



Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria
Archivio Istituzionale dei prodotti della ricerca

M.C. Escher in Calabria. Memorie incise di un viaggiatore olandese

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

M.C. Escher in Calabria. Memorie incise di un viaggiatore olandese / Mediati, Domenico; Pazzano, Saverio.
- (2019).

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/20.500.12318/20455> since: 2025-06-10T17:48:08Z

Published

DOI: <http://doi.org/>

The final published version is available online at: <https://grekopedia.info/catalogo/memorie-incise-di-un->

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website

Publisher copyright

This item was downloaded from IRIS Università Mediterranea di Reggio Calabria (<https://iris.unirc.it/>) When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Nel 1930 Maurits Cornelis Escher percorse la Calabria in treno e in corriera, spostandosi poi a piedi verso le zone più interne della regione. Scopri una terra aspra e affascinante, molto diversa da quelle visitate nel *Grand Tour* dei viaggiatori europei. Riempì i suoi fogli di disegni, schizzi e appunti. Produsse, in seguito, varie incisioni dei paesaggi incontrati.

Questo libro segue le tracce di quel viaggio e ritrova i segni dei giorni calabresi nei lavori che Escher realizzò nel suo successivo percorso artistico. È un racconto a due voci: la narrazione e l'approfondimento scientifico. Due forme di analisi e riflessione ricche di foto, immagini e disegni, implementati da contenuti in Realtà Aumentata. I punti di vista da cui Escher ha ritratto le sue incisioni sono stati localizzati con le relative coordinate geografiche. Il libro, pertanto, può costituire un'utile guida per tornare sui luoghi dell'artista olandese. Un modo per mettersi, anche fisicamente, sulle sue orme.

Domenico Mediati è ricercatore presso l'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria, dove è docente di *Rilievo per il Restauro* e di *Disegno dell'architettura*. I suoi interessi sono rivolti all'analisi dell'architettura e dell'ambiente attraverso il disegno, in un tentativo di integrazione tra arte, storia, geometria e tecnologie digitali. Oltre a numerosi saggi, redatti in occasione di convegni, seminari e ricerche, ha pubblicato: *Santa Maria de' Tridetti. Un restauro di Antonio Quistelli* (Rubbettino, 2003); *L'occhio sul mondo. Per una semiotica del punto di vista* (Rubbettino, 2008) e con Rosario G. Brandolino *Il disegno delle vibrazioni* (Libria, 2013).

Saverio Pazzano è nato nel 1979 a Reggio Calabria, dove vive e lavora come insegnante. Tra le sue pubblicazioni la raccolta di racconti *Lo Stretto di paglia* e i romanzi *La corsa dell'ultima estate* e *Beltempo*. Con Rubbettino ha pubblicato *Il calendario dei matti* in *Racconti dal Sud*. Suoi interventi critici sono presenti in diversi atti, antologie, riviste e giornali. Collabora al blog *Ilfuribondo.it*.

€ 18,00

Il prezzo di copertina è determinato sulla base dei soli costi sostenuti dall'editore per la stampa e la pubblicazione. I costi di produzione dei contenuti sono stati finanziati dal GAL Area Grecanica nell'ambito della Misura 413.313 Del PSL Néο Avláci - PSR Calabria 2007/2013

ISBN 978-88-498-6041-2



9 788849 860412

M.C. Escher in Calabria Memorie incise di un viaggiatore olandese - Domenico Mediati Saverio Pazzano

RUBETTINO

PARCO CULTURALE
DELLA CALABRIA GRECA

M.C. Escher in Calabria

Memorie incise
di un viaggiatore olandese

di
Domenico Mediati
Saverio Pazzano

RUBETTINO



UNIONE EUROPEA



MINISTERO
DELLE POLITICHE AGRICOLE
ALIMENTARI E FORESTALI



Regione Calabria
Assessorato Agricoltura
Foreste e Forestazione



GRECANICA
AGENZIA DI SVILUPPO LOCALE

**ΠΑΡΚΟ ΚΟΛΤΟΥΡΑΛΕ
ΔΕΛΛΑ ΚΑΛΑΒΡΙΑ ΓΡΕΚΑ**

M.C. Escher in Calabria

Memorie incise di un viaggiatore olandese

di

**Domenico Mediatì
Saverio Pazzano**

Rubbettino



Piano di Sviluppo Locale Néo Avlàci

Comitato scientifico

Maria Linda Falcidieno

Francesca Fatta

Rossella Salerno

Rosario Giovanni Brandolino

Daniele Colistra

Comitato editoriale

Florindo Rubbettino

Luigi Franco

Antonio Cavallaro

Giuseppe Ciambrone

Metodi e criteri di referaggio

I contenuti di questo volume sono stati valutati con il sistema della double-blind peer-review.

Il presente volume è frutto di una collaborazione tra gli autori e il GAL Area Greca, in seguito all'aggiudicazione di un bando competitivo per la selezione di consulenti scientifici del Parco dei Greci di Calabria - Misura 413 - Azione 313 - PSL "Néo Avlàci" del Programma di Sviluppo Rurale 2007/2013 della Regione Calabria.

M.C. Escher in Calabria - Memorie incise di un viaggiatore olandese

Collana: *Parco Culturale della Calabria Greca*

Il materiale iconografico, ove non diversamente indicato, è di *Domenico Mediatì*.

Lettura redazionale: *Antonina Spanò*

Progetto grafico: *Francesco Falvo D'Urso*

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta degli autori e dell'editore.

© Rubbettino Editore 2019 – © GAL Area Greca.



HP Reveal

Scarica l'App

crea un account

cerca **Escher in Calabria**

clicca su **Follow**

inquadra le immagini contrassegnate con il simbolo



e scopri molto altro con

la Realtà Aumentata

Ulteriori contenuti in Realtà Aumentata
sono attivabili anche sulle immagini di Edward Lear
dopo aver cliccato follow su **Lear in Calabria**

La Realtà Aumentata per *Escher in Calabria* è stata realizzata da Domenico Mediatì.

La Realtà Aumentata per *Lear in Calabria* è stata realizzata da Domenico Mediatì nell'ambito del progetto *Sguardi nuovi per vecchi sentieri - Sulle orme di Edward Lear | 1847*, finanziato dal MIUR.
Il Progetto di Lear è stato realizzato su iniziativa del *Liceo Scientifico Statale "Leonardo Da Vinci"* (ente promotore)
e del *Dipartimento dArTe* dell'Università "Mediterranea" di Reggio Calabria,
con l'*Ente Parco Nazionale dell'Aspromonte*, il *GAL Area Grecanica - Agenzia di Sviluppo Locale*
e l'*Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti-ONLUS - Sez. Provinciale di Reggio Calabria*.

I contenuti della Realtà Aumentata potranno variare in relazione ad eventuali modifiche del servizio HP Reveal.

Sommario



La Cultura del Territorio e la Cultura per il Territorio	7
Introduzione	9
Parte I	11
Notizia sul nuovo serpente	
<i>Il viaggio di M.C. Escher in Calabria</i>	
<i>Saverio Pazzano</i>	
Preparativi	13
28 e 29 Aprile	15
29 Aprile	16
30 Aprile	17
1 Maggio	18
2 Maggio	20
3 Maggio	21
4 Maggio	23
5 Maggio	25
6, 7 e 8 Maggio	27
9 Maggio	32
10 e 11 Maggio	36
12 e 13 Maggio	39
14 e 15 Maggio	40
16, 17 e 18 Maggio	43
19 e 20 Maggio	44
21 e 22 Maggio	46
23 Maggio	48
24 e 25 Maggio	50
Epilogo	53
<i>Nota dell'autore</i>	55

Parte II	57
Disegni e visioni di Maurits Cornelis Escher in Calabria	
<i>Domenico Mediatì</i>	
Un grafico olandese in Italia	59
Le influenze italiane	60
Lo spirito del viaggio: viandanti stranieri nella Calabria estrema	71
<i>Theodore Brenson: il tratto sanguigno di un artista lettone</i>	72
<i>Edward Lear: diari illustrati di un viaggio in terre aspre</i>	74
<i>Karl Witte: la ricerca delle radici greche</i>	75
Escher in Calabria	76
Incisioni, disegni e suggestioni grecaniche	83
<i>Lo schizzo e la mantide</i>	83
<i>Le litografie</i>	87
<i>Le xilografie</i>	90
<i>Spazio, natura e forma ideale</i>	101
L'evoluzione artistica:	
sperimentazioni percettive e richiami della memoria	106

La Cultura del Territorio e la Cultura per il Territorio

Filippo Paino

Presidente GAL Area Greca

Il GAL Area Greca, società a servizio dello sviluppo della zona Jonica reggina a metà strada tra la Città di Reggio Calabria e la Locride, ha assunto come linee strategiche della propria azione quelle di migliorare la competitività dei settori economici (agricoltura, artigianato e turismo) e favorire la crescita della componente immateriale dello sviluppo che è la cultura con la consapevolezza che la ricchezza culturale e l'identità locale possano accelerare ed accompagnare, se non trainare, il processo di sviluppo dell'intera Area.

