scelte insediative delle comunità neolitiche, le quali privilegiarono luoghi vicino ai fiumi e zone umide per l'impianto dei

²⁸ Ivi pp. 177-179

²⁹ Ivi p.191

³⁰ Bianco, S., *Il culto delle acque nella preistoria*, Consiglio Regionale della Basilicata

villaggi. Tale modello insediativo caratterizza la Sardegna, in particolare nelle fasi culturali di Ozieri e sub Ozieri.³¹ Insediarsi lungo fiumi e zone umide non significava soltanto garantirsi la sopravvivenza, ma anche abitare luoghi percepiti come carichi di sacralità.

³¹ Melis, M. G., *Osservazioni sul ruolo dell'acqua nei rituali della Sardegna preistorica*, Rivista di Scienze Preistoriche, 2008

Capitolo II

Il culto delle acque e le pratiche artistiche nella preistoria

Le pratiche artistiche della preistoria assumono un ruolo privilegiato come mezzo di espressione del linguaggio simbolico primitivo e dunque di mediazione tra inconscio e conscio. L'arte primitiva non è esclusivamente decorativa o estetica, ma rivela le riflessioni fatte dagli uomini dell'epoca, idee condivise all'interno delle varie comunità. Il presente capitolo si colloca all'interno di questa prospettiva interpretativa, con l'obiettivo di indagare le possibili connessioni tra il culto delle acque e le varie espressioni artistiche preistoriche. L'acqua, fonte primaria di vita e risorsa indispensabile per la sopravvivenza, è stata investita di significati importanti, riflettendosi in graffiti rupestri, nei vasi e nelle statue di piccole dimensioni. L'analisi si fonda sull'ipotesi che l'arte costituisca una delle principali chiavi d'accesso alla dimensione simbolica delle società antiche. Se questa arte non fosse sopravvissuta al tempo, sarebbe impossibile conoscere questi sistemi di pensiero.

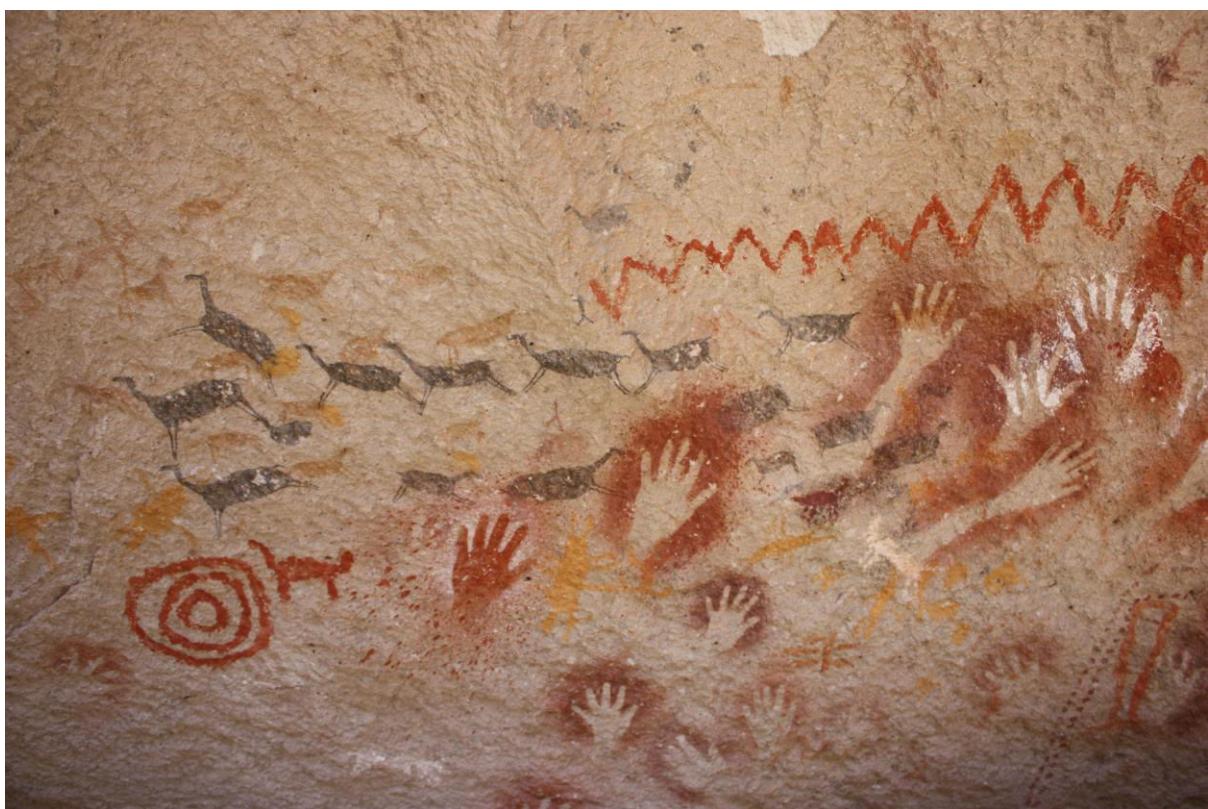


Fig. 1, Pitture rupestri della *Cueva de las Manos*, 9300-1300 anni fa, attribuite all'arte dei Cacciatori Arcaici, pigmenti minerali, tra cui ossidi di ferro per le tonalità rosse e violacee, caolino per il bianco, nastrojarosite per il giallo e ossido di manganese per il nero, con l'aggiunta di sostanze leganti di natura organica, Rio Pinturas (Patagonia)

1 Il motivo a zig-zag nella “Cueva de las Manos”

È possibile trovare il motivo a zig-zag, nei graffiti rupestri presenti nella *Cueva de las Manos*. Si tratta di uno dei siti più antichi e significativi di arte rupestre. L’interpretazione di questi segni rimane aperta, ma è possibile pensare che siano simboli legati a fenomeni naturali, tra cui l’acqua. La Cueva de las Manos è situata lungo il corso del fiume Pinturas e comprende numerosi ripari sotto roccia decorati, tra i quali una grotta che conserva pitture di straordinaria qualità. Il sito si inserisce in un contesto paesaggistico di notevole suggestione, caratterizzato dal profondo canyon inciso dal fiume Pinturas. I graffiti rupestri sono stati realizzati approssimativamente tra 9300 e 1300 anni fa. La denominazione del sito, comunemente tradotta come Grotta delle mani, deriva dalla presenza diffusa di sagome di mani umane, ottenuto mediante la tecnica dello stencil in negativo. Le raffigurazioni più tarde risultano sovrapposte a quelle di epoche precedenti. È possibile riconoscere tre fasi: associazioni di grafemi (impronte di mani umane, oggetti-strumenti, zig-zag), animali a serie aggiunti posteriormente, serie di punti aggiunti successivamente.³²

Ovviamente sono presenti anche scene di caccia e, tra i vari animali, spiccano fra tutti i guanachi (*lama guanicoe*), specie tutt’ora presente nell’area. Le pitture sono state eseguite utilizzando pigmenti minerali, tra cui ossidi di ferro per le tonalità rosse e violacee, caolino per il bianco, nastrojarosite per il giallo e ossido di manganese per il nero, con l’aggiunta di sostanze leganti di natura organica. L’analisi stilistica consente di distinguere tre principali gruppi artistici, la cui sequenza ebbe inizio già nel X millennio a.C. Le indagini archeologiche hanno evidenziato una lunga continuità della frequentazione del sito, con un’ultima fase di occupazione databile intorno al VII secolo d.C., attribuibile a popolazioni considerate possibili antenati dei *Tehuelche*³³ storici della Patagonia.

³² Anati, E., *La struttura elementare dell’arte*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2002, p.23

³³ *Tehuelche*: con questo nome, che significa ”uomini del Sud”, gli Araucani chiamavano i Patagoni



Fig. 2, Pitture rupestri della *Cueva de las Manos*, 9300-1300 anni fa, attribuite all'arte dei Cacciatori Arcaici, pigmenti minerali, tra cui ossidi di ferro per le tonalità rosse e violacee, caolino per il bianco, nastrojarosite per il giallo e ossido di manganese per il nero, con l'aggiunta di sostanze leganti di natura organica, Rio Pinturas (Patagonia)

La grotta è riconosciuta dalla comunità scientifica internazionale come uno dei siti più significativi per lo studio dei gruppi di cacciatori-raccoglitori dell'America meridionale durante l'Olocene antico, grazie all'eccellente stato di conservazione delle pitture. Tale conservazione, fatta eccezione per le pitture maggiormente esposte, è stata possibile grazie alle condizioni microclimatiche favorevoli del riparo roccioso: la bassa umidità, l'assenza di infiltrazioni d'acqua e la stabilità delle superfici rocciose.

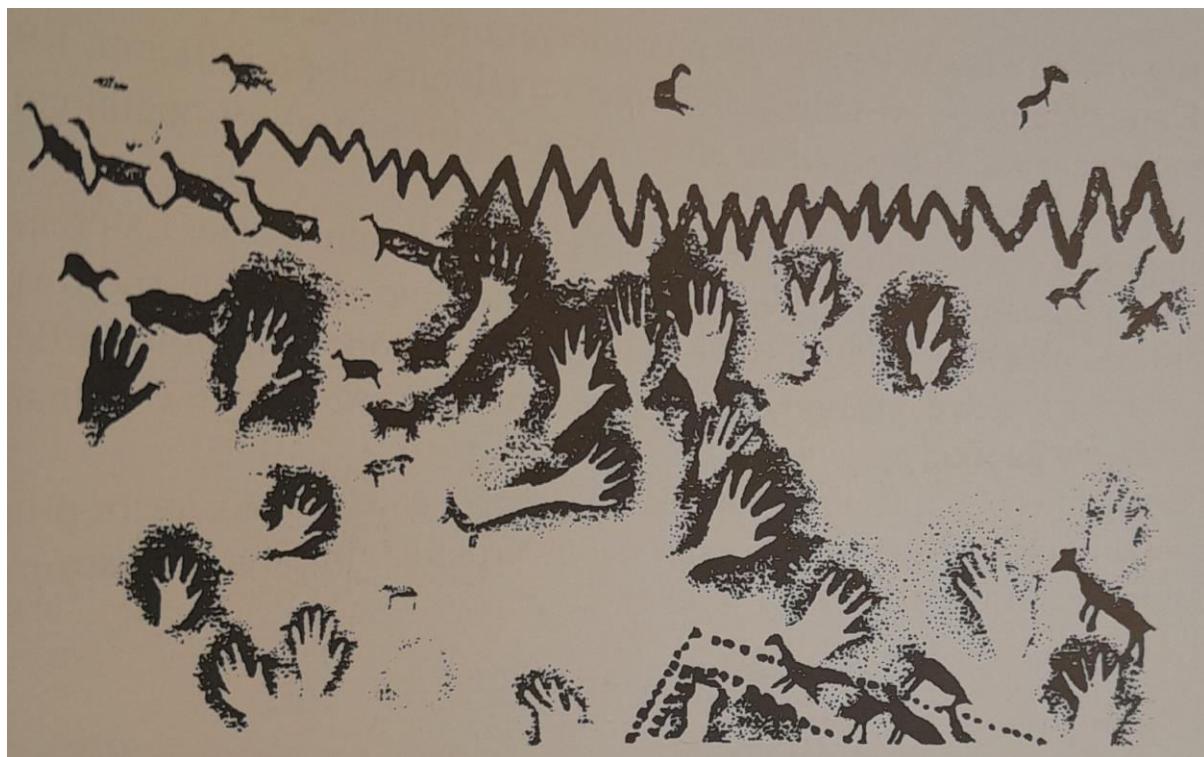


Fig. 3, Pitture rupestri della *Cueva de las Manos*, 9300-1300 anni fa, attribuite all'arte dei Cacciatori Arcaici, pigmenti minerali, tra cui ossidi di ferro per le tonalità rosse e violacee, caolino per il bianco, nastrojarosite per il giallo e ossido di manganese per il nero, con l'aggiunta di sostanze leganti di natura organica, Rio Pinturas (Patagonia)

Dietro a tale primitivismo emerge un'immensa ricchezza dello spirito, dell'immaginazione e del senso di estetica. Nei siti di arte rupestre l'uomo ha vissuto profondamente esperienze interiori, ha cercato con le forme, i segni e i colori, di dialogare con vari elementi naturali, tra cui l'acqua. Ha cercato di trasmettere i propri messaggi a tutta la natura. Le capacità di astrazione, sintesi e mitizzazione, sono caratteristiche della specie umana. Nella produzione artistica emergono le espressioni di tale capacità. È educativo ripercorrere la storia dell'uomo, riscoprire e analizzare la sua produzione artistica, perché si trae degli insegnamenti. È un modo per maturare e arricchirsi. Significa riscoprire brandelli primordiali d'iconografia che sono ancora nostri, perché sono dentro di noi, e che reinventiamo. Quando osserviamo questi antichi segni, essi riemergono dal nostro inconscio sommerso. Gli archetipi in questo senso sono il filo conduttore tra ieri, oggi e domani. Sono elementi che, rivedendo, riscopriamo. La prima reazione è quella di dirsi "queste immagini le ho inventate io... diecimila anni fa". È dunque importante riscoprire gli archetipi del nostro meccanismo mentale. L'arte in questo senso è lo specchio dell'anima, dello spirito e della mente dell'uomo primitivo, e costituisce una documentazione capitale per comprendere la matrice concettuale e psicologica dell'uomo moderno.³⁴

Il passato prossimo e remoto sono due tipi diversi di memoria che sono tenuti separati dalla mente umana. Dalle testimonianze dell'arte preistorica i due tipi di passato si alternano. Il passato prossimo è caratterizzato dalle scene di attività quotidiane, di economia e di socializzazione, di vita familiare, di commemorazione di eventi. È un aspetto che riguarda sia le popolazioni ad economia complessa, sia i cacciatori evoluti che usano arco e freccia, le società dedite alla pastorizia e allevamento del bestiame. Ognuna di queste categorie ha modi diversi di enfatizzare il passato prossimo. Invece, nelle società dei cacciatori e raccoglitori arcaici, la scena è praticamente inesistente. Il passato prossimo appare come cancellato, in favore di un passato remoto assoluto, globale, nel quale si esaltano le caratteristiche eterne. Delle relazioni tra uomo e ambiente, della ricerca di dialogo con le forze soprannaturali, viene enfatizzato lo stupore dell'uomo nei riguardi dei meravigliosi fenomeni della natura, di quei cambiamenti nel contesto ambientale che incidono sulla vita dei mortali. In opere di carattere metaforico emergono preoccupazioni che riguardano l'alternarsi delle stagioni, del caldo o del freddo, della luce e delle tenebre, del giorno della notte, del bello e del brutto tempo, delle forme della natura, dalle piatte pianure alle impervie montagne, dalle distese d'acqua dei mari, dei laghi e dei fiumi. L'uomo esprime le sue riflessioni, le sue divagazioni, la sua ricerca di

³⁴ Anati, E., *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rupestre del mondo*, Milano, Jaca book, 1995

verità e di senso, in una sintesi delle memorie che spieghi l'essenza stessa del creato. L'iconografia dei cacciatori arcaici sembra indicare che il passato prossimo non sia raffigurato. È memorizzato perché ritenuto irrilevante, per cui non coincide sulla memoria. È soprattutto il passato remoto che occupa le loro menti. I simboli acquatici entrano in questo senso a far parte del passato remoto.

L'uomo sviluppò rispetto per la realtà fisica e cercò di comprenderla attribuendo dei significati ai vari fenomeni naturali. Il movimento dell'acqua è sempre stato osservato, i fiumi, i mari e le cascate. I Popoli antichi cercavano delle risposte alle domande esistenziali. L'eterno quesito "Perché?" è probabilmente una delle caratteristiche dell'*Homo sapiens* da sempre.³⁵ Ancora oggi l'arte, così come il pensiero e la dinamica associativa, sembra osservare costanti riferimenti agli archetipi, che ne siamo o meno coscienti, e ciò si verifica anche nella società occidentale. La riscoperta dell'arte preistorica nel momento in cui la si assimila e il nostro intelletto risponde, rivela uno dei valori fondamentali dell'arte visuale, quello di non morire mai.³⁶ Queste tracce materiali ancora oggi ci pongono ad interrogarci, più che a dare delle risposte definitive.

