

Donatella Di Leo*

Bellezza, natura, cultura: Muratov precursore di Lévi-Strauss? Osservazioni sparse

Peer-reviewed Article. Received: March 1, 2022. Accepted: March, 25, 2022.

Abstract: Writing about beauty today, while ugliness keeps the world suspended and surprised can seem like a stretch, if not an outrage to suffering. However, sometimes reflecting on beauty occasions, on possible conceptual and experiential assumptions that lie at the basis of the idea of beauty and on the advantages that derive from it, can be a good way to avoid letting ugliness dominate consciences and human lives.

Affrontare il tema della bellezza in un momento in cui la bruttezza tiene il mondo sospeso e sorpreso può sembrare una forzatura, se non un oltraggio alla sofferenza. Ma talvolta riflettere sulle occasioni di bellezza, sui possibili assunti concettuali ed esperienziali che risiedono alla base dell'idea di bellezza e sui vantaggi che da essa derivano, può essere una buona via per evitare in tutti i modi di lasciare che la bruttezza spadroneggi sulle coscienze e sulle vite umane.

Parole chiave: Puglia, arte, modernità, estetica, antiestetica.

Keywords: Apulia, Art, Modernity, Aesthetics, Anti-Aesthetics

Il presente contributo focalizza l'attenzione sul ruolo della bellezza come principio estetico di sublimazione del reale attraverso le riflessioni fatte da Pavel Muratov in tre saggi apparsi negli anni 1924-1925 sulla rivista parigina *Annali contemporanei* nei quali al concetto di bellezza artistica si contrappone quello di tecnica brutta e sostanzialmente anti-umana (Muratov usa l'espressione 'antipopolare'), concetti che trovano riscontro a partire dall'esperienza sensoriale suscitata dalla visione del paesaggio italiano e, in particolare, di quello pugliese. Queste considerazioni sono poi accostate ai concetti di natura e cultura approfonditi più tardi dall'etnologo e antropologo francese Claude Lévi-Strauss (1908-2009), il cui pensiero sembra ricalcare in alcune parti le convinzioni muratoviane su natura e cultura intese come binomio oppositivo, laddove da uno stato primitivo di natura, armonico e inclusivo dell'uomo, caratterizzato dalla bellezza artistica, espressione di questa armonia, si è passati, nell'epoca di quella che Muratov definisce 'post-Europa', a uno stato che si potrebbe interpretare come di cultura, caratterizzato dalla scienza e dalla tecnica che meccanizzano la vita umana rendendo l'uomo alienato dal suo ambiente naturale. Non sappiamo se Lévi-Strauss abbia mai incrociato il pensiero di Muratov, che dal 1927 vive a Parigi, ma possiamo al momento, con uno sguardo ermeneutico proiettato a future indagini, notare somiglianze nella riflessione teorico-antropologica dei due autori.

1) Pavel Muratov

Autore delle celebri *Immagine d'Italia*, lo scrittore e storico dell'arte russo Pavel Pavlovič Muratov (Bobrov 1881-Whitechurch House 1950)¹ trova nella cultura italiana

* Ricercatrice (RTDA) in Slavistica e docente di Lingua russa presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

¹ Personalità ancora poco nota al pubblico italiano, ma la cui opera e importanza si sta tentando di recuperare attraverso le attività del Centro Internazionale di Studi Pavel Muratov messo in piedi dalla Liberassociazione Paolo Muratov, presieduta da Rita Giuliani, cui fanno capo studiosi, cultori di storia dell'arte e slavisti italiani e stranieri. Per maggiori informazioni cfr. il sito web *Pavel Muratov Center*,

l'ideale estetico a lungo ricercato e decantato dalla schiera dei viaggiatori russi che, dal Settecento in poi, visitano l'Italia, restituendo testimonianze artistiche (letterarie, pittoriche, musicali ecc.) rivelando la nascita di *topoi* e *cliché* consolidatisi col tempo nell'immaginario collettivo russo².

Pavel Muratov si avvicina al mondo dell'arte italiana durante gli anni di servizio presso il Museo Rumjancev di Mosca e nel 1908 compie un viaggio in Italia che lo porterà a scrivere quella che viene considerata una guida di viaggio colta, *Immagini d'Italia*, nella quale, accanto alla descrizione dell'itinerario seguito, vi sono numerose digressioni storiche, rievocazioni artistiche, considerazioni culturali che rendono il volume una piacevole lettura ricca di spunti dotti³. Divenuto ormai un critico d'arte riconosciuto, Muratov si appassiona, in particolare, al Rinascimento italiano che sintetizzerebbe in arte la perfetta armonia tra uomo e natura, perfetto connubio di bellezza integrata. Dal 1918 partecipa a Mosca allo *Studio italiano*, un'associazione di cultori della letteratura, dell'arte e della lingua italiana fondata da Odoardo Campa⁴ e nel 1921 ne diventa presidente. Arrestato per aver collaborato con il Comitato di aiuto agli affamati, nel 1922 si trasferisce a Berlino e l'anno dopo giunge nuovamente in Italia per tenere una serie di conferenze all'Istituto per l'Europa Orientale di Roma, fondato nel 1921, tra gli altri, da Giuseppe Prezzolini, Giovanni Gentile e Umberto Zanotti Bianco⁵.