La Collana del Parco dei Greci di Calabria è una iniziativa nata nell'ambito del Programma di Sviluppo Locale Neo Avlaci (Nuovo Solco) finanziato con le risorse del PSR Calabria 2007/2013. Si tratta di un contributo che l'Agenzia di Sviluppo Locale vuole offrire per memorizzare e valorizzare, in modo integrato, un'immensa e millenaria stratificazione di saperi, conoscenze, produzioni ed arte che si sono affermati in questo territorio rurale interpretato e fotografato come spazio economico, naturale e culturale.

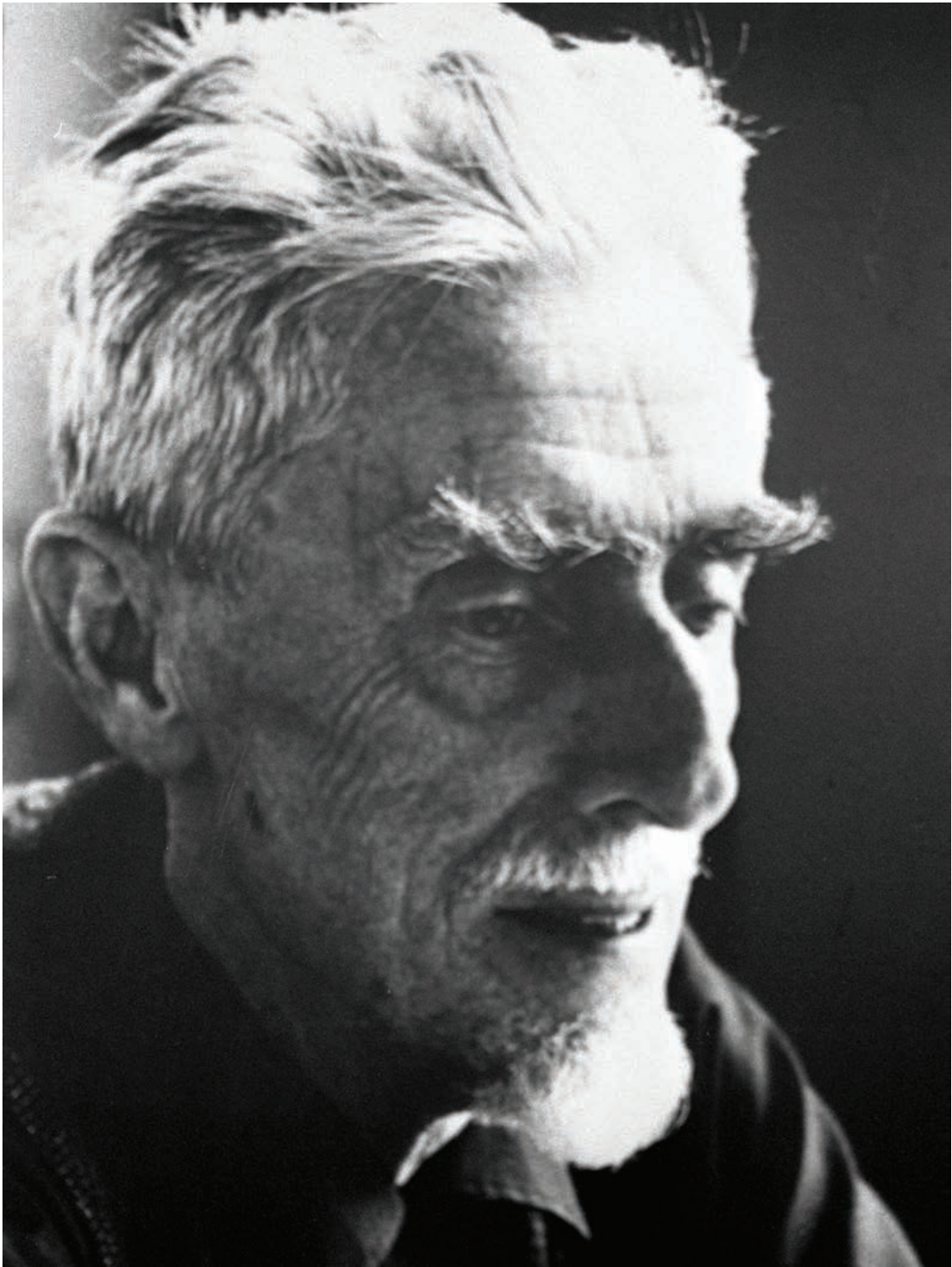
Questa Collana ha una duplice finalità: da un lato quella di incrementare la conoscenza del considerevole e variegato patrimonio culturale greco e dall'altra quella di realizzare un efficace ed utile strumento di promozione del territorio impreziosito quest'ultimo dalla presenza della Minoranza Linguistica dei Greci di Calabria.

I volumi della Collana, redatti con la consulenza di esperti del territorio e pubblicati con la collaborazione di Rubbettino Editore, spaziano su vari campi della cultura greca (musica, enogastronomia, lingua, iconografia, natura, fiabe e arte nelle sue varie declinazioni) e vanno a costituire un primo nucleo di volumi che si rivolgono sia ad un pubblico interessato a conoscere meglio le peculiarità dell'Area Greca ma ancor più al mondo giovanile che si sta allontanando dalla dimensione storica locale.

Quindi diventa essenziale un intervento per preservare e valorizzare questo mondo fatto di beni intangibili quali la lingua dei Greci di Calabria, il dialetto, il know-how, le tradizioni, le arti e altri fattori materiali e produttivi raccogliendoli e sistematizzandoli in una Collana orientata principalmente alle nuove generazioni ed alle scuole senza escludere un importante uso ai fini turistici.

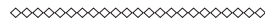
Con questa interpretazione della cultura il GAL Area Greca inaugura un "nuovo solco" con l'intento di farci scorrere dentro tutte quelle energie positive che possono operare per fertilizzare una terra che solo apparentemente e statisticamente è arida.





Maurits Cornelis Escher, 1971. Fotografia attribuita a Hans Peters.

Introduzione



Nel 1930 Maurits Cornelis Escher percorse la Calabria in compagnia di tre amici, intellettuali e artisti: Giuseppe Haas Triverio, Robert Schiess e Jean Rousset. Ciascuno di loro trovò in questo viaggio materia per la propria produzione e per la propria ricerca.

Viaggiarono in treno e in corriera, spostandosi poi a piedi verso le zone più interne della regione. Dedicarono diversi giorni all'area ellenofona, scoprendo una terra aspra e affascinante, molto diversa da quelle visitate nel *Grand Tour* dei viaggiatori europei.

Escher riempì i suoi fogli di disegni, schizzi e appunti. Produسه, in seguito, varie incisioni dei paesaggi calabresi incontrati; anche in altri suoi lavori più tardivi sono rintracciabili particolari e descrizioni presenti negli “appunti calabresi”.

Questo libro racconta il viaggio di Escher in Calabria attraverso due forme di analisi e riflessione diverse ma integrative l'una dell'altra: la narrazione e l'approfondimento scientifico. Ad esse si aggiungono ulteriori contenuti infografici attivabili tramite Realtà Aumentata.

Notizia sul nuovo serpente si fonda sui pochi appunti disponibili tratti dall'agenda di viaggio e dalle foto scattate in quei giorni. Maggiori dettagli, grazie ai racconti dello stesso Escher in vecchiaia, sono rintracciabili nei giorni in cui l'artista visitò l'area ellenofona: gli aneddoti e alcuni avvenimenti restarono vividi nella sua memoria. *Notizia...* è un diario apocrifo ma tracciato su dati attendibili, lungo un percorso che inizia a Paola e procede sulla costa calabrese, con mirate incursioni verso l'entroterra, fino alla sua conclusione a Rocca Imperiale, dopo quasi un mese di viaggio. Il diario è accompagnato da fotografie attuali dei luoghi ritratti da Escher nelle sue incisioni, nel tentativo di individuare lo stesso punto di vista e lo stesso scorcio prospettico. I punti da cui Escher ha effettuato i suoi schizzi sono stati localizzati e registrati con coordinate geografiche. Interagendo con la Realtà Aumentata è possibile, quindi, raggiungere fisicamente le posizioni individuate. Questo volume può anche costituire una sorta di guida di viaggio per tornare sulle orme di Escher.

