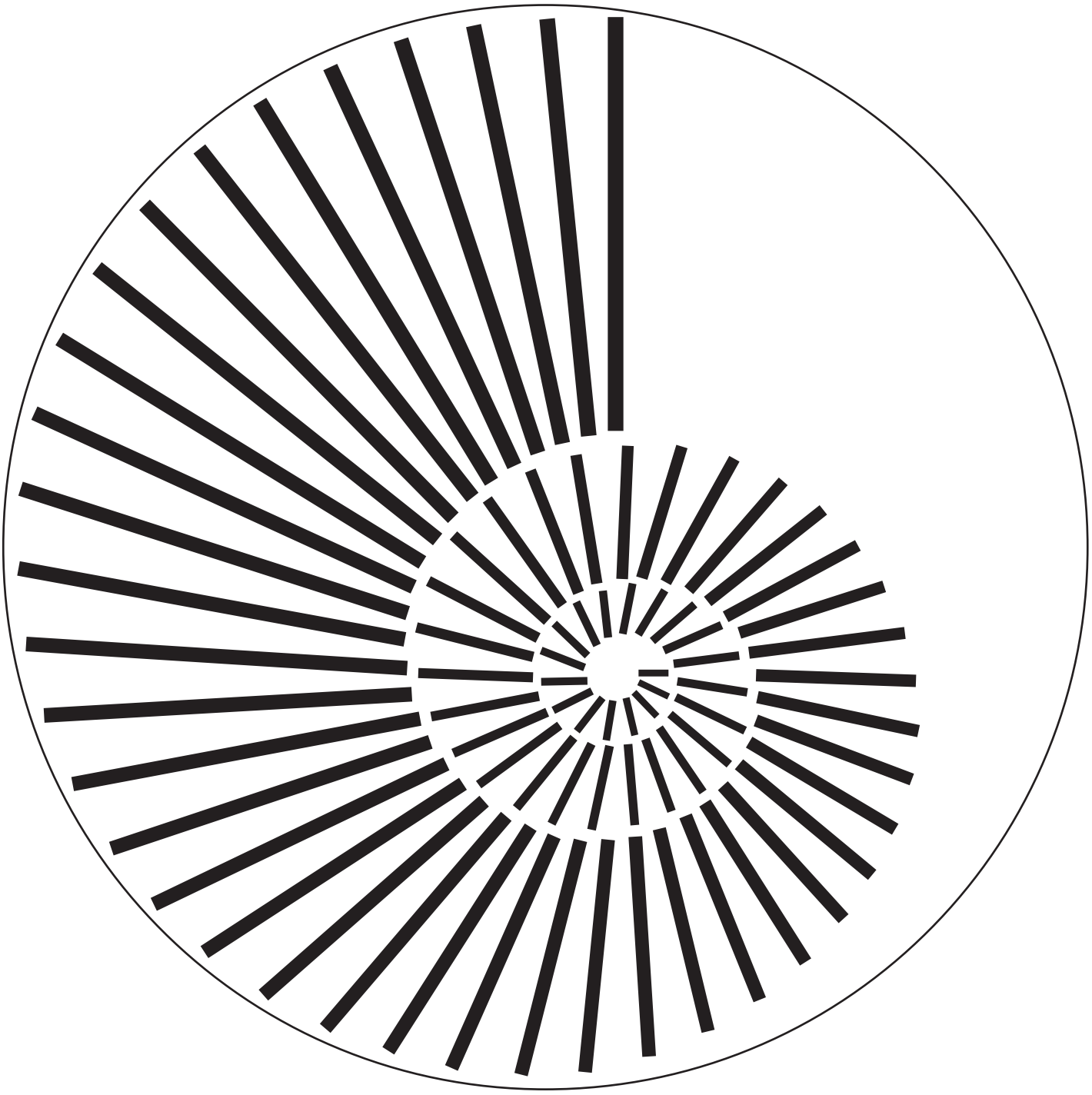
DIRETTORE RESPONSABILE
Mariangela Lisanti

GRAPHIC DESIGNER
Mauro Bubbico

EDITORE
Ifor s.r.l.

Annali Ifor

Trimestrale di
Scienze umane



2022, Vol. I, n. 2

ANNALI IFOR

2022 VOL. I, N. 2

COORDINATORE DEL COMITATO SCIENTIFICO
Bruno Brunetti

COMITATO SCIENTIFICO
Tiziano Agostini (Trieste), Santo Di Nuovo (Catania), Herbert Fitzek (Berlino, Germania), Alfredo Foresta (Lecce), Stefano Mastrandrea (Roma), Paul Andrew Jarvis (Bari), Gordana Jovanović (Belgrado, Serbia), Elisabeta Osmanaj (Elbasan, Albania), Micla Petrelli (Bologna), Giuseppe Pirlo (Bari), Pasquale Toce (Matera)

COORDINATORE DEL COMITATO DI REDAZIONE
Maria Sinatra

COMITATO DI REDAZIONE
Flavio Ceglie, Paolo Contini, Lucia Monacis, Luigia Toce
redazione@ssmlnelsonmandela.it

In questo numero i saggi di
P. Contini, G. Maselli,
L. Monacis, M. Petrelli,
M. Sinatra

Ifor s.r.l.
Via Pasquale Vena 66/C
75100 Matera (Italia)

INDICE

LAVORI ORIGINALI

Paolo Contini p. 6
L'artista come mediatore sociale

Giorgio Maselli p. 13
Un'epigrafe filoborbonica tra eventi comunali e vicende nazionali

Lucia Monacis p. 23
L'arte della foto vs la terapia della foto

Micla Petrelli p. 31
Abitare sospeso

RECENSIONI

Maria Sinatra p. 37
M. Frateschi, Psicomicrotrauma, Psicoterapia psicodinamica psicoevoluzionista

LINEE GUIDA PER LA PUBBLICAZIONE p. 39

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 2

L'artista come mediatore sociale

Paolo Contini

Università degli Studi di Bari A. Moro

Abstract: I vari movimenti artistici che si sono succeduti a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, quali arte minimalista, arte aconcettuale, performance, body art, arte site specific, ecc., sotto l'influenza di correnti filosofico-psicologico-sociali hanno spostato l'attenzione dall'artista quale artefice della propria produzione alla società quale insieme di processi di cui il lavoro artistico è parte integrante. Obiettivo del presente saggio è ripercorrere i principali momenti critici di tale evoluzione, mostrando come alcune delle tecniche utilizzate, quali il mapping o le interviste non strutturate, siano tratte dall'ambito delle discipline sociologiche, seppur con i dovuti aggiustamenti.

Parole chiave: opera d'arte, antropologia, etnologia, osservazione partecipante, mappatura cognitiva

Introduzione

Le trasformazioni verificatesi nell'arte contemporanea negli ultimi decenni giustificano non solo la prossimità tra il lavoro artistico e le categorie sociali relative alla produzione, legittimazione e circolazione dell'arte, bensì sollecitano anche una riflessione su quei codici sulla cui base una data forma espressiva viene definita "artistica" e che sono palesemente soggetti a mutazioni spazio-temporali a seconda dei criteri storico-culturali e delle caratteristiche del sistema culturale dominante. Non a caso, più che parlare del processo creativo focalizzato sulla individualità dell'artista, sarebbe più opportuno ripensarlo in termini di *autorialità distribuita* (Bontempi, 2016). Tale cambiamento di rapporto autore-fruitore è stato sottolineato da Hal Foster che, nel capitolo *L'artista come etnografo*, inserito nel volume *Il ritorno del reale*, sostituendo il concetto di *autore come produttore* pensato da Walter Benjamin negli anni '30 (Benjamin, 1966) e ripreso negli anni '80 da artisti e critici al fine della capitalizzazione della cultura, ha spiegato come per «svolta etnografica nell'arte e nella critica contemporanea» (Foster, 2006, p. 185) debbano intendersi sia le pratiche di coinvolgimento e di partecipazione del pubblico nell'opera d'arte, sia l'immersione dell'artista nella vita della comunità in riferimento alla quale egli realizza il progetto artistico.

Il riferimento è al clima degli anni Sessanta-Settanta, quando il museo, la galleria, l'accademia o il mercato dell'arte erano messi in discussione, giacché non più intesi come unici spazi per l'arte, a favore di una rete molto più ampia, che comprendeva altre soggettività in relazione al variegato tessuto della comunità. Il

fare artistico si spostava, così, nel vasto tempio della cultura, le cui indagini erano terreno privilegiato dell'antropologia.

L'arte letta in chiave antropologico-etnografica

La svolta annunciata da Foster, dunque, impegnerebbe in primo luogo discipline quali l'antropologia culturale, la quale, mettendo le pratiche sociali al centro della cultura, aiuta a elaborare l'alterità in forme culturalmente non autoreferenziali. La prospettiva antropologica offre, in breve, all'artista varie vie di decentramento rispetto alla definizione del contenuto dell'opera d'arte, pur garantendogli allo stesso tempo di non cadere nella *fusione estetizzante* con l'alterità, classica dell'esotismo delle avanguardie del primo Novecento, come pure nelle concezioni surrealistiche, nelle quali l'altro era l'io, l'inconscio, o in quelle dell'espressionismo astratto, dove l'altro era il modello, l'esempio primario di tutti gli artisti. È stato Joseph Kosuth, uno dei maestri dell'Arte concettuale, a ben delineare il ruolo dell'artista antropologo.

A partire dai primi anni Settanta, dopo aver abbandonato il paradigma analitico-scientifico abbracciato nella sua fase iniziale, Kosuth approdava ad un approccio più attento al contesto sociale e culturale, soprattutto dopo gli studi antropologici condotti presso la New School for Social Research di New York e dopo la frequenza delle lezioni dei due antropologi radicali, Stanley Diamond e Bob Scholte, il cui stampo marxista e l'impegno nel sociale lo influenzarono al punto tale da maturare l'idea che l'artista debba operare come antropologo (Kosuth, 1987a, p. 74). D'altro canto, la stessa *arte concettuale* veniva definita come «un'indagine condotta da artisti che comprendono come l'attività artistica non si limiti semplicemente a dare forma alle proposizioni artistiche ma si rivolga, inoltre, all'invenzione di funzione, significato e uso» (Kosuth, 1987b, p. 44). L'idea di base era, in effetti, che l'artista, in quanto mediatore sociale, è attivamente impegnato a svolgere una prassi strettamente connessa al contesto sociale in cui opera. In tale processo egli è coinvolto in una relazione dialettica tra due aspetti fondamentali per la riuscita del lavoro artistico e, pertanto, per la comprensione dei vari significati dell'arte: la memoria culturale e il presente della struttura sociale (Kosuth, 1987c, pp. 95-110).

In primo piano, dunque, è posto il ricercatore, le cui riflessione e ricerca sono entrambe rivolte alla comprensione del punto di vista altrui. Era, in realtà, un percorso dialettico che, iniziato negli anni Cinquanta quando capisaldi dell'antropologia erano l'identità del ricercatore e le sue relazioni con la comunità studiata e quando l'*osservazione partecipante*, applicata inizialmente allo studio delle popolazioni esotiche e poi estesa ai contesti di lavoro etno-antropologici, s'imponeva come la metodologia più adatta a rispondere in modo soddisfacente ai vari quesiti antropologici. Attraverso l'osservazione partecipante, il ricercatore, in quanto attore sociale, era parte attiva nel processo di comprensione della cultura altrui, processo dove la cultura diveniva un metodo, sì, per conoscere l'altro, ma anche per scoprire e interpretare sé stessi (Galli Callari, 1979, pp. 10-22).

Trasferiti in ambito artistico, questi presupposti davano vita a quell'arte «antropologizzata», come Kosuth l'ha definita, la quale, fungendo da mappa culturale della società, avrebbe dovuto smascherare le contraddizioni delle logiche istituzionali stroncando le ideologie tendenti ad attribuirle autonomia rispetto alla società. Compito dell'artista era, allora, quello di comprendere la propria cultura rendendone esplicita la natura implicita, cioè portando alla luce quella soggettività parte del tessuto più nascosto della propria comunità (Kosuth, 1987a, pp. 53-75).

Al pari recitava l'etnografia, i cui strumenti consentivano all'artista di andare oltre il lavoro condotto individualmente nel proprio studio e di privilegiare un agire artistico interprete delle pratiche quotidiane dei gruppi sociali che intervenivano, a vari livelli, nella parabola creativa dell'opera d'arte. In tal modo l'artista fungeva da critico che denunciava le logiche oppressive dei processi sociali o il carattere privo di fondamento della circolarità degli scambi simbolico-sociali, oppure poteva assumere una prospettiva *embedded* del soggetto-comunità marginale e operare un ricentramento della soggettività, o ancora poteva relativizzare la soggettività, riposizionandola nel flusso della comunicazione sociale, mediatica e dell'industria culturale.

