

Nota introduttiva

Andrea Cavalletti

Il primo inedito che qui presentiamo è la trascrizione non integrale di un manoscritto provvisoriamente intitolato *Ceramica musulmana*. Si tratta della stesura, rimasta allo stato frammento, di un saggio o, presumibilmente, di un libro che avrebbe dovuto seguire *La ceramica egizia* (S.A.I.E., Torino 1958). Il testo occupa parzialmente due quaderni di una serie che Jesi acquistò e almeno in buona parte compilò nel 1960, durante il periodo di ricerca passato in Grecia con la moglie Marta, a cui risale anche la scrittura de *La casa incantata* (postumo, Garzanti-Vallardi, Milano 1982)¹. Entrambi i quaderni contano di 24 pagine, numerate da Jesi in alto a destra, e sono rispettivamente contrassegnati (in copertina): «CERAMICA MUSULMANA / 1» e «CERAMICA MUSULMANA / 2». Il primo taccuino reca nella seconda pagina di copertina la dedica «A SIEGFRIED GIEDION» e, nella terza di copertina, la dicitura «INDICE / CAP. I – LA COPPA DEL CORANO p. 1». Il testo occupa l'intero quaderno n. 1 e si interrompe a p. 2 del quaderno n. 2, con l'appunto: «La seconda parte è / IL VASO DELLE MILLE E / UNA NOTTE».

Insieme a un altro scritto contenuto nei quaderni e dedicato alla *Nascita dello spazio-tempo*², *Ceramica musulmana* restituisce una fase significativa nell'elaborazione del modello delle «connessioni archeti-

¹ Oltre che sulla testimonianza orale a me fornita da Marta Rossi Jesi, la datazione è basata su alcuni elementi testuali, come le datazioni «Settembre 1960 Thasos» o «dicembre 1960 Micene» (nel quaderno intitolato «Liriche») e il progetto (contenuto nel quaderno «ARCHIVIO 1») relativo all'«année IV – 1961 / PREMIER SEMESTRE» dell'«Archivio internazionale di Etnografia e Preistoria». Altri elementi lasciano supporre che non tutti i taccuini siano stati redatti in Grecia. Tutti i quaderni sono conservati fra le carte del lascito Jesi.

² Questo testo, che avrebbe dovuto costituire la prima parte di un più ampio progetto intitolato *Nuove ricerche sulle connessioni archetipiche*, sarà poi parzialmente ripreso da Jesi in *Bes bifronte e Bes ermafrodito*, in «Aegyptus», XLIII, fasc. III-IV, luglio-dicembre 1963, e in *Il linguaggio delle pietre*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 161-68. La trascrizione integrale del ms. apparirà in appendice alla nuova edizione del volume *Mito* (in corso di pubblicazione presso le edizioni Quodlibet).

piche» intrapresa nel 1957, durante un periodo di ricerca sul neoplatonismo e la religiosità greco-ortodossa «trascorso nel monastero della Trasfigurazione, alle meteore della Tessaglia»³, dove Jesi aveva allora portato con sé i volumi della «collana viola» di Frobenius, *Storia della civiltà africana* e di Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, per cercare, dirà, di eliminarne «le contraddizioni grazie a Jung». I primi risultati di questo tentativo si riconoscono nel libro *La ceramica egizia* – più precisamente nell'Introduzione, databile al più tardi fra la metà di ottobre e la metà di novembre del 1957⁴ – dove l'influenza di Propp appare ancora implicita e latente, e in saggi come *Elementi africani delle civiltà di Nagada* (1957)⁵, *Le commessioni archetipiche* (1958) e *Sul fatto miracoloso* (1959)⁶. Nel testo teorico del '58, in particolare, il concetto di *Ergriffenheit* o «commozione» di Frobenius poteva comporsi con le ricerche della scuola marxista di Leningrado sulla tradizione e la trasformazione dei motivi del folklore a partire da un punto di congiunzione fra quest'ultima e la psicologia dell'inconscio collettivo di Jung: l'universalità, come caratteristica di alcuni motivi, notata e ammessa dallo stesso Propp. Se la *Ergriffenheit*, che Jesi renderà come un «essere commossi, essere afferrati in modo creativo dalla commozione»⁷, diviene così paradossalmente coerente con la teoria dei rapporti fra struttura e sovrastruttura, le contraddizioni vengono eliminate «grazie a Jung» ma anche a discapito della teoria junghiana, della quale Jesi offre coerentemente una reinterpretazione che è insieme una decisiva presa di distanze. Per lui, archetipiche, «scaturite spontaneamente dalla psiche» nella «commozione», non sono infatti le immagini interamente formate, ma delle semplici relazioni, fisse, universali, delle «affinità elettive estranee ai rapporti logici» e non an-