Disegni e visioni di Maurits Cornelis Escher in Calabria è, invece, un saggio scientifico, anch'esso frutto di ricerca sui pochi materiali disponibili. Il profilo biografico dell'artista, con particolare riferimento ai giorni del suo viaggio calabrese, è dettagliato sulla base delle fonti consultabili. Delle incisioni di Escher e dei pochi schizzi di studio reperibili vengono realizzate analisi grafiche che aiutano a interpretare intenzioni e suggestioni sottese, geometrie e impianti compositivi, trattamenti grafici e temi di ricerca, ancora in embrione, che troveremo disseminati nella produzione artistica più matura. Il commento alle sue immagini – quelle più evidentemente riferibili al viaggio del 1930, così come quelle ad altro soggetto, ma in cui compaiono “particolari” disegnati in Calabria (un insetto, una pianta, un paesaggio...) – rivela come Escher maturò in questo tour calabrese ele-



menti per la propria riflessione e per il proprio percorso artistico. Un archivio di “memorie incise” pronte a riaffiorare nella sua produzione successiva.

Prima e seconda parte del volume sono indipendenti l’una dall’altra. Eppure si completano: sono, insieme, il racconto dell’immaginario di un grande artista.

Il volume offre anche contenuti aggiuntivi, fruibili tramite Realtà Aumentata. Scaricando l’App *HP Reveal* e cercando *Escher in Calabria*, sarà possibile inquadrare le immagini contrassegnate per fruire di ulteriori dati infografici. La sovrapposizione tra analisi grafiche delle incisioni e foto scattate da punti di vista ad esse compatibili permetterà di evidenziare le mutazioni del paesaggio, ma anche eventuali adattamenti prospettici e correzioni grafiche operate dal viaggiatore olandese. L’App rimanda anche alle immagini originali di Escher reperibili on line e consente di attivare la localizzazione dei punti di vista individuati. È un modo per guidare studi, analisi e riflessioni verso un territorio colmo di ricchezze storiche e paesaggistiche apprezzate dai viaggiatori del passato. È anche un invito a ripercorrere il viaggio di Escher e a ritornare, quasi esattamente, sui luoghi che hanno fatto da scena al cammino dell’incisore olandese e dei suoi tre compagni di viaggio, in una lontana primavera del 1930. Un modo per mettere le orme su quelle di Escher, percorrendo le strade del suo viaggio e registrandone i cambiamenti, in una percezione certamente emotiva, ma anche dinamica e ragionata del paesaggio calabrese.



Parte I

Notizia sul *nuovo serpente*

Il viaggio di M.C. Escher in Calabria

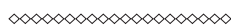
di Saverio Pazzano

Si chiama Maurits Cornelis Escher, gli amici e i familiari lo chiamano Mauk.

Mauk vive stabilmente in Italia dal 1923 al 1935.

Nel 1930 viaggia in Calabria: i suoi spostamenti, i costi sostenuti, i chilometri percorsi sono dettagliati in un'agenda che porta con sé.

Preparativi



Lo zaino pesa dodici-chili-cinquecento-grammi, esatti. È un particolare non secondario, per chi va a piedi: si tratta di conoscere se stessi o di non conoscersi affatto, prima della strada. Una differenza da cui dipende l'esito tutto del viaggio. Al netto dei dislivelli e delle incognite del percorso, il carico complessivo dello zaino è l'unica previsione empirica concessa al camminatore: si basa su una conoscenza profonda di sé stessi, perfezionata di volta in volta dopo gli errori di carico dei viaggi precedenti.

Mauk seleziona scrupolosamente gli indumenti, prende tutto ciò che gli occorre per i suoi disegni e una macchina fotografica, ordina l'attrezzatura, controlla un'ultima volta. Alla fine scrive sulla propria agenda "Peso complessivo sulle spalle kg 12,5". Questo avviene il 27 aprile del 1930. Nello stesso giorno riporta la cifra complessiva che ha in cassa per il viaggio: 1.325,70 lire. Da qui in poi annoterà ogni spesa, fino all'ultimo giorno. Se ci riesce: a scuola è sempre stato una schiappa in matematica.

I giorni che precedono la partenza sono densi di preparativi. La Calabria è una terra che non sa immaginarsi. *A quale altro luogo potrebbe assomigliare?*

I resoconti di viaggio sono ben pochi e descrivono paesaggi bellissimi e persone selvatiche e violente o buone come animalletti addomesticati. Troppi stereotipi, non riesce a mettere a fuoco un'immagine precisa. *Le immagini sono importanti.* Per questo ha una certa apprensione, ma anche un desiderio di avventura che non ha mai provato nei viaggi precedenti.



Ogni anno, in aprile, con due amici, Mauk si prepara ad una partenza: zaino in spalla e scarpe buone, a cercare incontri e luoghi. Insieme, a piedi, per saziare per un po' la loro curiosità di intellettuali e artisti. Una curiosità che deve tenere conto delle economie e delle esigenze familiari. Un mese lontano da casa è un'assenza significativa, richiede grande determinazione e per Jetta, la moglie di Mauk, una capacità di comprensione non indifferente. I due figli sono piccoli, Arthur è un neonato. Mauk ha 32 anni e spesso si chiede dove lo porteranno tutti questi giri a piedi, se mai sentirà quel momento in cui un artista può dire a sé stesso *Ecco, sono io, questo sono io*. L'attimo, un brivido e niente più, in cui un artista sente di avere varcato la soglia, di essere attraversato dal mistero e avere, però, il linguaggio per esprimerlo.

Ci sono le questioni pratiche: i contatti da prendere per l'organizzazione degli spostamenti, le persone da avvisare.

Chi abita in via dei Greci, al 43, presso la Pensione Santa Cecilia a Roma? Forse qualcuno da salutare, forse un riferimento per le sue opere, forse qualcuno che possa dargli informazioni sul viaggio in Calabria. Sono illazioni, ma l'incontro è segnato al 20 aprile.

Dal 21 sull'agenda sono riportati i nomi di persone da contattare prima di partire o a cui fare riferimento una volta sul posto. *Presso la Stazione Succursale di Reggio, contattare Pisano*.

Il 22 trascrive il nome del Dottor Medico Evoli, per Melito: ha comunicato con lui, e come? Lo stesso giorno registra un riferimento a Bova: il Dottor Timpano.

Il 23 un altro nome per Reggio: il Professor Gulli. Seguono dettagli organizzativi e poi un vaglia nazionale (deve pagarlo o riceverlo?), colori per i disegni (bruno, giallo, bleu, arancio), diluente e Magnesia San Pellegrino.

Il 26 aprile acquista le sigarette. Poi scrive *Nuovo serpente*: è un disegno a cui sta lavorando o un sogno che si ripete e che annota? O tutte e due le cose?



28 e 29 aprile 1930
Roma - Napoli - Paola



Sono in quattro alla Stazione Termini di Roma. Giuseppe Haas Triverio e Robert Schiess sono i compagni dei viaggi precedenti. Jean Rousset è nuovo del gruppo ed è anche il più giovane; porta con sé una cinepresa con il cavalletto. Triverio ha con sé il materiale per disegnare. Anche Schiess, che aggiunge la sua inseparabile cetra.

Haas Triverio è pittore ed incisore. Robert Schiess è pittore, oltre ad essere membro della Guardia Svizzera Pontificia. Jean Rousset è un giovane intellettuale, studioso di storia e letteratura, con interessi da etnologo. Insieme sono un gruppo di viaggiatori insolito, una banda di artisti avventurosi.

Hanno fatto tutti i saluti possibili, giustificato alla meglio le assenze con le famiglie, sistemato ogni cosa per circa un mese. Mauk è felice come ogni volta che prende il treno o una corriera e lontano da Roma ritrova ancora gli scorci e la gente per cui ha scelto di vivere in Italia. Fuori dall'omologazione, dalla retorica e dal volto feroce del Fascismo.

