



Perdere la testa

bkv



Perdere la testa

Introduzione

Sfogliando un vecchio album con le foto di casa Koelliker scattate all’inizio degli anni 2000 da Massimo Listri, e ripercorrendo attraverso quelle immagini il trionfo di quella che è stata una delle collezioni d’arte antica più eclettica e variegata di tutta Europa, il nostro sguardo si è subito fermato stupito sul corridoio che era chiamato delle “Teste Mozze”.

Questa stanza di passaggio nell’appartamento ospiti, ora sede della nostra nuova galleria, che era gremita di dipinti raffiguranti le teste mozzate del Battista e di altri santi, in una sorta di horror-vacui di stampo medievale, esemplificava appieno il gusto del collezionista. Un cannibalismo e un’ossessione per la conoscenza che lo hanno portato ad acquisire sul mercato tutte le opere di questa tipologia, per esaurirne la comprensione e ribadirne un possesso intellettuale e fisico.

Parte di questa raccolta proveniva dalla collezione di Giovanni Testori; scrittore, giornalista, poeta e critico d’arte, oltre ad essere egli stesso un’artista, era anch’esso ossessionato da questa tipologia di opere. Partendo dal suo testo teatrale “Erodiade” del 1968, in cui descrive la madre di Salomè diventata vittima di un amore perso e non più carnefice, realizza una serie di disegni a penna stilografica dove il medesimo soggetto è declinato in molteplici versioni esasperate e deformate come se la carne si stesse decomponendo. In questa mostra siamo orgogliosi di presentare due suoi acquarelli insieme ad uno eseguito da Renato Guttuso, richiestogli personalmente dal Testori per una mostra a Varese.

Il nucleo di teste del Battista che abbiamo selezionato si divide in due aree cronologiche differenti. Una prima legata al XVI secolo e all’area lombarda, debitrice della fortuna d’oltralpe del dipinto di Andrea Solario, usata come immagine devozionale per Re Luigi XII, e allo stesso tempo alla diffusione della natura morta come genere pittorico, dove l’alzata o il piatto metallico diventa la scusa per elevare frutta e fiori a protagonisti di nuovi dipinti.

La seconda parete è invece dedicata alla pittura barocca in cui il tema della decapitazione trova la sua fortuna a partire dalle invenzioni caravaggesche, per essere enfatizzata successivamente in declinazioni che arrivano al tenebro e al macabro, come nelle tele che derivano dall’ “Erodiade” di Francesco Cairo.

Le opere sono esposte su due pareti secondo il gusto delle quadre antiche, e secondo accostamenti per iconografie simili, in cui la ripetizione ossessiva di un messaggio così potente vuole essere un ponte per l'affermazione della contemporaneità dell'arte antica.

Al secondo piano della galleria abbiamo deciso di presentare opere in cui sono raffigurati carnefici e vittime, Giuditta con la testa di Oloferne e Davide con la testa di Golia.

La prima utilizza, al contrario della Salomè, la sua sensualità per salvare il popolo di Israele e quindi la testa decapitata del generale babilonese diventa un trofeo salvifico. Lo stesso vale per David, giovane pastore israeliano, che con la sua fionda riesce a sconfiggere il gigante filisteo. Anche in questo caso l'eroe buono, protetto dal Signore, salva il popolo ebraico. La testa mozzata del gigante Golia è enfatizzata e diventa in alcuni casi la protagonista dei dipinti stessi, come nell'imponente opera di Julian Schnabel.

La decapitazione assumeva il significato di gesto finale, decisivo, con lo scopo di unire un popolo. Oggi, invece, l'uomo è abbandonato a sé stesso in una solitudine che corrisponde ai tempi in cui viviamo, nei quali l'immediatezza ed il frammento sono all'ordine del giorno e la storia può essere liberamente reinterpretata.

I dipinti antichi diventano quindi il mezzo per una riflessione sulla contemporaneità, mostrandoci, attraverso la tragicità del gesto, la violenta quotidianità da cui siamo ormai assuefatti.

A loro volta le opere contemporanee rimandano ad esempi antichi da cui traggono ispirazione, quasi alla ricerca di un modello salvifico che conduca alla redenzione dell'uomo. new artistic proposals.

Paolo, Edoardo e Massimo





Perdere la testa: dal sacrificio allo spettacolo

“E senza dubbio il nostro tempo... preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere.... Ciò che è sacro per lui è solo illusione, mentre ciò che è profano è verità. Inoltre, il sacro diventa più grande ai suoi occhi man mano che la verità diminuisce e l'illusione cresce, tanto e così bene che l'altezza dell'illusione è per lui anche l'altezza del sacro”.

L. Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo*, 1841¹

Decapitare vuol dire far perdere la testa. Il cranio controlla le azioni e guida il corpo, comanda i nostri atti e contiene la nostra capacità motoria, di pensiero e di sentimento. In definitiva, la nostra anima. Sin dall'antichità il capo era considerato una parte fondamentale dell'essere umano e sede dei sensi e della razionalità. La sua perdita non è solo la perdita di parte del corpo, ma anche dell'interiorità dell'individuo e della sua mente, dell'“Io”. La decapitazione nelle civiltà primitive si svolgeva in modo rituale, per via del valore attribuito alla testa, come metodo di punizione di gravi reati che avrebbero potuto compromettere la pace nella comunità. D'altro canto il culto del cranio sembra sia nato come un modo rituale di invocare i morti.