Anche nel caso dell'etnografia, però, il crinale di pericolo era rappresentato dall'identificazione totale con l'altro e, così, dalla perdita di collocazione e posizionamento. È quanto ha segnato Foster (2006). Si pensi all'auto-rappresentazione-esposizione che la scrittrice e artista cubana Coco Fusco e l'artista visivo Guillermo Gómez Peña hanno fatto del proprio corpo *incarnato* in molteplici etnie destabilizzatrici delle identità storicamente definite. I due, ad esempio, nel 1992 hanno realizzato la performance *Undiscovered Amerindians*, (rap)presentandosi come due indiani Guatinauis chiusi in una gabbia in un riferimento satirico alla pratica storica di esporre gli esseri umani come intrattenimento. Una guardia dava loro delle banane, mentre vari cartelli appesi alla gabbia riportavano frasi rassicuranti sulla loro bontà e sulla loro adattabilità al mondo occidentale. I membri del pubblico, invitati a interagire con loro, pagavano per scattare foto o vederli ballare. La performance era una critica al colonialismo e anche una risposta alle celebrazioni del quincentenario mondiale dell'arrivo di Cristoforo Colombo nelle Americhe. Precisando la propria scelta performativa come *reverse ethnography*, ossia come un processo che si sviluppa in presenza del pubblico, quindi evolvendosi davanti alla sua reazione e interagendo con esso, la Coco ha precisato di identificarsi con l'altro per potersi mostrare nei suoi panni restando nel proprio corpo (Coco, 2001; Gravano, 2007).

Proprio in questa identificazione con l'altro fino al limite della ossessività condotta anche per mezzo dell'osservazione partecipante Foster ha scorto molti pericoli. Non a caso ha dedicato alla questione un intero capitolo, *La cultura politica dell'alterità*, compreso nel volume su ricordato, *Il ritorno del reale* (Foster, 2006). La denuncia riguardava il monopolio dell'auto-rappresentazione, che era di nuovo affidata all'altro in quanto tale, correndo il rischio di riconoscere la possibilità della rappresentazione dell'alterità solo per voce e per bocca dell'alterità stessa identificata generalmente come subalternità: «se l'artista in causa non è percepito

come socialmente e/o culturalmente altro, lui/lei ha solo un accesso limitato a una simile alterità trasformativa, mentre se è percepito come altro, vi ha accesso automatico» (Foster, 2006, p. 177). L'eccessiva proiezione della soggettività, insomma, rischiava di prevalere sull'altro, dando così vita a un metodo opposto rispetto a quello previsto dalla ricerca: la proiezione del sé avrebbe potuto sfociare in narcisismo ed ermetismo rispetto all'indagine sui significati, atteggiamento, questo, che avrebbe conservato lo statuto delle istituzioni.

La critica allarmistica di Foster ai risvolti etnografici dell'arte non è però finita: il suo richiamo era rivolto agli artisti che potevano cadere nel tranello di questo gioco di ruoli – in special modo gli artisti della *Public Art* o della *Relationship Art* –, svolgendo la parte di nativi e, allo stesso tempo, etnografi e informatori. La conclusione era che:

> Non c'è dubbio che la proiezione del sé nell'altro sia fondamentale per una pratica critica dell'antropologia, dell'arte e della politica. Con dinamiche come quella surrealista, con l'uso dell'antropologia come autoanalisi (come in Leiris) o con la critica sociale (come in Bataille) questa proiezione diventa culturalmente trasgressiva, persino politicamente significativa. Chiaramente ci sono anche dei pericoli perché, allora come adesso, la proiezione del sé nell'altro può diventare improvvisamente automatica, e il progetto di un'«auto-determinazione etnografica» può diventare la pratica di un narcisistico accomodamento (Foster, 2006, p. 179).

A tal fine, sarebbe stato utile – era il suggerimento di Foster – creare quella «distanza critica» in grado, appunto, di aiutare l'artista/critico/etnografo a non identificarsi con l'oggetto/soggetto *altro* di studio, proiettando, invece, il proprio sé all'esterno. Infatti:

> In modi diversi la distanza è il vero enigma del soggetto per quanto riguarda la sua immagine corporea, i suoi altri culturali e le sue protesi tecnologiche. È anche il vero enigma del soggetto rispetto alla sua teoria critica, che spesso dipende da una distanza intellettuale dal suo oggetto (ivi, p. 227).

E più oltre:

> La distanza critica non è prevedibile e deve essere ripensata; non è per niente utile lamentare e celebrare la sua morte presunta. Spesso coloro che si lamentano immaginano un momento mitico di pura critica, mentre coloro che lo celebrano vedono la distanza critica come un ottimo congegno di camuffamento (ivi, p. 229).

Restava, dunque, fondamentale, nel campo visuale dell'arte come in quello della scrittura, la questione etica della risoggettivazione sia del soggetto, sia del suo oggetto di studio e del loro posizionamento.

La mappatura sociologica come tecnica della produzione artistica

Questo nuovo paradigma dell'operare artistico si accompagna ad un altro interesse emergente a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso e causa della rottura con

le definizioni delimitanti e circoscritte di arte e artista. Si tratta della significatività attribuita al contesto, ossia alla spazialità, chiaramente osservabile dall'arte minimalista fino a quella concettuale, alla performance, alla body art e all'arte *site-specific*. Foster ha scritto a proposito: «la mappatura nell'arte recente tendeva al sociologico e all'antropologico, al punto che oggi la mappatura etnografica di un'istituzione o di una comunità è una delle forme più utilizzate di arte *site-specific*» (Foster, 2006, p. 189). Gli spazi istituzionali del lavoro artistico, lo studio, il museo, la galleria, come si è già rilevato, perdono la loro centralità a favore di differenti condizioni di realizzazione scaturite dalla convergenza di mutamenti sociali – movimenti per i diritti civili, femminismo, multiculturalismo – con l'insorgere e lo sviluppo di dibattiti teorico-critici degli anni Sessanta, negli orizzonti paralleli della filosofia, della psicoanalisi e della teoria politica ispirati a Foucault, Lacan, Althusser, ecc.

Tutto ciò, conseguentemente, richiama il contesto come *sede* della tematizzazione artistica: le condizioni collettivo-individuali della vita sociale – malattia, vivere per strada, ecc. – diventano soggetto che l'artista interpreta in un linguaggio narrativo che struttura i vissuti documentali e documentati secondo logiche spaziali, discorsive, testuali, mediatiche, realizzando l'opera a sua volta oggetto di esperienza da parte dei fruitori. E l'esperienza compiuta dai fruitori dell'opera è ovviamente intrisa di conoscenza ed emozioni: la prima riferita ai processi sociali, a gruppi e categorie sociali, a comunità oggetto dell'opera; le seconde all'empatia verso le persone e i loro vissuti rappresentati e narrati dall'opera.

Il contesto sociale assume, pertanto, un valore artistico attestato anche dallo sviluppo di nuove tecniche di realizzazione dell'opera d'arte, come la tecnica del *mapping*, ossia di quella *mappatura cognitiva* già proposta, come chiave interpretativa, da Fredric Jameson alla fine degli anni Ottanta (Jameson, 1992).

In un contesto sociale inteso in senso artistico la dimensione temporale viene sopraffatta, in realtà, da quella spaziale a causa del venir meno delle grandi narrazioni, dove gli eventi locali trovavano collocazione prospettica. Infatti, contro il primato dell'inquadramento storico sociale degli eventi caratteristico di gran parte del Novecento, i successivi processi di globalizzazione hanno richiesto una interpretazione geopolitica piuttosto che una spiegazione di lungo periodo. Ora lo spazio, non riguardando più la specificazione locale di processi storico-sociali, assume la forma glocale di una combinazione di elementi eterogenei più o meno giustapposti. Le conseguenze di un simile mutamento sono state visibili nell'agire artistico, che deve continuamente confrontarsi con la variabilità dei fenomeni sociali contingenti e, dunque, con la questione relativa all'opera d'arte, che non è solo un problema di tecnica artistica, ma inerisce piuttosto una interpretazione più o meno consapevole e più o meno parziale e temporanea del sociale. Avere, allora, una *mappa cognitiva* del sociale vuole dire, per l'artista, formulare ipotetiche interpretazioni dei fenomeni sociali quotidiani e metterle in circolo attraverso la fruizione dell'opera artistica.

Pensare l'opera d'arte in termini di una mappa significa lavorare per una costruzione interpretativa, che, descrive mettendo nello stesso tempo in ordine elementi del reale attraverso concetti astratti e rappresentazioni simboliche. Si tratta di un lavoro di inclusione e di esclusione che dà all'autore un ruolo decisivo nella messa in forma di quella che viene rappresentata come realtà. Non è un caso che, nell'ultimo trentennio, il lavoro dell'artista-etnografo abbia trovato in questa categoria estetica un importante punto di riferimento. Molte produzioni artistiche, soprattutto nell'ambito della critica sociale, hanno seguito questi criteri, da Foster definiti come *mappatura sociologica*. Tale mappatura sarebbe

> diretta in molta critica dell'istituzione, specialmente nel lavoro di Hans Haacke: indagini e profili di quanti visitano gallerie e musei, rapporti sui magnati delle società immobiliari a New York [...] fino alle ricerche sui rapporti tra musei, aziende e governo [...]. Martha Rosler discredita l'apparente oggettività delle statistiche mediche sul corpo femminile e le descrizioni sociologiche sul povero alcolizzato. Recentemente Rosler ha anche spinto l'uso critico del documentario verso quegli interessi geopolitici che da molti anni troviamo nel lavoro di Allan Sekula [...] [Si pensi qui a Fish Story]. [Attraverso] "geografie immaginarie e materiali del mondo del capitalismo avanzato", Sekula delinea una "mappa cognitiva" del nostro ordine globale (Foster, 2006, p. 191).

L'artista, dunque, non corre il rischio di perdere la sua centralità nella fruizione dell'opera, giacché «è istintivo al pari di ogni nuovo antropologo riguardo la superiorità del suo progetto etnografico» (*ibidem*). Posizione, questa, che gli è più propria nella forma *site-specific*, dove è fondamentale la relazione artista-comunità locale e dove il lavoro preparatorio ricorre alle tecniche etno-antropologiche dell'osservazione partecipante, dei focus group o anche delle interviste non strutturate. Qui ritorna chiaramente, in tutta la sua portata, la questione della *giusta distanza*. Solo che in questo caso, diversamente dall'etnografo o dal sociologo-antropologo, l'artista, assumendo un mero sguardo descrittivo emotivamente neutro, può permettersi di restare nel campo della sua produzione non dissolvendosi nella comunità oggetto di studio. Infatti, performances, installazioni, art projects, ecc. possono essere ritenute *opere aperte*, giacché i fruitori vi agiscono in prima persona.

Il passo successivo è rappresentato dal coinvolgimento dei cittadini/fruitori fin dalla progettazione dell'opera, fatta, dunque, insieme all'artista.

Conclusione

La questione circa il possibile distanziamento che l'artista dovrebbe frapporre tra la sua produzione e la comunità pare non sia stato ancora risolto. Ma porsi delle domande, oggi, sulle modalità dell'esperienza artistica contemporanea significa affrontare tali nodi problematici, interrogarsi su questioni che mettono seriamente in gioco la responsabilità etica, culturale e sociale di artisti e anche di critici d'arte. Scoperchiare tali nodi, però, appare difficile.

Note bibliografiche

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. (ed. orig. 1934). Torino: Einaudi.

Bontempi, M. (2016). Autorship, Criticism and Participation between Contemporary Art and Sociological Theory. *Cambio. Rivista Sulle Trasformazioni Sociali*, *6*(11), 11-24. https://doi.org/10.13128/cambio-18780

Fusco, C. (2001). *The Bodies That Were Not Ours: And Other Writings*. London: Routledge.

Foster, H. (2006). *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. it. (ed. orig. 1996). Milano: Postmedia.

Galli Callari, M. (1979). La re-invenzione dell'antropologia. In D. Hymes (ed.), *Antropologia radicale* (pp. 7-22). Milano: Bompiani.

Gravano, L. (2007). Il critico come etnografo? Il posizionamento nella scrittura da Santa Fé ad Hal Foster. *art'O*, *10*(24), Autumn-Winter.

Jameson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System.* London: Indiana University Press.

Kosuth, J. (1987a). L'artista come antropologo. In J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale* (pp. 53-75). Genova: Costa & Nolan.

Kosuth, J. (1987b), Un'arte senza pubblico. In J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale* (pp. 41-52). Genova: Costa & Nolan.

Kosuth, J. (1987c). Dentro il contesto: modernismo e pratica critica. In J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale* (pp. 95-111). Genova: Costa & Nolan.

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 2

Un'epigrafe filoborbonica tra eventi comunali e vicende nazionali

Giorgio Maselli

Università degli Studi di Bari

Abstract: Una lunga epigrafe in latino del 1853 in onore di Ferdinando II di Borbone, riportata in opere documentarie ma senza traduzione, testimonia come l'arciprete Falconi, grazie alla particolare temperie politica dei primi mesi del 1848, sia riuscito ad ottenere da Pio IX l'autonomia della prelatura di Acquaviva delle Fonti dalla diocesi di Bari. Nel testo dell'epigrafe si coglie un mirato impiego sia di riferimenti storici, coperti o rilevati secondo le necessità encomiastiche, sia di velati spunti ironici, sia di locuzioni letterarie – inusuali in iscrizioni pubbliche e celebrative -, elementi espressivi che fanno aggio sulle stereotipe locuzioni laudative per il sovrano e rendono la lapide interessante sul piano storico, linguistico e biografico.