Esule in Italia dal 1923 al 1927, a Roma Muratov approfondisce lo studio delle icone antiche di cui si è già occupato in passato e comincia la collaborazione con la rivista parigina dell'emigrazione russa *Annali contemporanei* sulla quale pubblica racconti, commedie, saggi storico-artistici e di taglio culturologico. Nel 1927 si trasferisce a Parigi, unendosi al gruppo degli emigrati russi (tra cui Boris K. Zajcev, Vladislav F. Chodasevič, Michail A. Osorgin) e nel 1937, dopo una serie di peregrinazioni per il mondo, si ritira in Inghilterra. Finirà la sua vita nella tenuta irlandese dell'amico William Allen (1901-1973).

<<https://www.pavelmuratovcentre.org/centro-pavel-muratov-it>> (ultimo accesso: 26/03/2022). Un buon inquadramento biografico di Pavel Muratov, costruito anche sulla base dei racconti e delle testimonianze di Xenia Muratova, pronipote di Pavel Muratov, è offerto da R. Giuliani, *Postfazione*, in P. Muratov, *Immagini dell'Italia*, op. cit., vol. 1, pp. 439-455. Sulla biografia di Muratov cfr. anche l'articolo enciclopedico di P. Deotto *Pavel Muratov*, in *Dictionary of Literary Biography. Russian Émigré Writers of the Twentieth Century*, a cura di M. Rubins, Thomson Gale, Detroit-Washington D.C.-London 2005, pp. 237-247, e il profilo *Pavel Pavlovič Muratov*, a cura di P. Deotto sul sito web *Russinitalia* (<<http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=129>>, ultimo accesso 28/03/2022) contenente aggiornamenti bibliografici. Patrizia Deotto è stata la più prolifica studiosa italiana di P. Muratov. Cfr. la sua bibliografia in merito sul sito www.patriziadeotto.it.

² Sulle testimonianze dei viaggiatori russi in Italia esistono molte pubblicazioni legate anche alla realizzazione di un PRIN i cui risultati sono parzialmente raccolti nel sito web www.russinitalia.it. Tra gli studi monografici più recenti si segnalano R. Speciale, *In fuga dagli Zar: Russi in Italia e nelle Riviere tra '800 e '900*, prefazione di A. Agosti, De Ferrari, Genova, 2021 e L. Torresin, *L'Italia attraverso gli occhi degli scrittori russi: dall'Ottocento al Duemila*, Eiffel, Caserta, 2020. Tra le opere considerate fondamentali punti di partenza nella ricostruzione delle presenze russe in Italia cfr. R. Risaliti, *Russi in Italia tra Settecento e Novecento*, CIRVI, Moncalieri, 2010; E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Editori Riuniti, Roma, 1971, e la serie *Russko-ital'janskij archiv / Archivio russo-italiano (1997-2020)* della collana di "Europa Orientalis" edita dall'Università di Salerno (<http://www.europaorientalis.it/collana.php>).

³ P.P. Muratov, *Obrazy Italii*, 2 voll., Naučnoe slovo, Moskva, 1911-12. Nel 1912-1913 presso la stessa editrice è pubblicata una versione ampliata, ma solo nel 1924 esce a Berlino l'edizione integrale in 3 volumi presso l'editore Gržebn. Recentemente è stata pubblicata la traduzione in italiano dei soli primi due volumi presso Adelphi e basata sull'edizione di Berlino. Cfr. P. Muratov, *Immagini dell'Italia*, 2 voll., a cura di R. Giuliani, traduzione di A. Romano, Adelphi, Milano, 2019-2021.

⁴ Cfr. S. Santoro, *L'Italia e l'Europa Orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Franco Angeli, Milano, 2005, p. 50.

⁵ S. Santoro, *La rivista "L'Europa orientale" 1921-1943*, tesi di laurea in Storia dell'Italia contemporanea, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Trieste, 1996-1997, p. 4.