È il 28 aprile del 1930. Il treno parte alle 20.50, arriva a Napoli a mezzanotte e cinque minuti. Passeggiano per la stazione circa mezz'ora. Sistemano qualcosa nello zaino, equilibrano il peso. Il tempo sul treno l'hanno trascorso a ridere e a chiacchierare, hanno brevemente rivisto il programma del viaggio. Mauk ha sonnecchiato di tanto in tanto.

Alla stazione di Napoli si presentano al binario del treno successivo con qualche minuto di anticipo. Salgono a bordo e si sistemano il più possibile comodamente, per quanto è concesso sui sedili di legno della terza classe. Rousset fa attenzione alla cinepresa, la blocca con cura perché non prenda colpi al rollio del treno.

A mezzanotte e quarantacinque minuti partono da Napoli. Destinazione: Paola.



29 aprile 1930

Paola - Pizzo

Mauk ha osservato dal finestrino la luce del giorno scivolare piano sulla costa tirrenica, il mare scuro e poi azzurro, oltre la linea di giunchi che, per lunghi chilometri, separa la ferrovia dalla spiaggia.

Il mare è puntellato di barche, l'aria è limpida e fresca.

Arrivano a Paola alle 8.00. Sbirciano di là dai binari, per osservare il paese che si sviluppa in alto verso il Santuario di San Francesco.

Sono insonnoliti; Mauk è sveglio da un po', ma sente le palpebre pesanti per la notte in treno.

Alle 8.15 sono già su un altro treno, in partenza per Pizzo Calabro. Lungo il tragitto Jean Rousset parla agli altri della propria macchina da ripresa: non proprio un argomento appassionante. Lo ascoltano con le teste che ciondolano per il sonno.

Arrivano a Pizzo alle 10.00.

Mauk annota sulla propria agenda il prezzo del biglietto Roma-Pizzo in terza classe: lire 98. Scrive prima a matita, poi ricalca – chissà per quale motivo – con la penna. È mancino, ma non lascia bave di inchiostro col dorso della mano. Essere stato uno studente imperfetto gli ha concesso il privilegio di disobbedire all'obbligo di usare la destra.

Non registra quanto costi la pensione nella quale vanno a sistemarsi appena scesi dal treno. Sono in quello stato di mezza coscienza che caratterizza chi ha dormito sì e no, contemporaneamente.

Giusto il tempo di lavarsi ed escono in strada. L'eleganza composta dei viaggiatori nordici. A Pizzo non destano particolare curiosità, la cittadina è già abituata ai viaggiatori stranieri. Ai tempi del Grand Tour qualcuno approdava da Napoli a Pizzo per poi proseguire verso la Sicilia: un assaggio di Calabria, un po' di esotico nei percorsi strutturati dei giovani intellettuali europei.

Questo è il castello di cui ha parlato Dumas. Un capitolo importante dell'Iliade napoleonica, dice Rousset. Schiess ne discute un po' con lui, quella storia è lontana appena un secolo.

Haas Triverio e Mauk arrivano in fondo alla piazza, dove si apre lo sguardo sul golfo di Pizzo. La giornata è nitida, appaiono in fondo le creste delle Eolie.

Che luogo.

Sì, un paradiso.

Da pensare non possa accadervi mai nulla di male.

Lì Gioacchino Murat ha scritto la sua ultima lettera.

Lì Gioacchino Murat è stato fucilato.



30 aprile 1930

Pizzo - Tropea



Si svegliano di buon mattino, mettono in ordine gli zaini. Escono dalla pensione, sono subito nella piazza centrale; si dirigono al belvedere, sotto lo sguardo baffuto di Umberto I, imperturbabile nel suo busto marmoreo. Poi si infilano nel covo di ombra tra le case, salgono per viuzze e scale verso la parte alta della cittadina.

Hanno preso informazioni sul treno per Tropea e vanno all'appuntamento. Sulla strada Mauk fa loro una foto: Triverio tiene il cappello in mano, sta appoggiato al bastone e guarda lontano, verso il mare, osserva il dettaglio nitido delle Eolie. Schiess guarda Triverio che guarda. Non badano all'obiettivo. Sullo sfondo Pizzo e il suo castello, che si sono lasciati alle spalle.

Al pomeriggio restano colpiti dalle strade piene di sole di Tropea, dal centro abitato che sorge su un promontorio, dalla lunga spiaggia bianca che si stende sotto la cittadina. Si guardano intorno, prendono le misure con il luogo, discutono su dove si metteranno a disegnare. Rousset fa delle prove di ripresa, posiziona il cavalletto.

Una lucertola scappa tra le pietre di un muro a secco. A Mauk ritorna in mente il serpente. *Nuovo serpente*, ripete a sé stesso.



1 maggio 1930

Tropea

Rousset posa la sua ingombrante cinepresa e scatta una foto con la macchina di Mauk. Il giorno è pieno di sole, tira un vento fresco. Triverio è in camicia bianca, Mauk indossa la giacca e sta con le braccia conserte. Entrambi sono rivolti al fotografo, seduti su un muretto. Alle loro spalle il promontorio di Tropea, le grandi case bianche, la roccia.

Mauk scende alla spiaggia, disegna Tropea dal basso. È minuzioso nella preparazione del lavoro: stende il foglio sullo stiratore, lo fissa con delle graffette perché non faccia pieghe. Lo colpiscono il contrasto tra le facciate diritte e bianche dei palazzi e le nervature, le sporgenze, i tratti complessivi della roccia. È affascinato dalle pietre, sente una sintonia tra il linguaggio artistico che ancora ricerca e l'ordine esteriore e interiore dei minerali. Il promontorio di Tropea sul suo taccuino appare come una sovrapposizione di anelli, un monte di anelli adagiati l'uno sull'altro.

È questo l'ordine, è così?

La prospettiva delle case è squadrata, una geometria di alti e bassi che svapora contro il cielo. La roccia e le case si parlano. *Forse ho trovato la loro armonia, ecco: questo volevo dire.*





AR

fig. 1.I. Tropea, vista dalla spiaggia. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 38°40'49.04"N, 15°53'56.20"E. Foto di Anna Arcudi.

2 maggio 1930

Tropea - Nicotera - Palmi

Al mattino tornano giù alla spiaggia, disegnano. Schiess riempie diversi fogli. Mauk e Triverio parlano di litografie; Triverio spiega delle tecniche, Mauk ascolta e a volte interviene. Risalgono per un sentiero, Rousset porta a spalla il cavalletto della cinepresa.

Mauk è perplesso, c'è qualcosa che l'ha colpito mentre camminava. E lui è andato oltre. Torna indietro, lentamente, per scoprire cos'è che ha preso la sua attenzione. *Ecco*. Un'agave, con le foglie dalle linee nette, robuste, di fibra carnosa; la lunga spina legnosa all'apice di ogni foglia. La fissa sul suo quaderno.

È felice, non sa cosa farà di questa agave, ma gli sembra di avere sciolto un nodo. Alla fine del sentiero i suoi compagni lo attendono. Jean Rousset riprende il suo arrivo, un po' sudato, l'espressione soddisfatta. Mauk si riposa, osserva la spiaggia dove si trovava poco prima a disegnare, la sabbia bianca e luminosa, la battigia come una linea retta. Prende la sua macchina e fotografa: Haas Triverio è seduto, la mano sinistra sul pomo, la destra tocca il bastone. Il busto in avanti, ha un'espressione raggiante, si capisce anche se è di profilo. Guarda davanti a sé, non si sa cosa: il mare gli sta di lato, in basso. Lo sguardo sembra perdersi verso un giardino incolto, confinato entro mura dirute. Una colonna di mattoni prossima al crollo pare resistere grazie all'agave rigogliosa e solida cresciuta alla sua base.

Al pomeriggio vanno in stazione. Fanno una breve tappa a Nicotera, passeggiano tra le case, acquistano del pane. Proseguono in treno fino a Palmi.

Mauk annota sull'agenda il nome della moglie, Jetta Umiker, tra Nicotera e Palmi. Gli è venuta in mente come un luogo caro lungo il percorso.



3 maggio 1930

Palmi - Bagnara - Scilla



Hanno dormito bene, anche la cena è stata buona e abbondante. Schiess ha rallegrato il gruppo con la sua cetra, intorno a loro si sono raccolti alcuni del posto. A Palmi trascorrono parte della mattina, si spostano a piedi fino ad una torre saracena che incombe sulla spiaggia. Tornano per un sentiero tra gli ulivi, dove emergono distintamente le rovine dell'antica città di Tauriana. Poi proseguono in treno verso Bagnara.