³ F. Jesi, «Quando Kerényi mi distrasse da Jung», in Id., *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, nottetempo, Roma 2013, p. 229.

⁴ Fra le carte di Jesi sono conservate tre lettere di Boris De Rachewiltz, autore della Prefazione al volume datata «novembre 1957»: una del 14 ottobre di quell'anno in cui ringrazia «per l'offerta di scrivere un capitolo» subordinando però la stesura a quella di altri tre lavori in corso; una del 26 ottobre, in cui, accettando, dopo aver ricevuto uno scritto di «valore panoramico», di scrivere la Prefazione al libro, chiede a Jesi una «copia del I Capitolo, o comunque della parte in cui svolge le Sue teorie»; una, infine, del 15 novembre, in cui annuncia l'invio imminente della Prefazione.

⁵ Pubblicato in «Aegyptus», XXXVII, fasc. II, luglio-dicembre 1957, pp. 219-25.

⁶ Il primo in «Archivio internazionale di Etnografia e Preistoria», I, 1958, pp. 35-44; il secondo in «Archivio internazionale di Etnografia e Preistoria», II, 1959, pp. 21-29.

⁷ F. Jesi, «Károly Kerényi. L'esperienza dell'isola», in Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979), nuova edizione a cura di A. Cavalletti, Einaudi, Torino 2001, p. 56.

cora soggette alle determinazioni spazio-temporali, ovvero le *connessioni* «fra due elementi o immagini: per esempio il rapporto *donna-terra*, il rapporto *oro-aldilà*, il rapporto *morte-viaggio*»⁸. Come si legge già nella *Ceramica egizia*: «Si è usato il termine “immagine archetipica” per determinare l’immagine relativa al complesso di concetti collegati nelle connessioni [...] Ma io giungo a considerare che soltanto le connessioni in se stesse possono meritare l’attributo “archetipico”, mantenendosi indipendenti le une dalle altre»⁹.

Solo tali connessioni possono infatti persistere dando luogo in ambienti sociali e strutturali differenti a immagini e significati differenti, possono cioè accogliere le deformazioni, le alterazioni e le inversioni rilevate ed esaminate da Propp. *Ergriffenheit* è così l’impulso pre-co-sciente da cui originano le connessioni e «la cui azione sopravvive nella loro esistenza».

Ora, se la presenza delle connessioni – si legge nella *Ceramica musulmana* – «e delle conseguenti immagini, nella psiche del ceramista musulmano ha fatto sì che egli modellasse il suo vaso con una data forma, dati colori, date decorazioni», l’autentico «incontro fra noi, il nostro intero essere, e le creazioni dei ceramisti musulmani, avverrà in quella zona più intima di noi stessi ove alla coscienza non è dato di giungere, e che quindi si rivela più accessibile a quella nostra attività (o maniera d’essere) in cui la coscienza ha una parte meno preponderante: la poesia»¹⁰. Questa affermazione va letta insieme alle ultime righe – così coerenti con le posizioni più tarde di Jesi – dell’Introduzione a *La ceramica egizia*, dove la ricerca viene definita come «un piacevole esercizio – e non a caso questo termine corrisponde all’*exercice* poetico di Valery –, una forma di adattamento al gioco, un’approssimazione ad un inesistente “vero scientifico”»¹¹.

Desideriamo ringraziare Sofia e Stefano Jesi per aver permesso la pubblicazione di questo testo.