2 Le proprietà terapeutiche delle acque

Secondo le fonti antiche, l'ambiente naturale della Sardegna, si presentava originariamente con un'estesa copertura forestale e una fitta rete di corsi d'acqua. Nelle fasi iniziali dell'insediamento umano, l'assenza di pratiche sistematiche di disboscamento, non ancora indotte dallo sviluppo dell'agricoltura, contribuiva al mantenimento di un equilibrio idrico in cui la disponibilità delle risorse superava ampiamente il fabbisogno della comunità. Anche quando l'attività agricola iniziò progressivamente ad ampliare i propri spazi, tale equilibrio rimase a lungo favorevole alla presenza naturale dell'acqua. Questa risorsa si inserisce nella vita umana senza conflitto. L'acqua abbondante e i boschi estesi ci fanno riflettere sull'assenza di un bisogno immediato di sfruttamento intensivo. L'uomo primitivo appare integrato nella natura e non la vuole modificare radicalmente. In realtà, ha preservato l'ambiente, non perché sapeva già come fare ma perché non aveva ancora sviluppato strumenti tali da poterlo alterare. Questo invita a pensare che il degrado ambientale non sia una conseguenza della presenza umana, bensì di specifiche scelte produttive e sociali. Se un tempo l'equilibrio era spontaneo, oggi richiede consapevolezza.

³⁵ Anati, E., *Sogno e memoria per una psicanalisi della preistoria*, Capo di Ponte, Atelier, 2014

³⁶ Anati, E., *La struttura elementare dell'arte*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2002

Nonostante l'abbondanza dell'acqua, l'importanza dell'elemento idrico crebbe progressivamente, fino ad assumere un ruolo centrale non solo sul piano funzionale, ma anche in ambito simbolico e religioso.

Risulta difficile capire precisamente la data di inizio del culto delle acque. L'uomo era profondamente influenzato dal contesto ambientale in cui viveva, tanto che la sua dimensione spirituale si sviluppò progressivamente. La visione di un paesaggio incontaminato favorì forme di interiorizzazione, dove il contatto con la natura divenne un aspetto fondamentale.

È noto che, nella tarda età neolitica, il culto predominante fosse legato alla sfera funeraria e alle entità ctonie, con particolare attenzione al mondo dei morti e agli spiriti sotterranei. In tale quadro, la venerazione dell'acqua, elemento che emerge dal sottosuolo e che veniva riconosciuto come dotato di proprietà terapeutiche, capace di alleviare sofferenze fisiche, può essere interpretata come una declinazione specifica e localizzata, peculiare del contesto sardo. Tale sviluppo potrebbe essere ricondotto a un'evoluzione delle capacità cognitive e simboliche delle comunità locali, favorita dai contatti culturali con popolazioni esterne. Il culto delle acque trovò espressione materiale e simbolica nelle figure della Dea Madre e del Dio Toro, iconografia che presenta evidenti affinità con tradizioni di matrice orientale, confermando l'esistenza di processi di interazione e di scambio culturale. Da queste influenze, si può appunto dedurre che le comunità preistoriche, spesso percepite come isolate, fossero in realtà parte di un Mediterraneo dinamico, dove idee e simboli del sacro viaggiavano. L'acqua, dunque, non è più soltanto una risorsa disponibile per la sopravvivenza ma diventa qualcosa che va venerato. È significativo che il culto emerga proprio in un contesto di abbondanza: non nasce dalla paura della scarsità, ma dalla consapevolezza del valore profondo dell'elemento. Possiamo capire che da un paesaggio che non è compromesso dalla mano dell'uomo, ci possa far muovere in direzioni più intime. La dimensione religiosa non era separata dalla vita quotidiana, ma emergeva spontaneamente grazie al contatto diretto con la natura. È possibile credere in questo collegamento tra il culto delle acque e la sfera ctonia perché l'acqua è l'elemento che sgorga dal sottosuolo, oltre che a provenire dalle piogge, quindi, risulta coerente il fatto che sia simbolo di comunicazione tra vita e morte.

Le pratiche connesse al culto delle acque sembrano rispondere a esigenze di natura eterogenea, spaziando dalla richiesta di tutela individuale e collettiva, a sostegno in ambito economico, fino a finalità di carattere militare. In quest'ultimo ambito, infatti, la tradizione rituale prevedeva l'immersione delle armi del guerriero nelle acque sacre, ciò conferiva una valenza simbolica di invulnerabilità e di supremazia nei confronti dell'avversario. Nel caso specifico del pozzo di Sant'Anastasia, non sono disponibili evidenze archeologiche che attestino lo svolgimento dei

rituali di tale natura. Tuttavia, il rinvenimento di manufatti in bronzo, tra cui lame e spade, costituisce un dato di particolare rilievo, anche se tali reperti risultano suscettibili di interpretazioni differenti. In questo passaggio si mette in evidenza la capacità di questo culto di adattarsi a bisogni molti concreti. L'acqua sacra non appare come un elemento astratto o distante, ma come, una forza attiva chiamata a intervenire nei momenti decisivi dell'esistenza. Il sacro è quindi profondamente legato alla vita quotidiana. Affidare le armi all'acqua sacra equivale a trasferire al guerriero una protezione che va oltre le capacità fisiche.

Per cercare di comprendere il rituale religioso e magico di età preistorica in Sardegna, occorre rivolgere il pensiero verso popoli e razze che ancora oggi vivono sulla crosta terrestre allo stato semiselvaggio. Da alcune interviste effettuate nell'ambiente sardo, emergono certi riti che si tramandano di generazione in generazione da secoli. Va inoltre puntualizzato che la Sardegna non subì interamente l'influenza della cultura italica a causa del suo isolamento geografico, questi valori spirituali non hanno dunque subito traumi ma hanno seguito un'evoluzione. Dalle testimonianze raccolte, emerge che l'iniziato doveva essere il prescelto in una strettissima cerchia di appartenenti alla sua generazione. Chi non superava il rigidissimo tirocinio veniva naturalmente escluso dall'esercizio di sacerdozio che necessitava di una buona dose di autodisciplina, della conoscenza delle erbe medicinali e della loro applicazione. Era di rigore la meditazione e il raccoglimento spirituale nel silenzio più assoluto. Se il silenzio veniva rotto da un rumore qualsiasi, la funzione che consisteva nel ripetere le forme magiche del rito non era più valida e doveva essere ripetuta la notte seguente oppure destinata ad altra data. Questi preliminari di culto erano strettamente legati alla situazione astrale, cioè alla posizione degli astri in relazione ai movimenti di rivoluzione terrestre e anche alle fasi lunari. Le varie combinazioni potevano procurare, secondo le teorie magiche, influssi benefici o malefici, in determinate sfere di influenza. Anche l'esercizio vero e proprio, cioè il modo di operare degli ammalati, doveva basarsi su queste considerazioni. Superata così la fase di preparazione spirituale e concluso in noviziato, il neo-mago o stregone si trovava nella condizione idonea ad esercitare le funzioni propiziatorie su chi ne aveva bisogno. Certe ceremonie potevano essere celebrate davanti al paziente, dopo la preparazione spirituale. Se questi non avvertiva benefici effetti né dopo il rito magico né dopo quello del culto delle acque, le sedute potevano essere ripetute in date dispari sino a che il miglioramento non sopraggiungeva.³⁷

³⁷ Casti, D. Sardara, *Il culto delle Acque, Il Pozzo Sacro di Sant'Anastasia e la sua chiesa*, Firenze, Il Punto, 1982

3 Il pozzo sacro di Sant'Anastasia di Sardara

Il culto delle acque aveva varie funzioni: la ricerca di protezione, aiuto in campo economico e familiare oppure bellico. In quest'ultimo caso, l'arma del guerriero veniva immersa nell'acqua, da dove doveva uscire invincibile nei confronti del nemico più potente. Non ci sono prove sicure che il pozzo di Sant'Anastasia sia stato testimone di riti di questa specie. Possiamo però affermare che sono state rinvenute, nell'area sacra del Pozzo, punte di lancia spezzate, innesti di lama, guaine di spade, diversi oggetti in bronzo, i quali possono avere un duplice significato. Il caso della lancia spezzata, per esempio, ricorda la morte dell'uomo d'arme. Ma sia questo che tutti gli altri oggetti avevano la semplice funzione di accompagnare il defunto nella tomba, oppure venivano posti accanto al tempio perché potesse difendere il morto da eventuali spiriti maligni disturbatori del sonno eterno.

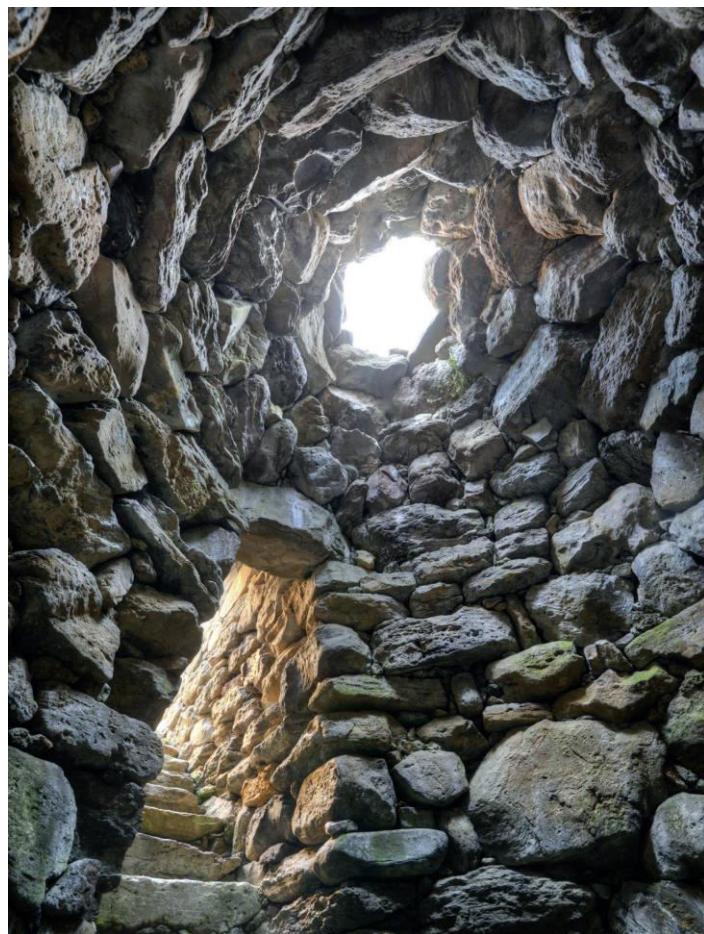


Fig. 4, *Il Pozzo Sacro di Sant'Anastasia*, XIII-XII secolo, Sardara

Il culto dell'acqua, relativo al potere di certe acque nell'isola è largamente provato in alcuni passi di antichi autori classici. Pervenuta attraverso autori più recenti, queste notizie risalgono probabilmente a Sallustio: Solino, confermato da Isidoro e Prisciano, riferiscono sull'esistenza in Sardegna di acque termominerali terapeutiche perché provviste di proprietà magico medicinali e di essere calde, leggermente caustiche, ricche di sali ed effervescenti. La funzione consisteva nel sottoporre al presunto colpevole la seguente prova: se, dopo essere stato toccato con quell'acqua, i suoi occhi reagivano ai sali e alle effervescenze contenute in esse, il giudicando poteva essere dichiarato reo anche se non aveva commesso il fatto di cui era accusato. Oltre a quelle calde, nell'isola esistevano acque medicamentose non calde, con leggera acidità. Anche a queste i Nuragici attribuivano proprietà magiche che venivano sfruttate per la cura dei dolori reumatici. Il Pozzo di Sant'Anastasia è provvisto di una vena sorgiva di acqua medicamentosa non calda, per cui è probabile, molto probabile che in esso siano stati svolti i riti magici o ordalici. Si può anche supporre, però, che le celebrazioni siano state effettuate nelle vicine Terme del paese, Santa Maria Acquas di acque calde e acidule, alla temperatura di 58 ° alla sorgente.

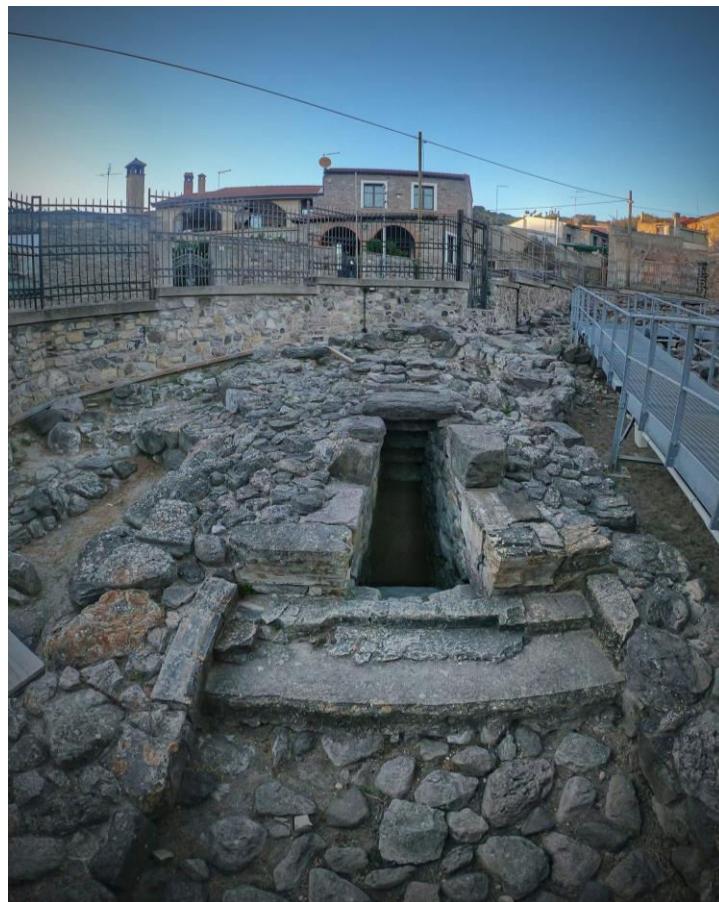


Fig. 5, *Il Pozzo Sacro di Sant'Anastasia*, XIII-XII secolo, Sardara

Il tempio a pozzo nasce incamerando l'acqua sorgiva in una costruzione interrata, detta tholos, a cui si accede alla gradinata dell'unico ingresso. L'acqua sorgiva non è visibile. Lo schema distributivo del pozzo, si articola in tre parti principali: vestibolo o dromos, esente da esedra; una scala con 12 gradini a rampa rettilinea, coperta da una volta architravata, con gradini a scendere che raggiungono la cella che ricopre il pozzo sottostante; tra l'ultimo gradino e la base del tempio intercorre uno sbalzo di 1,10 m; la camera interrata o tholos. Il pozzo viene alimentato a piano di pavimento, attraverso un cunicolo basso e stretto la cui apertura è di 100x50 cm e la lunghezza di 6 m circa. Il cunicolo forma un passaggio strettissimo costruito ai lati secondo un tipo arcaico di muratura. A metà percorso il corridoio si eleva ad altezza d'uomo allargandosi leggermente: sul soffitto c'è un lastrone che sembra una botola e in basso gradoni, nuovamente a scendere, sino all'altezza di 6 m dal suolo. Alla fine del percorso troviamo un fornello circolare scavato nella roccia. L'acqua che sgorga da questa fonte raggiunge la portata di 15000 litri circa in 24 ore e avviene che l'acqua il più delle volte superi l'ultimo gradino di discesa del pozzo, che in questo caso esercita la funzione del fornello. Le modeste proporzioni di questa stupenda costruzione arcaica consentono la presenza di due sole persone, lo stregone e l'iniziato o ammalato che fosse. La parte superiore della camera interrata è protetta da un muro di contenimento. Il tamburo o cratero è coperto da uno strato di argilla pressata che non permette all'acqua piovana di filtrare all'interno del pozzo.

4 Decorazione e simbolismo nelle ceramiche sarde

All'elemento acquatico sono talvolta associati segni quali motivi a zig-zag, tali segni ricorrono con una certa frequenza nelle produzioni ceramiche preistoriche, così come nell'arte parietale e nelle statue-stele. Le diverse interpretazioni di questi simboli mettono in evidenza il confine sottile tra ciò che possiamo intuire e ciò che non possiamo dimostrare con certezza. I segni che sono stati trovati nelle produzioni artistiche preistoriche, associate all'elemento acquatico, evocano movimento, ciclicità, fluidità. Risulta naturale collegarli all'acqua o ai ritmi lunari.