Percorrono a piedi la lunga spiaggia fino ad una torretta di osservazione. Restano colpiti dalla fitta vegetazione dell'Aspromonte che arriva quasi giù fino al mare. Roverelle, lecci e ginestre accompagnano la montagna fino alle ultime pareti di pietra, al punto in cui l'Aspromonte cade in verticale nel Tirreno. Mauk segna con gli occhi i dettagli di un'arcana scala geologica. Qui e lì la linea del pendio è rotta da terrazzamenti a vigneto.

I quattro amici seguono per un po' la vita delle barche, che a velocità di remo procedono avanti e dietro lungo la costa.

Riprendono il treno; in pochi minuti sono a Scilla. Nel breve tragitto appare loro sempre più vicina la Sicilia. Il faro di Ganzirri sembra posizionato all'estremo di un'insenatura, al lato opposto di un golfo. Invece in mezzo scorre un corridoio di mare. Ed è lo Stretto.





AR

fig. 2.I. Scilla, vista dalla scogliera di Chianalea. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 38°15'14.3"N, 15°43'10.2"E.

4 maggio 1930

Scilla



È domenica. Sono svegliati dalle campane che chiamano alla messa. Hanno dormito nella parte alta del paese, nei pressi del castello che sorge sul promontorio. Sono affascinati da Scilla, Rousset riempie la passeggiata di informazioni erudite, cita molti passi dell'Odissea, ne fa l'esegesi. Robert Schiess si ferma ad una chiesa per la liturgia. *Guardia del Papa, ci vediamo giù alla spiaggia grande*, dice Haas Triverio, ridendo.

Camminano verso il mare, il sole è già caldo, sono le otto. Passano sotto il castello, dalla Marina Grande al borgo di Chianalea. Percorrono il tratto insieme, poi si separano come cani per fiutare la preda. Ciascuno cerca la prospettiva migliore, il particolare che colpisce l'immaginazione. Jean Rousset si ferma a parlare con un pescatore; chiede il permesso, colloca la sua cinepresa, riprende la vita alla spiaggia.

Mauk risale verso il monte, esce un poco dal paese. Coglie in uno sguardo la rocca del castello, il paese in basso, la spiaggia e ancora le rocce. Le vede digradare in linee geometriche, come terrazze. La rocca spunta dal mare con volumi netti e smussati, le cinque finestrelle del castello guardano verso il paese, sorvegliano la scalinata che conduce verso la marina. Il paese e le rocce sono la stessa sostanza. Triverio fa molti disegni, si muove tra le barche e tra i pescatori di Chianalea. Schiess l'ha raggiunto. Si scambiano consigli.





AR

fig. 3.I. Scilla, vista dal belvedere. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 38°15'09.9"N, 15°42'52.3"E. Foto di Anna Arcudi.

5 maggio 1930

Scilla - Reggio - Melito



Hanno destato curiosità, soprattutto per via del loro abbigliamento distinto e del loro aspetto nordico. A Scilla ai pittori sono abituati, agli stranieri di meno. Ma è stata una curiosità allegra, Schiess e Rousset hanno chiacchierato con mezzo paese.

Mauk conduce il gruppo al punto da cui ha osservato il paese il giorno precedente. Riapre il taccuino, fissa dei particolari; di ritorno verso l'abitato scatta una foto: Triverio, con il cappello in mano e il bastone, voltato di un quarto con la rocca di Scilla sullo sfondo, un po' corrucchiato, sembra un impresario che vende il paese a malincuore. Poco più giù è Triverio a ricambiare il favore: la foto coglie Mauk con il volto disteso, sorride. Seduto su un muretto, le braccia raccolte, elegante e distinto, ha scarpe grosse e resistenti. Alle sue spalle la pietra del promontorio è un corpo unico con le case e il castello. Prima di prendere un nuovo treno, vanno alla spiaggia. C'è un movimento festoso, un grida-grida, i bambini corrono verso una grande barca. La foto di Mauk spiega cosa è successo: i pescatori a mezzo cerchio, insieme a un gruppo di bambini, quasi tutti col cappello. Stanno composti per lo scatto dello straniero. Al centro una verde-sca. Un pescatore osserva la pinna caudale piegata nella resa della morte. Come da un fondo di nebbia, la foschia in un giorno caldo, emerge la sagoma della rocca.

Robert Schiess e Haas Triverio hanno disegnato la stessa imbarcazione, confrontano i tratti. Una barca con un'alta torretta di avvistamento e un lungo becco, una passerella a prua come un fragile rostro. Ce ne sono a decine e paiono vigilare sullo Stretto. Si chiamano *spadare*.

Mauk scandisce *Spa-da-re*. Sono utilizzate per la pesca del pescespada. Le hanno viste anche a Bagnara, ma non hanno avuto il tempo di disegnarne una. Un pescatore, che strascica un italiano discreto, spiega loro che quella del pescespada è la principale ricchezza della Costa Viola. Così si chiama quel brano di terra, con le radici d'Aspromonte che affondano nel mare.

Rousset prova a trascrivere le parole rituali che i pescatori urlano durante le battute al pescespada. Non ci riesce. La fonetica del dialetto è difficile, una lingua antica che porta ad Ulisse.

Il treno che li conduce a Reggio passa per Cannitello, si può quasi toccare il faro di Ganzirri.

I gorgi terribili che mangiano le navi, dice Jean Rousset.



Così vicina la Sicilia da poterci andare a nuoto, così apparentemente tranquillo il mare.

Sotto quel pelo d'acqua dormono memorie e antichità, navi spappolate dalla furia delle correnti.

A Reggio passeggiano sulla linea di battigia. Tengono le scarpe in mano, hanno lasciato gli zaini in custodia alla stazione. Il profilo dell'Etna, imponente e vicinissimo nella prospettiva, è quasi un appendice del Lungomare. Salgono dal vulcano piccoli sbuffi. *O sono nuvole basse che si arrotolano verso il cielo?*

La città ha un centro ordinato e palazzi stile liberty, ringhiere dai motivi floreali che formano un unico giardino con gli imponenti alberi piantati dopo il terremoto. Una città fiorita dopo il disastro.

Crescono, intorno a questo piccolo centro, le prime costruzioni del Fascismo. L'uniformità della dittatura che si finge erede dell'Impero Romano.

Per Mauk l'armonia abita nelle differenze, meglio, negli opposti. *È così facile da capire: Dio e il diavolo, il bianco e il nero...*

Mauk non può tollerare il Fascismo.

Riprendono i bagagli. Il tramonto sulla costa jonica, mentre il treno cammina verso Melito.

Andate nel cuore della Grecia antica, annuncia un viaggiatore incuriosito dal loro armamentario.

Arrivano a Melito col primo buio. Le lampare illuminano il fondo scuro dell'orizzonte. Le barche sono grandi lucciole che dondolano sull'acqua.



6, 7 e 8 maggio 1930
Melito - Pentadattilo



Fanno colazione: formaggio, latte e pane. Mauk è distratto per tutto il tempo, sorride e indica agli amici una scena, a bassa voce per non interromperla. Poi la fotografa, posizionando lentamente la macchina fotografica. Nella stanza un grande cane pezzato è sdraiato sul ventre, un gatto sonnecchia sulla sua schiena. Tengono la stessa posizione, ma il gatto ha la testa appoggiata sul dorso del cane; che non si muove, per non disturbare il riposo dell'amico.

Devono camminare. Adesso abbandonano i percorsi battuti dai treni e dalle corriere. È un giorno caldo, lo sentono già mentre il sole cresce e loro sono appena all'inizio della strada. Salgono verso Pentadattilo, la mano di pietra che custodisce un paesino nel palmo. La guida li conduce lungo la fiumara: è asciutta, riarsa. Le grandi pietre bianche come uova preistoriche, i legni come ossa di grandi esseri antichi. Basterebbe una pioggia intensa e quel letto secco diverrebbe una cascata in grado di trascinare via qualunque cosa. Le fiumare sono pacifiche e docili, le fiumare sono rabbiose.

Procedono lentamente, gustando il paesaggio. L'alveo va restringendosi a poco a poco, camminano tra pareti di roccia, il vento si incanala dentro quelle gole; un vento leggero, ulula sommessamente. A destra e a sinistra, in mezzo alla vegetazione, si distinguono piccoli anfratti, grotte diventate ovili alla bisogna. Una volta romitori che custodivano le preghiere dei monaci greci; luoghi di anacoreti in cerca di silenzio.