⁸ F. Jesi, *Trasmissione sulla favolistica*, in «Riga», 31, 2010, *Furio Jesi*, a cura di M. Belpoliti e E. Manera, p. 88; la registrazione della trasmissione del 1969, *Magia e società. Riti e sopravvivenze nella tradizione popolare italiana. VI: quando la preistoria sopravvive*, è conservata nelle teche Rai e disponibile al link: <http://www.teche.rai.it/1969/07/magia-e-societa-riti-e-sopravvivenze-nella-tradizione-popolare-italiana-vi-trasmissione-quando-la-preistoria-sopravvive/> (per il passo citato si ascoltino i minuti: 22.32-23.30).

⁹ F. Jesi, *La ceramica egizia dalle origini al termine dell’età tinita*, con un capitolo di P. Gilbert; prefazione di B. de Rachewiltz, S.A.I.E., Torino, 1958, p. 18.

¹⁰ F. Jesi, *Ceramica musulmana*, *infra*, p. 347.

¹¹ F. Jesi, *La ceramica egizia* cit. p. 22.



Ceramica musulmana

a Siegfried Giedion

I

La coppa del Corano

A che cosa ci riferiamo, parlando di *ceramica musulmana*? Al lettore moderno, «occidentale», tale espressione susciterà innanzitutto le immagini di pittoreschi oggetti modellati in una sostanza che, per il suo aspetto prezioso, fa quasi dimenticare la sua nascita da materie «umili» come la terra, la sabbia, il cadmio. Immagini di vasi, coppe, piatti, che gareggiano con le gemme nello splendore dei colori, nella trasparenza, nella durezza, e possono essere stati creati solo per uso di principi o di personaggi di fiaba: piatti destinati a contenere unicamente i più rari pesci dei mari d'Oriente, boccali in cui si beveva soltanto il vino sanguigno di Chio o quello leggero e prelibato dell'Anatolia. Il vasellame, insomma, delle «Mille e una notte».

Corrispondono queste immagini alla realtà dei fatti? Quello stesso lettore moderno, «occidentale», convinto che le «Mille e una notte» siano fiabe, e «soltanto» fiabe, rimarrà sconcertato trovandosi a spiegare la presenza *reale* di oggetti che invece dovrebbero unicamente appartenere al già noto mondo fiabesco. Dov'è l'inganno, se di inganno si può parlare? Innanzitutto nel linguaggio: un libro sulla ceramica musulmana che potesse accostare direttamente la realtà, dovrebbe essere scritto nell'arabo del XIII secolo, e molto probabilmente avrebbe la forma di un poema. Tentare un «attacco diretto» sotto altre vie (come già è stato fatto) conduce inevitabilmente all'equivoco di cui abbiamo parlato¹.

¹ Ma così l'unica soluzione sarebbe tentare di reincarnarsi a Damasco o a Nicea nel XIII secolo, come figli o nipoti o pronipoti di qualche poeta abasside.

Dovremo dunque rassegnarci a possedere della ceramica musulmana solo una superficiale conoscenza archeologico-descrittiva, o tutt'al più una visione intuitiva, priva d'ogni garanzia di obbiettività? Noi riteniamo di no. Tanto in Oriente che in Occidente, molti Musei sono ricchi di ceramiche musulmane, ed a fianco di questo materiale possediamo un certo numero di testi provenienti da quella stessa cultura o che ad essa si riferiscono. Agli uni e agli altri è possibile accostarsi fruttuosamente: basta soltanto non dimenticarsi mai che si tratta di *re-litti*. E come un complesso di relitti, di per sé morti, dobbiamo considerare tutto questo materiale. Non dobbiamo, cioè, cercare di farlo parlare di sé poiché il tentativo sarebbe destinato a naufragare nell'incomprensione e nell'equivoco, così come quello di chi volesse intessere un colloquio con una mummia egizia resuscitata, conoscendo la lingua egizia solo attraverso la filologia, ed il mondo egizio solo attraverso l'archeologia e la storia.

Dobbiamo invece liberare il più possibile la nostra mente dai presupposti, e far parlare noi stessi, il nostro animo, dinanzi a cotesto materiale. Dobbiamo farcelo *spiegare da noi stessi*, con il *nostro* linguaggio, nei termini del nostro mondo. Così, i relitti non cesseranno di essere tali, ma dietro di loro si affaccerà ai nostri occhi un mondo a noi ignoto, quello da cui essi provengono, e dal quale ormai essi sono distaccati.