A Göbekli Tepe, nella Turchia sud-orientale, nel più antico centro religioso del mondo fondato tra il 9.660 e l'8.000 a.C., sono stati ritrovati teschi che si pensa venissero utilizzati in rituali che connettevano i vivi con i morti. Nella Valle del Giordano si sono conservati, vicino alle case, crani del 6.000 a.C. modellati in gesso, molto prima dell'invenzione della ceramica. Come sottolinea Julia Kristeva “(...) in tempi diversi, in diverse parti del mondo, dall'Egitto alla Nuova Guinea, al Messico, al Perù, al Giappone, al Tibet, all'Indonesia e alla Grecia Antica, ci sono esempi di questo utilizzo in cui i teschi vengono variamente interpretati come trofei, come strumenti per il culto degli antenati, come modo di rappresentare l'Io interiore dell'individuo o come modo di sottrarre potere alla morte”².

La morte, la sofferenza ed il dolore sono intrinsecamente legati alla vita³. Nell'*Agamennone*, Eschilo scrisse: “Chi, eccetto gli Dèi,









può vivere per sempre senza dolore?”. L’idea venne trasmessa molto presto al Cristianesimo. “È una disgrazia nascere, vivere è un dolore, morire un problema” scrive San Bernardo nel suo *De Consideratione*. Il dolore e la sofferenza sono il prezzo da pagare per il peccato originale, come mostrano le numerose icone del Santo Volto di epoca Bizantina, volti di Cristo che richiamano quello della Gorgone con la testa mozza ed i capelli sinuosi, seguendo un’iconografia che il Cristianesimo eredita direttamente dall’antichità classica.⁴

Fin dalle sue origini, il Cristianesimo ha raffigurato Cristo ed i martiri con poteri quasi sovrumani, capaci di sopportare con impassibilità la tortura del martirio. La morte era intesa come un momento di gloria suprema, un trionfo sulla carne, quella dei Santi, che aveva un carattere soprannaturale, diverso da quello del resto dei mortali⁵. Il dolore era allora concepito come una via di conoscenza, permetteva a chi soffriva di affermare i limiti della propria identità. L’energia dello spirito e la fermezza spirituale sarebbero quindi i valori propri del martire, che dovevano riflettersi nel suo volto, nei suoi occhi, nel suo corpo, e in definitiva nella sua immagine, un riflesso dell’anima. Le fonti agiografiche illustrano come dovevano essere rappresentati i Santi nel loro martirio. Nel *Flos Sanctorum* di Padre Pedro de Ribadeneira si legge che i Martiri con “il sorriso morivano nei tormenti più atroci”⁶, e la Bibbia descrive anche lo sguardo sollevato di Santo Stefano durante il suo martirio nella contemplazione di una visione soprannaturale⁷. Alcuni storici si sono persino scagliati contro coloro che rappresentavano visi scossi dalla sofferenza, e tra questi c’era il Mercedario spagnolo Juan Interián “(...) alcuni, per fare ostentazione, o per esagerare la loro abilità, dipingono, o alterano in modo stranamente deforme la testa del sacro Battista, che, lontano dal rappresentare la santità e la costanza che il Grande Precursore ebbe nella sua morte, sembra mostrarci la ferocia, e persino l’ebbrezza di Oloferne; dipingono, dico, la testa del Battista in modo stranamente deforme, cioè senza che gli occhi siano chiusi, con la bocca aperta, mentre ferocemente fuoriesce la lingua, e altre cose simili: il che è molto indegno per una cosa così sacra”⁸.

A differenza di quello che succede con la maggior parte dei Santi, l’iconografia del Battista ha un marcato carattere duale. Di solito appare raffigurato come un bambino, o come un adulto che predica nel deserto. Ma è la scena del suo martirio quella che è stata rappresentata più frequentemente nella storia dell’arte fino ai nostri

giorni. Una delle descrizioni più antiche di questo episodio si trova nel Vangelo di Sinope (VI secolo), che narra il banchetto di Erode. Le Scritture riferiscono che nell’anno 30 d.C.⁹ Erode Antipa, che aveva imprigionato il Santo perché aveva rimproverato il Tetrarca per il suo concubinato con la moglie del defunto fratello Filippo, organizzò un banchetto per il suo compleanno. Salomè, la figlia di Erodiade, entrò danzando al banchetto per la gioia di tutti. Il re, sedotto dalla ballerina, giurò che le avrebbe concesso tutto ciò che voleva. Lei, istigata dalla madre, chiese che le fosse portata la testa del Battista su un piatto d’argento. Il monarca si dispiacque, perché era stato sedotto dalla predicazione di Giovanni, ma ordinò che ciò le fosse concesso. In Matteo (Mt. 14:11) leggiamo “Portarono la testa su un vassoio, la consegnarono alla ragazza e lei la mise a disposizione di sua madre”. La testa del Battista collocata su un piatto metallico come unico elemento della composizione, solitamente di piccole dimensioni, fu un motivo ricorrente tra i pittori e gli scultori a partire dal tardo Medioevo. La venerazione della testa del Santo, la cui reliquia fu portata ad Amiens da Costantinopoli nel 1206, era diffusa in Occidente tra i malati, i feriti e i carcerati, e la sua rappresentazione si diffuse dopo la Controriforma (1545 - 1648 ca.) poiché si riteneva che l’immagine fosse curativa e avesse grandi proprietà terapeutiche. L’importanza della scena è diventata sempre più rilevante con il passare del tempo, soprattutto in considerazione del posto di rilievo che San Giovanni Battista occupa nella storia della salvezza come precursore di Cristo. Giovanni, infatti, è l’unico Santo ad avere non solo la sua nascita ma anche il suo martirio commemorati nel calendario liturgico e questo ha portato alla frequente rappresentazione del banchetto di Erode e di Salomè, i suoi carnefici.