2) La bellezza, l'uomo, la tecnica

Innamorato del Rinascimento italiano, Muratov percorre il paese in lungo e in largo per ricostruire il significato dei luoghi e sacralizzarne l'esistenza attraverso la scrittura. L'Italia per Muratov è il paese della bellezza paesaggistica, artistica, spirituale. L'esperienza sensoriale precede e consente il godimento estetico e spirituale che la vista delle bellezze produce. La sua narrazione delle 'immagini d'Italia' sembra essere un metodo euristico che parte dalla visione di un quadro, di una realtà, di un luogo per giungere alla scoperta della bellezza, del senso profondo della vita, attraverso rievocazioni storiche, citazioni colte (le citazioni dalla Divina Commedia sono una costante in tutto il racconto), rimandi a opere filosofiche, letterarie, a pensatori, storici o uomini di rilievo. Il procedimento narrativo impiegato richiama quello del mondo culturale inglese del secondo Ottocento, da Vernon Lee⁶, a John A. Symonds⁷, Walter Pater⁸ e al movimento estetico. Muratov mostra tratti comuni con la loro volontà di superare l'impatto visivo, per 'sentire' la città, stabilire un contatto vivo e percepirla, forse proprio alla maniera rinascimentale, quando la città viene pianificata secondo modelli di organicità e sintesi unitari dell'uomo nello spazio. Proprio con questa sensibilità Muratov descrive le città italiane cercando di cogliere il *genius loci* che si manifesta nell'arte, nella cultura, nel paesaggio e nella storia. La raffigurazione della penisola riproduce la temporalità del paradiso terrestre e produce nell'artista un godimento spirituale nella contemplazione della bellezza. Paradiso terrestre e parte spirituale sono i paradigmi che guidano, in generale, i viaggiatori russi sin dall'epoca del *Grand tour*, espressione del desiderio di affermare l'appartenenza alla cultura europea. Nella realtà e nella cultura italiana i russi cercano i segni di un legame con la penisola, per esempio nella natura, e infatti spesso Muratov paragona luoghi italiani a quelli del suo paese⁹.

Eppure, dalla narrazione del bello 'per immagini', Muratov negli anni Venti passerà a considerazioni più nette e critiche sull'evoluzione dell'arte, sul ruolo della tecnica e sulla tradizione. Questo progressivo cambio di prospettiva, da uno sguardo estetico a uno sguardo critico e più realistico, è visibile attraverso i saggi *L'anti arte* e *L'arte e il popolo* del 1924 e nel *Viaggio in Puglia*, scritto nel 1924, ma pubblicato nel 1925 e che sarebbe dovuto entrare nell'edizione in tre volumi delle *Immagini d'Italia* pubblicate a Berlino da Gržebín nel dicembre del 1924.

«Le fu dato potere sopra ogni stirpe, popolo, lingua e nazione. L'adorarono tutti gli abitanti della terra»: questa citazione tratta dall'Apocalisse (13, 7-8) chiude il saggio *L'anti arte*, pubblicato nell'aprile del 1924. Rispetto al periodo di composizione delle *Immagini d'Italia*, che tipologicamente si inscrivono nella letteratura di viaggio, Muratov ha alle spalle l'esperienza della Prima guerra mondiale, durante la quale combatte al fronte, la rivoluzione d'ottobre, lo stato sovietico e l'esperienza dell'esilio. Lo sguardo poetico sfuma, lo spazio estetico si riduce, la considerazione del bello si fa più critica e la categoria estetica forse anche più stringente.

⁶ Cfr. V. Lee, *Genius loci. Notes on Places*, Richards, London, 1899: La parte dedicata all'Italia fu pubblicata in traduzione russa nel 1914 proprio a cura di P. Muratov: cfr. V. Li, *Italija. Genius loci*, traduzione di E. Urenius, Sabašnikovy, Moskva, 1914.

⁷ Autore di *Sketches in Italy*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1883.

⁸ Critico letterario inglese (1839-1894), esperto di arte rinascimentale, cofondatore del movimento estetico e autore di *Imaginary Portraits* (1887), una serie di saggi filosofici sulle varie epoche del pensiero (estetismo, decadentismo, modernismo ecc.) rappresentate da artisti e filosofi di cui Pater narra la vita e le opere.

⁹ A tal proposito si veda l'illuminante articolo di P. Deotto, *Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo*, "Europa Orientalis", XV (1996), n. 2, pp. 51-76. In questo articolo l'autrice ricentra l'importanza delle *Immagini d'Italia* di Muratov all'interno del quadro della letteratura odepórica russo-europea, rintracciando metodi, stili e tratti comuni dell'opera muratoviana rispetto ai modelli russi ed europei.

In *L'anti-arte*, partendo dall'arte rinascimentale, Muratov ragiona intorno alla degenerazione della produzione artistica che giunge a diventare appunto anti-arte. Il critico presenta una carrellata della pittura italiana e degli stili artistici europei dal Quattrocento in poi da un punto di vista ampio, 'europeo', e traccia una chiara linea di demarcazione temporale nella spazializzazione stilistica: «L'Italia del Trecento e del Quattrocento, la Francia gotica, la Germania medievale, come anche Bisanzio e l'antica Rus' non erano ancora Europa, ma una pre-Europa»¹⁰. L'evoluzione delle arti figurative, dunque, è radicalmente inserita nello spazio europeo, tanto che Muratov parla proprio di «pittura europea»¹¹, giunta però al suo termine con la corrente degli impressionisti, il cui sguardo 'scientifico' nell'analisi pittorica produce un danno definitivo visibile nell'arte contemporanea. Essi, infatti, superano definitivamente la tecnica tonale, mentre Cézanne cerca di recuperare la tradizionale pittura tonale dell'olio su tela.