Fig. 6, *Vaso piriforme (scavi Taramelli)*, XIII-XII secolo, Sant'Anastasia, Sardara

È sicuramente significativo che questi motivi ricorrono in contesti diversi, come l'arte parietale e la ceramica. Ciò ci fanno intuire che rispondano ad un linguaggio simbolico condiviso all'interno delle comunità. Questo suggerisce l'esistenza di un sistema di segni non casuale, ma allo stesso tempo, è difficile ancorare tali simboli a contesti rituali precisi. Tuttavia, questa incertezza interpretativa non svuota questi segni di valore, al contrario, li rende ancora più potenti. Probabilmente questi simboli non avevano un unico significato fisso, ma erano polisemici, capaci di adattarsi a contesti diversi. Anche Jung, infatti, ci rivela la polisemia dei simboli. Questi segni tracciati sulle pareti rupestri e sulle ceramiche continuano a parlarci, più che a fornire risposte, stimolano domande.

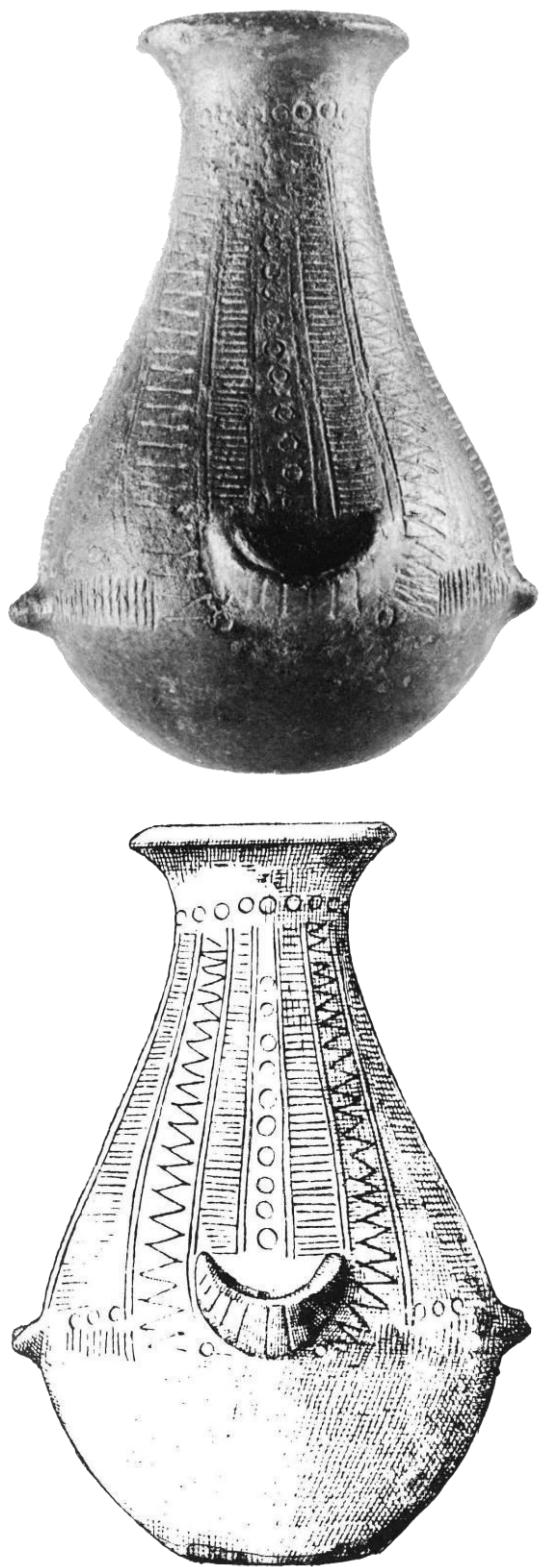


Fig. 7 e 8, Vaso piriforme (scavi Taramelli), XIII-XII secolo, Sant'Anastasia, Sardara

III Capitolo

La Rêverie dell'acqua

Secondo il pensiero di Gaston Bachelard, noto filosofo francese, l'acqua occupa un posto privilegiato all'interno della fenomenologia dell'immaginazione. Questo capitolo intende analizzare la *rêverie* dell'acqua a partire dalla specifica psicanalisi bachelardiana dell'immaginazione. In tale prospettiva, l'elemento acquatico si configura come specchio dell'identità e luogo di riflessione, come mostra il mito di Narciso. Si vedrà successivamente come anche Leda e il cigno e il complesso di Ofelia siano dei miti ricchi di significati simbolici.

1 Psicanalisi delle acque

La poetica della *rêverie* è uno dei nuclei più affascinanti del pensiero di Gaston Bachelard, in cui si allontana dalla razionalità scientifica per esplorare l'esperienza immaginativa, intima e creativa dell'essere umano. La *rêverie*³⁸ è uno stato dello spirito che si abbandona a dei ricordi e a delle immagini. In questa situazione, l'io dimentica della sua storia contingente, lascia errare il proprio spirito e gode in tal modo di una libertà simile a quella del sogno (*rêve*), in rapporto al quale la *rêverie* indica tuttavia un fenomeno della veglia e non del sonno.³⁹ Essa rappresenta uno spazio raro e prezioso, perché sospende per un momento il peso delle preoccupazioni quotidiane. In questo stato l'io non è più definito da ciò che ha vissuto o da ciò che deve fare, si lascia andare e non obbedisce alla logica razionale. Quello che è particolarmente significativo è il fatto che tale fantasticheria avvenga nella veglia. Non si tratta di una fuga inconsapevole come il sogno notturno, ma è un'esperienza lucida e creativa, in cui il soggetto partecipa attivamente al fluire delle immagini. Il sogno è maschile mentre la *rêverie* è femminile. L'anima si manifesta, sia nell'uomo che nella donna, per mezzo della *rêverie*⁴⁰. Ciò significa che ogni essere umano possiede questa dimensione femminile, necessaria per accedere a un'immaginazione profonda. Essa ci permette di fuggire al tempo, è uno stato d'animo. Significativo è il fatto che Bachelard parli di un mondo e non di una società. La *rêverie* cosmica ci colloca in una dimensione più originaria, sospendendo il rapporto utilitaristico con le cose. In questo modo l'essere umano si sente parte del cosmo e in questo

³⁸ *rêverie*: fantasticheria, come condizione di chi si abbandona al fantasticare

³⁹ Bachelard, G. *La poetica della revére*. Bari, Dedalo, 1972, p. 6

⁴⁰ Ivi pp. 37-38

stato, la realtà non è qualcosa da dominare, ma da abitare interiormente. Entra in gioco anche il tempo che qui perde la sua presa sull'uomo, non esiste più infatti un prima e un dopo, ma una sola durata continua e tranquilla.

L'acqua non è considerata solo un elemento naturale, ma una materia privilegiata della *rêverie*. In questo elemento è presente un tipo di intimità diverso rispetto a quella del fuoco e della pietra, *l'immaginazione materiale dell'acqua è un tipo particolare di immaginazione*.⁴¹

È importante, in questo passaggio, riflettere sul pensiero di Eraclito, secondo cui non ci si bagna due volte nello stesso fiume, perché già l'essere umano, nel profondo, ha il destino dell'acqua che scorre. L'acqua è davvero l'elemento transeunte, la metamorfosi ontologica essenziale tra il fuoco e la terra. Le acque calme suscitano una certa malinconia esistenziale, si tratta di una delle esperienze più profonde dell'esistenza umana. Non si tratta di una tristezza che opprime, ma una malinconia quieta che non impoverisce ma arricchisce l'esperienza interiore. Ciò ci invita a rallentare lo sguardo e il pensiero. Nell'acqua ferma, inoltre, il tempo sembra sospeso, è grazie a questa sospensione che l'essere umano può conoscere la propria dimensione più profonda, scavare nella propria anima.

Bachelard ci rivela come lui non riesca a sedersi vicino ad un ruscello senza cadere in una *rêverie* profonda. Non è necessario che sia ruscello del nostro paese o l'acqua di casa nostra, qualsiasi acqua conosce i nostri segreti. Il fatto che non sia necessario trovarsi di fronte all'acqua di casa, suggerisce che la *rêverie* non nasca dal ricordo autobiografico, ma da una risonanza più profonda e universale. Il filosofo ci rivela inoltre che il bambino sia un materialista nato, i suoi primi sogni, infatti, riguardano sostanze organiche.⁴² Qui viene messo in luce un aspetto fondamentale dell'immaginazione infantile. Il bambino non pensa al mondo in modo astratto, ma lo vive attraverso la materia ed entra in rapporto con le sostanze. Anche Bachelard spiega il carattere femminile e la profonda maternità attribuiti alle acque. Questo concetto di maternità è sempre presente, perché l'elemento acquatico è una materia che ovunque vediamo nascere e crescere. La sorgente è una nascita, una nascita continua. L'acqua viene definita materna perché non si limita a conoscere l'esistenza, ma la fa nascere continuamente. L'acqua è la valorizzazione della purezza, è un essere totale, forse più di ogni altro elemento, perché possiede un corpo, un'anima, una voce.⁴³ Questa idea del linguaggio delle acque è un'intuizione molto profonda, perché viene attribuito all'acqua un valore non solo simbolico, ma una vera e propria presenza espressiva. Il legame tra la parola dell'acqua e la

⁴¹ Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red, Edizioni, 2006, p. 12

⁴² Ivi pp. 12-16

⁴³ Ivi pp. 21-23

parola umana ci fa riflettere sul fatto che il linguaggio umano non è rigido né immobile, scorre proprio come l'acqua.

2 L'acqua come specchio dell'identità: il mito di Narciso

Nella *psicanalisi delle acque* di Bachelard c'è un'analisi delle acque chiare e primaverili. L'acqua rischiarata da un sole primaverile porta in questo modo delle metafore comuni che animano una poesia di second'ordine. Molti poeti ne abusano, ma per questo potrebbero essere considerati minori. Tra queste immagini ci sono quelle delle ondine, ma tali immagini, seppur naturali, non ci catturano, non suscitano dentro di noi un'emozione profonda. Siccome sono sfuggenti, lasciano di sé soltanto un'impressione fugace. Devono invece nascere delle *rêveries* più profonde a partire da forme che scaturiscono dall'acqua. In questo modo hanno un maggiore fascino, incisività e consistenza.

È importante riflettere sul mito di Narciso, in cui centrale è il tema dell'amore dell'uomo per la propria immagine. Infatti, secondo il racconto di Ovidio nelle Metamorfosi, Narciso è un giovane di straordinaria bellezza che rifiuta l'amore di chiunque lo desideri. Punito dalla sua insensibilità, viene condotto ad innamorarsi della propria immagine riflessa nell'acqua di una fonte limpida. Ignaro che si tratti di un'illusione, Narciso resta incantato dal riflesso, incapace di distaccarsene, fino a consumarsi nel desiderio di ciò che non può possedere. Alla sua morte, nel luogo in cui giaceva, nasce un fiore che porta il suo nome.

Lo specchio della fonte è pertanto l'occasione per un'immaginazione aperta. Il riflesso un po' vago, un po' offuscato, suggerisce un'idealizzazione. Di fronte all'acqua che riflette la sua immagine, Narciso sente che la sua bellezza continua, che non si è completata, che occorre completarla. Lo sguardo sull'acqua non produce una semplice contemplazione narcisistica, ma un desiderio di continuità. Narciso non vede una bellezza conclusa, bensì una bellezza in divenire. L'acqua non fissa l'identità, la prolunga: suggerisce che l'essere non coincide mai del tutto con la propria immagine. Al contrario, gli specchi di vetro, immobili, offrono un'immagine definitiva, priva di profondità immaginativa. Essi bloccano lo sguardo in una forma statica, senza lasciare spazio al sogno. È proprio per questo che lo specchio d'acqua è più poetico.⁴⁴

Di fronte all'acqua, Narciso ha la rivelazione la rivelazione della sua duplice potenza virile, ma soprattutto della sua realtà e della sua idealità. Accanto alla sorgente prende vita in questo modo

⁴⁴ Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red, Edizioni, 2006 pp. 28-31

un *narcisismo idealizzante*.⁴⁵ Il giovane, di fronte all'acqua, non scopre solo la propria immagine, ma la complessità della propria identità. Con *narcisismo idealizzante* non si intende un amore per un'immagine già compiuta, bensì l'attrazione verso una figura di sé in divenire. In questa prospettiva, il soggetto non si limita a confermare la propria identità, ma la trascende. L'immagine idealizzata non coincide con il sé reale. Per questo il *narcisismo idealizzante* ha una dimensione creativa e poetica, spinge l'io ad immaginarsi diverso, più armonico e pieno. Il *narcisismo cosmico* è la continuazione del tutto naturale del narcisismo egoista. *Sono bello perché la natura è bella; la natura è bella perché io sono bello.*⁴⁶

Se il narcisismo egoista resta concentrato nell'immagine individuale, nel narcisismo cosmico, invece, l'io si dilata. Non si contempla più da solo, ma si riconosce riflesso nella bellezza del mondo. In questo modo c'è un'assenza della separazione tra il soggetto e il mondo.

Il narcisismo, prima presa di coscienza di una bellezza, è dunque il principio di un pascalismo.⁴⁷ Nel riconoscersi come bello, il soggetto non si limita ad affermare sè stesso, ma impara a riconoscere la bellezza come valore. Da qui nasce il pascalismo: l'idea che la bellezza possa essere ovunque.

*Il cosmo risulta in qualche modo pervaso di narcisismo. Il mondo vuole vedersi.*⁴⁸

Questo suggerisce un rovesciamento interessante: non è soltanto l'uomo a guardare il mondo, ma è come se fosse il cosmo stesso a cercare uno sguardo.

⁴⁵ Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red, Edizioni, 2006, p. 32

⁴⁶ Ivi p. 34

⁴⁷ Ivi p.35

⁴⁸ Ivi pp. 38-39



Fig. 9, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599, olio su tela, Galleria Nazionale di Arte Antica, Roma

Il mito di Narciso è stato raffigurato molte volte fin dall'antichità, ma l'interpretazione di Caravaggio si distingue per una composizione insolita, quasi assimilabile a una carta da gioco: la parte inferiore del dipinto riproduce specularmente quella superiore, come se il pittore avesse ruotato di 180 ° la metà alta della tela per creare l'immagine riflessa. Questa scelta compositiva risulta particolarmente adatta al racconto del giovane cacciatore, innamorato della propria immagine riflessa nell'acqua. Il ginocchio scoperto diventa il principale punto di attrazione visiva, mentre la larga manica a sbuffo guida l'occhio dell'osservatore verso la mano immersa nello specchio d'acqua, illusorio di stringere quell'immagine ingannevole di sé. La bocca leggermente aperta esprime il momento culminante della sofferenza interiore di Narciso che, si abbandona alla disperazione e si lascia morire sulla riva della stessa fonte che gli ha restituito la sua immagine.



Fig 10. Salvador Dali, *La metamorfosi di Narciso*, 1937, olio su tela, Tate, Londra

Questo dipinto rappresenta la personale rilettura che Dalì diede del mito greco di Narciso. Narciso era un giovane di straordinaria bellezza, incapace di amare qualcuno che non fosse sé stesso, e per questo causò la sofferenza a molti pretendenti. Come punizione, gli dei lo condannarono a contemplare la propria immagine riflessa nell'acqua di uno stagno. Si innamorò di quel riflesso, ma rendendosi conto di non poterlo mai toccare, si lasciò morire. Dopo la sua morte, gli dei lo trasformarono in un fiore, il Narciso, rendendolo immortale. Per realizzare quest'opera, Dalì adottò una tecnica estremamente accurata che definì una sorta di fotografia a colori dipinta a mano, ottenendo così un effetto visionario e allucinatorio. La scena raffigura la metamorfosi di Narciso: dalla figura inginocchiata davanti allo stagno nasce l'immagine di una mano che tiene un uovo e un fiore. Sullo sfondo compare Narciso prima della trasformazione. Il gioco delle cosiddette immagini doppie nasceva dall'interesse dell'artista per i meccanismi dell'allucinazione e del delirio. Questo dipinto è il primo che Dalì realizzò applicando pienamente il metodo critico paranoico, da lui definito come un procedimento spontaneo di conoscenza irrazionale, fondato sull'interpretazione critica dei fenomeni deliranti. Tale metodo fu descritto nel saggio *La conquista dell'irrazionale*, pubblicato nel *La mia vita segreta* di Salvador Dalì nel 1942. La poesia a cui Dalì si ispirava venne pubblicata in un piccolo volume intitolato *Metamorfosi di Narciso*. Il libro includeva anche due note esplicative affiancate a una riproduzione a colori del dipinto.