Il Museo del Louvre custodisce oggi una delle più celebri rappresentazioni della testa del Battista decapitata su un piatto. Questo dipinto era noto in tutta l’Europa del Nord a partire dall’inizio del XVI secolo, in quanto ne furono realizzate numerose copie. Eseguita nel 1507 dall’artista lombardo Andrea Solario, sembra essere stata utilizzata come immagine devozionale dal re Luigi XII, che l’avrebbe richiesta al suo consigliere, cardinale Georges d’ Amboise, per il quale Solario eseguì gli affreschi del castello di Gaillon dopo essersi trasferito in Francia. In mostra sono esposte due versioni di questo dipinto attribuite a suoi seguaci (Fig. 1) in cui, nonostante il carattere macabro della scena, emergono l’approccio ascetico degli artisti nei confronti del

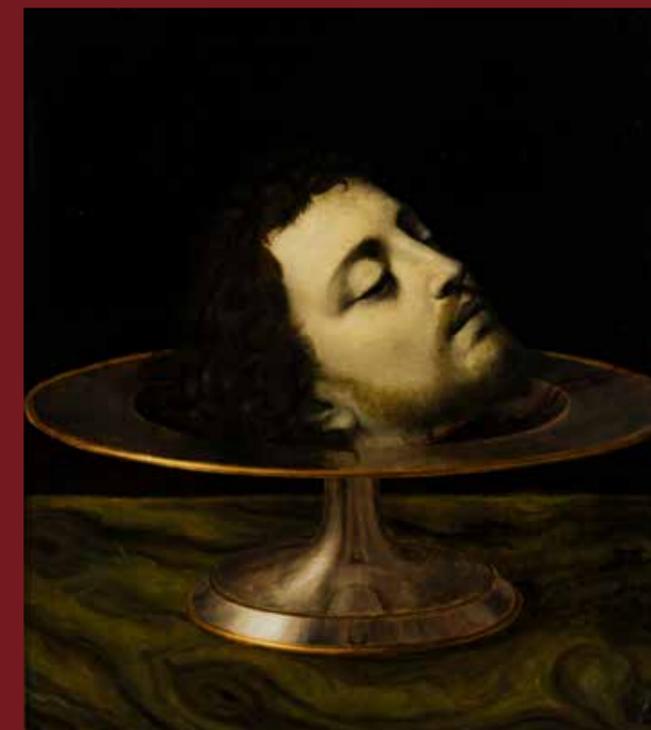


Fig. 1 |
Seguace di Andrea Solario
Testa del Battista



Fig. 2 |
Attribuito a Giovanni Francesco Maineri
Testa del Battista



Fig. 3 |
Juan Bautista Maino
Salomè con la testa del Battista

Santo, l'assimilazione di mezzi e forme leonardesche, ma anche la conoscenza della pittura fiamminga. Diversa è l'iconografia delle teste attribuite a Giovanni Francesco Maineri (Fig. 2), in cui la testa del Santo è inclinata rispetto al piatto e si intravedono gli organi interni con una connotazione più macabra, e di quelle di Scuola Lombarda: in una di esse si può addirittura distinguere il chiodo che Eroide ha inserito nella lingua del Santo. Come descrive Gerolamo "Fecerunt hoc Fulvia in Ciceronem et Herodias in Iohannem, quia veritatem audire non poterant; et linguam veroliquam crinali acu confodiebant" (Fecero questa cosa Fulvia a Cicerone ed Erodiade a Giovanni, poiché non riuscivano ad ascoltare la verità; e trafissero la lingua che diceva il vero con uno spillone per capelli)¹⁰.

La rappresentazione della decollazione del Santo si diffuse ampiamente in Lombardia e a Napoli a metà del Seicento, dove la presenza di Caravaggio lasciò una forte impronta. Lo stesso vale per Roma dove si distinsero in particolar modo Orazio Gentileschi e sua figlia Artemisia. Anche nei pittori spagnoli come José Ribera (attivo anche a Napoli), questa influenza è molto palpabile. Gli esempi di questa iconografia nell'arte barocca spagnola sono piuttosto brutali e sconvolgenti per la loro crudezza e per il loro realismo esacerbato, soprattutto nel particolare del collo sezionato. Il Museo civico "Gaetano Filangieri" di Napoli conserva una tela di Ribera raffigurante il Battista, di cui esistono diverse versioni, una delle quali nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid. In quest'opera l'artista ha creato un marcato contrasto di luci e ombre tra il primo piano e il fondo in penombra, un dettaglio tipico del tenebrismo caravaggesco. La *Testa del Battista* dell'Anonimo Napoletano del XVII secolo presente in mostra è senza dubbio una versione di questa tela di Ribera, probabilmente eseguita nello studio dell'artista spagnolo. Come se fosse una natura morta la testa poggia sul piatto, accompagnata dal panno bianco che sembra uscire dalla cornice; lo stesso vale per la versione attribuita a Niccolò Musso che, secondo alcuni storici, potrebbe aver studiato con Caravaggio a Roma.

In relazione alla rappresentazione della decapitazione del Battista, è diffusa anche la raffigurazione del momento in cui Salomè la offre su un vassoio. Così fa Giovanni Battista Maino nel dipinto attribuitogli da Gianni Papi (Fig. 3)¹¹. L'artista spagnolo, che fu allievo di Orazio Gentileschi a Roma tra il 1600 e il 1620, coniuga magistralmente l'ideale iconografico di sacralità e sensualità in

cui l'eroina malvagia è artefice della decollazione dell'eroe-santo. Questo motivo si ripropone in maniera opposta nelle raffigurazioni di Giuditta, salvatrice del popolo di Betlemme, che secondo la tradizione avrebbe decapitato il generale Oloferne che guidava l'assedio contro il suo villaggio, Betulia. La sensualità dell'eroina che lo seduce nel suo accampamento è un mezzo salvifico, antitetico all'erotismo di Salomè. Allegoria del bene contro il male, questa iconografia tendeva a esaltare la giovinezza e la libertà della ragazza, considerata una prefigurazione della Vergine. Nell'Europa sud-orientale, in particolare in Italia, le rappresentazioni di Giuditta a partire da Donatello, Sandro Botticelli e Andrea Mantegna, che di solito evitavano il momento della decapitazione, si sono sviluppate in epoca barocca per enfatizzare maggiormente la sensualità ed il potere seduttivo femminile (Fig. 4, Fig. 5).