Riappare loro all'improvviso la mano di roccia. Si trovano alla base dell'abitato. Risalgono per un sentiero battuto, passano tra le case, piccole e povere. Al piano basso sono ospitati gli animali, qualche casa ha essenziali attrezzature per la molitura del grano. La gente li osserva: *Chi sono questi qui?*

La loro guida saluta tutti e dice qualcosa in una lingua di cui afferrano poche parole, senza potervi dare un senso. Piccoli dettagli conservati da uno scolastico greco antico.

Kalimèra. Kanete kalà.

Vengono alloggiati in un'unica stanza con quattro letti. È il massimo che possa essere loro dato, un'ospitalità da re per quel paesino così piccolo e quasi niente abituato ai forestieri.

La signora che li ospita grida qualcosa. Ripete e ripete, vedendoli interdetti. *Non capiamo, signora, scusate.*

Chiedono soccorso alla guida, prima che li lasci e ritorni a Melito.



La guida fa loro da interprete, con un poco di supponenza: *Come, non avete capito?*

Dovete dirci a Mussolini che qui moriamo di fame, non ci abbiamo niente. Lui qui ci lascia dimenticati, poveri e pazzi.

Va bene, signora, riferiremo, dice Jean Rousset.

Sono quattro stranieri, per quale motivo dovrebbero andare a Pentedattilo se non per portare successivamente ambascerie a Mussolini? Sistemano le proprie cose nella stanza, prendono ciò che occorre per disegnare. Hanno addosso gli occhi dei paesani, salutano con eccessiva deferenza. Robert Schiess è subito a proprio agio, intavola una chiacchierata con un vecchietto, incontrato sulla porta della chiesa; si siedono insieme sul muretto che delimita una piccola piazza, un belvedere da cui si osserva tutta la vallata. Schiess è colpito dalla guglia della chiesa, un pinnacolo maiolicato tra i pinnacoli di pietra. Haas Triverio disegna la facciata, cogliendola dalla strada che porta verso la piazza e che è poco più che un viottolo.

Mauk segue un sentiero che si arrampica verso i resti di un'antica fortezza, poi ridiscende verso la fiumara, si perde nella campagna. Mentre osserva Pentedattilo resta rapito da un insetto. La mantide religiosa occupa per diverso tempo la sua riflessione, la fissa sul suo quaderno. È un pensiero che richiama qualcos'altro, non sa bene cosa. Riporta sul foglio in attesa di saperlo. Scrive a margine *Cavallo di San Giorgio*. Cosa ha a che fare questo con la mantide?

Adesso sono tre le cose che rimangono impresse nella mente di Mauk: l'agave; la mantide; il *nuovo serpente*.

Nei giorni che restano lì, la signora che li ospita insiste col volerli ambasciatori presso il Duce. Provano a chiarire l'equivoco, mostrandole uno per uno i loro disegni. Questo la conferma nella propria teoria: *Ecco, non solo le parole, portano pure le prove sulla carta. Ditegli a Mussolini che qui crepiamo di fame.*

Mangiano tutto ciò che il paese può offrire loro: pane, latte, miele e formaggio. *Si tratta di pasti da ricchi*, chiarisce la signora, *noi non mangiamo così tutti i giorni.*

Una frugalità che li armonizza all'essenzialità di quel luogo minerale. Disegnano tanto, sono giorni di grande attività, in un tempo che pare fermo; un luogo che possiede la determinata ed eterna pazienza della natura.

Pentedattilo ha una storia di sangue e vendetta, il vecchio con cui Schiess ha stretto confidenza la racconta loro. I resti del castello sono le ultime vestigia di un delitto: una famiglia, quella dei padroni del paese, distrutta in una notte. La violenza, forse una vendetta d'amore





AR

fig. 4.I. Pentadattilo, vista dal sentiero che conduce al borgo. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 37°57'11.58"N, 15°45'46.42"E.

e d'orgoglio ferito, è venuta da Montebello, *Lo vedete, eccolo lì!* Su un'altra, alla riva opposta della fiumara.

È per questo che Mauk disegna con particolare attenzione ai chiaroscuri? È il tormento di quella vicenda che gli parla dalle pietre? Mette grande cura nello studio delle ombre. Trova altre parole per il suo linguaggio.

Riempiono in quei giorni fogli e fogli di carta. Mauk fissa sul taccuino diverse piante, ancora agavi e pure fichi d'India: pale vegetali, come corazze spinose per difendersi da tutto quello spazio di pietra. Coglie Pentedattilo da diverse prospettive; un disegno frontale ferma il dialogo tra l'abitato e la grande mano di roccia; il momento-per-sempre in cui le case e la pietra hanno trovato la loro armonia; la grande roccia coi suoi pinnacoli sorveglia il paese.

Dopo il lavoro trascorrono qualche ora seduti al belvedere. Schiess suona la cetra per un po'. Dopo stanno zitti ad ascoltare le stelle; la grande volta di astri sopra il paese silenzioso. Nella fiumara si sente talvolta qualche cane abbaiare; in mezzo a quelle gole il suono rimbomba. Riconoscono da qualche luce la linea di costa, l'abitato di Melito.

Per due notti Mauk sogna ancora il serpente, che scivola tra le pietre di un muro a secco. *Cosa ci fa il nuovo serpente, anche qui tra le pietre di Pentedattilo?*

Forse è per la continua presenza di rettili, ma di altro tipo. I gechi a Pentedattilo sono dappertutto; risalgono le pareti con le loro ventose. La notte respirano nel controsoffitto.

Mauk sogna pure la mantide religiosa. La sogna pregare sull'altare della chiesa; nel sogno Schiess gli dice: *Non ti preoccupare, la proteggo io, la tua mantide.*

Jean Rousset ha riempito un quaderno di parole antiche. È greco, dice, *questo è greco*. Passa le notti a rimandare a mente l'Odissea per trovare consonanza tra le parole.





AR

fig. 5.I. Pentadattilo, vista dalla via Provinciale per Montebello. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 37°56'58.23"N, 15°45'10.89"E.

9 maggio 1930

Pentedattilo - Melito - Bova Marina

Lasciano Pentedattilo. Di prima mattina fanno un ultimo giro per il paese. Mauk scatta tre fotografie. Una di queste ha i tratti di un acquerello: Triverio, seduto, dà quasi le spalle alla macchina; si volta verso l'obiettivo, come sorpreso dallo scatto mentre è intento a disegnare per l'ultima volta il paese; sullo sfondo le case e una parte della mano di pietra. Haas Triverio in primo piano, vestito di grigio e col cappello, è un elemento del paesaggio.

Ci sono poi due foto di Robert Schiess, che indossa un pesante soprabito scuro. È un giorno di vento, l'aria è quasi fredda malgrado il sole alto. In una delle due foto il paese è sullo sfondo; nell'altra Schiess è fermo tra due rocce, Pentedattilo è lontana, si distinguono i contorni chiari delle case. I viaggiatori sono già nella fiumara, vanno verso Melito.

Uno scatto è tutto per la fiumara, la lingua di terra bianca che si perde in mezzo alle pareti di roccia.

Superate le strette gole, dove il letto si allarga, Mauk riprende ancora Triverio e Schiess, quasi di profilo. Hanno lo zaino in spalla e ciascuno una cartelletta in cui sono custoditi i disegni. C'è una certa fierezza nel loro sguardo. Sono già alle porte di Melito.

È lì che incontrano un uomo a cavallo. Jean Rousset ne resta incantato, si precipita a collocare la sua macchina per riprenderlo. Il cavaliere ride, poi assume una posa austera, scende di sella con cura esagerata. Scambiano qualche parola, il cavaliere è sorpreso del loro aspetto, poi del loro accento straniero. Li invita a bere un bicchiere di vino. *Vino buonissimo, lo faccio io.*

La casa è in paese, nella direzione in cui devono andare.

Accettano l'invito. Bevono e bevono, il vino è davvero buono. Escano ringraziando in tutte le lingue che conoscono, Rousset ha imparato *kalimèra* e *charistò* – buongiorno e grazie – e ripete le parole all'infinito. Barcollano lievemente; Schiess prende la sua cetra e comincia a suonare, accomodandosi su una panchina. Poi strimpella camminando, con qualche difficoltà. Coi loro zaini e le loro attrezzature, il suono della cetra che li precede, somigliano ad ambulanti che vendono la loro merce di paese in paese. La musica è allegra, dietro di loro si forma una fila di persone; i bambini li seguono ballando e gridando. Alla stazione si forma un cerchio, senza che nessuno l'abbia voluto. Il capostazione li osserva un attimo, perplesso. Scompare per qualche minuto; riappare con una fisarmonica, suona una taran-



tella, Schiess gli va dietro con la cetra. Arriva il treno, ma nessuno se ne interessa; i passeggeri scendono e si uniscono alla danza: fanno un ballo tondo, uomini e donne, senza toccarsi le mani.