Nella prima nota, l'artista spiegava il modo corretto di osservare la metamorfosi: fissando a lungo, ad una certa distanza. La figura immobile di Narciso, essa finisce per dissolversi lentamente fino a scomparire del tutto. È proprio in quell'istante che avviene la trasformazione mitica: l'immagine di Narciso si tramuta improvvisamente in quella di una mano che emerge dal riflesso dell'acqua. Tra le dita, la mano stringe un uovo - simbolo di seme e rinascita - da cui nascerà il nuovo Narciso, il fiore. Accanto si distingue una mano scolpita nella pietra calcarea, una sorta di mano fossilizzata nell'acqua, che tiene il fiore ormai sbocciato. Quando Dalí incontrò Sigmund Freud a Londra nel 1938, portò con sé una fotografia di questo dipinto come esempio della propria arte, insieme a una rivista contenente un suo articolo sulla paranoia. Il giorno seguente Freud scrisse a Stefan Zweig, che aveva organizzato l'incontro, osservando che sarebbe stato estremamente interessante analizzare dal punto di vista psicoanalitico il processo di formazione di un'immagine come quella.

3 Leda e il cigno

Bachelard analizza il cigno, in quanto vive nelle acque lente e dormienti, le stesse che generano la *rêverie* e la contemplazione. Il cigno nella letteratura è un *ersatz*, ovvero un sostituto della donna nuda. Si tratta della nudità lecita, del biancore immacolato e tuttavia ostensibile.⁴⁹ Non sarà pertanto difficile, neppure al neofita della psicanalisi, cogliere, nell'immagine del cigno, dei tratti maschili. Al pari di tutte le immagini dell'inconscio, l'immagine del cigno è ermafrodita. Il cigno è femminile nella sua contemplazione delle acque luminose, maschile nell'azione. Per l'inconscio l'azione è un atto. Un'immagine che suggerisce un atto deve evolvere nell'inconscio, dal femminile al maschile. L'immagine del cigno è sempre un desiderio, ed è a partire da questo desiderio che il cigno canta. Orbene, esiste un solo desiderio che canta morendo, che muore cantando: è il desiderio sessuale. Il canto del cigno è pertanto il desiderio sessuale.⁵⁰ La fanciulla-cigno appartiene, invece, più al mondo della *rêverie* che a quello del sogno notturno. Sotto qualsiasi pretesto, appartiene alla *rêverie* delle acque. La psicanalisi di un complesso di cultura esigerà sempre la separazione di ciò che si sa da ciò che si sente, esattamente come l'analisi di un simbolo richiede la separazione di ciò che si desidera. In questo caso, ci si può chiedere se un vecchio simbolo sia ancora animato da forze simboliche. Si possono apprezzare le mutazioni estetiche, che talvolta vengono ad animare vecchie immagini. In questo modo, manipolate da veri poeti, i complessi di cultura possono far dimenticare le loro forme convenzionali. Allo stesso modo come abbiamo parlato di *narcisismo cosmico*, è possibile, riconoscere un *cigno cosmico*. Come sostiene Pierre Reverdy in *Le gant de crin* (Il guanto di crine): *il dramma universale e il dramma umano tendono ad egualarsi*. Un grande desiderio si considera come un desiderio universale. Si ritrova sul tema del cigno riflesso dalle acque un esempio di questa sublimazione nella poderosa opera giovanile di Albert Thibaudet: *Le Cygne Rouge* (Il Cigno Rosso). Si tratta di un mito drammatico, un mito solare coltivato. Infatti, le prove sessuali abbondano: il cigno rosso è la donna da possedere, da conquistare. Il mito creato da Thibaudet può dunque considerarsi un buon esempio di dissimbolismo: il simbolismo dalla parte delle immagini esplicitamente enunciate, simbolismo dalla parte del loro significato sessuale. Un'immaginazione sentimentale sottintende un'immaginazione delle forme. Quando un simbolismo attinge le proprie forze dal cuore, quando si ingrandiscono le visioni, sembra, in questi casi, che le visioni pensino. In un'opera come *Il Cigno Rosso* si sente che una meditazione continua la contemplazione. Ecco perché le

⁴⁹ Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red, Edizioni, 2006, p. 45

⁵⁰ Ivi p.47

metafore si generalizzano ed invadono il cielo. Jung fornisce, d'altro canto diverse argomentazioni che ci consentono di capire, da un punto di vista cosmico, perché il cigno sia al tempo stesso il simbolo di una luce sospesa sulle acque e un inno di morte. È il mito del sole morente. Jung cita dei versi in cui la morte del cigno canterino viene descritta come sparizione sotto le acque. Si potrebbero facilmente individuare altri esempi relativi alla metafora del cigno assurto al livello cosmico. La luna, come il sole, può evocare tale immagine. E il caso di un'immagine di Jean-Paul: “la luna, questo bel cigno del cielo, passeggiava con il suo candido piumaggio dal Vesuvio alla vetta del firmamento...” Al contrario per Jules Laforgue, il cigno rappresenta un “sostituito” della luna durante le ore diurne. Tutte queste immagini così diverse fra loro, così poco spiegabili con una dottrina realista della metafora, possono trovare un’unità solo attraverso la poesia dei riflessi, attraverso i temi fondamentali della poesia delle acque.⁵¹

⁵¹ Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red, Edizioni, 2006, pp. 45-54

Ciò che ci rimane di Leonardo da Vinci sono i disegni preparatori per il dipinto di Leda e il cigno, il quale è stato distrutto e rimane una copia dell'opera. Il dipinto, per lungo tempo ritenuto un originale di Leonardo, è in realtà una delle più rilevanti copie della leda perduta, ricordata dalle fonti francesi nel 1625. Elaborava, il mito classico dell'amore di Giove trasformatosi in cigno per leda. Nella versione borghese l'uovo, quasi celato tra l'erba, rappresenta il fulcro simbolico della composizione, in dialogo con la figura di Leda, ancora avvolta nell'abbraccio dell'amante. Le nuove copie oggi conosciute testimoniano la grande diffusione e fortuna del soggetto. Secondo il mito leda, sposa di Tindaro, re di Sparta, fu amata da Zeus, che la raggiunse sotto le sembianze di un cigno lungo le rive del fiume Eurota. Da questa unione vennero alla luce i gemelli Castore e Polluce, Elena di Troia e Clitennestra. Il tema conobbe ampia popolarità già nell'antichità e, nel Rinascimento, fu spesso affrontato dagli artisti in chiave marcatamente erotica, concentrandosi sull'unione tra la donna e il cigno. Il dipinto in esame, invece, privilegia la rappresentazione eretta della splendida leda nuda, che stringe con dolcezza il cigno amante, il quale la avvolge con l'ala sul fianco, mentre lei osserva attentamente i bambini intenti a giocare nel prato accanto, con un uovo ancora intatto. L'ambientazione è un tranquillo paesaggio fluviale, probabilmente allusivo al fiume Eurota, menzionato dal mito. Tuttavia, le indagini radiografiche hanno rivelato che, sotto la stesura attuale, si cela una prima concezione dell'opera, nella quale erano presenti quattro putti, secondo Barbiellini Amidei, o addirittura sei, come ipotizzato da Bartoli.⁵²

⁵² Calzona Lucia, 2024, *Leda*, copia di Leonardo da Vinci, Galleria Borghese, Roma



Fig. 11, da Leonardo da Vinci, *Leda*, 1517, Galleria Borghese, Roma

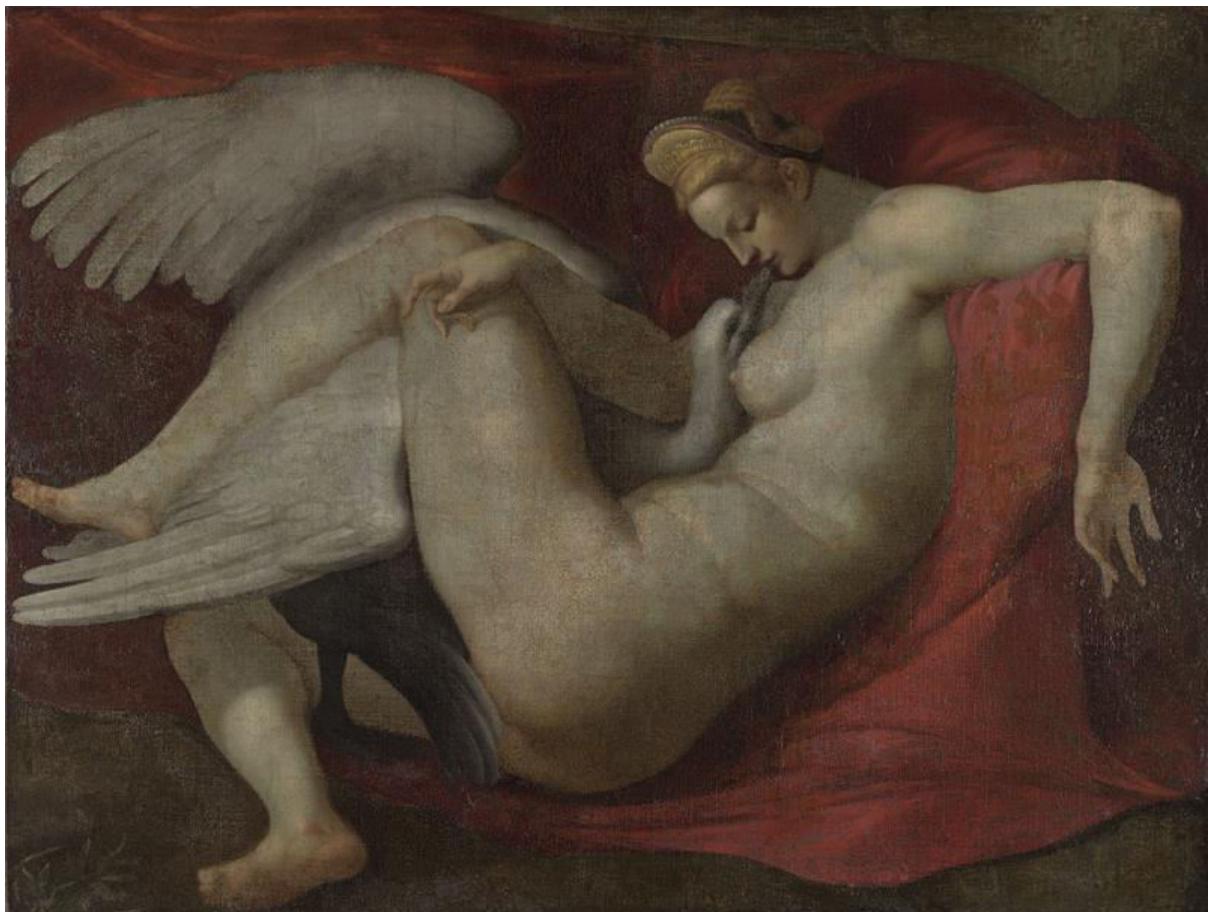


Fig. 12, da Michelangelo Buonarroti, *Leda e il cigno*, dopo il 1530, olio su tela, National Gallery, Londra

Leda e il cigno è un dipinto di Michelangelo anch'esso perduto. L'opera è caratterizzata da forte erotismo, diversamente da quella di Leonardo. La figura è rappresentata con una muscolatura potente, tipica dello stile michelangiolesco.

L'opera è una copia antica, fortemente compromessa in alcune parti, di un dipinto ormai perduto che Michelangelo eseguì nel 1530 per Alfonso d'Este, Duca di Ferrara. In quel periodo il duca aveva appena ricevuto da Tiziano tre celebri dipinti di soggetto mitologico, tra cui il Bacco e Arianna, oggi conservato alla National Gallery. Michelangelo, accettando l'incarico, si trovò quindi a confrontarsi direttamente con il grande pittore veneziano. Nel dipinto Zeus, divinità suprema dell'Olimpo, assume le sembianze di un cigno per sedurre leda, regina di Sparta. La postura della figura femminile richiama modelli antichi, come i rilievi dei sarcofagi e le gemme classiche, e presenta affinità con la *Notte* di Michelangelo.

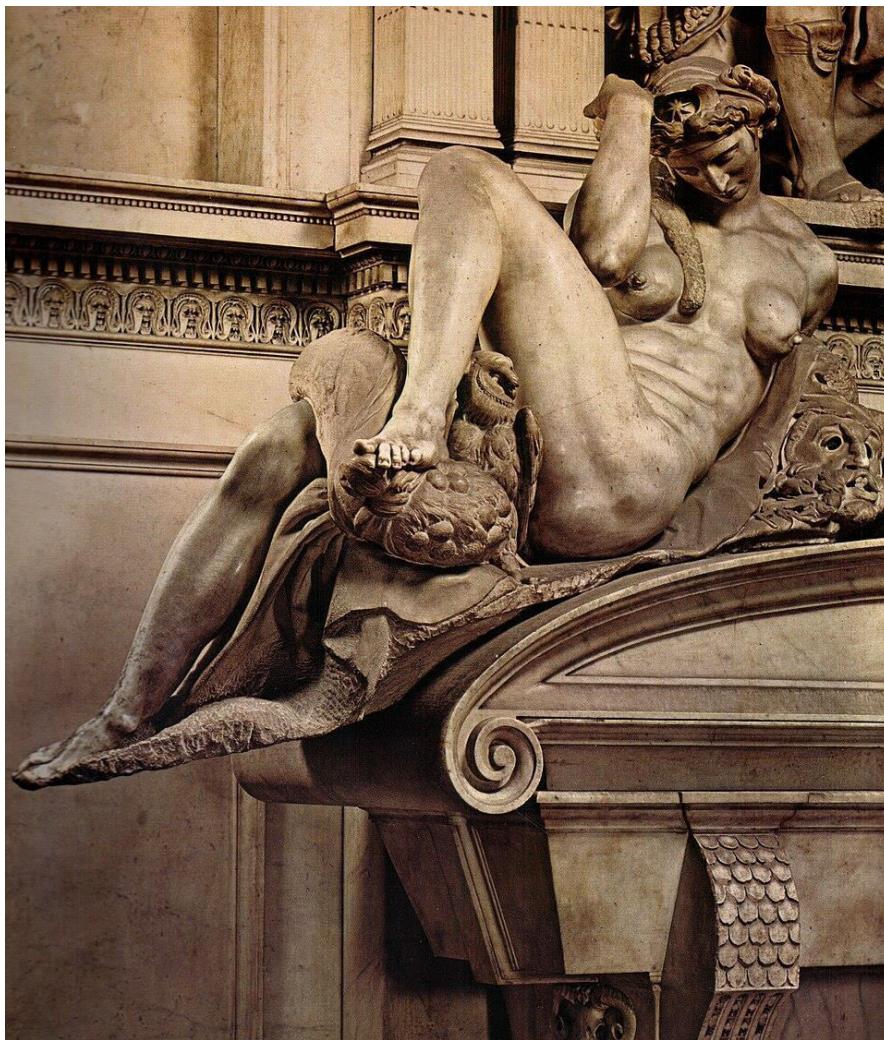


Fig. 13, Michelangelo Buonarroti, *Notte*, 1526-1531, Sacrestia Nuova, Firenze

A sua volta, la *Danae* di Tiziano, oggi conservata a Capodimonte, sembra essere stata concepita come una risposta alla leda michelangiolesca. Se quest'ultimo appare simile a un rilievo scultoreo, caratterizzato da profili netti e incisivi, la *Danae* di Tiziano si distingue per una resa più morbida e sensuale, fondata sull'intensità del colore e sugli effetti di luce. Michelangelo ebbe modo di vedere la *Danae* a Roma nel 1545: ne lodò la ricchezza cromatica, la naturalezza e il potere seduttivo, pur preservando critiche sulla qualità del disegno.⁵³

⁵³ National Gallery – After Michelangelo, Leda and the Swan

4 La morte dolce di Ofelia

Analizzando le acque profonde, dormienti e morte, Bachelard ci parla del complesso di Ofelia. Anche nelle poesie di Edgar Allan Poe troviamo il riferimento a questo tipo di acque. Bachelard ci descrive Poe come un genio dotato dell'unità più rara: l'*unità di immaginazione*. Per Poe, l'acqua è una materia privilegiata, precisamente per lui è l'acqua pesante, è la più profonda, più morta, più addormentata di tutte le acque che si trovano in natura. L'umano in Poe è la morte, la vita si descrive con la morte. L'immagine che domina la poetica dell'autore è la *rêverie* che rivede incessantemente la madre morente. Ogni acqua originariamente chiara è per Poe un'acqua che deve oscurarsi, un'acqua che assorbirà la buia sofferenza. L'acqua pesante non diventa mai un'acqua lieve, mai un'acqua tenebrosa si schiarisce, accade sempre l'inverso. Poe ritrova l'intuizione eraclitea che vede la morte nel divenire dell'acqua. Eraclito di Efeso immaginava che, già nel sonno, l'anima, distaccandosi dalle sorgenti del fuoco vivente e universale, "tendesse momentaneamente a trasformarsi in umidità". Allora per Eraclito, la morte è l'acqua stessa. L'elemento acquatico è così un invito a morire, un invito ad una morte speciale che ci permette di raggiungere uno dei rifugi materiali elementari. L'acqua, in relazione alla morte, ci è apparsa, per Poe e per il complesso di Caronte, come un *elemento accettato*. Analizzando la figura di Ofelia, abbiamo a che fare con l'acqua vista come un *elemento desiderato*. Ofelia rappresenta il simbolo del suicidio femminile. Si tratta di una creatura nata per morire nell'acqua. L'elemento acquatico è il simbolo profondo della donna che sa solo piangere le sue pene e i cui occhi risultano facilmente "annegati dalle lacrime". Se tutte le *rêveries* interminabili del destino funesto, della morte, del suicidio sono così fortemente legata all'acqua, non ci si deve stupire che per molti l'acqua sia l'elemento melanconico per eccellenza. O meglio, per usare un'espressione di Huysmans, l'acqua è l'*elemento melanconizzante*.