Un altro celebre passo dell'Antico Testamento è quello che narra la vicenda di Davide e Golia e che racchiude in sé un simbolismo simile a quello di Giuditta. Tradizionalmente, la dimensione eroica di Davide è stata spesso enfatizzata dalla tradizione dei dipinti che lo raffigurano come un pastore di Betlemme, "bello, dai capelli chiari, con begli occhi e un viso piacevole" (1 Samuele 16:12). Egli affronta il filisteo Golia con una semplice fionda, dopo averlo ucciso gli taglia la testa con la spada e successivamente ascende al trono, liberando così il popolo di Israele. Caravaggio, nelle sue varie versioni di Davide e Golia (Galleria Borghese di Roma, Kunsthistorisches di Vienna, Museo del Prado di Madrid), ha esaltato invece l'aspetto più umano del Re d'Israele, creando un modello a cui guardarono tutti gli artisti venuti dopo di lui (Fig. 6), e arrivando ad identificare se stesso con il cattivo sconfitto, raffigurandosi nella testa mozzata di Golia, come autoritratto. L'opera di Julian Schnabel esposta in mostra (Fig. 7) riprende questa tendenza, dimostrando la fortuna che questa straordinaria innovazione ebbe nei secoli successivi e fino ai nostri giorni.

Ora accanto ai Martiri si iniziavano a raffigurare anche i carnefici, senza omettere le parti più cruente della storia: martiri, teste mozzate e pezzi di carne si ripetono in modo ossessivo. Se inizialmente i carnefici sono visti come eroi, questa virtù perde gradualmente forza, in quanto sono anche umani, fin troppo umani, come si può constatare non solo nelle già citate opere di Caravaggio, ma anche nel volto pensieroso e inquieto del *Davide con la testa di Golia* attribuito a Domenico Cerrini. Anche Giovanni Battista Spinelli, il cui naturalismo era temperato dal classicismo bolognese e dalla



Fig. 4 |
Giuseppe Vermiglio
Giuditta con la testa di Oloferne e la fantesca



Fig. 5 |
Claude Vignon
Giuditta con la testa di Oloferne e la fantesca



Fig. 6 |
Mario Balassi
Davide con la testa di Golia

conoscenza delle stampe fiamminghe della prima metà del XVI secolo, e Giacomo Farelli, allievo di Andrea Vaccaro, diedero ampio spazio a questo soggetto. Questo artista passò da un tenebrismo che non abbandonò mai, a uno stile barocco con colori più chiari e brillanti che emulava l'opera di Guido Reni, ma soprattutto quella di Mattia Preti e Luca Giordano, senza dimenticare gli insegnamenti di Michelangelo.

Nel corso degli anni, la storia dell'arte non abbandonò questo tipo di rappresentazione, anche se il suo significato acquisì sfumature diverse. La *fin-de-siècle* europea parla di eccessi e passioni e stabilisce un confine molto labile tra piacere e dolore, orgasmo e morte. La perversione, il corpo nudo rivestito di mitologia, simbolo che esprime un ordine emotivo superiore, fa rivivere l'ossessione barocca per la carne mutilata. Il sangue versato come trionfo del sadismo era una delle opzioni più praticate da alcuni artisti europei di fine secolo, come Arnold Böcklin, Fernad Knoppf e Franz Von Stuck. Ricompare Giuditta, ma anche il mito di Salomè rivive attraverso la tragedia narrata da Oscar Wilde nel 1893 e nelle illustrazioni realizzate da Aubrey Beardsley l'anno successivo. Il motivo della testa mozzata è stato protagonista del movimento surrealista tra il 1925 e il 1927, il più immediato predecessore dell' "lo podrido" di Dalí. Teste spogliate che ricordano le iconografie barocche e che conducono a un'estasi erotica mistica: il tema del corpo tagliato e ricomposto. Il voluttuoso e l'orrore, la sensualità e l'inebriante atmosfera di perversione avvolgono i frammenti di carne mutilata che, come sottolineava Bataille, era già presente nella mistica cristiana.

Questo misticismo lo raccoglie Hermann Nitsch nel 1962, quando esegue la sua prima Aktion con il titolo "Blood Organ", in cui l'artista apparve con una camicia bianca legato ad una croce. Ben presto il bianco dell'indumento si ricoprì di sangue. Questa fu l'origine del suo "Orgie Mysterien Theatre" (OMT), una sorta di opera mistica totale in cui Nitsch stesso interpretava il ruolo di sacerdote e in cui l'artista e i suoi compagni utilizzavano il sangue di vari animali, che poi egli utilizzò per dipingere. Questi sacrifici, a cui partecipava anche il pubblico, erano un mezzo di redenzione per l'artista, come egli stesso scrisse nel suo quaderno di schizzi: "prendete, mangiate, questo è il mio corpo offerto in sacrificio per voi in remissione dei peccati"¹². Un anno prima, Nitsch aveva fondato il gruppo "Azionismo viennese" insieme a Otto Muhl e Gunter Brus, tra gli altri, e alcune delle sue idee si diffusero

gradualmente tra i diversi artisti che lavoravano con il corpo. È il caso di Marina Abramović e dell'artista italo-francese Gina Pane, che hanno praticato l'azione corporea per gran parte della loro carriera come modo per scoprire la propria identità e come forma di protesta sociale. Il corpo viene esibito, spogliato, frammentato, danneggiato, torturato e strappato, gli organi e la pelle diventano semplice carne attraverso il dolore, carne che diventa frammento, come se fosse la rappresentazione di una natura morta. In questo senso, il lavoro di Gina Pane è stato uno dei più significativi del periodo, per il suo radicalismo critico e l'uso deliberato della ferita. Le sue *performances* sono diventate una sorta di liturgia intima in cui l'attacco al proprio corpo implica un'esperienza dolorosa. In queste azioni, il pubblico che osservava mentre si tagliava il viso, lo stomaco o i piedi¹³, veniva registrato, denunciando così l'impassibilità di fronte alla violenza, poiché gli spettatori di solito non reagiscono, ma guardano impassibili.