Si obietterà che proprio questo metodo manca di ogni garanzia di obbiettività, potendo il nostro animo fornirci delle spiegazioni «arbitrarie» e magari l'una diversa dall'altra. Ma così non è, poiché fra le varie spiegazioni che ci saranno fornite dal nostro animo, lasciato libero di esprimersi, noi eserciteremo una scelta rigorosa ed accetteremo unicamente quella (o quelle concomitanti) che ci parranno più rispondenti all'evidenza dei documenti archeologici e filologici. Ed anche a chi vorrà accertarsi con un'indagine psicologica e psicoanalitica di non aver fatto torto al proprio animo, apparirà chiaro in ultima analisi che la soluzione da noi accettata è anche quella in cui il nostro animo si è espresso più liberamente, quella a cui tutte le altre possono essere ricondotte, quando le si sia liberate da ogni genere di «maschera», di alterazione derivante da auto-inganno psichico.

Cosa parla nel nostro animo dinanzi ad una ceramica fabbricata settecento anni fa a Nicea o a Baghdad? Qualcosa che noi possediamo, e che pure possederono i ceramisti medievali musulmani, qualcosa che è «noi» e fu «loro». Un patrimonio di immagini nate da connes-

sioni archetipiche in cui sono fissati i rapporti fra il mondo e l'uomo, attraverso le quali l'uomo comprende il mondo, e ne è «compreso»².

La presenza di tali connessioni, e delle conseguenti immagini, nella psiche del ceramista musulmano ha fatto sì che egli modellasse il suo vaso con una data forma, dati colori, date decorazioni. E la presenza delle stesse connessioni ed immagini nella nostra psiche fa sì che esse si riconoscano in quella loro antica manifestazione e che la nostra coscienza constati tale «riconoscersi» prendendo più intimamente contatto con esse.

Ma poiché la coscienza riesce soltanto a identificare, e non a definire queste immagini, il linguaggio con cui noi esprimeremo in maniera approssimativa quanto il nostro animo ci dirà sulla ceramica musulmana, avrà unicamente funzione di tramite. Il vero incontro fra noi, il nostro intero essere, e le creazioni dei ceramisti musulmani, avverrà in quella zona più intima di noi stessi ove alla coscienza non è dato di giungere, e che quindi si rivela più accessibile a quella nostra attività (o maniera di essere) in cui la coscienza ha una parte meno preponderante: la poesia.

Eccoci dunque tornati alle nostre prime parole, ai vasi delle fiabe. Già, infatti, al tempo della fabbricazione delle ceramiche ci si era accostati ad esse mediante la poesia, facendone il vasellame delle «Mille e una notte». Ma prima ancora, le ceramiche erano comparse su di un altro piano, non disgiunto da quello poetico, e tuttavia diverso da esso: un piano ove pure la coscienza non ha funzione preponderante: quello della religione. Dal vasellame delle «Mille e una notte» giungiamo così alla «coppa del Corano», al prototipo di tutta la produzione fittile musulmana.

Ci accadrà infatti di constatare che, per quante metamorfosi di gusto e di tecniche, per quante influenze estranee, abbia potuto subire l'arte ceramica musulmana, è esistita sempre una tradizione di fedeltà (magari anche parzialmente inconscia) al primo modello, le cui caratteristiche sono definite dalle prescrizioni coraniche e, per analogia, dalle immagini stesse delle ceramiche che compaiono nel testo del Corano: alla «coppa del Corano», dunque. E questo, innanzitutto, per-

² Immagini la cui origine risiede nell'inconscio, e che quindi si rivelano più chiare in condizioni di «coscienza limitata»: secondo la definizione di Jung, «compaiono nei miti e nelle favole, come pure nel sogno e nei prodotti di fantasia psicotici» [C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, in C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972, p. 111].

ché il Corano *nella sua forma* riuscì davvero a realizzare l'unità fra gli eterogenei patrimoni culturali propri di quelle genti diverse che da allora si chiamarono unicamente *musulmane*. La fondamentale intenzione unificatrice della dottrina islamica attraverso *la forma* del Corano raggiunse pienamente lo scopo, anche se a prezzo di sacrifici gravi come il divieto di rappresentare la figura umana. E anche se i ceramisti trasgredirono spesso, in certi periodi, a cotesto divieto, fu sempre unicamente per l'intenzione di imitare manufatti stranieri (specialmente quelli cinesi), senza mai giungere alla creazione di uno stile proprio ed originale.