Ofelia non sceglie l'acqua come semplice mezzo della morte. È come se l'acqua fosse da sempre il suo destino simbolico, l'unico luogo capace di accogliere la sofferenza. La sua morte non è violenta, né drammatica, ma silenziosa, lenta, dolce e quasi naturale, come se il dolore scivolasse nell'acqua senza opporvi resistenza. In questo senso, Ofelia non è solo una figura tragica, ma una figura poetica dell'abbandono. L'acqua non appare come nemica, ma come ultima confidente, capace di accogliere ciò che la parola e il mondo non sono riusciti a salvare. In questo percorso emerge con grande chiarezza come l'elemento aquatico non sia mai un semplice scenario, ma capace di orientare l'immaginazione verso il destino, la malinconia e la morte. La morte di Ofelia non appare come un evento improvviso, ma come il compimento naturale di una *rêverie* silenziosa. A differenza del complesso di Caronte, dove l'acqua è accettata come passaggio, qui l'acqua è desiderata, cercata come unico rifugio possibile. Ofelia non combatte il proprio destino, ma vi scivola.⁵⁴



Fig. 14, John Everett, Millais, *Ophelia*, 1851-1852, olio su tela, Tate Gallery, Londra

⁵⁴ Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*. Milano, Red Edizioni, 2006

La scena rappresentata proviene dall'*Amleto* di William Shakespeare, atto IV, scena VII, episodio in cui Ofelia, sconvolta dopo l'uccisione del padre Polonio, da parte del suo amato Amleto, cade in un ruscello e muore annegata. Shakespeare fu una fonte di ispirazione fondamentale per i pittori dell'Età Vittoriana, e la figura di Ofelia, tragica e romantica, divenne uno dei soggetti più amati ed esposti con frequenza alla Royal Academy. Nello stesso anno in cui fu presentata quest'opera, anche Arthur Hughes espose una propria interpretazione della morte di Ofelia, oggi conservata alla Manchester City Art Gallery. Millais iniziò a dipingere lo sfondo nel luglio del 1851 a Ewell, nel Surrey, seguendo i principi della Confraternita dei Preraffaelliti e lavorando direttamente a contatto con la natura. Questo metodo però si rivelò estremamente impegnativo e difficoltoso, tanto da spingerlo a scrivere una lettera alla signora Thomas Combe, per lamentarsi delle fatiche. La figura di Ofelia fu aggiunta solo in un secondo momento. La modella, Elizabeth Siddal, posò per circa quattro mesi immersa in una vasca colma d'acqua, riscaldata da lampade poste al di sotto. In un'occasione, le lampade si spensero e la giovane si ammalò gravemente. Il padre minacciò l'artista di azioni legali finché questi non accettò di coprire le spese mediche. Le piante raffigurate, quasi tutte cariche di valore simbolico, sono dipinte con estrema precisione botanica. Sono presenti delle rose vicino al volto e all'abito di Ofelia, e un'altra rosa selvatica sulla riva. Il salice, l'ortica e la margherita alludono rispettivamente all'amore respinto, al dolore e all'innocenza. Le viole rappresentano l'amore non corrisposto, mentre le violette che Ofelia porta al collo simboleggiano fedeltà, castità o la morte prematura. Il papavero è un chiaro riferimento alla morte, mentre il "non ti scordar di me" galleggiano sull'acqua come segno di memoria e affetto.⁵⁵

⁵⁵ Tate Britain, *Ophelia*, John Everett, Millais

Capitolo IV

L'elemento acquatico come materia viva ed esperienza immersiva

Nell'arte contemporanea diversi artisti hanno fatto uso dell'elemento acquatico per le loro installazioni. In questo senso, l'acqua assume un valore simbolico e sensoriale importante. Essa non è rappresentata come nelle opere pittoriche, ma agisce come una materia viva: scorre, evapora, riflette.



Fig. 15, Bill Viola, *The Raft*, 2004, Kunsthau Graz, Austria

1 I flussi elettronici di Fabrizio Plessi

Plessi, celebre artista italiano che lavora tra l'Italia e la Germania, rappresenta il connubio possibile tra ispirazione artistica e alta tecnologia. Ha svolto un'attività artistica intensa ed è molto conosciuto a livello mondiale. A partire dal '68, centra la sua ricerca su elementi fondamentali, tra tutti l'acqua che usa nelle installazioni, film, videotape e performance. Pone al centro della sua ricerca elementi primari, come l'acqua, il fuoco, la luce e il suono. L'elemento acquatico richiama il passato ma viene elaborata attraverso degli schermi. La tecnologia non cancella l'esperienza sensibile ma la amplifica e la rende immersiva.

Plessi ha avvertito l'oscura minaccia ma anche lo straordinario fascino creativo che proviene dall'acqua, e ha dedicato diversi anni delle sue ricerche alla manipolazione di questo elemento. Per il suo lungo soggiorno a Venezia ha vissuto il dramma e l'apoteosi aquatica di Venezia. L'acqua, dunque, è immagine materna e amorosa, ma anche di morte e distruzione. Durante le

sue performance, ha pensato anche di segare l’acqua: ossia tracciare, con una vera sega, un solco (inesistente) nel liquido. Ha giocato con questo elemento, tagliando, stirando, tosando, accarezzando, innaffiando con altra acqua. Ha realizzato delle serie delle gigantesche spugne, ideate per “prosciugare la laguna veneta”, oppure quella degli strumenti utilizzati per manipolare il liquido (martelli, chiodi, ferri da stiro, ecc). Possiede una grande volontà di dominare l’acqua, elemento vitale e mortale.



Fig. 16, Fabrizio Plessi, *Spugna di emergenza*, 1972

Ha svolto azioni anche sull’acqua della Senna. Per tutto il mese di Giugno ha annaffiato la Senna per 20 minuti con acqua distillata. Sempre nelle acque di questo fiume ha realizzato, con martello e chiodo, 300 buchi sulla superficie del fiume ad una distanza precisa di un metro l’uno dall’altro.⁵⁶

Water-fire è un’importante mostra del 2001 progettata attorno alla polarità degli elementi classici quali il fuoco e l’acqua. Ha realizzato una gigantesca installazione, all’interno dei Musei Civici veneziani, in cui si assiste al mutarsi continuo di acqua in fuoco e di fuoco in acqua.

⁵⁶ Dorfles, G. *Fabrizio Plessi. Azioni, Interventi, Videotapes, Films, Performances 1970/1976*. Padova, Mastrogiacomo, 1977

È sorprendente vedere enormi colonne lignee sospese nel vuoto che si legano a laghi d'acqua elettronica luminosa; gigantesche canoe primordiali che trasportano le acque.

Riflettendo sui materiali utilizzati da Plessi, notiamo la presenza di un forte contrasto tra la bidimensionalità tecnologica dello schermo, che rappresenta il movimento dell'acqua e del fuoco, e la volumetria ruvida dei contenitori. Il lavoro dell'artista ci ricorda i miti arcaici e ci fa pensare a qualcosa di primordiale.

L'alta tecnologia del mondo virtuale contemporaneo ha un ruolo centrale al pari di quello che la genealogia dell'immaginazione aveva nella mitologia del passato. La tensione che ne scaturisce stimola l'immaginazione dell'artista. Conquistare il fuoco e saperlo dominare è uno dei grandi miti dell'umanità. Dopo i trascorsi, con gli dei e semidei, l'uomo preistorico riuscì a compiere la straordinaria impresa di uso del fuoco in modo pacifico. Il fuoco ha accompagnato lo sviluppo della storia umana fin dai tempi di Prometeo. Possedere il fuoco significava avere potere, perderne il controllo invece equivaleva alla perdita del potere, alla guerra, alla rovina e al declino di stati, popoli e uomini. Al fuoco l'artista contrappone l'acqua facendone derivare il fondamento artistico della sua opera. In questa esposizione l'elemento acquatico appare come un elemento amico dell'uomo che consente l'entrata nel mondo della fantasia e propone una strada per il futuro. L'idea di acqua come amica l'avevamo già trovata con Ofelia. Nell'opera di Plessi, l'acqua diventa una nave per trasportare pensieri, idee e ricordi. Il tronco spoglio, senza radici né chioma, rappresenta la metafora delle passioni umane che vengono descritte attraverso lo sfruttamento, il lavoro, la devastazione e la disperazione. Nella transustanziazione (che è essenzialmente prodotta dai media virtuali impiegati) nascono quegli spazi magici che sono caratteristici del lavoro veneziano di Plessi.

L'opera water-fire occupa le sale centrali del Museo Correr e la facciata di fronte a Piazza San Marco. Gli elementi acustici giocano un ruolo importante in questa simultaneità via via sempre più percettibile. Il crepitio del fuoco, lo scroscio dell'acqua e poi il rumore del mare. È un invito a riflettere sull'anima della materia. La sua arte si fonda sull'essenzialità. L'obiettivo dell'artista è quello di mostrare l'anima della materia. Ogni qualvolta è riuscito a carpire, dalla tecnologia e dalla materialità, la scintilla per accendere l'immaginazione.

Nell'opera artistica di Plessi, gli antichi miti hanno trovato terreno fertile. La condizione umana e la sua genesi sono al centro dell'immaginazione dell'artista.⁵⁷

⁵⁷ Haenlein, C. *Plessi Waterfire*. Milano, Electa, 2001

2 Bill Viola



Fig. 17, Bill Viola, *Study for emergence*, 2002, Centro Niemeyer, Spain

Bill Viola, artista statunitense, è uno delle figure più influenti della videoarte. Al centro della ricerca dell'artista si colloca una riflessione profonda sulla condizione umana, sul ciclo della vita, sulla morte e sulla trascendenza. In questo contesto, l'acqua assume un valore fondamentale. Nelle installazioni, l'elemento acquatico è spesso associato al corpo umano il quale viene immerso o travolto dal flusso. La ricerca dell'artista, legata alla tecnologia, richiama anche la religione e la pittura rinascimentale. Attraverso un linguaggio simbolico, ha fatto dell'acqua uno degli elementi chiavi della sua poetica e uno dei mezzi più efficaci per indagare le dimensioni interiori dell'esperienza umana.⁵⁸

⁵⁸ Perov, K. *Bill Viola: icons of light*. Skira, 2022



Fig. 18, Bill Viola, *Ascension*, 2000, video/sound installation

L'immobilità di questo paesaggio subacqueo si infrange di colpo quando un uomo completamente vestito si tuffa in acqua dall'alto. Accompagnato da un fragoroso boato e da un'esplosione luminosa di bolle e turbolenze, affonda lentamente con le braccia tese, il corpo flaccido e immobile. A metà strada, la discesa dell'uomo rallenta sino a fermarsi, e il suo corpo rimane a fluttuare nello spazio. Lentamente riprende a risalire, fino a che non raggiunge la superficie. Ma ecco che dalla sua bocca fuoriescono delle bolle d'aria e ricomincia la sua discesa involontaria. Questa volta sprofonda negli abissi e il suo corpo rapidamente svanisce nell'oscurità oltre il bordo dell'inquadratura, permettendo al paesaggio di tornare al suo stato imperturbato.

Three Women fa parte della serie “Transfigurations”, un gruppo di opere che riflette sul passare del tempo e sul processo di trasformazione dell’interiorità umana. Il mistico sufista Ibn Al’Arabi descrive l’esistenza come un viaggio infinito quando scrive: ”Il Sé è un oceano senza rive. Contemplarlo non ha inizio né fine, in questo mondo e nell’altro”. Questa visione così profonda della natura eterna della vita umana trova un’espressione eloquente in *Three Women*.

Nel grigio distinto e spettrale di uno spazio oscuro, una madre e le sue due figlie avanzano lentamente verso un confine invisibile. Passano attraverso un muro d'acqua, alla soglia tra la vita e la morte, e vanno verso la luce, trasformandosi in esseri viventi fatti di carne e ossa. Presto la madre capisce che è arrivato per lei il momento di tornare indietro, e alla fine, le figlie seguono, lentamente, entrambe tentate di dare un ultimo sguardo al mondo della luce prima di scomparire nelle grigie tremolanti nebbie del tempo.



Fig. 19, Bill Viola, *Water portraits series*, 2013

La serie dei Water Portraits prosegue l'indagine di una vita sull'elemento dell'acqua, la sostanza che esprime la vita stessa. L'acqua rappresenta il cambiamento, il trascorrere del tempo (il costante fluire), l'eternità, ed è una metafora di ciò che non è mai nato, della nascita

e della rinascita, del battesimo e del riflesso. L’acqua è una forza potente e incontenibile. Questi ritratti d’acqua sono spiazzanti: l’elemento acquatico non è un ambiente naturale per gli esseri umani, eppure qui vediamo sognatori che paiono a proprio agio in questo mondo acquoso che li culla dolcemente, sognatori che misteriosamente sembrano in grado di esistere senza l’aiuto del respiro. Ogni opera ritrae una persona sott’acqua nell’alveo di un fiume. I loro occhi sono chiusi e sembrano essere in pace.



Fig. 20, Bill Viola, *Water Martyr*, 2014

L’opera *Water Martyr* si apre con l’immagine di un individuo riverso a terra in un momento di stasi, una pausa dalle sue sofferenze. A poco a poco interviene il movimento, quando un elemento naturale va a turbare la sua immobilità. L’uomo viene sollevato per le caviglie e una

cascata d'acqua comincia a riversarsi dall'alto. Più l'acqua imperversa, più la determinazione del martire resta immutata. Nell'assalto più violento, l'acqua incarna l'ora più buia del suo passaggio attraverso la morte per giungere alla luce. Le opere di Plessi e di Viola rappresentano due modalità diverse di utilizzo dell'acqua nell'ambito della videoarte. Se in Plessi l'acqua è concepita come un flusso energetico e tecnologico, al contrario in Viola essa assume una dimensione più spirituale e simbolica. In Viola l'elemento acquatico non è mai presentato come pura materia ma viene usata per attraversare il corpo umano. Il rapporto con lo spettatore si differenzia per il fatto che Plessi coinvolge il pubblico in modo ambientale, per Viola l'esperienza è più intima e meditativa.