In una delle sue performance più controverse, *Rythm 0*, Marina Abramović si è spinta oltre Gina Pane. Era il 1974, allo Studio Morra di Napoli l'artista dispose su un tavolo 72 utensili che potevano essere usati sul suo corpo nel modo in cui lo spettatore avesse ritenuto opportuno. "Lei era l'oggetto". Tra gli elementi c'erano una frusta, un libro, una pagnotta, un coltello, delle scarpe, un'ascia, del vino, delle forbici, un pettine, dell'uva, un martello, dei chiodi, un pezzo di legno, delle rose..., la *performance* doveva durare sei ore, nelle quali la Abramović doveva rimanere immobile mentre il pubblico poteva fare ciò che ritenesse opportuno. Per le prime tre ore non successe nulla, ma poi un uomo le fece un taglio sul collo e procedette a bere il sangue che sgorgava dalla ferita, infine la spogliarono e le tagliarono i vestiti con le forbici, le avvolsero un gambo spinoso intorno al collo, le dipinsero il corpo. Alcuni cercarono di aiutarla. L'azione si concluse alle due del mattino con la Abramović in lacrime. La contemplazione mistica e spirituale del dolore aveva smesso di avere senso, era diventata uno spettacolo.

La carne come materia è ciò che offriva la *vanitas* barocca. Teste di agnelli e mucche, non molto diverse da altre teste mozzate di Santi, facevano parte della Collezione Testori come modelli di quelle realizzate da Giovanni Testori stesso nel 1968. Mentre scriveva il suo monologo teatrale "Erodiade", il critico d'arte, influenzato dai suoi studi su Francesco del Cairo, lavorò a questi acquerelli che riproducono ossessivamente il motivo della testa



Fig. 7 |
Julian Schnabel
Number 3 (Self-Portrait of Caravaggio as Goliath, Michelangelo Merisi)



Fig. 8 |
Giovanni Testori
Testa del Battista



Fig. 9 |
Vik Muniz
Medusa, after Caravaggio (Picture of Junk)

mozzata del Battista con leggere variazioni. Il continuo riferimento alla viscosità, alla saliva e agli umori fisiologici trasforma queste rappresentazioni in semplice materia pittorica che Testori utilizza “per far emergere l’aspetto nascosto delle immagini, in una discesa progressiva che tocca livelli pulsionali elementari, spesso ancor più elementari delle pulsioni erotiche” (Fig. 8)¹⁴. In modo diverso, ma sempre con una grande attenzione alla materia, Arturo Martini non dimentica nelle sue terrecotte temi tradizionali e biblici. È il caso della *Giuditta* del 1932, una terracotta in cui lo scultore semplifica i volumi dei protagonisti in una sorta di piramide il cui punto focale è la testa di Oloferne che sembra emergere dalla terra stessa in un gioco di forme che si ammorbidiscono progressivamente.

Gli artisti contemporanei hanno recuperato anche una delle teste mozzate più famose e temibili della storia, citata per la prima volta da Esiodo nella Teogonia: Medusa, la cui testa fu tagliata da Perseo e il cui solo sguardo - secondo Ovidio - trasformava gli uomini in pietra. Senza dubbio la rappresentazione più famosa di questo essere mitologico è ancora una volta quella di Caravaggio (1597, Galleria degli Uffizi, Firenze), che l’artista brasiliano Vik Muniz reinterpreta circondandola di lattine, metalli arrugginiti, vecchi pneumatici e altri materiali di scarto (Fig. 9).

Perseo, il carnefice, le fa da *pendant* in questa mostra: nella società frammentata della post-modernità egli non è più eroica scultura in marmo ma eroe moderno in gesso. Con l’avvento del secolo dei Lumi, essendosi esaurito prima il racconto religioso e poi quello filosofico, il senso sacrificale ed eroico del dolore e della tortura ha smesso di avere significato e così anche la sacralità degli eroi.

Jacques Louis David ce lo aveva già anticipato nel periodo neoclassico, quando aveva raffigurato Maria Antonietta che veniva condotta al patibolo. Una morte per ghigliottina che, secondo Stefan Zweig¹⁵, è stata guardata e celebrata da più di 10.000 spettatori. Come ha sottolineato Althusser, in epoca precapitalistica eroine ed eroi biblici come Davide (e Golia) o Giuditta (e Oloferne), così come i Santi Martiri, erano necessari, in una società profondamente illetterata in cui il popolo doveva essere educato e uniformato¹⁶. Ai giorni nostri, invece, in cui fare la spesa al supermercato può diventare un’esperienza estetica¹⁷, tutti questi atti sono divenuti semplice spettacolo, in una società che è anch’essa uno spettacolo¹⁸ e che non lascia più spazio ad eroi o eroine.

[1] L. Feuerbach, *Prefazione alla seconda edizione de L’essenza del cristianesimo*, 1841. Cit. G. Debord, *La Società dello Spettacolo*, Cap. I, Francia, 1967.

[2] J. Kristeva, *La testa senza corpo. Il viso e l’invisibile nell’immaginario dell’Occidente*, Roma, Donzelli, 2009, p. 17 e ss.

[3] J. Amato, *Politics of suffering in International Science Review*, Marshall (MI), SW State University Press, 1994, Vol. 69, n° 1/2, pp. 23 - 30.

[4] Ibid, p. 53.

[5] Vedi E. Cohen, *Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in Middle Ages*, in *Sciences in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 8.