Parole chiave: Ferdinando II, Falconi, moti 1848, epigrafe, diocesi Acquaviva

L'epigrafe latina qui riprodotta, pur comparendo trascritta (con piccoli errori) almeno due volte in opere documentarie (Musci, 1859, p. 51; Luciani, 1876, p. 254), non risulta essere stata mai tradotta, né commentata, se non da chi scrive in due note di taglio divulgativo per un periodico locale (Maselli 2018a, pp.31-32; 2018b, p. 32). Tuttavia il suo contenuto, la sua forma compositiva e il suo autore meritano alcune precisazioni che ne ricuperino a pieno il valore storico, cioè come sintesi di eventi relativi ad una piccola circoscrizione ecclesiale, ma anche come riflesso di una particolare congiuntura storica nazionale, nonché come documento emblematico della situazione personale del suo estensore.

Si tratta di una lapide marmorea di ca. cm. 137 x 92, di cui, per comodità espositiva, conviene riportare il testo con lo scioglimento delle sigle in parentesi, l'alternanza ortofonica dei grafemi *U* e *V*, incisi sempre come *V*, e l'inserimento occasionale delle virgole: *Ferdinando II / Regni Utriusque Siciliae Regi p(io), f(elici), a(ugusto) / publico bono nato et populorum parenti provident(issi)mo, / quod Ecclesiam hanc episcopali cathedra olim exornatam / temporum exinde rerumque vicissitudinibus / ad nullius gradum reductam / anno r(reparatae) s(alutis) MDCCCXIX et hoc expoliatam nitore / suo patrocinio tuendam et fovendam susceperit, / quod post recognitam regiam palatinam capellam / suis usus iuribus ordine populoque expostulante / universisque provinciae commendantibus episcopis / Ioannem Dominicum Falconi / antistis(tem), Melphicti, Iuvenatj et Terlitj Vicarium G(enera)lem / in eius Archipresbyterum elegerit, / quod vota precesque*

civitatis universae / singulari potissimum gratia prosequutus / a Pio IX / Pontifice pietate doctrina ac prudentia vere Summo / apostolicis litteris / XVI kal(endas) Septembris MDCCCXLVIII Romae datis / ad gradum nullius cum territorio separato restituendam / alterique et nullius Altamurae aeque principaliter uniendam, / novis utramque honoribus auctam / utramque nulli viciniori episcopo ne minima quidem in parte, / sed Apostolicae Sedi immediate subiectam/ instanter peramanterque cura(ve)rit, / quod demum Praesulis et Capituli precibus morem gerens / regali codicillo XV kal(endas) Novembris MDCCCIL / se primum inter eius canonicos ipse cooptaverit, / Ioannes Dominicus Falconi, / primus ecclesiarum ita unitarum Praesul / et Capitulum universum Aquaevivae, / tanto ecclesiae patrono et principe amatissimo, / monumentum hoc grati animo ergo / suis sumptibus posuere laetabundi, / anno r(ecuperatae) s(alutis) MDCCCLIII pridie Nonas Martj.

La lapide, in origine posta alla base di un busto di Ferdinando II addossato a una colonna all'interno della Chiesa Madre di Acquaviva delle Fonti, successivamente spostata su una parete dell'atrio del (contiguo) palazzo vescovile, è ora conservata in un deposito della medesima chiesa. La redazione della iscrizione va certamente attribuita al sacerdote Giandomenico Falconi (Capracotta 1810-1862), su cui si tornerà in seguito, ritenuto dallo storico De Cesare «arciprete mitrato [...] direttore supremo delle feste e scrittore di epigrafi [...] sontuoso in tutto» (De Cesare, 1908-09[3], I, pp. 177, 442); un giudizio più benevolo verso Falconi, se non agiografico, si legge invece nella recente ricerca del presbitero L. Rotolo (2015-2016; Lucarelli, 1927, pp. 90-97.).

Il contenuto dell'iscrizione si snoda in un unico e amplissimo periodo di 36 righi, così articolato: dopo nome (in dativo), titolo e formule elogiative del dedicatario, si susseguono quattro subordinate, di diversa lunghezza, introdotte tutte da *quod* (causale) ad inizio rigo e concluse tutte da congiuntivo perfetto a fine rigo, aventi sempre come soggetto sottinteso il sovrano omaggiato; la proposizione principale inizia dal settultimo rigo (con soggetto espresso) ed è chiusa nell'ultimo dalla data (omessa nelle due trascrizioni), cioè (domenica) 6 marzo 1853. L'andamento espressivo e la sistemazione dei nessi sono particolarmente curati, anche nella lunghezza e contenuto dei righi: un possibile modello si rinviene nella formulazione presente in un'altra iscrizione latina (datata al 1825 e oggi reperibile in internet), che (a suo tempo) aveva certamente goduto di visibilità molto maggiore, perché era apposta ad un lato dell'entrata al "Palazzo dei Ministeri" del Regno delle Due Sicilie in Napoli (www.comune.napoli.it>flex>pages>ServeAttachment.php>pdf; Volpicella, 1847, pp. 208, 608-609). Anche qui il dativo del dedicatario (Francesco I, padre di Ferdinando II) occupa il primo rigo, il secondo è identico, il terzo è simile (essendoci un epiteto elogiativo in più per Ferdinando), e in entrambe le lapidi segue una proposizione con *quod* causale, conclusa da congiuntivo perfetto; tale modalità frastica è stata ripetuta altre tre volte, con elaborazione molto più accentuata nell'epigrafe più recente.

Qui nei primi quattro righi della prima causale si sintetizzano le vicende della prelatura di Acquaviva (sino ai primi decenni del sec. XIX): sede episcopale

autonoma, prelatura *nullius (dioecēsis)*[1], cioè ancora autonoma, ma senza vescovo titolare, perdita mortificante di quest'ultima condizione; nel quinto rigo (con il congiuntivo perfetto) si segnala il primo merito di Ferdinando II che avrebbe tutelato e promosso la prelatura. Sul piano storico va precisato che se la prima certa menzione di un vescovo di Acquaviva va posta nel 465, per molti secoli fra la piccola prelatura e la più grande diocesi di Bari si protrasse un contenzioso giuridico-ecclesiastico con alterne vicende: la prima rivendicava la particolare autonomia discendente dalla condizione di *nullius* (oppure di *Cappella Palatina*) e la seconda ribadiva il diritto di inglobarla nella sua area diocesana (Luciani, 1876). Infine a seguito del Concordato fra il re Ferdinando I (nonno del dedicatario) e la Santa Sede (ratificato il 16-2-1818), nonché della successiva bolla *De utiliori*, l'arcivescovo barese del tempo (N. Caracciolo) diede esecuzione all'inserimento della prelatura nel territorio di sua pertinenza (inizi del 1819) (Spagnoletti, 1997), pp. 175-182; Luciani, 1876, pp. 132-142).

Nell'epigrafe la formulazione espressiva di questi passaggi è molto ambigua per vari motivi. Ovviamente non v'è cenno alla circostanza che la perdita dell'autonomia ecclesiastica andava ascritta all'avo del dedicatario; inoltre da un lato la condizione di "*nullius*" viene presentata come un declassamento (*ad n. gradum reductam*), dall'altro a tale situazione si attribuisce un *nitor*, che qui assume il valore metaforico di 'prestigio', 'lustro'. In mancanza di punteggiatura una possibile interpretazione dei rr. 6 e 7 potrebbe essere la seguente: «ridotta al livello di *nullius* nell'anno 1819 e perciò privata di prestigio»; solo se si conoscono le vicende storiche, si perviene a quella corretta: «…ridotta al livello di *nullius*, nel 1819 privata **persino** di questo prestigio»[2]. Infine la locuzione imperniata sul congiuntivo perfetto (*suo patrocinio tuendam et fovendam susceperit*), che rileverebbe una particolare benevolenza del sovrano verso la piccola prelatura, quasi a seguito della "penalizzazione" appena menzionata, non trova rispondenza storica: Ferdinando II, infatti, divenne re nel novembre 1830, cioè 12 anni dopo la perdita dell'autonomia ecclesiastica, e come primo atto di reale interessamento del sovrano verso la prelatura di Acquaviva potrebbe intendersi solo il 'parere' di una Commissione, ad hoc costituita, che (nel 1836) ne ribadiva sia la sua aggregazione alla diocesi barese, sia la sua condizione di chiesa Palatina (Luciani, 1876, pp. 144-147).

Tuttavia proprio quest'ultimo 'merito' del sovrano è posto all'inizio della seconda proposizione causale (*quod… elegerit*). Ma a parte tale dettaglio – che contiene una ripetizione anch'essa apprezzabile solo da chi conosca la successione degli avvenimenti -, la nomina di Falconi ad Arciprete della prelatura acquavivese viene indicata come richiesta dal suo clero e dai suoi fedeli, e per di più come raccomandata da «tutti i vescovi della provincia» (di Terra di Bari, secondo la denominazione del tempo): orbene se la prima indicazione corrispondeva a verità, non altrettanto può dirsi della seconda, giacché Falconi per due volte cercò (inutilmente) di rifiutare la nomina per evitare contrasti con Basilio Clary,

[1]La forma genitivale *dioecesis* è preferita in ambito ecclesiastico, mentre *dioeceseos* compare in testi giuridici (v. *ThLL*, s.v. *dioecesis*).

[2] Su *et* equivalente a *vel* seguito da dimostrativo v. *ThLL*, s.v. *et* (5,2,908,22 e 909,1 sgg.)

arcivescovo della diocesi, che si era adoperato per indicare una persona diversa e a lui più gradita, ma dovette rassegnarsi a ratificare la nomina (Luciani, 1876, pp. 162-173); quindi il riferimento all' «universale consenso dei vescovi» della provincia appare soffuso di una sottile ironia, anche alla luce di eventi immediatamente successivi.

La terza proposizione causale (*quod* [...] *curarit*), non solo è la più lunga delle quattro, ma, posta al centro della lapide, contiene il vero motivo del ringraziamento e sintetizza eventi e decisioni di risonanza provinciale, ma collegabili a particolari avvenimenti nazionali, che è utile ricordare. Nel gennaio del 1848 Ferdinando II, dopo i moti palermitani del giorno 12 e dopo il ritiro delle sue truppe dal capoluogo siciliano, con improvviso cambio di strategia fu il primo sovrano italiano a concedere la costituzione (il giorno 29); nei successivi mesi di febbraio e marzo anche i sovrani della Toscana (17/2), del Piemonte (4/3) e Papa Pio IX (14/3) promulgarono forme di costituzione, ispirate a quella francese del 1830 (Perugi & Bellucci, 1994, p. 831; Spagnoletti, 1997, pp. 282-301.[3].

Questi fatti ebbero ripercussioni anche in Acquaviva dove il 3 febbraio - ancora prima della pubblicazione dello Statuto, avvenuta il 10 -, proprio l'arciprete Falconi, davanti a moltissima gente, fra cui autorità religiose, civili e militari, tenne un lungo discorso elogiativo della nuova situazione, dei «diritti dell'uomo» e del passaggio all' «impero della luce», e «chiamò suoi fratelli i caduti per libertà» (Luciani, 1876, pp. 176-177; Lucarelli, 1927, pp. 91-92). Un episodio ancora più clamoroso e singolare avvenne il 2 aprile successivo: una moltitudine di cittadini, incoraggiati dal Sindaco, dal Canonico Primicerio e dal Capitano della Guardia nazionale, irruppe nell'abitazione del Falconi e - con una cerimonia tanto solenne, quanto irrituale ed illecita -, gli attribuì le insegne vescovili. L'atto arbitrario poteva ricordare le nomine popolari dei vescovi nei primi secoli del Cristianesimo, come quella di Ambrogio nel 374 (Paulinus, 1883, coll. 30-31), e anche Falconi, come Ambrogio ma con un espediente diverso, cercò inutilmente di sottrarsi all'"investitura" popolare (Luciani, 1876, pp. 180-183). L'avvenimento, tuttavia, non suscitò reazioni immediate né da parte governativa, né da parte della Santa Sede; quindi Falconi (con alti esponenti cittadini) per diversi mesi fece la spola tra Napoli e Roma, per ottenere dal sovrano delle lettere 'commendatizie' dirette al Pontefice, e da quest'ultimo l'accoglimento dei *vota* presenti in tali lettere. Il prelato poteva contare nella corte di Napoli sia sul fratello maggiore Stanislao (Avvocato Generale in Cassazione e 'Pari del Regno') (De Cesare, 1908-09), p. 197; www.letteraturacapraccottese.com), sia su Felice della Torre (acquavivese, già generale di Murat, al tempo Maggiore nel Regno di Napoli), e riuscì anche a collaborare all'estensione della bolla pontificia *Si aliquando* (del 17/8/1848), probabilmente determinandone forma e contenuti. In essa la prelatura di Acquaviva veniva riportata al grado di *nullius*, staccata dalla diocesi di Bari e aggregata con pari importanza, a quella di Altamura (dello stesso grado e preesistente); inoltre, poiché la prelatura di Altamura era stata temporaneamente affidata al vescovo di Gravina, si revocava quest'ultimo affidamento e si nominava

[3] Per il tema della libertà nelle costituzioni preunitarie v. Luciani (2020), pp. 2-4.

Falconi unico responsabile dell'unica diocesi *nullius* di Altamura ed Acquaviva (Luciani, 1876, pp. 191-222).