Muratov senza dubbio si considera un tradizionalista, difende i canoni pittorici classici, riversati in particolare nell'arte rinascimentale, e si scaglia contro ogni forma estremamente tecnicistica e sperimentale della pittura e dell'arte in generale. Se l'artista del ciclo della storia pre-europea era un artigiano nel senso pieno, una figura imprescindibile dalla vita quotidiana, dal XVIII secolo il pittore smette di essere un artigiano e diventa un artista con due possibilità: o lavora nella corte, o fa parte della *bohème*, specialmente a partire dall'Ottocento. L'avanzata della finanza e la fine delle corti porta, poi, a un aumento dei *bohèmiens*. Tuttavia, entrambe le tipologie nei secoli XVII-XIX si allontanano dalla vita quotidiana e dal popolo, pur restando un'importante via di sostentamento quella della corte¹². Il pittore del primo Novecento, invece, è un lavoratore di professione che attende e asseconda il gusto dei suoi clienti. Ma Muratov, che è figlio del suo secolo, si chiede chi possa avere bisogno di un pittore ai suoi giorni.

Per quanto riguarda l'architettura, essa secondo Muratov è morta nel secondo quarto del XIX secolo e lamenta l'obbrobrio dei nuovi quartieri di Berlino e Roma, pieni di falansteri anonimi e orrendi alla vista. Anche la pittura morirà, dal momento che essa è uscita dalla vita di ogni giorno: l'uomo contemporaneo non ha più bisogno di lei, è una moda vecchia e sorpassata, un oggetto da museo, nel quale è stata relegata. In definitiva l'arte è stata ridotta a poco più che a un ruolo formativo all'interno degli stati¹³.

La concezione di Muratov, del tutto critica rispetto all'arte a lui contemporanea, tradisce la sua disapprovazione degli approdi della pittura 'sperimentale': la pittura di Picasso non porta a niente, la letteratura futurista è vuota e il tempo presente è definito da Muratov 'post Europa'. Si scaglia contro Tatlin e afferma che il rinnovamento dell'arte attraverso le macchine è un tentativo infantile di fare pittura, anzi: «In realtà questa non è pittura! Il costruttivismo artistico non costruisce niente, la nuova arte è un'anti-arte!»¹⁴.

Nella contemporaneità l'arte intesa nel suo valore ricreativo ha un ruolo marginale: «L'uomo non può diventare una macchina, sebbene si sia posto al suo servizio»¹⁵, ma la bellezza risiede nell'uomo e nelle sue qualità umane, avulse da ogni istanza automatizzata:

servendo la macchina e persino imitandola talvolta, l'uomo non è diventato e non può diventare una macchina. Sa ancora ridere e piangere, rallegrarsi e soffrire. [...] Sa amare e vuole amare, è capace di sacrificio di sé e di eroismo. Non è privo della possibilità di provare le più profonde e più forti emozioni umane. Di queste energie per molti secoli si è nutrita l'arte dell'Europa e della pre-Europa, ma la post-Europa dà a queste energie uno sfogo diverso¹⁶.

¹⁰ P.P. Muratov, *Anti-iskusstvo*, "Sovremenyje zapiski", XIX (1924), p. 251.

¹¹ Ivi, p. 253.

¹² Ivi, p. 256.

¹³ Ivi, p. 258.

¹⁴ Ivi, p. 265.

¹⁵ Ivi, p. 266.

¹⁶ *Ibid.*

Da questo punto di vista per Muratov l'ingegneria architettonica è un'anti-arte e dire anti-arte equivale a dire 'bruttezza'. Di questo sono testimonianza le nuove città contemporanee che non esistono come insiemi architettonici (Parigi, Londra, Berlino, Roma) e il cui dinamismo e ritmicità richiamano il 'battito della grande malinconia dell'uomo', della frenesia che rappresenta il contemporaneo contenuto emozionale, «come spiegherebbero le tanto diffuse discussioni sulla *bellezza della meccanica*. Questa *bellezza* non è accessibile a coloro che si accostano alla macchina, non comprendendo il suo senso costruttivo e la sua vita funzionale»¹⁷. Eppure, conclude Muratov, finché l'uomo resterà tale, continuerà a cercare emozioni anche nell'anti-arte, come dire, continuerà a ricercare la bellezza nell'anti-arte.