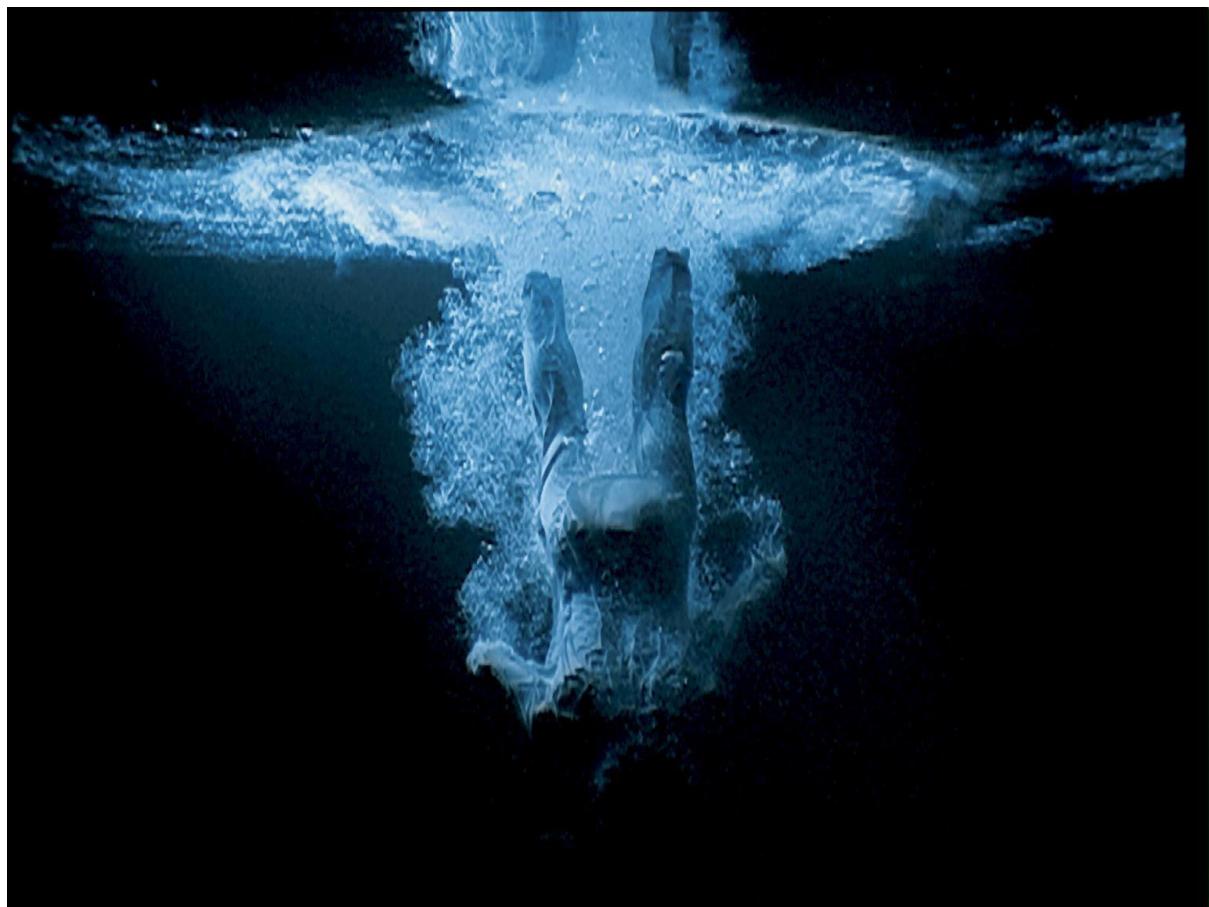


Fig. 21, Bill Viola, *Five Angels for the Millennium*, 2001, Tate, London

3 Olafur Eliasson



Fig. 22, Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2015, Place du Pantheon Parigi

Eliasson, artista danese di origini islandesi, è noto per la creazione di installazioni immersive. Come Plessi e Viola, anche Eliasson fa uso dell’acqua nelle sue opere, ma le tematiche che affronta lo differenziano dagli altri due artisti. Egli, infatti, tratta il cambiamento climatico, la cui opera più iconica è *Ice Watch*, in cui l’acqua diventa testimonianza del riscaldamento globale. Il tempo dello scioglimento coincide con il tempo dell’esperienza dello spettatore.

Ice Watch è un intervento su larga scala nello spazio pubblico, che cerca di comunicare l’urgenza del cambiamento climatico e di sensibilizzare su un’azione globale. Dodici grandi blocchi di ghiaccio glaciale vengono raccolti dalle acque vicino alla Groenlandia e presentati in una formazione a orologio in un luogo pubblico, per fornire un’esperienza diretta e tangibile della realtà dello scioglimento dei ghiacci artici. La prima installazione dell’opera nella Piazza del Municipio di Copenaghen, dal 26 al 29 ottobre 2014, ha segnato la pubblicazione del “Quinto rapporto di valutazione sui cambiamenti climatici” del Gruppo intergovernativo di esperti delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici. La seconda installazione ha avuto luogo in Place du Pantheon a Parigi, dal 3 al 13 dicembre 2015, in occasione della conferenza delle Nazioni Unite sul clima.



Fig. 23, Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014, Lülsiana Museum of Modern Art

Nell'opera *Riverbed*, i visitatori entravano nello spazio e camminavano controcorrente fino alla sorgente dell'acqua. Inserendo un percorso completamente nuovo su quello suggerito dall'architettura del museo, l'opera ha sfidato le aspettative dei visitatori e li ha invitati a trovare nuovi modi di orientarsi nello spazio.⁵⁹

4 Smithson: entropia e paesaggio acquatico

La *Spiral Jetty*, una delle opere più importanti della Land Art, ci fa riflettere sul concetto di tempo, in quanto essa è sempre in continuo cambiamento di forma. Costruita all'imboccatura di un bacino terminale ricco di minerali, pressoché privo di vita, *Spiral Jetty* è una testimonianza del fascino di Smithson per l'entropia. È costituita da 6650 tonnellate di roccia e terra. Tale opera cambia continuamente forma a seconda dell'azione della natura, ovvero delle onde del mare.

⁵⁹ Eliasson, O. *Experience*. London, New York, Phaidon, 2022

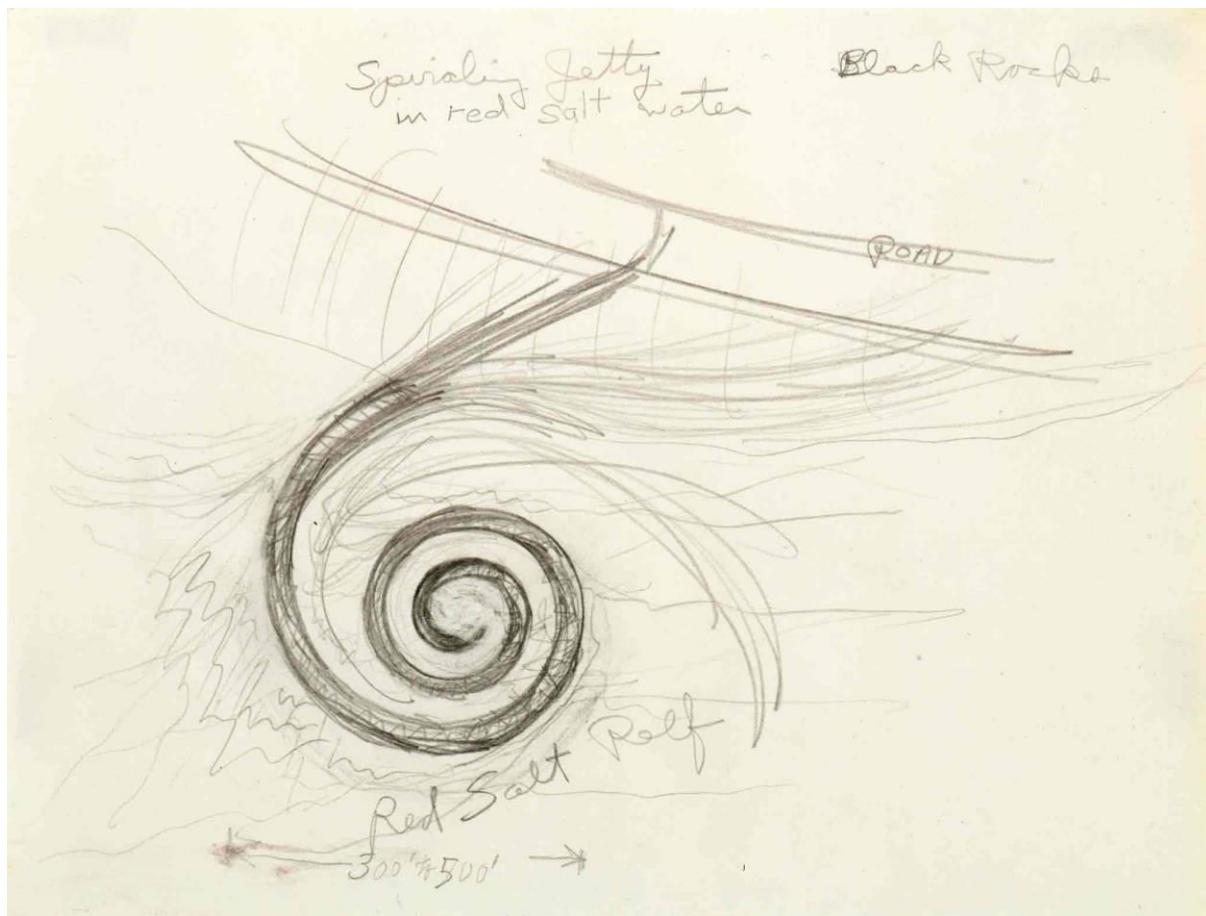


Fig. 24, Robert Smithson, *Rozel Point*, Great Salt Lake, Utah, USA, 1970, grafite su carta, 22,9 x 30,2 cm, Collezione MoMA

Uno dei tanti schizzi preliminari per l'opera più famosa di Smithson. Questo schizzo, in particolare, richiama l'attenzione sulla sorprendente tonalità rossa del Great Salt Lake. Il colore è il risultato di alghe e batteri tolleranti al sale. Il disegno, fatto insieme a innumerevoli altri, esemplifica la continua meditazione di Smithson sull'infinità del tempo, sul cambiamento e sul desiderio spirituale, rappresentati dalla forma a spirale.



Fig. 25, Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, fango, cristalli di sale precipitati, rocce, acqua, 457,2 m x 4,6 m, Gran Lago Salato, Utah

La spirale è centrale nel pensiero dell'artista, essa richiama le forme della natura come galassie, conchiglie, vortici. Suggerisce un movimento senza inizio né fine. L'opera è destinata a cambiare sempre a causa del movimento dell'acqua. Si tratta di una forma piatta e minimalista imposta sul lago, visibile quando il livello dell'acqua è basso. L'acqua, in questo angolo poco profondo e chiuso del lago, è diventata inquinata e particolarmente salata a causa dei deflussi. Sembra che nulla sia stato danneggiato dall'intrusione della spirale. Tuttavia, in *Spiral Jetty*, sembra esserci poca consapevolezza ambientale. È un'opera inerte e isolata. È possibile vedere un filmato realizzato dall'artista che documenta il processo di costruzione, con lo scarico di tonnellate di rocce e terra nella forma semplice della spirale. Utilizzando un'ingegneria rudimentale, Smithson tracciò la spirale con delle bandierine. Assunse una riluttante impresa di costruzioni per riempirla con terreno locale e rocce. Ci vollero sei giorni. Si creava quindi un contrasto tra le rocce nere della spirale e l'acqua color vino. Questo colore si è attenuato col tempo, man mano che i sali hanno incrostanto il molo. L'artista sembra aver voluto che l'opera scomparisse attraverso la naturale entropia. Un concetto, quello della sparizione, a cui Smithson era particolarmente legato.



Fig. 26, Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, fango, cristalli di sale precipitati, rocce, acqua, 457,2 m x 4,6 m, Gran Lago Salato, Utah

Esprimerebbe così una potenza etica ambientale: la riconquista delle opere umane da parte dei persistenti processi naturali, richiamando il concetto della *vanità dei desideri umani*. Le forme innaturali, imposte dall'uomo soccombono a poteri naturali inesorabili. Eppure, non riusciamo a smettere di voler fermare gli effetti del tempo. I gruppi che sostengono l'artista vogliono infatti restaurare e mantenere il molo, salvandolo dall'entropia.⁶⁰

⁶⁰ Robert Louise Chianese, *Spiral Jetty*, American Scientist, 2013

Capitolo V

Produzione artistica personale

Le opere nascono dall'esigenza di indagare una realtà che va oltre l'apparenza delle cose, attraversando una dimensione emotiva in cui convivono meraviglia e malinconia. In questo senso, i dipinti vedono le acque come principale riferimento, intese non solo come riferimento iconografico, ma come metafora del *divenire*. Vengono presentate composizioni di conchiglie e ricordi acquatici, intesi appunto come simboli. La scelta di lavorare con la forma della conchiglia nasce inizialmente da un rapporto diretto con l'oggetto, dalla possibilità di osservarlo e studiarlo dal vero. L'esistenza di una mia piccola collezione di gusci marini, mi ha aiutato a fare un'analisi attenta delle loro strutture, delle variazioni formali e delle differenze morfologiche. Questo primo approccio visivo si è progressivamente trasformato in una riflessione simbolica più ampia. Ho sempre provato un certo fascino per le forme naturali organiche, probabilmente perché evocano processi vitali spontanei. La conchiglia non è per me solo un oggetto naturale, ma un elemento carico di significati. Situata nel fondo del mare, essa rimanda alla profondità dell'elemento acquatico, per me associato alla dimensione dell'inconscio. Le acque, infatti, rappresentano nelle opere uno dei simboli più potenti dell'inconscio, in cui risiedono delle memorie profonde. In questo senso, la conchiglia, forma chiusa e protettiva, diventa nei miei lavori metafora di una memoria residua, conserva al proprio interno ciò che è misterioso e fragile della mente umana. La conchiglia porta con sé il segno di una vita passata, si tratta di un involucro che ha contenuto un organismo. Accanto ai dipinti in cui compare la conchiglia, alcune opere si concentrano esclusivamente sui flussi acquatici, i cui miei ricordi principali sono le cascate. In questi lavori, l'acqua non assume una funzione descrittiva, ma rappresenta il movimento stesso dell'inconscio: un flusso continuo. L'idea è quella di racchiudere nelle opere dei flussi di coscienza, come quelli che si manifestano durante la *rêverie*. La scelta cromatica e tecnica rafforza questa dimensione onirica. I colori sono calibrati e armoniosi; velature e trasparenze costruiscono superfici instabili, prive di una nitida definizione formale. La composizione mira ad una sensazione di morbidezza e fluidità, rimandando a un'idea di spontaneità e di libertà. Le forme che emergono sulla tela evocano al contempo fragilità e bellezza, intese come qualità intrinseche della natura. Tali forme non sono trattate in senso puramente descrittivo, ma assumono una dimensione evocativa, sospesa tra riconoscibilità e astrazione. La ricerca pittorica si sviluppa attraverso l'uso della pittura ad olio

e acrilico su tela. I dipinti vengono generalmente costruiti a partire da una prima base acrilica, sulla quale si innestano successivi strati di pittura ad olio. Questo procedimento consente di lavorare per sovrapposizioni e velature. L'utilizzo di stracci in cotone per rimuovere il colore in eccesso diventa parte integrante del processo, permettendo di ottenere effetti di trasparenza e di alleggerimento della superficie pittorica. Dal punto di vista cromatico, i lavori sono caratterizzati da una predominanza di colori terrosi, spesso posti in contrasto con toni freddi. Questa ricerca ha evidenziato come l'acqua, fin dalle origini della civiltà, costituisca un archetipo simbolico centrale nell'immaginario umano. Attraverso l'analisi di pratiche rituali, miti e produzioni artistiche, è emersa la sua costante associazione ai cicli di vita, trasformazione e rinascita. In questo quadro si inserisce anche la mia produzione pittorica, in cui l'acqua è metafora del continuo divenire dell'esperienza.