Insomma quel moto di popolo che aveva prefigurato – in maniera del tutto illegittima – la nomina a vescovo di Falconi, non solo non era stato sconfessato o sanzionato in alcun modo, ma aveva trovato una soluzione che andava al di là di ogni ottimistica previsione. Secondo Lucarelli (1927, p. 97): «Una Bolla pontificia [...] legittimava l'audace arbitrio, emancipando la chiesa di Acquaviva dalla soggezione barese». L'esultanza di Falconi – non a caso indicato come «direttore [...] delle feste» (v. sopra) – fu tale che, pochi giorni dopo l'emissione della bolla pontificia, all'inizio di settembre del 1848, per le solennità patronali di Acquaviva in onore della Vergine, fece lanciare una enorme mongolfiera cartacea; tale evento ha dato origine una tradizione celebrativa che permane ancora oggi. Mi sembra indubbio che l'insolito clima di rinnovamento che aveva interessato gli stati italiani nella prima metà del 1848 e in particolare il legame strettissimo nello stesso periodo fra regno di Napoli e Santa Sede abbiano avuto come conseguenza indiretta la soluzione di una questione ecclesiastica di carattere locale.

Nella lunga proposizione causale introdotta dal terzo *quod* vanno notati alcuni elementi. Innanzitutto non v'è nessun cenno al moto popolare (del 2 aprile) che viene presentato come *vota precesque civitatis universae*, mentre le lettere commendatizie del sovrano, che accoglieva i *vota* della cittadinanza, sono genericamente sintetizzate nella formula *singulari* [...] *gratia prosequutus*. Inoltre si fa riferimento alla bolla *Si aliquando* con un ablativo strumentale (*apostolicis litteris...datis*), avente come ablativo d'agente *PIO IX,* ovvero il papa regnante, omaggiato con un gioco verbale sul superlativo *summus* (*pontifice* [...] *summmo*). Però l'elemento più rilevante della bolla, ovvero la concessione dell'autonomia alla prelatura di Acquaviva, viene espresso in maniera sintatticamente complessa (se non intricata) e orientato in altra direzione: infatti da *curarit* (con sogg. sottinteso Ferdinando II), parola finale della proposizione, dipendono due infinitive con gerundivi, aventi come sottintesi sia il soggetto, *ecclesiam hanc* (da riprendere dal r. n. 3 e dal riferimento pronominale *eius* del r. 14), sia l'infinito *esse ([ecclesiam hanc] restituendam [esse]* [...] *alterique* [...] *uniendam [esse]*); al soggetto sottinteso delle infinitive vanno poi congiunti due participi passati (*auctam* e *subiectam*), il cui contenuto referenziale è però allargato dal pronome *utramque* (rr. 23 e 24), implicante l'aggregazione con la diocesi altamurana, connotata con *et nullius* (= "anch'essa fuori diocesi"), ovvero con l'uso letterario di *et = etiam*. È interessante inoltre notare che alcuni nessi, come *aeque principaliter uniendam* e *Apostolicae Sedi immediate subiectam* sono stati trasposti quasi letteralmente dal testo della bolla pontificia (Luciani, 1976, pp. 208-209). Insomma se il perseguimento dell'autonomia ecclesiastica era sostanzialmente da attribuire a una deliberazione della Santa Sede - che dopo vari secoli scioglieva in modo definitivo una lunghissima e lacerante controversia -, nella formulazione frastica dell'epigrafe, si nominano le «lettere apostoliche», ma se ne attribuisce il meritorio contenuto alla premura del sovrano, accentuata da due avverbi, di cui *instanter* ne rileva la prontezza, *peramanter* la particolarissima benevolenza, giacché il primo è chiosato

con *celeriter, festinanter* (Th.L.L. s.v. insto 7, 2006, 3), mentre *peramanter*, *hapax* di Cicerone (*Fam.*9,20,3) nel latino classico, è frequente nelle benedizioni pontificie (www. *documentacatholicaomnia.eu*).

L'ultima proposizione introdotta dal quarto *quod*, di soli tre righi, merita più brevi spiegazioni: a seguito della richiesta di Falconi e del Capitolo, il Sovrano accettò che gli fosse conferito il «primo stallo canonicale» della prelatura (Luciani, 1976, pp. 226-227), e nell'epigrafe si precisa il giorno dell'accettazione (18/10/1849). Si trattava di un'antica prerogativa dei sovrani, esercitabile discrezionalmente verso le 'cappelle palatine', ovvero le chiese propriamente del *Palatium* regale, ma occasionalmente anche lontane da quest'ultimo; la primazia canonicale di solito era una carica meramente onorifica, ma in questo caso, come si dirà in seguito, trovò una reale applicazione.

Gli ultimi sette righi dell'epigrafe contengono la proposizione principale: nei primi due sono ben rilevati (in nominativo) il nome e titolo del prelato della nuova diocesi, nei successivi si nomina il capitolo, poi il dedicatario, quindi la precisazione che l'iscrizione era funzionale al suo busto (*monumentum*); infine leggiamo il verbo principale, anteposto però ad un (infrequente) aggettivo predicativo (*laetabundi*), con la data nel rigo finale. Anche nella principale i nessi hanno una collocazione molto studiata e significativa: al nome del prelato è assegnato un intero rigo (come nella seconda causale), il sovrano omaggiato viene presentato come *ecclesiae patronus* e *princeps amatissimus*, il verbo principale (*posuere*) è preceduto dalla precisazione che l'onere del *monumentum* non gravava sulla prelatura ed è seguito da un epiteto insolito. *Laetabundus*, infatti, ha un numero relativamente esiguo di occorrenze (Th.L.L. s.v.) ed esprime un'accentuazione del concetto dell'aggettivo da cui deriva (*laetus*); inoltre, essendo posto come predicativo dopo *posuere*, l'epiteto crea uno scarto antifrastico col nesso *moerentes p.* ("posero pieni di tristezza"), consueto in iscrizioni funebri.

La traduzione proposta è quindi la seguente: «In onore di Ferdinando II, Re del Regno delle Due Sicilie, sovrano devoto e propizio, nato per il bene dei sudditi e padre premurosissimo verso i suoi popoli, per il fatto che egli con il suo patrocinio si sia assunto l'impegno di proteggere e di sostenere questa sede ecclesiastica un tempo onorata dalla cattedra episcopale, ma successivamente, per avversità di tempi e di situazioni storiche ridotta al livello di 'fuori diocesi', nell'anno del Signore 1819 spogliata persino di questo prestigio, per il fatto che, dopo il riconoscimento di regia prelatura palatina, egli, utilizzando le sue prerogative, su richiesta del clero e del popolo e dietro le raccomandazioni di tutti i vescovi della provincia, abbia nominato come arciprete della sede il reverendo Giovanni Domenico Falconi, già vicario generale di Molfetta, Giovinazzo e Terlizzi, per il fatto che egli, accogliendo con singolare favore e preferenza il desiderio e le richieste dell'intera cittadinanza, sulla scorta della bolla apostolica emessa in Roma il 17 agosto 1848 da pio IX, Pontefice realmente sommo per comprensione, sapienza ed esperienza, abbia disposto con amorevolissima rapidità che questa sede fosse riportata al grado di 'fuori diocesi con territorio autonomo' e fosse unita con pari dignità ad una seconda sede, Altamura, anch'essa 'fuori diocesi', che entrambe fossero insignite di nuovi

titoli d'onore e non fossero dipendenti, neppure in piccolissima parte, da nessuna circoscrizione episcopale confinante, bensì dipendessero direttamente dalla Sede Apostolica, per il fatto che egli infine, assecondando le istanze del presule e del capitolo, col regale rescritto del 18 ottobre 1849, abbia attribuito alla sua propria persona la primazia fra i canonici della sede, Giovanni Domenico Falconi, primo presule dopo l'unione delle due sedi ecclesiastiche e l'intero capitolo di Acquaviva, a proprie spese e con animo gioioso, hanno posto questo monumento per riconoscenza d'animo verso il protettore così illustre di questa prelatura, nonché sovrano amatissimo, in data 6 marzo 1853 dell'anno del Signore 1853».

Una prima considerazione sul testo dell'epigrafe riguarda la sua articolazione frastica e formale. Alle quattro proposizioni causali sono concessi rispettivamente 5, 6, 12 e 3 righi: lo spazio conferito a ciascuna è proporzionale all'importanza attribuibile ai meriti del sovrano, in successione cronologica. Inoltre particolare attenzione è stata posta per i nomi di persona incisi in un unico rigo, cioè Ferdinando II (r. 1°), Falconi (r. 12°), Pio IX (r. 17°), Falconi (r. 30°); se si tien conto che l'estensore dell'iscrizione compare per due volte, e che in entrambi i casi segue ancora un rigo esplicativo delle cariche (pregresse e successive) del medesimo, non sfuggirà un intento di autopromozione. La padronanza della lingua latina traspare anche da impieghi insoliti in iscrizioni, quali *et = vel* (r. 6°), *nitor* con valore metaforico (r. 6°), *et = etiam* (r. 22°), *laetabundus* (r. 35°) come voce conclusiva prima della data; si è già fatto notare come nella prima causale si rilevi il declino e la scomparsa dell'autonomia ecclesiale, ma, con accorta distribuzione dei termini, non si menziona chi l'aveva determinata, mentre nel r. 11° (*universis* [*…*] *episcopis*) l'ironia può essere colta solo da chi conosca lo svolgimento dei fatti. Va ancora notato che, a parte la prima causale, sintetizzante la progressiva perdita di autonomia della prelatura di Acquaviva, le altre tre, con espressioni diverse, contengono riferimenti alla condiscendenza del sovrano a richieste 'popolari': nella seconda infatti leggiamo il nesso *populo* [*…*] *expostulante* (r. 10), all'inizio della terza si menzionano i *vota precesque civitatis universae* (r. 15), e infine nella quarta si impiega la locuzione (*praesulis et capituli praecibus) morem gerens,* la quale, oltre ad essere colloquiale, equivale a *voluntati alicuius obtemperare, indulgere* (Th.L.L. 6, 1942, 41 sgg.)*,* cioè implica un adeguamento alla volontà di altri. Insomma la complessa tessitura semantica dell'iscrizione, se ha più spesso un taglio informativo e elogiativo, in vari punti lascia trasparire sfumature letterarie e allusioni apprezzabili solo da persone ben informate.

In considerazione della giovane età dell'arciprete, si poteva prevedere la sua futura nomina a vescovo di una diocesi più rilevante; in effetti nel 1858, un lustro dopo l'apposizione della lapide, Falconi fu nominato vescovo, ma della antica diocesi di Eumenia – identificabile con l'attuale Işikli in Turchia (Cancik & Schneiden, 1998, s.v. *Eumeneia*) – cioè *in partibus infidelium*: una nomina quindi poco più che onorifica. Qualche mese dopo, il sovrano, in occasione del suo viaggio in Puglia per accogliere la sposa del figlio Francesco (Maria Sofia Wittelsbach), pernottò in Acquaviva, proprio nel palazzo del vescovo, e il giorno 13 gennaio 1859 partecipò con famiglia e corte ad una cerimonia religiosa in cui il re, esercitando la primazia

menzionata nell'epigrafe, occupò il primo stallo del coro appositamente addobbato (Musci, 1859, pp. 37-38). Anche il (socialista) Lucarelli ne parla a lungo, ma giudica «umane debolezze» la partecipazione all'accoglienza del re di «massoni […] liberali […] ed altri patrioti» (Lucarelli, 1927, p.140, n. 3). Però Ferdinando morì per malattia pochi mesi dopo e la situazione politica della Penisola andava rapidamente evolvendosi. A seguito della II Guerra d'Indipendenza e della Spedizione dei Mille il giovane successore, Francesco II, nel giugno 1860, fu indotto a concedere tardivamente la costituzione De Cesare, 1908-09[3], pp. 277-290), che riprendeva quella del 1848. Ma Falconi dimostrò una decisa opposizione alle istanze 'liberali', e sostanzialmente anche al tentativo del sovrano di raggiungere un compromesso con gli oppositori interni: il presule fu oggetto di ben due istanze (al Ministro degli Interni e all'Intendente), da parte di esponenti locali e del sindaco di Acquaviva nell'estate del 1860, miranti al suo allontanamento (Luciani, 1876, pp. 255-257; De Cesare, 1908-09[3], pp. 315-316; Lucarelli, 1927, pp. 149-157); per evitare pericoli peggiori, egli si rifugiò nella natia Capracotta dove morì il 25 dicembre del 1862.

Se la concessione dell'autonomia alla prelatura di Acquaviva può essere considerata una conseguenza collaterale della particolarissima temperie politica dei primi mesi del 1848, in cui le richieste delle popolazioni parvero essere incoraggiate anche dai sovrani del tempo e nell'opinione della gente comune esse assunsero un peso che gli eventi successivi avrebbero ben presto ridimensionato, l'epigrafe, che celebrava quell'autonomia attribuendola soprattutto al re, si configura come una tarda ripercussione di tale temperie, in una situazione storica completamente mutata. Falconi, estensore dell'iscrizione – destinata nelle intenzioni a rendere un omaggio pubblico e imperituro, alla persona del re/*patronus* –, era stato il principale beneficiario nella istituzione della nuova prelatura, giacché da semplice 'vicario' vescovile, nel giro di pochissimi anni, era divenuto presule di una diocesi in diretta dipendenza dalla Santa Sede. Nell'epigrafe la paludata sintassi delle lapidi celebrative, con abbreviazioni e formule consolidate, si giustappone a una non comune padronanza della lingua latina, affiorante da insoliti snodi espressivi e da una scelta lessicale dove si alternano locuzioni stereotipe ed innovazioni semantiche. Il testo, anche per la sua lunghezza, non doveva essere facilmente e pienamente intelligibile da chi, ancorché colto, passasse attraverso la chiesa, senza soffermarsi di proposito; tuttavia l'intento encomiastico della lapide era evidentissimo, anche solo per la disposizione dei righi. Essa, quindi, da un lato è un documento della ripercussione locale di un più ampio sommovimento nazionale, dall'altro attesta la fedeltà e l'attaccamento di Falconi non tanto a una dinastia o a un'idea, come si può dedurre dal suo atteggiamento politico negli avvenimenti successivi, quanto alla persona del dedicatario che aveva modificato per sempre il corso della sua vita.