Nel secondo saggio, *L'arte e il popolo*, il critico ragiona intorno all'essenza di colui che egli definisce 'l'uomo del popolo' inserito nel paesaggio, cioè nel suo ambiente naturale. Il progresso scientifico e l'irruzione della tecnica hanno distrutto l'equilibrio armonico dell'uomo del popolo, il contadino o anche il cittadino, impiantando la meccanizzazione della vita, facendo saltare l'ordine naturale delle cose. Muratov è del tutto contrario all'industrializzazione, perché con essa il potere violento e scellerato dell'uomo sulla natura ha strappato l'uomo dal suo ambiente naturale.

L'uomo del popolo rappresentava l'ultima speranza dell'arte, ma la tecnica ha reso l'uomo tiranno della natura, facendo dissolvere pertanto questa ultima possibilità di armonia tra uomo e natura:

l'unico servizio all'umanità che lo scienziato contemporaneo può rendere, è essere in guardia dalla scienza, cioè essere in guardia da quelle forze meccaniche che minacciano di alterare l'aspetto naturale, cancellare dalla faccia della terra il testimone di tutta la sua lunga storia, l'uomo del popolo¹⁸.

Per queste concezioni Muratov entra in aperto contrasto con Maksim Gor'kij (pseudonimo di Aleksej Maksimovič Peškov, 1868-1936), futuro ideologo del realismo socialista. Gor'kij presterà a Muratov aiuto editoriale oltre che economico sia durante il soggiorno in Italia che durante l'esilio in Francia. È grazie a Gor'kij che il progetto editoriale della pubblicazione delle *Immagini d'Italia* in tre volumi prende consistenza. Quando Muratov decide di intraprendere il viaggio in Puglia si trova a Sorrento da Gor'kij ed effettua il viaggio a bordo della motocicletta di Maksim Alekseevič, figlio di Gor'kij, insieme al pittore Fedor Brenson¹⁹. Il risultato di questo viaggio è racchiuso nelle memorie *Viaggio in Puglia* che, inizialmente, erano state pensate come quel tassello mancante dell'edizione integrale delle *Immagini d'Italia*, un progetto rimasto irrealizzato²⁰. Nel *Viaggio in Puglia*, pubblicato l'anno successivo sugli *Annali contemporanei*²¹, trova compimento e realizzazione il concetto di uomo del popolo in una regione remota dell'Italia rimasta semi-civilizzata e che manifesta un esempio della conservazione della tradizione, minacciata tuttavia dall'avvento della modernità.

Risale al settembre del 1924, dunque allo stesso anno in cui scrive i citati saggi, il viaggio in Puglia. Se Muratov va alla ricerca delle immagini storico-letterarie, il suo compagno di viaggio, il pittore Teodoro Brenson (1893-1959) vuole cogliere quelle immagini visive di bellezza e fermarle sulla tavolozza: egli, infatti, realizza delle incisioni a punta secca su

¹⁷ Ivi, p. 268.

¹⁸ P. Muratov, *Iskusstvo i narod*, "Sovremennye zapiski", XXII (1924), p. 209.

¹⁹ Sui contatti in Italia di P. Muratov con M. Gor'kij cfr. N.N. Primočkina, *Ital'janskije vstreči: Maksim Gor'kij i Pavel Muratov*, Toronto Slavic Quarterly, XVII (2006), summer, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/17/primočkina17.shtml>>.

²⁰ Cfr. E. Lo Gatto, *Italianizzanti all'estero. Paolo Muratov*, "Leonardo", I (1925), pp. 10-11.

²¹ P. Muratov, *Poezdka v Apuliju*, "Sovremennye zapiski", XXIV (1925), pp. 174-212. Recentemente è stata pubblicata la prima traduzione italiana di questo resoconto di viaggio. Cfr. P. Muratov, *Viaggio in Puglia*, traduzione e introduzione a cura di D. Di Leo, con una Prefazione di P. Deotto, UniversItalia, Roma, 2021.

alcuni dei luoghi visitati²². I nomi dei due accompagnatori, in realtà, non sono mai rivelati nel testo, ma sono rivelati da due cartoline spedite rispettivamente da Lucera e da Barletta e ritrovate negli archivi Signorelli della Fondazione Cini di Venezia²³. Quello che stupisce nel racconto del *Viaggio in Puglia* è senz'altro l'alternarsi di emozioni opposte, le une animate da una condizione territoriale e sociale molto vicina allo stato di natura, le altre legate al disagio dell'arretratezza del territorio e all'esaltazione del veicolo, la motocicletta, a bordo della quale i tre compagni seguono l'itinerario pugliese con la guida del Touring Club alla mano. Inoltre, come sottolinea P. Deotto,

alla felice sensazione di riappropriarsi temporaneamente di una vita scandita da ritmi antichi e immersa in paesaggi di incontaminata bellezza fa da contrappunto la consapevolezza che l'universo sacro di quell'Italia sognata, luogo intoccabile di felice armonia tra uomo e natura, sia destinato a scomparire sotto l'incalzare della modernità²⁴.