Il capostazione interrompe la musica, si guarda intorno, quasi sorpreso di trovarsi in quella situazione.

Signori, il treno parte.

Con un bel ritardo. *Chi l'ha detta la storia che col Fascismo i treni arrivano in orario?*

Sono allegri e sudati quando si sistemano in carrozza. Sono diretti a Bova Marina.





AR

fig. 6.I. Pentadattilo, vista dal teatro all'aperto che fronteggia la rocca. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 37°57'00.0"N, 15°45'29.4"E.



AR

fig. 7.I. Pentadattilo, vista dalla collina che ospita il cimitero. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 37°57'5.90"N, 15°45'44.66"E.

10 e 11 maggio 1930

Bova Marina - Palizzi

Si svegliano poco dopo l'alba. Hanno un lungo tragitto da fare, a piedi. Vanno a Palizzi, sempre nel cuore della Calabria greca. Hanno imparato che la storia da quelle parti non è questione di resti o di vestigia, ma una lingua che ha resistito ad ogni dominazione, conservata e custodita dalla semplicità dei contadini e dei pastori.

Sopravviverà anche all'omologazione linguistica del Fascismo, chiede Mauk.

Sopravviverà, dice Rousset.

La sera prima, al loro arrivo, l'ospite ha declamato versi in questa lingua misteriosa. E poi ha spiegato: "*Ascoltate per prodigio la morta lingua greca, il canto d'Omero risorge per noi un'età scomparsa*". Sono parole di un poeta di Bova, come le ricordo: si chiama *Napoleone Vitale*.

Camminano sotto il sole, è una strada faticosa, la salita è impegnativa. Passano per terreni coltivati, di tanto in tanto un casale di proprietà dello stesso padrone. I coloni si levano il cappello per salutare il loro passaggio.

Arrivano stremati, sul cammino pochi alberi, il sole li ha bastonati. Entrano in una locanda, si lasciano andare sulle sedie, chiedono da bere.

Gli altri avventori voltano loro le spalle, nella locanda nessuno parla. Ronzano le mosche, c'è odore di vino. Nessuno porta loro da bere, l'oste li ignora. C'è tensione, improvvisamente si sentono in pericolo. Certamente il loro aspetto, i loro accenti stranieri. I tratti nordici. *Ci hanno presi per spie o per maghi che portano il malocchio, pensa Mauk.*

Schiess prende la sua cetra. Nel locale lo osservano con maggiore sospetto. L'unica luce filtra dalla porta aperta, gli stranieri restano nella penombra. Schiess pizzica le corde del suo strumento, suona il ritmo della tarantella. In breve i piedi e le mani che battono sovrastano il suono della cetra; i clienti della locanda abbracciano uno per uno gli stranieri. *Chi siete, da dove venite?*

Un bicchiere per sciogliere le resistenze, un altro per confermare la fiducia, uno poi per accettare e l'altro per un brindisi... Escono dal locale senza sapere neanche dove si trovino.

Crollano sfatti sui letti, in una stanza che l'oste ha recuperato per loro, proprio sopra la locanda.

Dopo che vi sistemate, tornate giù che beviamo un bicchiere.

Il giorno seguente passeggiano tra le case, quasi tutte a due piani: il livello inferiore serve da cantina, si chiama catoio. Di catoio in catoio, l'ospitalità rischia di farli arrivare ubriachi a mezzogiorno. Esco-



no dal paese, scelgono per disegnare lo stesso punto di osservazione. Guardano Palizzi dall'alto. Mauk disegna l'abitato, ancora cercando l'equilibrio tra i volumi, le montagne, gli alberi, i terrazzamenti a vigneto, i ponti, le case, la rocca, il castello. *È lo spazio, lo spazio che mi interessa.* Le case sono tanto bianche, il paesaggio scuro. Eppure tutto sembra avvolto dalla luce.

Rousset raccoglie ancora notizie e lemmi della lingua greca.

Come si dice serpente, domanda Mauk.

Cosa c'entra il serpente.

C'è un serpente che mi tormenta, non faccio che pensarci, non so cosa voglia. Se essere disegnato o inseguito.

È una vipera?, chiede Jean Rousset.

Non lo so.

La prossima volta che lo vedi fai bene attenzione, allora. Vipera si dice Àspito.

Passano la sera all'osteria. Schiess suona ancora, la sala è piena di gente. *Venite a sentire lo straniero, è uno spettacolo.*





AR

fig. 8.I. Palizzi, vista dal drone lungo la vallata. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 37°57'51.86"N, 15°59'3.91"E. Altitudine: circa 290 m s.l.m. Foto di Luigi Laudari.

12 e 13 maggio 1930

**Palizzi - Palizzi Marina - Gerace Marina - Gerace
- Monasterace - Stilo**



Trovano un mulattiere disposto ad accompagnarli fino a Palizzi Marina. Caricano il mulo coi loro bagagli.

Quanto costa?

Pagate due persone e un mulo.

Ma tu sei uno. Perché due persone.

Per il ritorno. Da Palizzi Marina a qui, mica torno da solo.

Accettano.

Percorrono la fiumara, alcuni tratti sono impervi, passano per gole strette. Lungo la strada Jean Rousset li immortalava, riprende il gruppo con il mulo che batte il percorso. In una pausa per riposare, Mauk scatta una foto. Sorridono. Il mulo superbamente ignora l'obiettivo. Prendono un treno fino a Gerace Marina. Ancora a piedi, di nuovo con gli zaini in spalla, si fanno indicare la strada per Gerace. L'ascesa è faticosa. Di curva in curva distinguono sempre più nettamente i contrafforti della cittadina e le spianate delle bombarde. Arrivano che è quasi buio, entrando nell'abitato – e non è un'ironia – per la Porta del Sole.

Il 13 maggio visitano una per una le numerose chiese di Gerace, camminano per le sue strade medievali. Haas Triverio traccia rapidi disegni dei luoghi; discute a lungo con Mauk di come rendere i chiari e scuri nelle incisioni.

Poi un autobus li porta alla marina, fino a Monasterace. Si spostano un po' intorno alla fermata, in attesa di un mezzo per Stilo. Una corriera che abbandonano prima di giungere alla cittadina. Vogliono fare a piedi gli ultimi chilometri.



14 e 15 maggio 1930

Stilo

La loro curiosità si concentra particolarmente intorno alla piccola chiesa bizantina detta la *Cattolica*. Lo testimoniano due foto. In una Haas Triverio è intento a disegnare, ancora una volta distratto dall'obiettivo, su un declivio tra le piante: di fronte a lui le cupole della *Cattolica* e Stilo più in basso. Nell'altra Mauk ha una posa fiera: alle sue spalle pale di fichi d'India e la *Cattolica*, appunto.

Discutono un po' della *Città del Sole* e di Tommaso Campanella. Robert Schiess si perde in divagazioni sui domenicani. *Il figlio di un ciabattino che fa tremare la Chiesa e che muore alla corte di Francia*.

Sono luoghi intrisi di una storia che dimentica se stessa, anno per anno. I quattro stranieri lo capiscono meglio, ogni giorno di più che trascorrono in Calabria. Tutto è contemporaneamente vivo e morto, il segno leggero di qualcosa che presto sarà perduto. Viaggiano e disegnano senza lo scopo di salvare la storia; eppure lo stanno facendo. Haas Triverio e Robert Schiess disegnano la cittadina dal basso, ben distinte le cupole della *Cattolica*, sormontata dal monte Consolino.

Mauk disegna dallo stesso punto in cui ha ripreso Triverio. Immagina sulla carta una prospettiva di prospettive, lega scorci che si possono cogliere solo muovendosi e girando lo sguardo. Sposta l'orientamento della piccola chiesa bizantina. Così mette insieme la *Cattolica* e la grande fumara bianca, lo Stilaro, che scivola come una biscia in un orizzonte di montagne, cielo e mare. Fa un altro disegno. Potrebbe essere un paesaggio nordico; lo Stilaro sembra un grande lago ai piedi di un paesino alpestre. La sabbia della fumara scintilla di bianco; sono bianche anche le montagne a corona.