Note bibliografiche

Cancik, H., & Schneiden H. (1998). *Der Neue Pauly – Enzyklopädie der Antike*, Bd. 4. Stuttgart: Metzler.

De Cesare, R. (1908-09[3]). *La fine di un regno.* Città di castello: S. Lapi; rist. Napoli: Franco Di Mauro 2002.

Lucarelli, A. (1927). *La città di Acquaviva delle Fonti nella vita pugliese del secolo XIX*. Bari: Società Tip. Pugliese.

Luciani, M. (2020) *I princìpi di uguaglianza e di non discriminazione, una prospettiva di diritto comparato*, in www.europarl.europa.eu/thinktank

Luciani, S. (1876). *Storia della Chiesa Palatina di Acquaviva delle Fonti con cenno storico sulle condizioni civili e della Chiesa dal 465 al 1778.* Bari: G. Gissi e C.; rist. Santeramo 1999.

Maselli, G. (2018a). Un'epigrafe latina nel "Portone di Monsignore". *La Piazza*, *3*, 31-32.

Maselli, G. (2018b). In margine all'epigrafe latina per Ferdinando II. *La Piazza*, *4*, 32.

Musci, M. (1859). *Cronaca storica ufficiale del viaggio nelle Puglie di S.M. il Re Ferdinando II*, Napoli: Fratelli De Angelis.

Paulinus Med. (1882). *Vita Sancti Ambrosii*. In J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, XIV, coll. 29-50. Paris: Garnier.

Perugi, G., & Bellucci, M. (1994). *Corso di Storia*, voll. *3*, Bologna: Zanichelli.

Rotolo, L. (2015/2016). *La vicenda di Mons. Giandomenico Falconi prelato di Acquaviva e di Altamura*, 2 voll. Roma: Viverein.

Spagnoletti, A. (1997). *Storia del regno delle Due Sicilie*. Bologna: Il Mulino.

ThLL (1900 e sgg.). *Thesaurus Linguae Latinae*. Leipzig: Teubner.

Volpicella, S. (1847). *Principali edifici della Città di Napoli*. Napoli: Stamperia e Cartiere del Fibreno.

Siti

www.comune.napoli.it>flex>pages>ServeAttachment.php>pdf

www. documentacatholicaomnia.eu

www.letteraturacapraccottese.com/giandomenico-falconi

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 2

L'arte della foto vs la terapia della foto

Lucia Monacis

Università di Foggia

Abstract: Alla luce dell'incalzante diffusione dei selfie, ossia di riproduzioni più spesso narcisistiche del soggetto costruite per i social media con identità sovrapposte, determinate dagli interessi, dagli amici, dai like, ecc., e ossessivamente replicate sugli schermi, il lavoro vuol essere un momento di riflessione sul significato assunto dalla fotografia nel corso dei tempi. Presupposto è che essa non è affatto una rappresentazione fedele e oggettiva della realtà, giacché influenzata dalla personalità del fotografo, da quello del fotografato e dalla società che l'ha prodotta e, in aggiunta, immortalando non un evento ma la presenza del soggetto all'evento, restituisce una visione parziale del tempo e dello spazio. Non a caso, una delle conseguenze dell'uso della fotografia è la sua stretta relazione con gli assunti psicoanalitici, in particolare, al punto da convogliare nella foto-terapia.

Parole chiave: fotografia, immagine, fisiognomica, psicoanalisi, foto-terapia

Introduzione

Negli ultimi tempi la fotografia sta acquisendo sempre più rilevanza sia nel caso riguardi gli autoscatti (selfies), sia la ripresa dell'altro o del paesaggio nel quale il soggetto è inserito. Perché tale *moda*? Per registrare un particolare momento da mostrare agli altri? Per mantenere quelle informazioni catalogate nella memoria? Alla domanda, in effetti, di quale sia la funzione della fotografia la risposta più immediata è quella di ricordare.

Il termine *fotografia* proviene dal greco *phōto*-, derivato di *phôs phōtós*, cioè *luce*, e -*grafia*, dal greco -*graphía*, derivato di *gráphō*, ossia *scrivere*. Sembra che il vocabolo sia apparso per la prima volta nel 1727 come spiegazione del

> concetto dell'azione disegnatrice su alcune sostanze. […] Trascorreranno comunque alcuni decenni prima che "photograpy" (è questa la parola usata da Herschel il 10 febbraio 1939) appaia comunemente nel vocabolario di artisti e scienziati, per denominare una invenzione che di volta in volta è stata chiamata eliografia, dagherrotipia, calotipia. Ma per l'attribuzione della paternità di questo termine vengono citati anche il tedesco Madler, che ha usato la parola fotografie nel febbraio 1839, e il tipografo brasiliano, di origine francese, Hercules Florence (1804-79). Quest'ultimo nel 1832 inventò un procedimento di stampa fotografica, da lui chiamato *photographie*, applicato nel suo lavoro di stampatore e decoratore, con una tecnica che non ebbe però pratiche conseguenze (Zannier, 2004, p. 27).

Qualunque siano, in ogni caso, i perché della fotografia, che sembrano tutti validi, essa cela molto di più. Nel 1980 Roland Barthes, riferendosi all'uso di uno strumento antecedente la fotografia, la *camera lucida* (in francese *claire*, ossia *chiara*), che permetteva di disegnare attraverso un prisma con un occhio sulla carta e l'altro sul modello, commentava che la fotografia rende manifesta tutta la sua esteriorità, ma anche la sua interiorità misteriosa, impenetrabile, non rivelata (Barthes, 2003, p. 130), frutto di apprendimenti e di esperienze più o meno positive. È, pertanto, strumento di selezione di ciò che vale la pena di ricordare, di un momento che si vuole mantenere «congelato» e che non si potrà più ripetere (Sontag, 2004, p. 15). Per la verità, come è stato precisato, la fotografia andrebbe ritenuta piuttosto un surrogato della memoria, «non tanto uno strumento della memoria, ma una sua invenzione o sostituzione» (ivi, p. 142), dal momento che, «a differenza della memoria, le fotografie non conservano il significato di un evento. Offrono apparenze [...] estrapolate dal loro significato. Il significato è prodotto dai processi cognitivi» (Berger, 2003, p. 57) e, proprio perché cognitivi, anche emotivi.

La fotografia dall'arte alla terapia

Il gioco tra interno ed esterno denunziato da Barthes non è del tutto nuovo, giacché affonda le radici nella lettura psicoanalitica dell'arte di fotografare, palese riflesso dei vissuti e delle dinamiche che li sottendono, una sorta, insomma, di *area transizionale*, per dirla con Winnicott, un'area intermedia di esperienza tra individuo e ambiente, tra realtà soggettiva e vita oggettiva, che consente all'individuo di sviluppare un'autonomia riflessiva e di cogliere, così, l'opportunità di dare un personale senso alle proprie esperienze e al mondo. Si tratta di una illusione che viene data al bambino, ma che è anche parte intrinseca, in quanto atto creativo, dell'arte e della religione (Winnicott, 1999). La foto, insomma, sarebbe un *acting-out*, cioè la esternalizzazione di un'idea inconscia realizzata attraverso un'azione invece che attraverso un pensiero, un'azione che permette, dunque, al fotografo di comunicare parti di sé. Le fotografie, in effetti, di uno stesso soggetto nello stesso tempo e nello stesso spazio ma fatte da due differenti fotografi non sono mai uguali, dal momento che ciascuno di loro interpreterà in modo soggettivo il mondo esterno, dando voce ai propri vissuti. Ciò vale anche per chi osserva una foto, che, essendo oggetto di proiezione di emozioni e vissuti, viene interpretata sempre in maniera diversa.

Le tracce delle potenzialità terapeutiche dell'arte di fotografare, in effetti, possono essere rintracciate nel lavoro dello psichiatra e fotografo inglese Hugh Welch Diamond. Seguendo il filone fisiognomico inaugurato dalle silhouettes umane disegnate da Johann Caspar Lavater nella seconda metà dell'Ottocento con il fine di evidenziare la corrispondenza tra bellezza morale e fisica in un'ottica cristiana, Diamond, convinto che la foto, rendendo «visibile l'invisibile», ossia gli *stati interni*, potesse essere utile nella diagnosi e nel trattamento, tra il 1848 e il

1856 ritrasse 55 pazienti psichiatriche ricoverate nella sezione femminile del Surrey County Lunatic Asylum, un manicomio da lui diretto. Come egli commentava in un articolo pubblicato nel 1856, la camera serviva anche a «investigare le caratteristiche fisiche delle differenti malattie mentali quando iniziavano, nel loro decorso e durante la cura» (Diamond, 1976, pp. 22-23). Nell'ospedale psichiatrico privato, che aprì a Twickenham nel 1858, Diamond non continuò però a fotografare le pazienti, che appartenevano a famiglie ricche, al contrario delle pazienti del Surrey, tutte molto povere e con scarsa possibilità di guarigione. La povertà, d'altro canto, in epoca vittoriana era ritenuta la causa prima della instabilità mentale. Lo avrebbe sottolineato il docente londinese di medicina, John Connoly, al quale Diamond concesse il permesso di commentare le sue foto, ripubblicate in forma litografica (Connoly, 1858-1859). Secondo Connoly, poiché i disturbi mentali e fisiognomici visibili nel viso delle donne andavano attribuiti, appunto, alle circostanze sociali, la visione delle foto avrebbe reso più consapevoli le pazienti della loro identità fisica, della loro apparenza: abiti e ornamenti migliori, di conseguenza, agendo sui loro vissuti e rafforzando la loro autostima, avrebbero avuto effetti terapeutici positivi. Il vestiario, dunque, al pari del viso, divenne, per Diamond e Connoly, un importante simbolo fisiognomico, che poteva essere manipolato dalle pazienti stesse (Pearl, 2009).

Le foto di Diamond tracciarono un solco profondo in tutto l'Ottocento: ad esempio, Charles Darwin se ne servì per le sue ricerche sulle emozioni e Jean-Martin Charcot in quelle sull'isteria. L'ambito psichiatrico-criminale, in particolare, ne fece largo uso.

Questa concezione iconica della foto e, con essa, della macchina fotografica e/o, ormai, dello smartphone (Guerrini & Gilli, 2015) e, da considerarsi una estensione dell'apparato psichico, o meglio, di uno dei suoi organi percettivi, la vista, consente, dunque, di connettere chi fotografa con l'esterno mediante un processo in cui mondo interno e mondo esterno si incrociano. Non a caso l'immagine assunse per Freud un significato altamente simbolico, poiché l'individuo vi incontra ciò che sta cercando di sé senza sapere di cercarlo, «contro ogni attesa e ogni sua intenzione», come avrebbe commentato nel 1907 a proposito della *Gradiva* di W. Jensen (Freud, 1975), vi incontra, cioè, la storia del Sé, il rimosso. In *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), ad esempio, Freud proponeva una lettura delle opere di Leonardo che avvalorava l'aspetto evocativo dell'immagine. Punto di partenza era il sorriso enigmatico della Monna Lisa, che, per Freud, non era tanto il ritratto della nobildonna fiorentina, quanto piuttosto del sorriso della madre quando l'artista era bambino. Al pari, nei persistenti ineffabili sorrisi del quadro di *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* e pure del *San Giovanni Battista*, della *Leda* e del *Bacco* Freud riscontrava elementi riconducibili alla sua infanzia. I dipinti, insomma, veicolando l'intensità di una esperienza emotiva comprensiva di aspetti sensoriali, percettivi e propriocettivi, venivano caricati,

investiti, di un affetto che sarebbe rimasto altrimenti in ombra, inespresso, simile a quello che sperimenta il neonato.

Sulla scia freudiana, Melanie Klein sottolineava come gli oggetti reali e le immagini di fantasia, interne ed esterne, siano «legati gli uni alle altre [...] accanto ai rapporti con oggetti reali, benché, per così dire, su un altro piano, sussistano rapporti con imago irreali – figure straordinariamente buone e straordinariamente cattive» (Klein, 1935, p. 321). Marion Milner, psicoanalista, scrittrice e pittrice, percorreva la stessa strada: partendo dal presupposto che le immagini, essendo «il solo mezzo con il quale il bambino può rappresentare a sé stesso i processi psichici che hanno luogo dentro di lui», sono «vere per lui dentro», ha ritenuto l'arte in grado di mediare l'accesso alle aree inconsce (Milner, 1992, pp. 33-45). Ed ancora: lo psicoanalista Heinz Kohut utilizzò le foto nel processo di valutazione e di diagnosi e per chiarire aspetti importanti dell'infanzia del paziente, Carl Rogers, promotore della corrente umanistica, le considerò come stimoli terapeutici e Jacob Levi Moreno, padre dello psicodramma, come punto di partenza per le sedute di gruppo.