L'equazione muratoviana appare dunque chiara: vita 'selvaggia' e paesaggio incontaminato = bellezza; modernità = bruttezza. E la Puglia gli appare come custode della bellezza, minacciata dalla bruttezza dell'era del progresso tecnologico.

3) Natura e cultura: alcune considerazioni antropologiche

Ripercorrendo il pensiero di Claude Lévi-Strauss (1908-2009) sull'opposizione tra natura e cultura come emerge dall'opera *Tristi tropici* (1955) si notano affinità con le considerazioni muratoviane nei tre saggi di argomento culturologico appena citati, nei quali, come si è visto, l'autore traccia la parabola involutiva della civiltà tecnologica che ha sostanzialmente annientato l'arte e, con essa, l'ordine naturale delle cose che garantiva una perfetta armonia tra l'uomo e la natura. Condannando la meccanizzazione della vita e l'attività ingegneristica che dominano il mondo, Muratov giunge ad affermare che l'uomo contemporaneo ha perso totalmente il senso del mito e «[...] dove non c'è posto per il mito, non c'è posto nemmeno per l'arte»²⁵. Per questo motivo, come osservato, la cultura contemporanea è caratterizzata dall'anti-arte. L'unica possibilità di ricostituire l'armonia tra l'uomo e la natura e, dunque, di ripristinare la vera arte è riposta nell'*uomo del popolo* che vive in simbiosi con il paesaggio, perché egli è – secondo la definizione di Muratov – una *figura nel paesaggio*,

una figura necessaria nel dato *paesaggio*, senza la quale il paesaggio cessa di essere un paesaggio reale e completo. E per questo l'uomo del popolo, per così dire, è prima di tutto e più semplicemente il contadino, l'uomo che vive sulla terra e con la terra, un inalienabile partecipante del paesaggio²⁶.

Queste considerazioni di carattere artistico-antropologico permeano il suo stato d'animo nel periodo in cui compie il viaggio in Puglia, terra a lui prima sconosciuta. Accostandosi alla realtà retrograda di questa regione, Muratov – non senza lamentare i disagi legati allo

²² Brenson, lettone di origine, durante il viaggio nella regione pugliese realizza 14 incisioni che raffigurano le impressioni visive della percezione dei luoghi visitati e le accompagna con un saggio dal titolo *Voyage à travers la Pouille. Notes d'un peintre*, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma, 1928. Lo stesso Muratov cura il catalogo della mostra personale di Brenson a Milano nel 1927 alla Galleria Pesaro. Cfr. P. Muratov, *Teodoro Brenson*, Ed. della Galleria Pesaro, Milano, 1927.

²³ Le cartolina di Lucera è datata 6 settembre 1924, quella di Barletta 8 settembre 1924. Cfr. P. Deotto, E. Garetto, *Pis'ma P.P. Muratova (1923-1926). Priloženje: Iz vospominanij. Ol'ga Resnevič-Sin'orelli o P.P. Muratove*, in *Archivio Russo-Italiano IX. Ol'ga Resnevič Signorelli e l'emigrazione russa: Corrispondenze*, a cura di E. Garetto, A. D'Amelia, K. Kumpan, D. Rizzi. 2 voll., Vereja Edizioni (Collana di Europa Orientalis), Salerno, 2012, XIX, n. 2, p. 109.

²⁴ P. Deotto, *Il miraggio della terra promessa. Prefazione*, in P. Muratov, *Viaggio in Puglia*, op. cit., p. 12.

²⁵ P. Muratov, *Anti-iskusstvo*, op. cit., p. 274.

²⁶ P. Muratov, *Iskusstvo i narod*, op. cit., p. 189.

stato di arretratezza, per esempio, la scarsità di vivande o lo squallore degli alberghi – identifica nel pugliese degli anni Venti del Novecento quell'uomo del popolo vagheggiato nel saggio *L'arte e il popolo* e che nelle terre di Puglia è inserito in un contesto storico-culturale quasi fissato nel passato, in una sorta di idillio contemporaneo, di mito cristallizzato nel tempo, trasmesso da quella sensazione di totalità che permea la regione pugliese, caratterizzata dalla natura incontaminata e da una civiltà apparentemente retriva²⁷.