[6] P. de Ribadeneira, *Flos sanctorum, De las vidas de los santos I*, Barcelona, Juan Piferrer, 1734, s/p.

[7] V. I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996, p. 15.

[8] J. Interián de Ayala, *El pintor cristiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, Vol. 2, p. 367- 368.

[9] E. Frattarolo, *La parola mozzata*, in M. Pulini, *La croce, la testa e il piatto: storie di San Giovanni Battista*, Cesena, Artexplora, 2010, p. 188.

[10] Ibid, p. 190.

[11] La tela è stata per qualche tempo attribuita anche a Cecco del Caravaggio. Non va dimenticato che i due pittori lavorarono a stretto contatto in questo periodo, vedi M. Pulini, *La croce, la testa e il piatto: storie di San Giovanni Battista*, Cesena, Artexplora, 2010.

[12] Hermann Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, Napoli, Edizioni Morra, 2008, p. 19.

[13] Come nel 1974 per *Psyché* alla Stadler Gallery.

[14] Vedi M. A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in *Testori a Varese*, Milano, Silvana Editoriale, 2003.

[15] Vedi S. Zweig, *Maria Antonietta. Una vita involontariamente eroica*, Roma, Castelveccchi, 2019.

[16] L. Althusser, “*Ideología y aparatos ideológicos del Estado*”, in Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. «En el período histórico precapitalista [. . .] está absolutamente claro que había un aparato ideológico dominante del Estado, la Iglesia, que concentraba en su seno no sólo las funciones religiosas, sino también las educativas, y una gran proporción de las funciones de comunicación y «cultura».

[17] V. Bozal, “Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos”, in *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado Libros, p. 13 - 59.

[18] Vedi G. Debord, *La società dello spettacolo*, Bolsena, Massari Editore, 2002.

























Mettere la testa a posto

Che poi il mio onomastico è proprio il ventiquattro giugno. San Giovanni Battista, il decollato. L'immaginario cattolico è così cruento che fa apparire i romanzi di Stephen King delle fiabe per educande: santi usati come tiro a segno, arrostiti sulla graticola, con gli occhi cavati, scuoiati, sbudellati, e chi più ne ha più ne metta. E, ovviamente, con la testa mozzata. Il Battista, su tutti. Per non parlare dell'antico testamento (Giuditta che decapita Oloferne, Davide che esibisce la testa di un Golia sconfitto), o della cultura classica (Perseo con la testa della Medusa).

E io, bambino, che mi bevo tutte queste storie. Altro che televisione, altro che internet o TikTok. I miei traumi infantili vengono da molto più lontano. Così, quando per farmi un complimento la maestra diceva a mia madre: "è una bella testa", e lei orgogliosa rispondeva: "è un bambino con la testa sulle spalle", be', insomma, io un po' timoroso mi toccavo il collo. Ma perché, dove dovrebbe stare la testa se non sulle spalle? C'è qualcosa che non so? Se mi comporto male che succede? Me la tagliate?

I miei compagni di cortile la sapevano lunga (chissà perché gli altri bambini sembra sempre che ne sappiano più di te). "Mio padre mi ha fatto una lavata di testa" (anche mia madre mi lavava, ma mica andavo in giro a vantarmene). "Mio fratello è fuori di testa" (ma che vuol dire?) "Mia sorella ha messo la testa a posto" (perché, prima dov'era?).

Certe volte non sapevo dove sbattere la testa (anche perché se l'avessi sbattuta mi sarei fatto male). Crescendo ho iniziato a tener testa alle avversità. A testa alta. Lottando corpo a corpo, spesso in un testa a testa con certe teste di rapa che si credevano teste d'uovo (e invece erano teste di cazzo, diciamocelo). Ma di perdere la testa non se ne parlava proprio. Il mio santo è il decollato. Ha fatto una brutta fine, meglio andarci cauti.

Lo so, sono un tipo con la testa dura, non capisco chi ha sempre la testa fra le nuvole. Come fanno? Se la testa è lassù, i piedi dove stanno? Poi le cose capitano, agiscono di testa propria. Incontri una ragazza che ti fa girare la testa e tu non capisci più nulla. Altro che tenere la testa a posto. La verità è che mi ero fasciato la testa prima di rompermela. M'ero montato la testa, insomma.

In quel tempo iniziò a frullarmi un pensiero in testa. "Tagliamo la





testa al toro, voglio vivere con te” le confessai. Lei mi guardò, dalla testa ai piedi. Avevo paura mi rifiutasse. Non andò così. Furono anni bellissimi: una casa, una figlia (l’abbiamo chiamata Salomè), una famiglia. Avevamo messo entrambi la testa a partito.

Poi accadde. Era proprio il ventiquattro giugno. Non so cosa avessi in testa quel giorno, ma mi ritrovai quasi per caso a leggere un articolo sulle decollazioni. Mi balenò in testa un pensiero: di tutti i modi di martirizzare qualcuno, la decollazione sembrava il più umano. Immaginate di essere arsi vivi, buttati in un dirupo con la testa in un sacco, o in un fiume con un masso appeso al collo. Mi ci gioco la testa che preferireste la testa mozzata. La ghigliottina, un taglio netto e via, verso miglior vita... un bel modo di perdere la vita (e la testa). Solo che, leggendo, scoprii un curioso inconveniente. Che dopo il taglio, per qualche secondo, la testa resta ancora cosciente. Si vede staccata dal corpo, consapevole. Quanto può essere orribile tutto ciò?

“Ma si può sapere cosa leggi?” Quel giorno mia moglie mi fece una testa così. “Poi le racconti alla bambina che si spaventa. Hai proprio la testa di legno!”