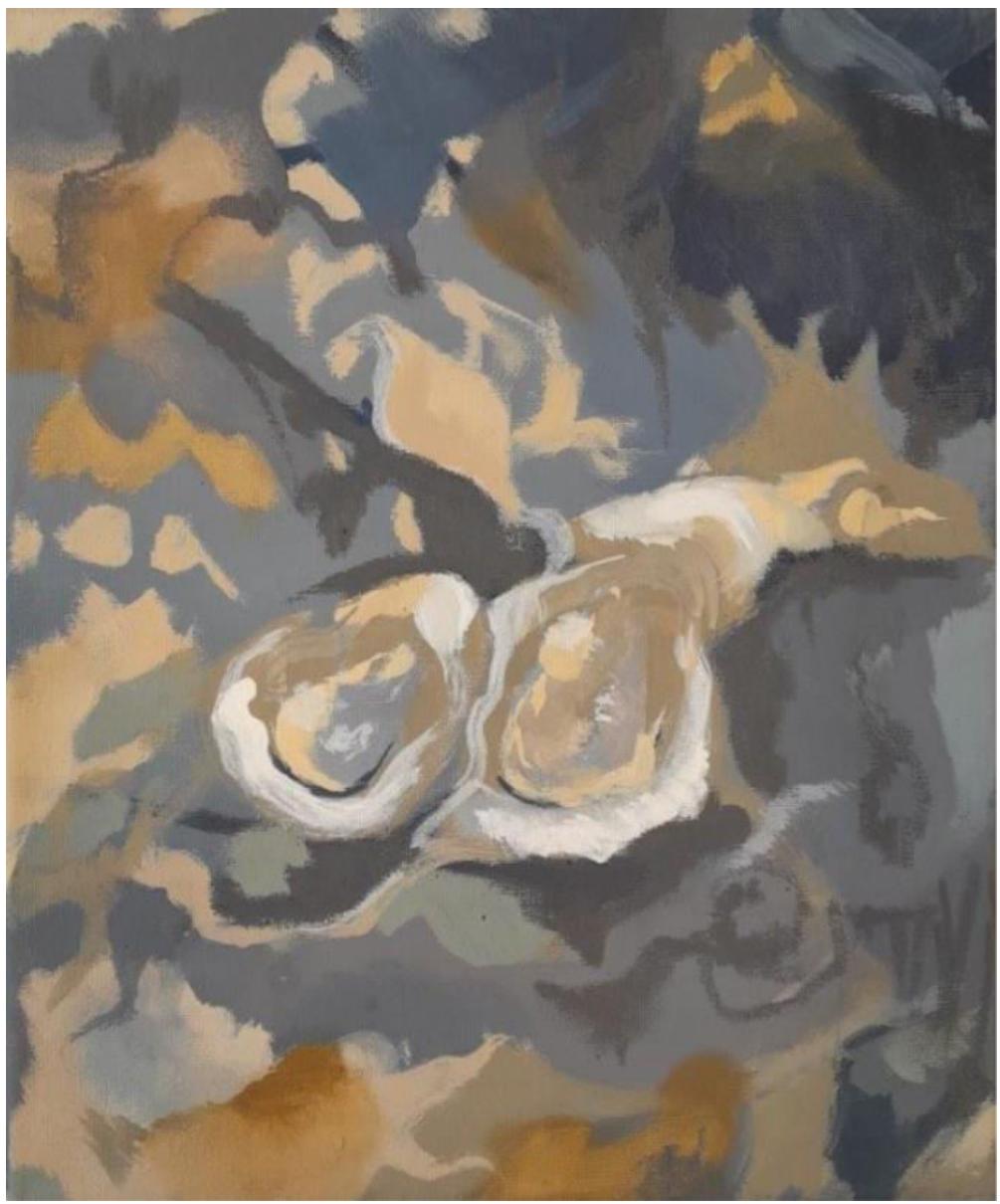


Memorie organiche

Olio e acrilico su tela

20 x 25 cm

Venezia, 2025

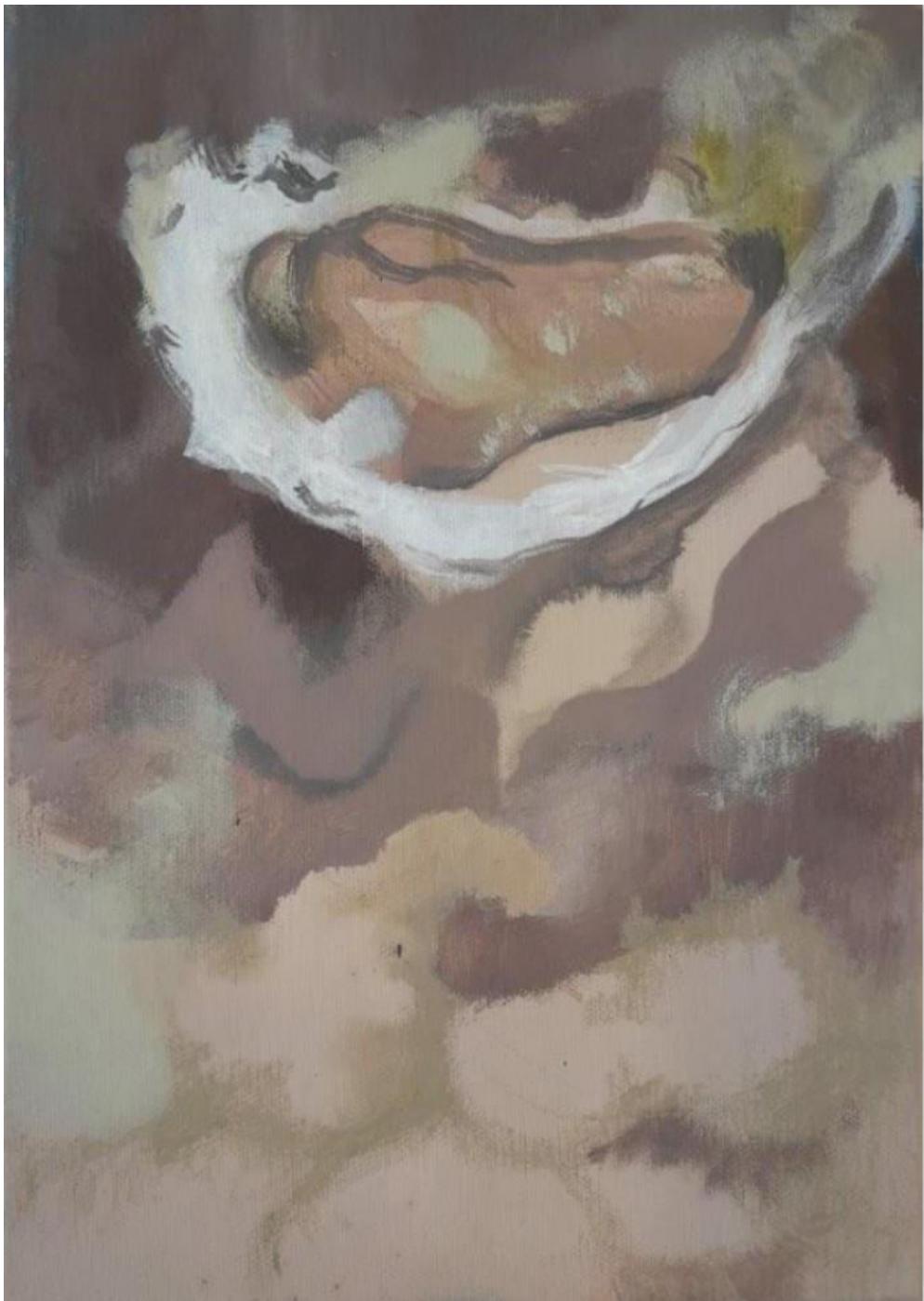


Strati d'onda

Tecnica mista su tela

25 x 30 cm

Venezia, 2025



Fuori dal guscio

Tecnica mista su tela

25 x 35 cm

Venezia, 2025



Sussurri di madreperla

Acrilico su tela

30 x 40 cm

Venezia, 2025



Cavità

Tecnica mista su tela

65 x 89 cm

Venezia, 2025

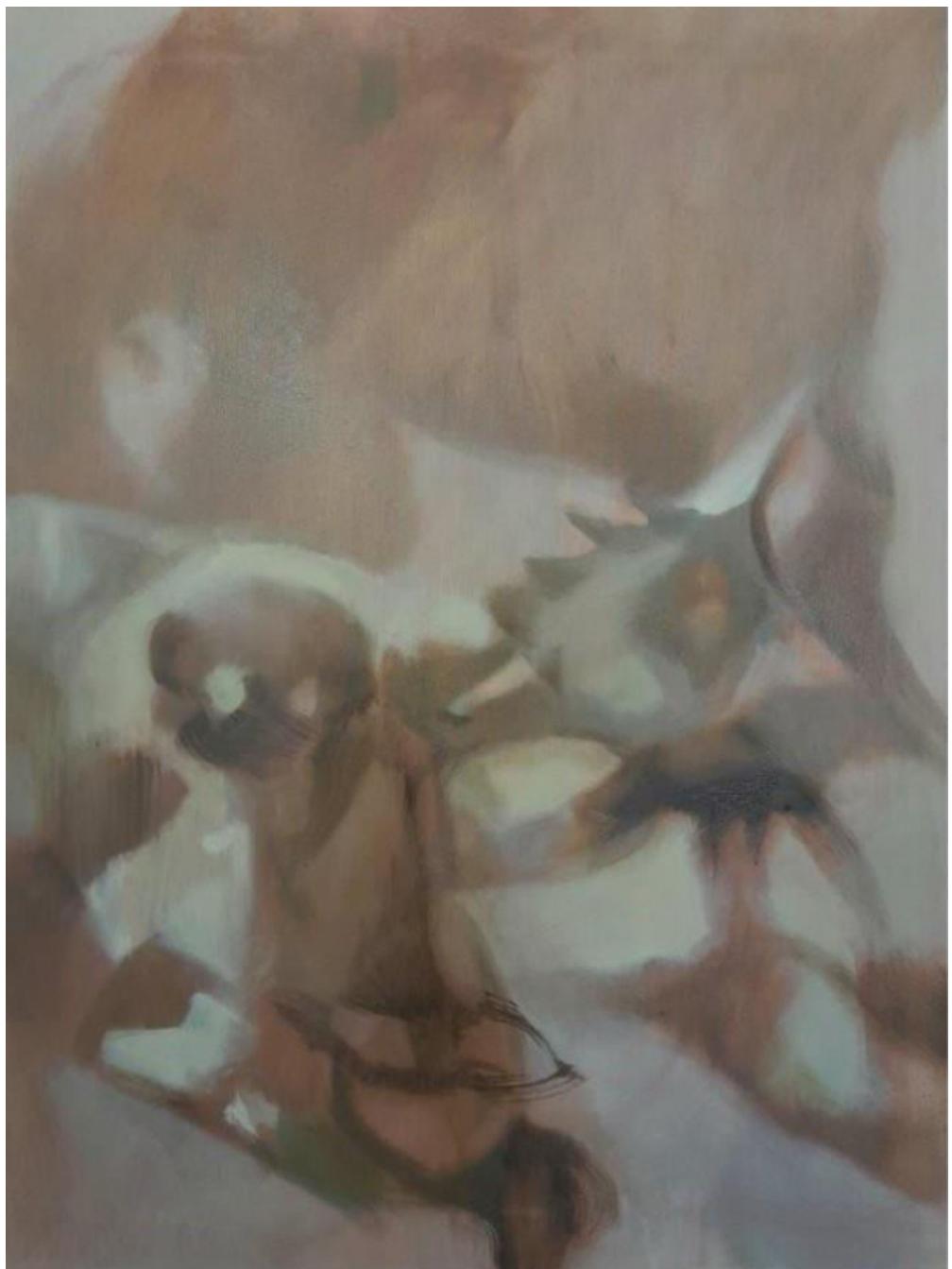


Conchiglie nella penombra

Olio e acrilico su tela

1,5 m x 1,5 m

Venezia, 2025



Gusci e tracce di sabbia

Olio e acrilico su tela

60 x 80 cm

Venezia, 2025

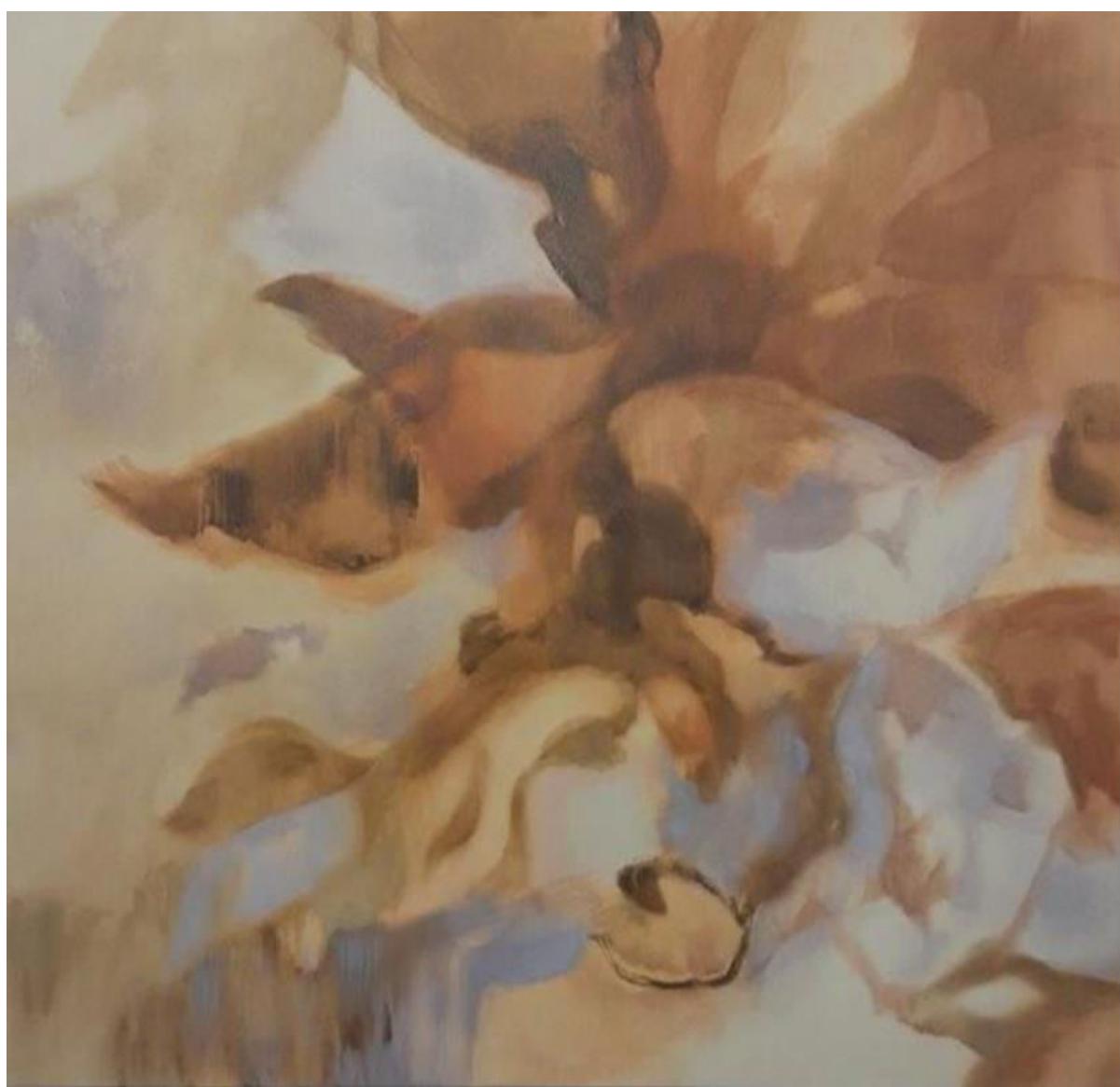


Dove vive l'essenza

Olio e acrilico su tela

60 x 80 cm

Venezia, 2025

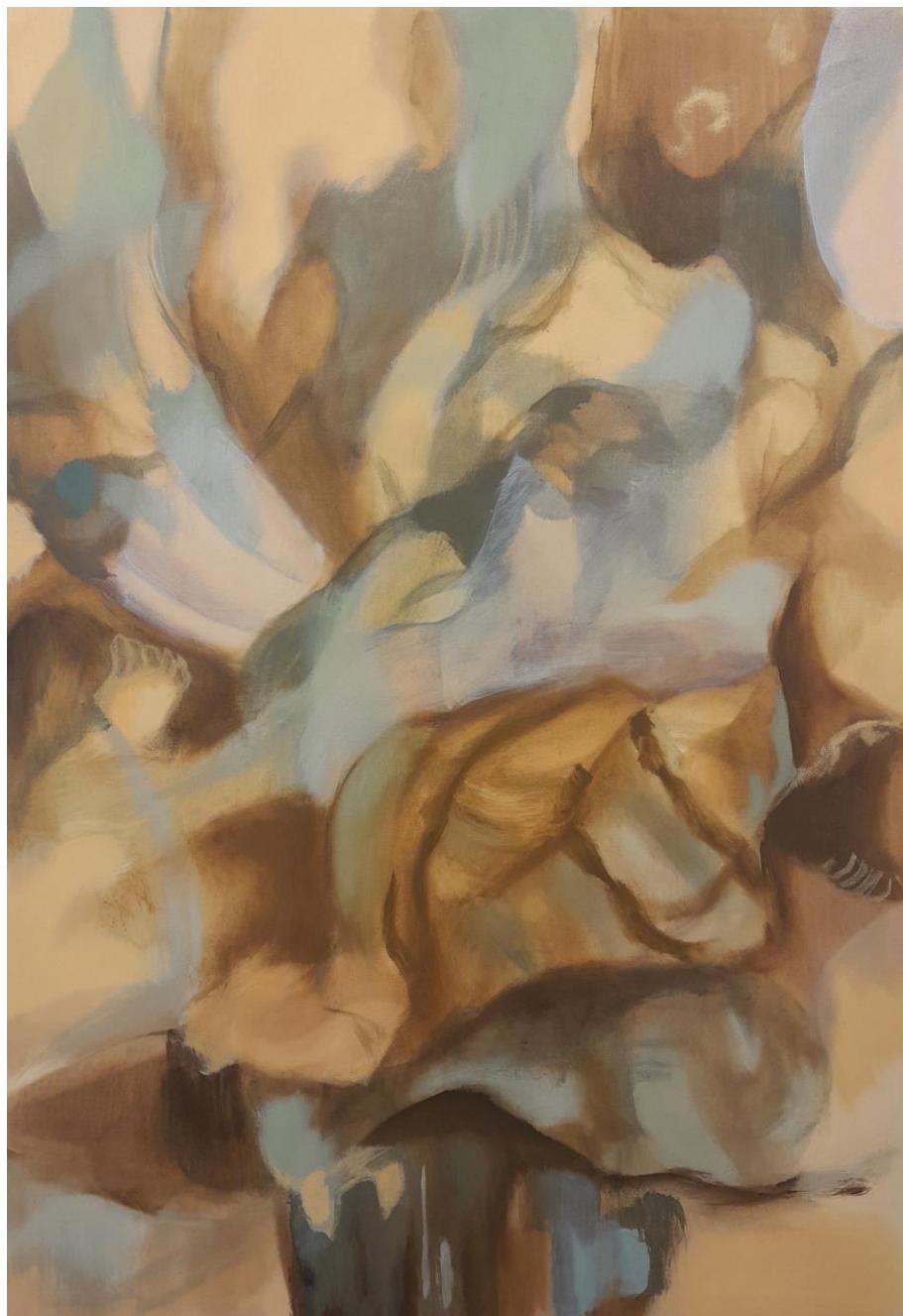


Cannella e lillà

Olio e acrilico su tela

85 x 85 cm

Venezia, 2025

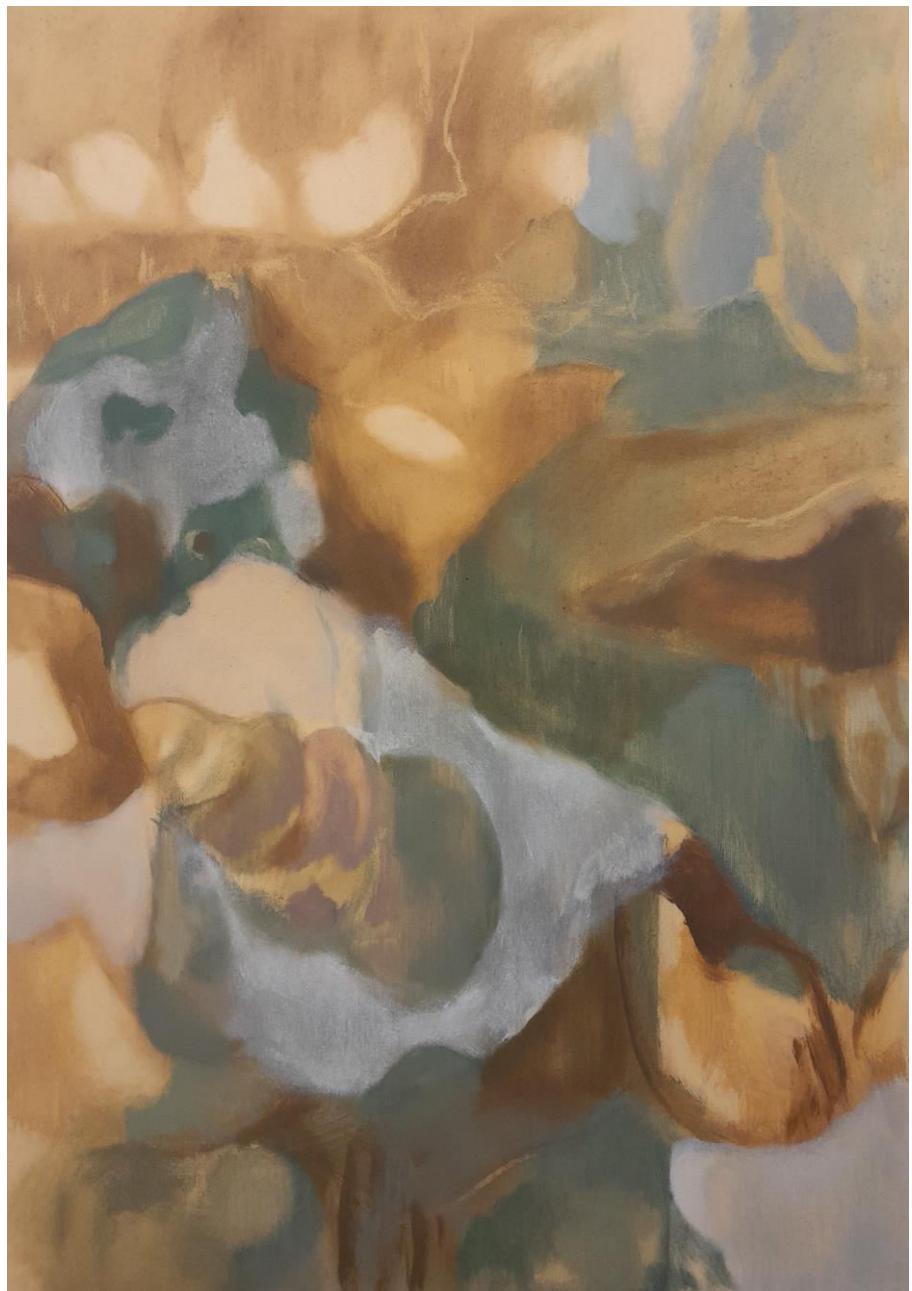


Profondità custodita

Tecnica mista su tela

70 x 100 cm

Venezia, 2026

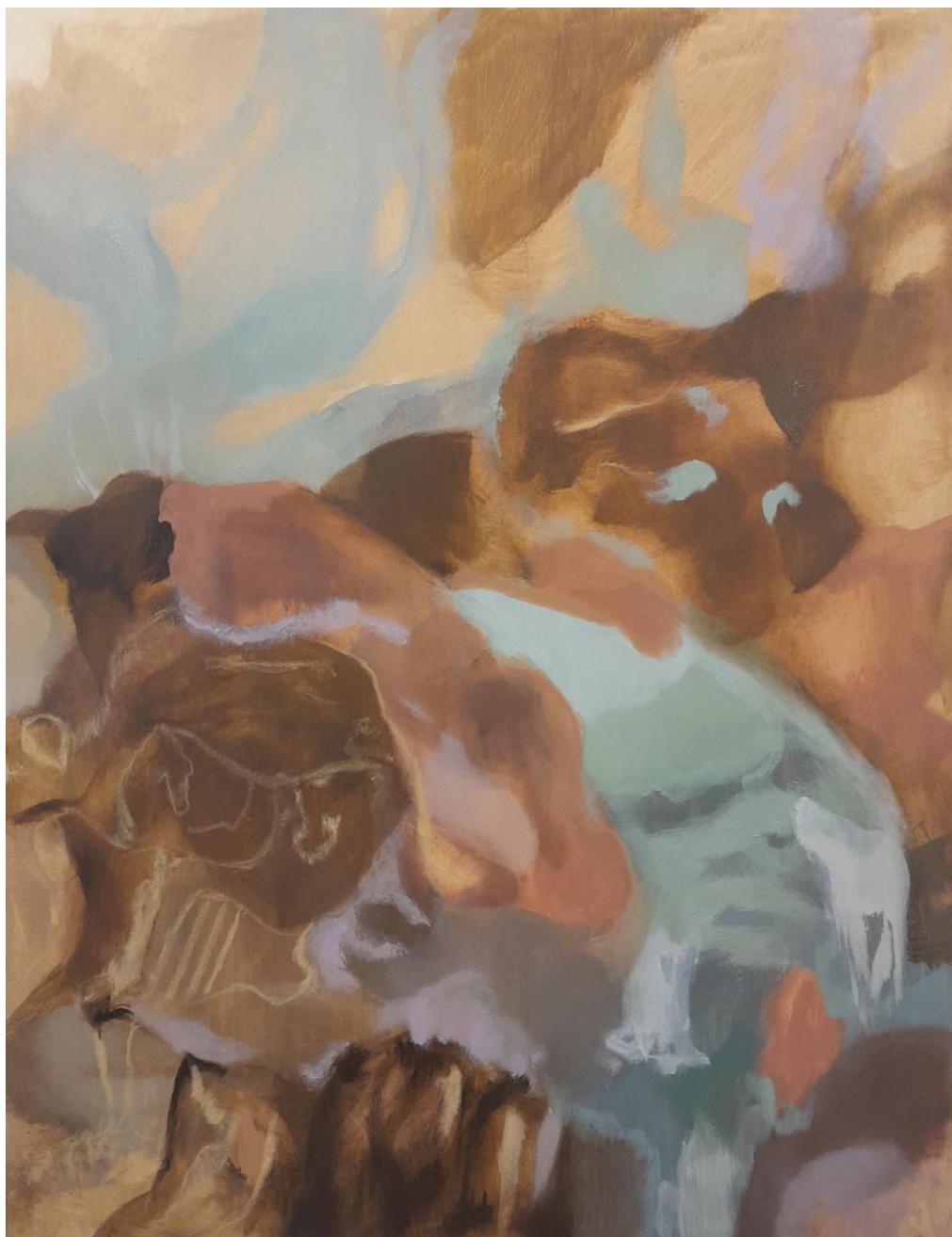


Gusci sommersi

Tecnica mista su tela

70 x 100 cm

Venezia, 2026



Flussi interiori

Tecnica mista su tela

70 x 90 cm

Venezia, 2026

Bibliografia

- Anati, E. *Arte rupestre della Valcamonica*, Capo di Ponte, Atelier, 2023
- Anati, E. *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rup. nel mondo*, Milano, Jaca book, 1995
- Anati, E. *La struttura elementare dell'arte*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2002
- Anati, E. *Sogno e memoria: per una psicanalisi della preistoria*, Capo di Ponte, Atelier, 2014
- Bachelard, G. *La poetica della rêverie*. Bari, Dedalo, 1972
- Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006
- Casti, D. *Sardara, Il culto delle Acque, Il Pozzo Sacro di Sant'Anastasia e la sua chiesa*, Firenze, Il Punto, 1982
- Dorfles, G. *Fabrizio Plessi. Azioni, Interventi, Videotapes, Films, Performances 1970/1976*, Padova, Mastrogiacomo, 1977
- Durand, G. *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009
- Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008
- Eliasson, O. *Experience*. London, New York, Phaidon, 2022
- Eliasson, O. *La memoria del colore e altre ombre informali*, Milano, Postmedia Books, 2007
- Eliasson, O. *Leggere è respirare, è divenire*, Milano, C. Marinotti Edizioni, 2021
- Haenlein, C. *Plessi Waterfire*, Milano, Electa, 2001
- Jung, C.G. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008
- Jung, C.G. *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 2019
- Perov, K. *Bill Viola: icons of light*, Skira, 2022
- Townsend, C. *L'arte di Bill Viola*, Milano, Mondadori, 2005
- Viola, B. *The Raft*, Mantova, Publi Paolini, 2013

Bibliografia per capitoli

Capitolo I

Durand, G. *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*. Bari, Dedalo, 2009

Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

Jung, C.G. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

Jung, C.G. *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 2019

Capitolo II

Anati, E. *Arte rupestre della Valcamonica*, Capo di Ponte, Atelier, 2023

Anati, E. *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rup. nel mondo*, Milano, Jaca book, 1995

Anati, E. *La struttura elementare dell'arte*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2002

Anati, E. *Sogno e memoria: per una psicanalisi della preistoria*, Capo di Ponte, Atelier, 2014

Casti, D. *Sardara, Il culto delle Acque, Il Pozzo Sacro di Sant'Anastasia e la sua chiesa*, Firenze, Il Punto, 1982

Capitolo III

Bachelard, G. *La poetica della rêverie*. Bari, Dedalo, 1972

Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita.*

Milano, Red Edizioni, 2006

Capitolo IV

Dorfles, G. *Fabrizio Plessi. Azioni, Interventi, Videotapes, Films, Performances 1970/1976.*

Padova, Mastrogiacomo, 1977

Eliasson, O. *Experience*. London, New York, Phaidon, 2022

Eliasson, O. *La memoria del colore e altre ombre informali*. Milano, Postmedia Books, 2007

Eliasson, O. *Leggere è respirare, è divenire*. Milano, C. Marinotti Edizioni, 2021

Haenlein, C. *Plessi Waterfire*. Milano, Electa, 2001

Perov, K. *Bill Viola: icons of light*. Skira, 2022