La breve rassegna del pensiero di Muratov qui riportata attraverso i tre saggi selezionati invita a speculare sul concetto oppositivo di natura e cultura introdotto dall'antropologo francese Claude Lévi-Strauss (1908-2009) nell'opera *Tristi Tropici* (1955) che, come si vede, segue di trent'anni i tre saggi di Muratov e di più di quarant'anni le sue *Immagini d'Italia* con le quali il saggio di Lévi-Strauss pure mostra affinità stilistiche. L'antropologo francese, infatti, compone essenzialmente un diario di viaggio nel quale, con la perizia dell'etnografo, annota ed indaga (sebbene a distanza di 15 anni dal compimento del viaggio) la complicata struttura sociale, culturale e religiosa delle tribù indigene del Sud America, mescolando alle descrizioni della realtà osservata considerazioni di ordine filosofico-antropologico ed esperienze biografiche. Durante la missione sul campo Lévi-Strauss ha la fortuna di avvicinare degli indiani che si chiamavano Mundé, mai venuti a contatto con la civiltà, un esperimento arduo e mal riuscito a causa dell'incomunicabilità linguistica²⁸. Ciò dimostrerebbe da un lato l'impossibilità di conservare uno stato di natura incontaminato senza depauperare le specificità originarie ed identitarie dell'etnia, dall'altro l'impossibilità di aprire ad un dialogo interculturale quello che appare come un universo segnico chiuso e impenetrabile. Per il lettore contemporaneo questa visione potrebbe essere viziata dall'interpretazione del concetto di 'stato di natura' come condizione di una 'non-cultura', o meglio, di 'assenza di civilizzazione' nel senso che quest'ultimo termine assume nella concezione spengleriana (*Kultur vs Zivilisation*, tradotto in italiano da J. Evola con il binomio 'civiltà e civilizzazione').

Come emerge dalla teoria antropologica di Lévi-Strauss, le società primitive sono concepite come molto più vicine allo stato di natura rispetto alle società moderne e occidentali, 'calde', come le definisce l'antropologo francese, caratterizzate da squilibri interni che, in definitiva, producono il progresso. Alla base del discorso di Lévi-Strauss vi è una opposizione tra natura e cultura da cui scaturisce un sentimento di nostalgia e di perdita dello stato di natura: sostanzialmente le 'società fredde', quelle primitive, sono società 'naturali', non soggette a processi di trasformazione e, pertanto, integre nel loro equilibrio tra universo sociale e universo naturale, equilibrio frantumato nelle 'società calde', che soffrono la nostalgia di un mondo perduto, di quell'armonia tra uomo e natura che, nella visione di Muratov, costituisce la prerogativa essenziale della produzione dell'arte 'bella'. Dal ragionamento di Lévi-Strauss si deduce che il processo di trasformazione culturale messo in atto nelle società avanzate avrebbe prodotto una scissione tra natura e cultura, per cui le società culturalmente progredite avrebbero, di fatto, smembrato l'uomo nelle sue componenti di essere naturale e di essere culturale: vi è, in questo pensiero, una eccezionale affinità con l'idea dell'uomo del popolo muratoviano sottratto al suo paesaggio naturale, ma paradossalmente rinvenibile nelle zone 'arretrate' del Sud Italia nel bel mezzo dello sviluppo della civiltà tecnologica.

Ciò che, secondo Lévi-Strauss, avrebbe consentito il passaggio dalla natura alla cultura sarebbe stato lo scambio e la reciprocità tra gli uomini, ovvero la comunicazione che avvia

²⁷ Id., *Poezdka v Apuliju*, "Sovremennye zapiski", XXIV, 1925, pp. 174-212.

²⁸ C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, transl. by J. Russell, Criterion Books, New York, 1961, pp. 325 sgg. (per la difficoltà di reperimento della versione italiana o francese, utilizzo la traduzione inglese disponibile nella biblioteca digitale on line Internet archive: <
<https://archive.org/details/tristestropiques000177mbp/page/n3/mode/2up>>.

una relazione culturale. E questo passaggio si sarebbe concretizzato, secondo la sua teoria, attraverso la proibizione dell'incesto, elemento del sistema parentale dalle caratteristiche di universalità che, una volta diventato regola, sfocia nella sfera culturale. Imponendo l'esogamia, i membri di un gruppo sociale sono costretti ad entrare in una relazione di reciprocità con i membri di un altro gruppo sociale (nella fattispecie Lévi-Strauss parla delle tribù sudamericane, sudasiatiche e australiane, dunque, di società primitive) che genera comunicazione e scambio, che genera, cioè, relazioni culturali²⁹. Le relazioni culturali non possono, dunque, prescindere dall'alterità, dall'irriducibilità dell'altro (E. Lévinas) e presuppongono, come insegna l'antropologia culturale, la coscienza dell'uomo di essere un corpo comunicante, una sorta di mediatore tra il mondo interiore e quello esteriore nel quale avviene l'incontro con l'altro. La comunicazione è, dunque, prerogativa imprescindibile nella vita della persona, come osservato già nelle società primitive, e in quanto tale costituisce un processo sociale nel quale vengono trasferiti significati dal mittente al ricevente in uno scambio che si fa reciproco se il ricevente reagisce allo stimolo comunicativo avviato, divenendo egli stesso mittente (o emittente) e gettando, così, le basi di un dialogo. Il dialogo, a sua volta, si fonda sulla comunicazione verbale o non verbale che si configura necessariamente come simbolica. E se la lingua è una pratica culturale, ne consegue che la cultura è essa stessa comunicazione, cioè un sistema di segni: l'approccio semiotico alla cultura conduce a definirla come

una rappresentazione del mondo, un modo di dar senso alla realtà oggettivandola in storie, miti, descrizioni, teorie, proverbi, prodotti e rappresentazioni artistiche [...] che possono essere considerati anche come altrettanti modi con cui gli esseri umani si appropriano della natura, mediante la loro capacità di creare rapporti simbolici tra individui, gruppi o specie³⁰.