Mi infuriai. Mi senti salire il sangue alla testa. Era finita con lei, lo decisi lì, al momento. Ne avevo fin sopra la testa dei suoi atteggiamenti da testa coronata. Altro che testa sulle spalle, altro che bella testa, la verità è che sono sempre stato una testa calda. D’impulso mi giocai a testa o croce l’appartamento dove vivevamo. Persi, come è ovvio. Brutta cosa agire di testa propria, ci si ritrova su una strada, con la testa vuota, senza farci entrare in testa di essere in errore, in colpa.

Meno male che c’era il lavoro sul quale metterci la testa. Sono passati anni, molte teste sono cadute, io sono ancora lì, una testa di ponte fra i nuovi arrivati e quelli che stanno andando in pensione. Mi sono tolto dalla testa l’idea di tornare con mia moglie. Ma con Salomè il rapporto è bellissimo. Abbiamo la stessa testa. Ora lei sta partendo per una vacanza a Malta. Le ho consigliato di andare a La Valletta, a vedere il San Giovanni del Caravaggio. Roba da perderci la testa.





Opere in mostra



Juan Bautista Maino
(Pastrana, 1581 - Madrid, 1649)
Salomé con la testa del Battista
Olio su tela, cm 112,7 x 95,9



Attribuito a Baldassare Carrari
(Forlì, 1460 ca. - Ravenna, 1516)
Testa del Battista
Olio su tavola, cm 22 x 25,5



Scuola tedesca del XVI secolo
Testa del Battista
Olio su tavola, cm 14 x 18,5



Seguace di Andrea Solario
(Milano, 1473 - 1520)
Testa del Battista
Olio su tavola, cm 50 x 39



Attribuito a Giovanni Ambrogio Figino
(Milano, 1548 ca. - 1608)
Testa del Battista
Olio su tavola, cm 43 x 33



Scuola lombarda del XVI secolo
Testa del Battista, 1507
Olio su tavola, cm 47,5 x 39



Seguace di Bernardino Luini
(Dumenza, 1481 ca. - Milano, 1532)
Testa del Battista
Olio su tavola, cm 40 x 30



Seguace di Andrea Solario
(Milano, 1473 - 1520)
Testa del Battista
Olio su tavola, cm 41 x 51,5



Seguace di Andrea Solario
(Milano, 1473 ca. - 1520)

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 48 x 42



Seguace di Andrea Solario
(Milano, 1473 ca. - 1520)

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 24,5 x 35



Attribuito a Daniele Crespi
(Busto Arsizio, 1598 - Milano, 1630)

Testa di San Giovanni Battista
Olio su tela, cm 29,5 x 43



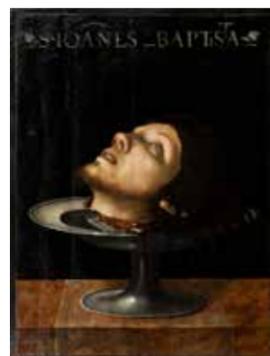
Seguace di Andrea Solario
(Milano, 1473 ca. - 1520)

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 17 x 21



Luca Cambiaso
(Genova, 1527 - Madrid, 1585)

Testa del Battista
Olio su carta applicata su tela,
cm 26 x 32



Attribuito a Giovanni Francesco Maineri
(Parma, 1460 - 1535)

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 46 x 34



Scuola fiamminga del XVIII - XIX secolo

Testa del Battista
Olio su tavola, diametro cm 28



Seguace di Bernardino Luini
(Dumenza, 1481 ca. - Milano, 1532)

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 30 x 37



Seguace di Francesco Cairo
(Santo Stefano in Brivio, 1607 - Milano, 1665)

Testa del Battista
Olio su tela, cm 51 x 60



Scuola romana del XVII secolo

Testa del Battista
Olio su tela, cm 39 x 68,5



Seguace di Francesco Cairo
(Santo Stefano in Brivio, 1607 - Milano, 1665)

Testa del Battista
Olio su tela, cm 38 x 46



Scuola lombarda del XVII secolo

Testa del Battista in un bacile
Olio su tela, cm 30,5 x 42



Seguace di Pier Francesco Mazzucchelli detto Il Morazzone
(Varese, 1573 - 1626)

Testa del Battista
Olio su tela, cm 49,5 x 64,5



Scuola fiamminga del XVII secolo

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 34 x 50



Seguace di Francesco Cairo
(Santo Stefano in Brivio, 1607 - Milano, 1665)

Testa del Battista
Olio su tela, cm 31,5 x 51



Scuola napoletana o spagnola del XVII secolo

Testa del Battista
Olio su tela, cm 55 x 77



Scuola di Jacob Jordaens
(Anversa, 1593 - 1671)

Testa del Battista con putto
Olio su tela, cm 55,5 x 70



Attribuito a Domenico Fetti
(Roma, 1589 - Venezia, 1623)

Testa del Battista
Olio su tela, cm 50 x 61



Scuola napoletana del XVII secolo

Testa del Battista
Olio su tela, cm 57,5 x 75,5



Domenico Poggini
(Firenze, 1520 - Roma, 1590)

Testa di martire bambino
Marmi policromi, cm 12,5 x 29 x 21



Scuola spagnola del XVII secolo

Testa del Battista
Olio su tela, cm 59,5 x 70,5



Scuola emiliana del XVII secolo

Testa del Battista
Olio su tela, cm 49 x 64,5



Giovanni Testori
(Novate Milanese, 1923 - Milano, 1993)

Testa del Battista, 1968
Acquarello su cartoncino,
cm 25 x 25



Attribuito a Domenico Poggini
(Firenze, 1520 - Roma, 1590)

Testa di martire bambino
Marmo, cm 15 x 33 x 23



Niccolò Musso
(Casale Monferrato, 1595 - 1631)

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 44 x 54



Attribuito a Carlo Saraceni
(Venezia, 1579 - 1620)

Testa del Battista
Olio su tela, cm 53 x 59



Giovanni Testori
(Novate Milanese, 1923 - Milano, 1993)