Townsend, C. *L'arte di Bill Viola*. Milano, Mondadori, 2005

Viola, B. *The Raft*. Mantova, Publi Paolini, 2013

Sitografia

Bianco, S., *Il culto delle acque nella preistoria*. Consiglio Regionale della Basilicata.

<http://www.old.consiglio.basilicata.it/pubblicazioni/ARCHEOLOGIA%20DELLE%20ACQUE/Bianco.pdf>, consultato il 26/09/25

Gallerie Nazionali Barberini Corsini, *Narciso*, <https://barberinicorsini.org/opera/narciso/>, consultato il 15/12/2025

Holt Smithson Foundation, *Spiral Jetty*, <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>, consultato il 18/12/2025

Melis, M. G., *Osservazioni sul ruolo dell'acqua nei rituali della Sardegna preistorica*. Rivista di Scienze Preistoriche, 2008,
https://www.academia.edu/2007897/Osservazioni_sul_ruolo_dellacqua_nei_rituali_della_Sardegna_preistorica, consultato il 15/10/2025

National Gallery – After Michelangelo, *Leda and the Swan*,
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-michelangelo-leda-and-the-swana>
Consultato il 11/11/2025

Treccani, *Anahita*, Enciclopedia italiana
[https://www.treccani.it/enciclopedia/anahita_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anahita_(Enciclopedia-Italiana)/), consultato il 20/12/2025

Treccani, *glifo*, Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/glifo/>, consultato il 20/12/2025

Treccani, *Hopi*, Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/hopi/>, consultato il 20/12/2025

Treccani, *Irochesi*, Enciclopedia italiana
[https://www.treccani.it/enciclopedia/irochesi_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/irochesi_(Enciclopedia-Italiana)/), consultato il 20/12/2025

Treccani, *Pima*, Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/pima/>, consultato il 20/12/2025

Treccani, Tehuelche, Enciclopedia italiana
[https://www.treccani.it/enciclopedia/tehuelche_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tehuelche_(Enciclopedia-Italiana)/), consultato il 22/12/2025

Treccani, *reverie*, Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/reverie/>, consultato il 22/12/2025

UNESCO World Heritage Convention, *Cueva de las Manos, Rio Pinturas*, <https://whc.unesco.org/en/list/936/>, consultato il 12/12/2025

Immagini:

Fig. 1, 2 <https://whc.unesco.org/en/list/936/>

Fig. 3 Anati, E. *La struttura elementare dell'arte*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2002

Fig. 4, 5 <https://sardegnaversounesco.org/26-complesso-cultuale-di-santanastasia-sardara/>

Fig. 6 <https://www.preistoriaitalia.it/scheda/pozzo-sacro-di-santanastasia-su/>

Fig. 7, 8 Casti, D. *Sardara, Il culto delle Acque, Il Pozzo Sacro di Sant'Anastasia e la sua chiesa*, Firenze, Il Punto, 1982

Fig. 9 <https://barberinicorsini.org/opera/narciso/>

Fig. 10 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343>

Fig. 11 <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/leda-3>

Fig. 12 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-michelangelo-leda-and-the-swan>

Fig. 13 https://it.wikipedia.org/wiki/Notte_%28Michelangelo%29

Fig. 14 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

Fig. 15 17 <https://www.billviola.com/>

Fig. 16 <https://www.fabrizioplessi.it/cataloghi/>

Fig. 18 <https://artsandculture.google.com/asset/ascension-bill-viola/9QHTZpa8o4-Rew?hl=en>

Fig. 19 <https://besharamagazine.org/arts-literature/bill-viola>

Fig. 20 <https://www.mostrepalazzobonaparte.it/mostra-bill-viola.php>

Fig. 21 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-five-angels-for-the-millennium-t11805/mixtate-wife-bill-viola>

Fig. 22, 23 <https://olafureliasson.net/>

Fig. 24, 25, 26 <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

Desidero innanzitutto esprimere la mia più sincera gratitudine al prof. Ciaramaglia per la costante disponibilità e i preziosi suggerimenti che hanno contribuito in modo significativo alla realizzazione del presente lavoro.

Un sentito ringraziamento va anche alla pro.ssa Cappello, per il supporto e l'attenzione dimostrata nei confronti della mia ricerca pittorica.

Ringrazio, infine, i miei genitori, che mi hanno sempre sostenuto con affetto e incoraggiamento lungo tutto il mio percorso accademico.