Le immagini di principi e di cortigiani, di cavalieri e di musicanti compaiono, sì, con una certa frequenza nella ceramica (abasside), ma conservano sempre i caratteri inconfondibili della loro origine: risultano meccanicamente sovrapposte alle decorazioni astratte o naturalistiche musulmane. Cotesta sovrapposizione è senza dubbio eseguita con gusto – tanto da permettere la nascita di opere apparentemente armoniche – ma non raggiunge mai sul piano estetico il livello della creazione originale. [...]

Nonostante le prime apparenze, sarebbe tuttavia azzardato sminuire la portata e le conseguenze del divieto del Corano. E per comprenderlo occorre rievocare un fenomeno artistico in rapporto diretto con la ceramica musulmana: la toreutica sassanide. [...]³

Al principio del nostro discorso [...] avevamo rilevato la scarsissima partecipazione dell'artista musulmano alla elaborazione stilistica di tali immagini [umane], deducendone che esse dovevano rimanergli fondamentalmente estranee.

Sulla base di queste constatazioni, ora apparentemente confermate da quelle circa l'eredità sassanide, avevamo anche considerato l'ipotesi che il divieto coranico di rappresentare la figura umana non costituisse in fondo una grave limitazione per gli artisti musulmani, apparentemente già lontani di per se stessi da tale genere di figurazioni. Dinanzi a questa ipotesi, ci eravamo però arrestati, disponendoci a chiarirne al lettore l'infondatezza.

È avvenuto il primo ampliamento di orizzonte: la toreutica sassanide e le reazioni musulmane alla sua eredità. Ma se il lettore si attendeva da questo moltiplicarsi di vedute già una prima prova della no-

³ [Come si legge in una successiva annotazione parentetica, Jesi intendeva qui sviluppare una sezione dedicata alla produzione toreutica sassanide «con accenno alle eredità in essa confluite, e in rapporto con l'ellenismo», divisa in «descrizione, storia, esempi»].

stra tesi, è rimasto assai sconcertato. Non solo, infatti, i nuovi documenti che gli sono stati mostrati non hanno confermato in alcun punto la tesi suddetta, ma anzi, in apparenza, hanno piuttosto consolidato l'opinione contraria. Non solo il ceramista musulmano non ha dimostrato un particolare interesse creativo per la figura umana, quando si è trovato dinanzi alla tradizione sassanide. Ma anzi tutto porta a pensare che egli abbia allora rifiutato la figura umana con la stessa indifferenza con cui l'ha accettata più tardi in seguito alle influenze sino-mongoliche.

Il lettore quindi può chiedersi per quale ragione siamo ricorsi, nell'intento di sostenere la nostra tesi, ad un ampliamento di vedute da cui può, semmai, sortire unicamente l'effetto contrario. Il nostro modo di procedere è, in effetti, alquanto sconcertante. Ma ciò dipende dalla nostra necessità di adeguarci alle tracce lasciate da un fenomeno di cultura nel suo corso vitale, non irrigidito da schemi, colmo di apparenti contraddizioni, e di ambiguità. Come abbiamo detto fin dall'inizio si tratta di relitti, ed i relitti non possono quasi mai presentarsi sotto una forma ordinata; né apparentemente ordinato è già di per sé qualunque fenomeno storico.

Sta a noi il far luce tra questo ammasso disordinato e caotico: ma perché il *phainomenon* divenga palesemente un *noumenon* è necessario innanzitutto che ogni sua traccia venga da noi considerata così come a noi si presenta, guasta e deformata dal tempo.

Poi dopo – ed è ormai giunto l'istante di farlo – si comincerà a formulare il discorso, la spiegazione che ci fornirà il nostro animo, il quale avrà potuto considerare tutto quanto gli è stato posto dinanzi, con il suo sguardo atto a riconoscere sotto le incrostazioni e le erosioni il disegno originario.

Ora, come dicemmo, è il momento di lasciare a lui la parola.
[...]