Testa del Battista, 1968
Acquarello su cartoncino, cm 25 x 25



Anonimo scultore del XVII secolo

Testa del Battista
Marmi diversi, cm 16 x 26 x 17



Scuola russa del XVIII secolo

Testa del Battista
Olio su tavola, cm 33 x 26,5



Maestro del XVII secolo

Testa del Battista
Olio su tela, cm 37,5 x 72



Renato Guttuso
(Bagheria, 1911 - Roma, 1987)

Testa di San Giovanni Battista, 1983
Acquarello su carta, cm 50 x 70



Anonimo scultore del XVII secolo

Testa del Battista
Marmi diversi, cm 16 x 33 x 22



Anonimo scultore del XVII secolo

Testa del Battista
Marmi diversi, cm 19 x 26 x 23



Bertozzi&Casoni
(Bologna, 1957; Ravenna, 1961 - Bologna, 2023)

GorilBattista, 2011
Marmo, cm 37 x 81



Anonimo scultore del XVII secolo

Testa del Battista
Marmo, cm 56 x 50 x 31



Arash Nazari
(Iran, 1980)

Senza titolo, 2015
Stampa su acciaio inossidabile,
cm 150 x 80

Esemplare 1/5



Anonimo scultore del XVII secolo

Testa del Battista
Legno policromo,
cm 21 x 39,5 x 39,5



Arash Nazari
(Iran, 1980)

Senza titolo, 2015
Stampa su acciaio inossidabile,
cm 150 x 80

Esemplare 1/5



Anonimo scultore del XVII secolo

Testa del Battista
Legno policromo, cm 18,5 x 34 x 34



Arash Nazari
(Iran, 1980)

Never let me go, 2015
Stampa su acciaio inossidabile,
cm 150 x 80

Esemplare 1/5



Vik Muniz
(San Paolo, 1961)

Medusa, after Caravaggio (Picture of Junk), 2009
Digital c-print, cm 125 x 101

Esemplare A.P. 1/4



Attribuito a Dosso Dossi
(San Giovanni del Dosso, 1489 - Ferrara, 1542)

Giuditta con la testa di Oloferne
Olio su tela, cm 87 x 72



Anonimo scultore neoclassico del XIX secolo

Perseo
Gesso, cm 70 x 28



Paolo Guidotti
(Lucca, 1559 - Roma, 1629)

Giuditta con la testa di Oloferne
Olio su tela, cm 118 x 80



Scuola caravaggesca romana del XVII secolo

Giuditta con la testa di Oloferne e la fantesca
Olio su tela, cm 100 x 85



Giuseppe Vermiglio
(Alessandria, 1589 - 1635)

Giuditta con la testa di Oloferne e la fantesca
Olio su tela, cm 126 x 98



Arturo Martini
(Treviso, 1889 - Milano, 1947)

Giuditta, 1932
Terracotta, cm 43 x 20 x 17



Claude Vignon
(Tours, 1593 - Parigi, 1670)

Giuditta con la testa di Oloferne e la fantesca
Olio su tela, cm 102 x 82



Giuseppe Diamantini
(Fossombrone, 1621 - 1705)

Davide con la testa di Golia
Olio su tela, cm 119,1 x 98,3



Giovanni Domenico Cerrini
(Perugia, 1609 - Roma, 1681)

Davide con la testa di Golia
Olio su tela, cm 195,5 x 143



Mario Balassi
(Firenze, 1604 - 1667)

Davide con la testa di Golia
Olio su tela, cm 206 x 134,5



Giovanni Battista Spinelli
(Chieti, 1613 - Ortona, 1647)

Davide con la testa di Golia
Olio su tela, cm 80,5 x 64,5



Giacomo Farelli
(Napoli, 1629 - 1706)

Davide con la testa di Golia
Olio su tela, cm 121,5 x 89



Giovanni Battista Spinelli
(Chieti, 1613 - Ortona, 1647)

Giuditta con la testa di Oloferne
Olio su tela, cm 82 x 65



Julian Schnabel
(Brooklyn, 1951)

*Number 3 (Self-Portrait of Caravaggio
as Goliath, Michelangelo Merisi)*, 2020
Olio e piatti su tavola, cm 182,9 x 152,4



Andrea Salvatori
(Faenza, 1975)

Auto da fé, 2024
Ceramica, porcellana e acciaio,
cm 192 x 62





Si ringraziano

Associazione Giovanni Testori, Elena Bellinetti, Anna Bernardini, Gianni Biondillo, Riccardo Bonacina, Leyre Bozal Chamorro, Brun Fine Art, Danusa Castro, Elena Dalla Costa, Filippo Di Carlo, Davide dell'Ombra, Luca Doninelli, Simone Facchinetti, Laura Fantoni, Giuseppe Frangi, Alessandro Frangi, Arturo Galansino, George, Alice Lazzaroni, Francesco Lazzaroni, Sabatino Mazzitelli, Giacomo Nicolella Maschietti, Anna Pendoli, Tania Pistone, Gabriele Reina, Robilant+Voena, Valentina Rosazza, Galleria dello Scudo, Shiki.it, Gian Enzo Sperone, Luca Stoppini, Ginevra Terni de' Gregory, Giulia Torsiello e Luca Zuccala

Un ringraziamento speciale a Luigi Koelliker

Ufficio Stampa

Anna Defrancesco comunicazione

Photo credits

© Luca Nostri

© Maria Parmigiani

© Bernardo Ricci

© Matteo Zarbo

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta, archiviata in un sistema di recupero, o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, mediante fotocopia, registrazione o altri sistemi, senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 979-12-210-7438-3

Finito di stampare nel mese di Ottobre 2024 da Grafiche Europa SNC

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra

Perdere la testa

25 Ottobre - 20 Dicembre 2024

BKV Fine Art, Milano