Va segnalato, a proposito, il metodo del *Fotolinguaggio*, messo a punto nel 1965 da un gruppo di psicologi e sociologi francesi. Avvalendosi di una serie di fotografie in bianco e nero su varie tematiche, il metodo partiva dal presupposto che esse, consentendo un'attività rappresentativa e il processo di simbolizzazione, erano un potente mezzo per comunicare i propri vissuti e un efficace strumento di introspezione e conoscenza di sé.

Il primo articolo sulla fototerapia, invece, venne fuori nel 1975. L'autrice, Judy Weiser, fotografa e psicologa, giudicò la foto come strumento idoneo alla esplorazione di sé stessi e in grado di far emergere i contenuti non verbali soprattutto in presenza di difficoltà emotive collegate a vissuti e ricordi del passato, di cui non si era consapevoli. Introducendo un articolo del 2010, ha scritto, infatti: «Le fotografie sono orme della nostra mente, specchi delle nostre vite, riflessi del nostro cuore, memorie sospese che possiamo tenere in mano, immobili nel silenzio - se lo volessimo, per sempre. Non solo testimoniano dove siamo stati, ma indicano anche la strada che potremmo forse intraprendere, sia che ce ne rendiamo già conto oppure no» (Weiser, 2010).

Gli esempi sono molti. Roberto Basile ha dichiarato di fotografare in bianco e nero, ma di passare al colore quando lo vede come uno dei personaggi significativi presenti nella foto. Ha giustificato, quindi, la propria doppia professione di fotografo d'arte e psicoanalista con la constatazione che fotografia e psicoanalisi sarebbero due realtà molto vicine usando a volte gli stessi strumenti (https://www.robertobasilephoto.eu/bio/), tra cui la permeabilità alle sensazioni, l'interesse per i dettagli, la capacità di avere visioni che riorganizzano in modo nuovo e originale la realtà, la capacità di sentirsi in empatia con la situazione. Si tratterebbe, insomma, di entrare, per fotografare, in uno stato sognante che fa vedere ciò che prima non c'era. Di qui l'interesse di Basile *psicoanalista* per ritrarre

i bambini in tanti contesti, per il loro processo di crescita, per la loro curiosità, la propensione per il disegno, la fantasia e, ancor di più, il destino di queste qualità nell'adulto, che, invece, spesso «non sa tenere la matita in mano» (https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cultura/crescerai-fotografie-di-roberto-basile-2/).

La fotografia dalla terapia all'arte

Psicologia e psicoanalisi, comunque, non sono state le sole ad avvalersi terapeuticamente della fotografia, ma lo hanno fatto anche gli stessi fotografi. Ansel Adams, noto per le sue fotografie in bianco e nero e fondatore del Gruppo F/64, diceva significativamente: «Tu non fai una fotografia solo con la macchina fotografica. Tu metti nella fotografia tutte le immagini che hai visto, i libri che hai letto, la musica che hai ascoltato e le persone che hai amato». Ma è ancora più significativo, a proposito, quanto Henri Cartier-Bresson scriveva nel 1952, nel suo primo libro *Images à la Sauvette* (Cartier-Bresson, 1952), più noto con il titolo inglese *The Decisive Moment*, trattandosi di fotografie prese all'improvviso, quasi di nascosto. Il *momento decisivo* si riferiva, infatti, al fatto che il fotografo avrebbe dovuto fotografare trattenendo il respiro, quando le «facoltà convergono per captare la realtà fugace; a questo punto l'immagine catturata diviene una grande gioia fisica e intellettuale. Fotografare è riconoscere nello stesso istante e in una frazione di secondo un evento e il rigoroso assetto delle forme percepite con lo sguardo che esprimono e significano tale evento. È porre sulla stessa linea di mira la mente, gli occhi e il cuore. È un modo di vivere».

Evidenziando, poi, ancora una volta la stretta relazione tra fotografia e cura di sé, la fotografa inglese Jo Spence, nel suo volume del 1986, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*, raccontava come dall'utilizzo a scopi commerciali della fotografia fosse passata ad un utilizzo come strumento per fronteggiare problemi e difficoltà derivanti dal suo un tumore al seno (Spence, 1986). A ragione, insomma, Cacciari ha commentato che il fotografo, per fotografare, deve poter uscire fuori di sé e creare un collegamento tra il suo mondo interiore, le rappresentazioni di quest'ultimo e ciò che lo circonda. Egli è, inoltre, l'unico che decide che cosa immortalare della sua realtà, compiendo pertanto un atto di ri-produzione e ri-creazione (Cacciari, 2001).

L'autoritratto

Se è vero, allora, che la fotografia si rivela come un facilitatore della narrazione del sé, superando limiti, difese e resistenze e consentendo il contatto con le proprie emozioni, tale funzione è ancora più pregnante nel caso dell'autoritratto, il *doppio*, cioè il *perturbante* freudiano, che il soggetto vede mettendo intenzionalmente sé stesso nell'obbiettivo: è perturbante – l'*autre moi* degli autoritratti performativi di Claude Cahun – perché la foto, o il selfie che sia, fa emergere frammenti familiari

che potrebbero esser stati per molto tempo rimossi e che egli potrebbe o vorrebbe non riconoscere. L'atto di smascheramento, di esternalizzazione di parti di sé misconosciute diventa, così, fonte di emozioni miste di ansia, rifiuto, colpa, vergogna. A ragione nel 1919 Freud identificava nel doppio, cioè nel *sosia*, elementi *perturbanti* causati dalla «comparsa di personaggi che, presentandosi con il medesimo aspetto, debbono venire considerati identici; [...] l'identificazione del soggetto con un'altra persona sì che egli dubita del proprio Io o lo sostituisce con quello della persona estranea; un raddoppiamento dell'Io, quindi, una suddivisione dell'Io, una permuta dell'Io» (Freud, 1977, p. 95). Malgrado ciò, Freud, prendendo come riferimento il lavoro di Otto Rank del 1914 *Der Doppelgänger*, annotava al contempo la condizione di amichevolezza e familiarità del sosia, dal momento che la ripetizione rafforzava l'identità, un baluardo contro l'annientamento dell'Io, al pari della creazione dell'anima immortale operata da epoche primitive dell'evoluzione psichica come primo sosia dell'uomo mortale. Una volta superata tale epoca infantile dell'umanità, il doppio avrebbe fatto ritorno in forma di sensazione perturbante: «queste rappresentazioni sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per sé stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo, e, col superamento di questa fase, muta il segno del sosia, da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte» (Freud, 1977, p. 96).

Ma il sosia continua ad essere perturbante nell'era digitale, dove sono disponibili numerosi software di foto-ritocco, che permettono di alterare una foto facendole perdere il suo significato di testimone? E, soprattutto, nell'era dei selfie? Apparso nel 2002 su un forum online australiano e poi postato sui social network in attesa del *like*, il selfie, per il quale, ossia per *lo scatto più figo*, gli adolescenti sono pronti a rischiare la propria vita, restituisce un soggetto metamorfizzato, caratterizzato da un narcisismo esacerbato. In questa ottica digitale, come dovrebbe essere declinato il cartesiano «Penso quindi sono»? Con o senza l'aggiunta dell'altro, della cui mediazione, secondo Husserl, la soggettività non avrebbe potuto fare a meno, pena la caduta solipsistica? Le risposte sono difficili, dal momento che l'altro sembra identificarsi più nel Sé riflesso nello schermo, dunque, in una immagine quale *doppio* con cui lottare e dove le coordinate spazio-temporali si sono sussunte nella immediatezza, causa prima, da una parte, della perdita del discorso razionale, della riflessione e della capacità introspettiva e, invece, dall'altra, dell'*aumento* della propria immagine. Il significato del *perturbante* freudiano appare limitato!

Conclusione

Foto fatte dal fotografo, autoscatti, in breve le foto nelle loro svariate contestualizzazioni, contraddicendo i versi del sonetto alfieriano che definivano l'autoritratto come *sublime specchio di veraci detti*, inscrivono metanarrativamente valore e significato dell'immagine nel non o non ancora detto, in quel qualcosa di

indefinibile che va alla ricerca del suo recupero, della sua rappresentabilità. È qui che sta il bello della interpretazione, una interpretazione che – sia o no in grado di rimuovere il *perturbante* – dia un senso, il nostro senso a quella immagine, insomma, l'interpretazione come la intese Gadamer.

Note bibliografiche

Barthes, R. (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. Torino: Einaudi.

Berger, J. (2003). *Sul Guardare*, a cura di M. Nadotti. Milano: Bruno Mondadori.

Cacciari, M. (2001). Il "fotografico" e il problema della rappresentazione. In C. Marra (a cura di), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi* (pp. 340-344). Milano: Bruno Mondadori:

Cartier-Bresson, H. (1951). *Images à la Sauvette*. Paris: Éditions Verve.

Connoly, J. (1858-1859). The Physiognomy of Insanity. *The Medical Times and Gazette*.

Diamond, H.W. (1976). On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity. In S.L. Gilman (ed.), *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. New York: Brunner/Mazel.

Freud, S. (1975). Il delirio e i sogni della Gradiva di Wilhelm Jensen (1907). In Id., *Opere,* Vol. 5. Torino: Boringhieri.

Freud, S. (1977). Il Perturbante (1919). In Id., *Opere*, Vol. 9. Torino: Boringhieri.

Guerrini, S., & Gilli, G. (a cura di) (2015). *Oltre l'immagine. Inconscio e fotografia*. Roma: Postcart.

Klein, M. (1978). *Scritti 1921-1958*. Torino. Bollati Boringhieri.

Milner, M. (1992). *La follia rimossa delle persone sane*, trad. it. Roma: Borla.

Pearl, S. (2009). *Through a Mediated Mirror: The Phot or: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*. University of Pennsylvania: ScholarlyCommons.

Sontag, S. (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Spence, J. (1986). *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*. London: Camden Press.

Weiser, J. (2010). Using Personal Snapshots and Family Photographs as Therapy Tools: The "Why, What, and How" of PhotoTherapy Techniques. *PSICOART*, *1*. https://psicoart.unibo.it/article/viewFile/2067/1481

Winnicott, D.W. (1999). *Gioco e realtà*, trad. it. Roma: Armando.

Zannier, I. (2004). *Storia e tecnica della fotografia*. Roma-Bari: Laterza.

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 2

Abitare sospeso

Micla Petrelli

Accademia Statale di Belle Arti di Bologna

Abstract: Come può una casa momentaneamente non abitata, in cui l'abitare è sospeso, trasformarsi in uno spazio espositivo? È quanto è accaduto in occasione di una mostra allestita nel 2018 in un Palazzo nel centro storico di Pesaro da giovani artisti che si sono interrogati su come l'opera possa abitare uno spazio non neutro. Da un lato "abitare" ha a che fare con l'insediarsi, prendere dimora, assumere una forma stabile che ferma e blocca il mutevole divenire e il transitare per i luoghi di ciascuno di noi. Dall'altro, la "sospensione" nega e sovverte quel dimorare, qualifica l'abitare nel senso dell'incertezza del futuro, e della sua destinazione. Trasforma la casa in una specie di barca al largo soggetta ai movimenti imprevedibili delle onde: uno spazio pubblico aperto all'invenzione, alla ricerca, in cui lo spirito sperimentale si rimette in movimento, riparte.

Vedere ed essere visti, dunque, all'origine dell'esistere e dell'abitare il mondo. Muovendoci negli ambienti che ospitano la mostra *L'abitante*, e in cui il riverbero denuncia la scarsa presenza di oggetti di uso comune in una casa (mobili, armadi, arredi e altri ostacoli), le immagini, le installazioni, le sculture esposte rimettono in libera circolazione corpi, intuizioni, sguardi, in sintesi, la complessa materia dell'attraversamento umano e della creazione dei significati. Abitare è anche questo: reinnescare il gioco dialettico tra pubblico e privato, collettivo e individuale, *milieu* emozionale e richiamo del *logos*, io e altro. E tra essi rimanere perennemente sospesi, individui abitanti il mondo.

Parole chiave: abitare, sospensione, spazio espositivo, sperimentazione, pubblico, privato.

Ad un primo sguardo, la condensazione verbale insita in questa formula, "abitare sospeso", pare giochi l'effetto dell'ossimoro. L'opposizione di due termini, due azioni, due mondi si raggruma in una immagine che trattiene una vocazione interrogativa. Da un lato "abitare" ha a che fare con l'insediarsi, prendere dimora, assumere una forma stabile che ferma e blocca il mutevole divenire e il transitare per i luoghi di ciascuno di noi. Dall'altro, la sospensione nega e sovverte quel dimorare, qualifica l'abitare nel senso dell'incertezza del futuro, e della sua destinazione. Trasforma la casa in una specie di barca al largo soggetta ai movimenti imprevedibili delle onde. E, come sappiamo, lì dove una immagine metaforica vacilla ed esonda, sospinta tra tensioni di senso, ecco che l'attitudine all'invenzione, alla ricerca, lo spirito sperimentale si rimettono in movimento, ripartono.