Se la cultura è un sistema di segni (Lévi-Strauss), sembra calzante la definizione di cultura come semiosfera coniata dal semiologo russo Jurij Lotman (1922-1993)³¹ secondo la quale la cultura si configura come lo spazio nel quale sussistono i diversi sistemi segnici, cioè i diversi linguaggi comunicativi, i quali sono in una correlazione funzionale alla produzione di nuove informazioni, di nuovi prodotti culturali, di nuovi 'testi' culturali, intesi in senso semiotico come veicolari di un significato globale che può oggettivarsi in un rito, in un'opera pittorica o musicale, cinematografica, letteraria ecc.³². Per tornare alla visione muratoviana della società contemporanea che ha ucciso il mito e, con esso, l'arte per affermare la supremazia del progresso e della tecnica e al concetto nostalgico di 'uomo del popolo' che occupava armonicamente il suo posto in un paesaggio naturale, si potrebbe concludere che la cultura come raffigurazione del mondo deve necessariamente essere il risultato di una evoluzione diacronica che supera uno stato precedente e per questo sembra del tutto improbabile che essa possa coesistere con uno stato di natura in cui la comunicazione segnica risulta limitata, primordiale, meno complessa di quella di uno stato di cultura, caratterizzato da un pluralismo di relazioni comunicative e segniche. Nella complessità del mondo progredito appare, pertanto, oltremodo inverosimile reclamare quella semplicità atavica recuperabile, forse, solo attraverso un regresso comunicativo e relazionale.

In questo scenario, allora, dove si colloca la bellezza? Nello stato di natura incontaminato ma reativo, o nello stato di cultura avanzato, dominato dalla macchina e dall'agio?

²⁹ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela* [1947], Feltrinelli, Milano, 1969, pp. 613-636 (si tratta del capitolo finale, *I principi della parentela*, che sintetizza, sistematizzandole, tutte le osservazioni compiute nell'indagine etnologica sulle tribù di varie zone del mondo di cui l'autore ha dato conto nell'opera).

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ Cfr. Ju. Lotman, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia, 1985.

³² Cfr. Ju. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 103-156.

Lo sguardo nostalgico di Muratov nella nostra epoca potrebbe forse svegliare le coscienze a sviluppare modelli e stili di vita improntati a un'ecologia integrale che pongano se non fine, almeno rimedio ai crimini contro la natura e al conseguente deterioramento etico e culturale che accompagna il dissesto ecologico³³. In questo senso il suo ideale di bellezza naturale può diventare un paradigma di giudizio pienamente condivisibile e la considerazione che chiude il *Viaggio in Puglia* una amara, ma autentica constatazione di sconfitta dell'uomo di fronte alla tecnica, della natura di fronte alla cultura:

Ahimè, il nostro ritorno nel mondo contemporaneo è poco felice. Dio mio, cosa è diventata Salerno, dalla quale manco da quindici anni! Da dove viene questa fuliggine di Newcastle, queste strade di un nero carbone, questi enormi e orrendi contenitori, questi edifici con la pretesa dello "stile moderno"! Forse questo è ciò che si definisce progresso della città? Che magnifico lungomare era qui, ampio, dolcemente tondeggiante in accordo con l'insenatura della costa, con accoglienti caffè di provincia dove, seduti a un tavolino, si poteva ascoltare lo sciabordio del mare e guardare le stelle ondegianti tra gli attrezzi di una nave da pesca. Il profitto ha spinto a costruire in questo luogo una serie di rozzi edifici multipiano costosi, a separare l'infelice Salerno dal mare con un alto muro, portato qui dalla più banale delle strade berlinesi. La Salerno che si poteva amare non esiste più. Forse qualcuno pensa che la civiltà qui abbia riportato una vittoria. Tuttavia, quelli che mai si entusiasmeranno di queste misere conquiste della civiltà non si faranno prendere dalla disperazione. La civiltà ci opprime, noi ci ritiriamo. Tornati or ora dalle coste pugliesi, dalle pendici del Monte Vulture, dai valichi della Basilicata, siamo consci del fatto che ancora grande e bella è l'Italia meno conosciuta...³⁴

³³ Ringrazio Dario Dicorato per questa lettura del pensiero muratoviano riferita all'attualità.

³⁴ P. Muratov, *Viaggio in Puglia*, op. cit., p. 129.