È quello che è accaduto a questo gruppo di giovani artisti ai quali è capitato di incontrare sul loro percorso la vicenda di un immobile storico ubicato a Pesaro, il piano attico di Palazzo Mombarocci in via Branca 116. Uno spazio che sta vivendo una condizione critica: non è più abitato, il proprietario non è oramai un individuo, o una famiglia, e il suo stesso status di proprietà è incerto. Insomma uno spazio

fisico la cui unica possibilità di essere umanamente vissuto ed abitato sta nella accettazione della sua condizione di sospensione: tra pubblico e privato, collettivo e individuale, aperto e chiuso. Di qui occorre partire per comprendere l'operazione compiuta da sette artisti con la mostra intitolata "L'abitante", per i quali i 200 mq di questo attico sono diventati uno spazio di riattivazione dell'immaginario estetico e di ripensamento dell'esperienza dell'abitare contemporaneo. Una operazione che ancora una volta rimette in gioco la funzione del museo, le plurivoche dimensioni linguistiche che la ricerca artistica può assumere ogni qualvolta entra a contatto con fatti di portata collettiva, si misura con lo spaesamento, lo sradicamento, la dislocazione del corpo e dello sguardo. Al centro, un tema classico, potremmo dire, della vita dell'arte: lo spazio e il carattere drammatico e storico della sua percezione. Di fatti le stanze del terzo piano di via Branca, in questa circostanza, si sono prestate ad essere osservate, calpestate, rivissute, seppur transitoriamente, secondo le disposizioni personali, le scritture e i gesti di Ricardo Aleodor Venturi, Sara Bisacchi, Raffaele Greco, Edoardo Loi, Francesco Mori, Simona Pavoni, Enrico Pierotti. Per ciascuno di questi artisti, lo spazio mentale, esistenziale, i paesaggi interiori o le icone del mondo domestico affidati alle loro opere si misurano con gli angoli, le fonti di luce, i volumi dell'attico disabitato. D'altronde sappiamo da Maurice Merleau-Ponty che, come accadeva per Cézanne, "Il paesaggio si pensa in me ed io ne sono la coscienza": non vi è spazio vitale —paesaggio—interiore o esteriore che non trovi nella mia coscienza incarnata la possibilità di gestazione della sua forma significante. Percepire è per l'appunto questo: stare costantemente sospesi tra l'io e il mondo. Allo stesso modo, l'abitare rende i luoghi dispositivi generatori di tracce di senso (ma solo di tracce, ovvero di segni, disegni, passaggi), così come l'habitat è *locus communis* - luogo di tutti e di nessuno - naturale, urbano, onirico, nel quale l'esperienza individuale diviene progetto per la collettività.

A partire da questi temi e dal cantiere concettuale messo in campo dall'idea dell'abitare sospeso, si profila la ricerca di ogni singolo artista in mostra non in una galleria o un museo, né uno spazio istituzionale pe l'arte. In ambienti tutt'altro che neutri, bensì densamente sospesi nell'incertezza di una destinazione, l'abitare diviene il centro, plurivocamente declinato, della riflessione di questi artisti. D'altronde, habitat è, come si è detto, luogo comune di natura tutt'altro che ovvia. Semmai è luogo, come leggiamo da Édouard Glissant in *Poetica del diverso*, "in cui un pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo", in cui l'essere non è assoluto ma è sempre relazione con l'altro, con il mondo, con il cosmo. È qui che la dimensione privata e proprietaria dell'abitare incontra il pensiero del "suo" altro, ovvero una possibilità di esistenza pubblica e collettiva. Il diritto alla proprietà conosce in questo frangente una deviazione, forse un arresto della tendenza tutta umana ad impossessarsi di altro ancora, ad accaparrarsi sempre più i territori altrui, garantendo così l'espansione dei propri confini.

La ricerca di Simona Pavoni esplora alcuni archetipi della casa, dalla capanna primitiva al sarcofago-casa, per inscriverli in un paesaggio contemporaneo che è paesaggio di rovine in un orizzonte desertico, lì dove l'artista ritiene ancora possibile l'utopia di paradiso. Che sia un *Urban patchwork* oppure il progetto di custodia di

volumi corporei, tra le sculture e le installazioni di Simona, in particolare quelle in mostra frequentano il linguaggio del ritorno alle origini (l'argilla) alleggerendo il mito dell'"umano abitare" attraverso uno studio cromatico ottenuto con l'uso di materiali sintetici ma dalla morfologia organica. La casa è un abitacolo aereo sospeso su esili piedistalli. Sognare uno spazio intimo abitabile per l'uomo moderno passa dunque attraverso il ripensamento di un senso per la tradizione del vivere la dimensione pubblica e urbana. Per questo, il gesto poetico dell'artista sviluppa una intelligenza architettonica e tecnologica in cui il reticolo concettuale si associa al recupero dei materiali della nostra *naturalis historia*, un fantasma che si è a lungo aggirato nel nostro Novecento.

L'installazione *Mente larga* di Edoardo Loi è l'esito di una esperienza di vita condotta nello spazio mentale. Affidata alla ciclicità, alla ripetizione, a riti di passaggio che immancabilmente producono alterazioni di stato, tale esperimento fa sì che la quotidianità, così aggirata nella sua deriva sterile e anestetizzante, trasmuti in una condizione rinnovata, generi un cambiamento, anche fisico. Senonché la pratica della *écriture automatique* che nasce, secondo l'artista, dal bisogno di vincere il vincolo fisico del segno grafico e alfabetico all'inseguimento della velocità del pensiero, conduce ad una metamorfosi. Il segno calligrafico subisce gradualmente un processo di trasformazione, si deforma, diventa disegno, talvolta lascia intendere la figura. Ma tutto questo, ovvero la scrittura che diventa disegno, come sappiamo, non può che ricondurre ancora una volta al linguaggio. Il disegno stesso è propriamente un linguaggio codificato e una delle anime della scrittura stessa. Stiamo parlando dell'essere figura della parola: questa tratterrebbe, nella apparente sclerosi grafica del segno, la memoria filogenetica dell'immagine, e tramite essa la traccia della sua origine percettiva. Insomma, la scrittura ritorna continuamente a se stessa e lo spazio mentale non può che rivelarsi inesorabilmente saturo di linguaggio, linguaggio che a sua volta è l'unica via d'accesso praticabile alla vita del pensiero. Pensiero altrimenti inaccessibile, quanto la sua origine. Lo spazio messo in scena e abitato da Loi, d'altronde, è foglio moltiplicato all'infinito.

Con Enrico Pierotti e Francesco Mori, ad essere abitato è invece lo spazio pittorico. Con loro percorriamo gli spazi della rappresentazione della figura umana e del paesaggio, della danza degli elementi biologici, divini, trans naturali. Pierotti attinge alla fonte del diario personale, all'autobiografia visiva di chi abita il mondo contemporaneo delle immagini riprodotte e narrate, per estrarre da essi un immaginario impersonale, senza luogo, tempo, storia. Siamo dunque nell'atmosfera del classico: ricerca dell'universale nel particolare. Interni con figure - di cui hopperianamente non vediamo i volti, gli sguardi e ciò che essi vedono -, paesaggi depotenziati e ripresi da scorci, punti di vista anonimi, linee d'orizzonte con rare tracce di transito umano. Abitare il mondo è possibile ma solo attraverso la spoliazione di sé. Francesco Mori celebra la pittura come linguaggio della totalità del visibile, ricco, saturo e follemente popolato di icone, simboli, figure biomorfe. È questo il mondo che abitiamo, sempre agitati al confine del sogno, quasi funamboli con un perenne senso di nausea e di vertigine. Il mondo della natura e il mondo della vita trasfusi nello spazio magico della pittura e di questi innaturali, stellari,

cromatismi. Alla fonte del nostro habitat moderno, una idea di razionalità geometrica che ama la simmetria, l'ortogonalità, la misura. Intendiamoci, non ci riferiamo ai principi scientifico-matematici che hanno fondato il nostro rinascimento occidentale, alla *ratio* quale strumento di conoscenza dell'incommensurabile, bensì alla razionalità insita nel mondo silenzioso delle cose quotidiane.

L'utopia di Ricardo Aleodor Venturi è appunto questa: un mondo meccanomorfo che si incarna in normografi, righelli, metri snodabili, goniometri, ossia negli strumenti pesanti ed opachi di regolamentazione degli oggetti e delle forme del mondo industriale, spogliati e trascesi nella trasparenza del plexiglas e di altri materiali leggeri. È con questa attrezzatura che Venturi ricerca gli equilibri perfetti, le geometrie segrete ed irriducibili del mondo naturale, un mondo labile quanto l'impermanenza del sogno, popolato di strade, volti, corteccia di alberi, balle di fieno, prati, fiori, profumi di luce.

Abitare il mondo domestico significa per Sara Bisacchi andare all'incontro con superfici ovattate che presto si rivelano insidie e trappole, le stesse che rendono il nostro mondo interiore un luogo di proliferazione di doppi e duplicazioni. Uno lo specchio dell'altro. Una stanza tutta per sé, di woolfiana memoria, quella raccontata da Sara, invitante e protettiva, ma che al contempo espone all'esperienza del disagio profondo colui che vi si avvicina. Dai lavori del 2017 (la saponetta impregnata di residui organici per sentirsi puliti - *Feel clean*, le tovaglie cerate imbottite, il mobile a doppia faccia - Mobile del castigo) alla installazione in mostra - un prototipo di edilizia fluida e morbida, per attutire i colpi -, la ricerca di questa artista indaga coerentemente un universo femminile, avvolgente ma tutt'altro che rassicurante, bensì perturbante e disturbante, che richiama anche ai gesti dell'infanzia, incauti e sorprendenti. Dove risiedono i paesaggi? Quale la loro dimora? Fernando Pessoa scrive nel *Libro dell'inquietudine* che "È in noi che i paesaggi hanno paesaggio. Perciò se li immagino li creo; se li creo esistono; se esistono li vedo come vedo gli altri". Se la visione è creazione allora è l'immagine di realtà, non la realtà, l'autentica dimensione d'esistenza delle cose alla quale possiamo rivolgere il nostro sguardo.

La ricerca di Raffaele Greco riflette sulla dialettica visibile-invisibile nella vita degli elementi naturali: raggruma e fa esplodere lapilli vulcanici nella quiete del fronte-retro della tela. È qui la realtà, nella dimensione sovrannaturale, dell'immagine, carica di materia arsa, cinerea, e nello stesso tempo pronta a disperdersi nel nulla. Tutto l'arco percettivo del paesaggio creato viene percorso da Raffaele: dalla visibilità totale della tela bifronte alla vita sospesa in stampa digitale di una landa desertica quando inosservata, quando non c'è nessuno che la veda, che la immagini, e dunque ne sospetti l'esistenza. Oppure quando, come nelle *Omeomerie* in mostra, l'obiettivo fotografico, in segno di rifiuto della superfetazione atomistica delle immagini nell'età contemporanea, rimane tappato, per cui la realtà non può più essere né presa di mira né inquadrata né selezionata, forse solo ricordata, e ciò che permane sulla stampa è la luce filtrata, ovvero tutta l'immagine del mondo.

Vedere ed essere visti, dunque, all'origine dell'esistere e dell'abitare il mondo. Muovendoci negli ambienti che ospitano la mostra *L'abitante*, e in cui il riverbero

denuncia la scarsa presenza di oggetti di uso comune in una casa (mobili, armadi, arredi e altri ostacoli), le immagini, le installazioni, le sculture esposte rimettono in libera circolazione corpi, intuizioni, sguardi, in sintesi, la complessa materia dell'attraversamento umano e della creazione dei significati. Abitare è anche questo: reinnescare il gioco dialettico tra pubblico e privato, *milieu* emozionale e richiamo del *logos*, io e altro. E tra essi rimanere perennemente sospesi, individui abitanti il mondo.

Note bibliografiche

Glissant, É. (2020). *Introduzione a una poetica del diverso*. Milano: Meltemi.
Merleau-Ponty, M. (2009). *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*. Milano: Il Saggiatore.
Pessoa, F. (2014). *Libro dell'inquietudine*. Torino: Einaudi.
Petrelli, M. (2019). *Arte di questo mondo. Pagine, schermi, visioni*. Milano: Meltemi.
Woolf, V. (2013). *Una stanza tutta per sé*. Milano: Feltrinelli.
Zambrano, M. (2002). *Il sogno creatore*. Milano: Bruno Mondadori.

Massimo Frateschi, *Psicomicrotrauma. Psicoterapia psicodinamica psicoevoluzionista*. Roma: Armando 2021, pp. 269.

di *Maria Sinatra*

Nella *Introduzione* al volume viene dichiarato: «Essere, spazio, tempo, significato, modo, sono cinque principi psicologici categoriali, simultanei e successivi, dal primo ad ogni altro momento di vita» (p. 7). Sono, infatti, i cinque momenti chiave della ricerca di Frateschi che, da psicoterapeuta, già dagli anni Ottanta ha inteso rileggere la psicoanalisi in una chiave più onnicomprensiva di quanto sul piano strettamente epistemologico le stava attorno al suo nascere e di cui Freud di sicuro era a conoscenza. Il termine *psicoevoluzione*, utilizzato dall'Autore nei precedenti lavori, sta, per la verità, non solo ad indicare – come viene spiegato – la prima parte del vocabolo, «l'origine all'interno del sapere, della scienza e della conoscenza psicologia», e la seconda lo «sviluppo del sapere, della scienza e della conoscenza, in generale, dell'evoluzione degli organismi ed esseri viventi, in particolare, dell'evoluzione degli esseri umani» (p. 8), bensì anche lo stesso pensiero di Frateschi, *evolutosi* proprio in funzione e a causa del suo attento *ascoltare*, un ascoltare, cioè, che non è un mero recepire le storie dei suoi pazienti, bensì un rielaborare attivo e continuo – non un *ruminare*, si badi – alla ricerca del cosiddetto bandolo della matassa. Di qui la creazione del termine *psicomicrotrauma*, un concetto nuovo alla cui spiegazione è dedicato l'intenso volume, che comprende sei capitoli, ognuno dei quali accompagna il lettore lungo un percorso che penetra scientificamente nei meandri dei vari indirizzi della psicologia rilevanti ai fini della costituzione della psicologia dinamica, ma, malgrado ciò, spesso dimenticati.

Il primo capitolo, *Psicoevouzione, psicogenesi e stadi*, entra nello specifico del significato assunto dal termine *psicoevoluzione* o, meglio, dalla psicodinamica psicoevoluzionista nel contesto del mondo interno e del mondo esterno dell'essere umano. Dopo aver individuato i cinque principi esplicativi della condizione umana e della personalità, *essere*, *spazio*, *tempo, significato*, *modo*, presenti costantemente e simultaneamente, Frateschi si è servito di approfondimenti nell'ambito neuropsicologico, così come della lettura delle teorie topologico-vettoriali di K. Lewin e di quelle motivazionali di A. Maslow per avventurarsi in un percorso che prende le mosse dal concetto di *Motivazione Intrinseca Strutturale*, intesa come forza direzionale dello slancio vitale umano, e arriva alla identificazione di un *Condizionamento Arcaico* quale forza direzionale contraria, regressiva e inibente. E ancora: alla luce di una possibile integrazione dei punti vista metapsicologici freudiani con gli approcci genetici di M.S. Mahler, F. Pine e A. Bergman alla simbiosi e individuazione nello sviluppo infantile, che consentono «un'ulteriore comprensione dell'ambito più esteso dei sintomi nevrotici dell'infanzia e anche

dell'intero ciclo vitale» (p. 20), Frateschi ha rintracciato quegli eventi psicomicrotraumatici, psicotraumatici o anche quei virus psicologici che, seppur in maniera silente, inconsapevole, possono insidiare il normale sviluppo di una crescita sana del bambino e dell'adolescente.

Il "trauma della nascita" freudiano dà l'*incipit* al secondo capitolo, *Psicomicrotrauma e psicotrauma*. Le pagine seguenti, però, arricchiscono tale concetto con quanto la letteratura scientifica internazionale riporta sui vari tipi di trauma, fino al trauma cumulativo descritto da V. Lingiardi e N. Mc Williams (pp. 50-51). Psichiatri e filosofi di matrice essenzialmente esistenzialista – da Binswanger a Minkowski, Heidegger, Bergson, ecc. – fanno, poi, da corollario alle opinioni sul trauma sia di C. Musatti che di M. Kahn: se per il primo «accanto al fatto traumatico centrale può esservi tutta una serie di situazioni che [...] ne rafforzano il valore patogeno», anche per il secondo vi sarebbero dei «"traumi cumulativi" che si determinano nei bambini per l'accumularsi di stati di angoscia, di terrore e di confusione, aggravati dall'inadeguatezza dello scudo protettivo esterno dei genitori» (pp. 60-61). È così che Frateschi ha potuto formulare i tre tipi di psicotraumi fondamentali, che riguardano l'intero arco della vita: 1. Vitale: spazio – tempo della nascita, inizia la vita, essere gettato nel mondo; 2. Patologico: spazio – tempo della vita, essere nel mondo; 3. Mortale: spazio – tempo della morte, termina la vita, non essere nel mondo (p. 60). Si tratta, insomma, della individuazione di uno o più eventi critici, *psicomicrotraumatici*, che possono apparire in un neonato «non evidenti, nello spazio, e improvvisi, nel tempo» (*ibid.*), la cui sequenza può essere valutata e analizzata mediante l'approccio psicodiagnostico psicoevoluzionista, che prevede dei parametri (entità, intensità, durata, estensione, evidenza) chiaramente spiegati nella loro applicazione nel capitolo. Ne consegue che «l'eziopsicopatogenesi, ricostruita con precisione psicodinamica psicoevoluzionista, contribuisce alla comprensione della dinamica, dei processi, degli stadi evolutivi, e del tipo, fenomeno e grado eventuale di compromissione nella struttura, organizzazione, funzionamento del sistema strategico psicoevolutivo difensivo e della personalità» (p. 64). Alcuni esempi di casi e di interventi di informazione e formazione aiutano il lettore a meglio comprendere l'applicazione della metodologia psicodinamica psicoevoluzionista.

Il terzo capitolo, *Evoluzione delle difese*, si focalizza sui meccanismi di difesa, ossia su quelle specifiche manovre difensive adottati dall'Io con fini di salvaguardia dall'angoscia e dai pericoli interni ed esterni. Nel descrivere il loro significato, Frateschi, per un verso consapevole del passaggio dall'originaria tematizzazione freudiana al loro approfondimento operato da Anna Freud e, per l'altro, fedele al suo impianto psicoevoluzionista, si è soffermato sulla interpretazione data alla *identificazione proiettiva* da Melanie Klein (pp. 109-113), fondamentale per i successivi sviluppi concettuali di tali meccanismi. È, infatti, alla luce di questi presupposti che Frateschi ha ipotizzato l'esistenza, nella specie umana, di un

Sistema Strategico Psicoevolutivo Difensivo attivo fin dai primordi della vita intrauterina e articolato su tre caratteristiche: la Struttura, l'Organizzazione e la Funzione. La chiarificazione del Sistema viene data nelle pagine seguenti del capitolo, insieme al richiamo ai concetti di resistenza e transfert direttamente connessi a quello di difesa.

Il racconto, poi, del sogno di un paziente, centrale nella configurazione del quarto capitolo, *Sogno e proiezione* – consente all'Autore di mostrare come esso debba essere contestualizzato nel setting analitico, giacché anello di congiunzione della storia affettiva del paziente con quella del terapeuta. Proprio a causa di questa funzione, il sogno viene letto, da un lato, nelle sue interrelazioni con concetti basilari nella psicologia dinamica quali proiezione, percezione e rappresentazione e, dall'altro, nella sua connessione con l'inconscio e il conscio, con la scena e il setting, con il processo primario e quello secondario, con il transfert e il controtransfert, con il pensiero e le immagini, con lo spazio e il tempo e così via, che assumono particolare significato in modo particolare nella psicoterapia ad indirizzo psicodinamico psicoevoluzionista. Le interpretazioni, infatti, date, dopo Freud, da Jung, Musatti, Zetzel, Anzieu, Brenner, Bion, Lagache, Ogden, Green, Brelet a tali concetti consentono a Frateschi di penetrarvi con uno sguardo attento a quanto è stato teorizzato nelle specifiche aree di studio. È ciò che succede nel quinto capitolo, interamente dedicato alla rilevazione delle compenetrazioni dei temi fondamentali gestaltici classici e gestaltico-dinamici nella percezione e nella rappresentazione, come già Musatti aveva rilevato.

L'ultimo capitolo delinea con più precisione il modello teorico e clinico della psicoterapia psicodinamica psicoevoluzionista, in cui confluiscono non solo le elaborazioni freudiane, bensì anche quelle postfreudiane ad orientamento analitico e psichiatrico-fenomenologico. Sono queste ultime che rendono possibile un *incontro* terapeutico dove l'altro, ossia lo psicoterapeuta, colui che deve farsi carico del conflitto dell'altro-da-sé, è un «attivo co-attore – ha sostenuto Binswanger – sul palcoscenico del mondo dei malati di mente, del loro linguaggio e dei suoi simboli, allo scopo di ricondurli, gradualmente, e mettendo in opera il massimo di pazienza, di coraggio e di impegno, nel tempo, al linguaggio e al mondo dell'esperienza naturale» (p. 192). L'analisi, poi, del ruolo della personalità e dei suoi disturbi giocato all'interno del modello proposto da Frateschi aiuta a chiarire l'importante significato dello psicomicrotrauma: la sua ridotta dimensione non vuol dire la sua inesistenza, anzi. La sua individuazione, infatti, è un valido aiuto nei vari interventi utili per la salute e il benessere.

L'ampia bibliografia, che chiude il volume, aiuta il lettore che voglia non solo penetrare nella profondità dei suoi nessi, ma pure confrontarsi con i risvolti del pensiero post-freudiano.

LINEE GUIDA PER LA PUBBLICAZIONE

La Rivista fa uso di una procedura di referaggio doppiamente cieco (*double blind peer review process*). L'articolo va inviato a redazione@ssmlnelsonmandela.it. La redazione può decidere di non sottoporre l'articolo al referaggio perché giudicato non pertinente o non rigoroso né rispondente a standard scientifici adeguati. I giudizi dei referee saranno inviati all'autore anche in caso di risposta negativa.

Si accettano lavori nelle seguenti lingue: Italiano, Inglese, Russo, Giapponese

Article title

First Author[1], Second Author[2*], Third Author[3]

[1]Laboratory X, Institute X, Department X, Organization X, City X, State XX (only USA, Canada and Australia), Country
[2]Laboratory X, Institute X, Department X, Organization X, City X, State XX (only USA, Canada and Australia), Country

*** Correspondence:**
Corresponding Author
email:

Abstract: As a primary goal, the abstract, written in English no longer than 200-250 words, should render the general significance and conceptual advance of the work clearly accessible to a broad readership. References should not be cited in the abstract. Leave the Abstract empty if your article does not require one, please see the Summary Table for full details.

Keywords: keyword$_1$, keyword$_2$, keyword$_3$, keyword$_4$, keyword$_5$. (Min.4-Max. 6)

1 Introduction

For Original Research Articles and Technology Reports the introduction should be succinct, with no subheadings.

2 Manuscript Formatting

2.1 Headings

This formatting style is meant as a guide.

2.2 Figures

Figures are to be submitted in a separate file named as “Figures” in the same order as they are referred to in the manuscript. Kindly ensure that each table and figure is mentioned in the text and in numerical order. Figures must be of sufficient resolution for publication:

•For LaTeX files, figures should be included in the provided PDF. In case of acceptance, our Production Office might require high-resolution files of the figures included in the manuscript in EPS, JPEG or TIF/TIFF format. Each figure should be preceded by the appropriate label, for example "Figure 1."

•Individual figures should not be longer than one page and with a width that corresponds to 1 column (85 mm) or 2 columns (180 mm).

•All images must have a resolution of 300 dpi at final size.

2.3 Tables

Tables are to be submitted in a separate file named as “Tables” in the same order as they are referred to in the manuscript. Tables must be provided in an editable format e.g., Word. Tables provided as jpeg/tiff files will **not be accepted**. Tables should be preceded by the appropriate label, for example "Table 1". Kindly ensure that each table is mentioned in the text and in numerical order.

3 Author Contributions

The Author Contributions section is mandatory for all articles, including articles by sole authors. The Author Contributions statement must describe the contributions of individual authors referred to by their initials and, in doing so, all authors agree to be accountable for the content of the work.

4 Reference styles

The following formatting styles are meant as a guide, as long as the full citation is complete and clear, Frontiers referencing style will be applied during typesetting.

Author contribution statement

For articles with two or more authors, each author should specify his/her own contribution. For example: CP conceived the study and wrote the paper; GF performed experiments; ME analysed data; etc.

Bibliographic references

In-text citations:

- narrative citation: Grady (2010) wrote that …
- parenthetical citation:
  - (Grady, 2010, p. 15 or pp. 15-16)
  - (Grady, 2010a, 2010b) (if the works have been published in the same year, they are allocated a letter, a, b, etc., after the date)
  - (Grady & Thomson, 2010, p. ….)
  - (Grady, Thomson & Robertson, 2010, p……)
  - (Grady et al., 2010, p. …. More than 3 authors)
  - (Butler, 2016; Sanchez et al., 2015; Stegmeier, 2014)

List references alphabetically at the end of the paper:

- Book

1. One author

Author’s surname / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / book title in italics / publisher location / colon / name of publisher

Green, B. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.

2. Two authors

Surname of the first author / comma / initial of his/her name / comma / & / surname of the second author / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / book title in italics / publisher location / colon / name of publisher
Green, B., & Lancaster, C. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.
3. Three or more authors
Surname of the first author / comma / initial of his/her name / comma / surname of the second author / comma / initial of his/her name / comma / & / surname of the third author / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / book title in italics / publisher location / colon / name of publisher
Green, B., Lancaster, C., & Klein, M. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.
Green, B., Lancaster, C., Klein, M., & Scott, I. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.
- Chapter from a book

Author's surname / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / chapter title in bold / comma / in / initial of the editor(s) / surname of the editor(s) / ed. or eds. in parentheses / comma / book title in italics / pages in parentheses / publisher location / colon / name of publisher
Green, B. (2002). The Voice of the Sea, in C. Lancaster (ed.), The Ambassadors (pp. 10-20). Berlin: Springer.
Green, B. (2002). The Voice of the Sea, in C. Lancaster & M. Klein (eds.), The Ambassadors (pp. 10-20). Berlin: Springer.
- Journal article

Author's surname / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / title of the article in bold / title of the journal in italics / issue in italics / number in bold and in parentheses / colon / pages / doi; .....if a journal article has a doi.
Green, B. (2002). The Voice of the Sea. Studies in Human Sciences, 7(4): 20-27. doi: 10/wdr021.15...
For articles with two or more authors, please apply the guidelines as described above.
Web pages in bold.