Nelle notti che si trovano a Stilo la luna è piena. Lo Stilaro scintilla come argento.





fig. 9.I. Cattolica di Stilo, vista dalle pendici del Monte Consolino. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 38°28'48.48"N, 16°28'4.61"E. Foto di Anna Arcudi.



AR

fig. 10.I. Fiumara Stilaro, vista dallo spiazzo che fronteggia la Cattolica. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 38°28'48.0"N, 16°28'4.9"E. Foto di Nicoletta Palladino.

16, 17 e 18 maggio 1930

***Stilo - Monasterace - Squillace - Catanzaro Marina
- Catanzaro - Gimigliano - Crotona***



Si spostano molto, ancora incontri, ancora paesaggi.

Il 16 maggio da Stilo ritornano a Monasterace. In treno fino a Squillace, salgono a piedi verso il paese antico, distinguono in lontananza il castello. Passeggiano tra le strade, Rousset cita qualcosa di Cassiodoro, qualcosa come *Squillace patria del sole*. Possono crederci, il sole è a piombo sul paese e davvero potrebbe aver casa lì.

Si spostano ancora in treno, fino a Catanzaro Marina. Trascorrono la notte a Catanzaro, dove giungono in corriera. Intorno al castello normanno, la città sta modificando il suo assetto. Colgono rapidamente il fermento che c'è dietro questi cambiamenti. Alcuni ponteggi indicano dove è in costruzione la Casa del Fascio.

Cenano in quella zona del centro detta Grecìa. Lì dove hanno fatto casa, circa cinquecento anni prima, i parlanti greco scampati alle incursioni dal mare. La notte il borgo centrale di Catanzaro è un corpo silenzioso e tranquillo.

Il 17 maggio prendono un mezzo fino a Gimigliano. Mauk è molto interessato alle rocce di cui ha sentito parlare. Ce ne sono differenti per età e specie, concentrate in un'area relativamente circoscritta. Ne prende dei campioni. Durante il viaggio di ritorno studia i reperti, serio e assorto come un bambino in un gioco.

Devo trovare il modo di mostrarli a mio fratello, prima o poi.

Il fratello di Mauk insegna geologia, conosce il segreto delle pietre, le misteriose possibilità cromatiche dei cristalli.

Dormono ancora a Catanzaro.

Il 18 maggio passano di nuovo per Catanzaro Marina. In treno fino a Crotona.



19 e 20 maggio 1930

Crotone - Santa Severina

Al mattino del 19 maggio partono verso Santa Severina. Ancora in corriera, percorrono gli ultimi chilometri a piedi lungo una mulattiera. Il cielo è nuvoloso, non piove. Mauk torna a fotografare, in vista dell'abitato. Haas Triverio, Schiess e Rousset, in mezzo alla vegetazione, sembrano tre studiosi di botanica o ingegneri del genio civile andati a visionare il territorio. Distinti e compiti, nessuno li crederebbe artisti in viaggio da settimane. Non fosse per Triverio che tiene spiegato il proprio album e fa per disegnare.

È da questa prospettiva che fissa Santa Severina. Nel suo disegno ci sono più nuvole di quelle visibili nella fotografia; dense e scure incombono sull'abitato. Il paese sorge sulle rocce: dolci volumi in chiaroscuro, nessuna asperità. La strada bianca si avvita dalla valle su verso le case.

In avvicinamento a Santa Severina ancora una fotografia. Schiess e Triverio. Quest'ultimo guarda un punto lontano, il primo sorride all'obiettivo.

Il 20 maggio tornano verso il luogo in cui hanno sostato il giorno precedente. Mauk riprende il proprio disegno. Improvvisamente la strada con le sue volute prende le forme del serpente del sogno. Si muove, forma anse e curve nuove; è scuro. *Nuovo serpente, perché mi tormenti, cosa mi vuoi dire?*

Jean Rousset registra la vita del paese, da lontano le persone sono formiche che appaiono e scompaiono tra le vie.

Mauk scatta una foto: bianca, in primo piano, spicca la strada che sale verso il paese.





AR

fig. 11.I. Santa Severina, vista dalle pendici di Monte Fuscaldo. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 39°08'26.8"N, 16°54'29.3"E.
Foto di Nicoletta Palladino

21 e 22 maggio 1930

Santa Severina - Crotone - Cariati - Rossano

Si svegliano presto. Hanno un lungo giro da fare. Tornano a Crotone, poi in treno fino a Cariati. Sono ancora una volta le foto di Mauk a descrivere il viaggio. In una Triverio è concentrato sul proprio album; un palo scortecciato e del filo spinato segnano il confine di un campo. I contorni del paese appaiono sullo sfondo.

Un'altra foto potrebbe essere bene una stampa di eroi romantici; sulla torre del castello, al ciglio estremo della merlatura, Haas Triverio guarda il panorama davanti a sé; Robert Schiess è rivolto alla macchina.

Nel pomeriggio del 21 maggio si spostano a Rossano. Si sistemano in una piccola pensione, riposano un poco. Haas Triverio riordina i propri fogli. A sera spillano vino da una botte, in una locanda vicino al Seminario. Su fette di pane il locandiere spalma una crema piccante, rossa ma con punte di argento. Il sapore è forte e buono, di pesce.

Come si chiama questa meraviglia?

Rosa marina.

Rosa marina, rosa rosa marina, canticchia Schiess.

E brindano. Mauk ha dentro una grande quiete.

Rocce e argille. Il paesaggio parla a Mauk attraverso queste cose. E poi foreste. Le foreste della Sila che avvolgono Rossano. Mauk scende verso la fiumara, la attraversa e risale l'altro versante, in modo da avere il paese di fronte. Raggiunge un pianoro, all'ombra degli ulivi. Da lì vede il mare, di un azzurro freddo e brillante. Sul golfo di Corigliano le vette del Pollino portano ancora baffi di neve.

Disegna Rossano come da una fenditura tra gole di montagne; le case e gli alberi sono quasi indistinguibili: pareti di rami e mura di corteccia. La luce cade a raggi dall'alto del foglio, dal fondo del paesaggio.

Disegnare pensando già alla pietra o al legno su cui si incideranno i tratti.

Mauk è attratto da un antico albero dal tronco avvitato, senza foglie.

Una scultura di legno. Lo riporta sul foglio.

Robert Schiess e Haas Triverio si soffermano a disegnare la chiesa di San Marco.





fig. 12.I. Rossano, vista da Contrada Pollice. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 39°34'45.53"N, 16°38'55.39"E.
Foto di Pasquale Romeo.

23 maggio 1930

Rossano - Morano - Spezzano Albanese
- Castrovillari - Trebisacce

Hanno dormito bene, come avvolti nel respiro notturno della Sila. Salutano Rossano, risalgono la Calabria puntando ancora di più verso l'interno. Nel cuore del Pollino arrivano in autobus. Alla stazione delle corriere, presso Spezzano Albanese, Mauk fotografa Schiess con la sua cetra, mentre suona nella coincidenza tra un mezzo e un altro. Rousset riprende un uomo che saluta in arbëreshë.

Vedono monti puntuti come piramidi e altipiani verdi da togliere il fiato. Giungono a Morano. Una foto di Mauk coglie l'abitato come in una prospettiva di diagonali tutte convergenti verso il castello. Le case sembrano disegnate, i coppi rossi dei tetti spiccano anche nella scala di grigi della foto; dietro il paese il paesaggio svapora verso la linea delle montagne.

Si perdono per un po' nel labirinto di stradine, rintracciano una per una le cuciture della maglia urbana.

Mauk disegna Morano come un monte tra i monti. Un'altura interamente puntellata di case, fitte, in cui si intuisce l'ordito delle strade fino alla cima del castello, l'ordine sovrano che governa ogni elemento. Una linea di nubi taglia orizzontalmente il cielo; per linee orizzontali sembrano crescere anche i monti, con le vette a piramide. Raggiungono una quota più bassa del Pollino, fino a Castrovillari, raccolta nella Conca del Re. Da lì tornano alla costa, giungono a Trebisacce.





fig. 13.I. Morano, vista dal costone occidentale della vallata. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 39°50'24.2"N, 16°07'58.5"E.

24 e 25 maggio 1930

Trebisacce - Rocca Imperiale - Napoli

È il loro ultimo giorno in Calabria. Jean Rousset ferma Mauk in una foto, su un'altura prossima all'abitato di Trebisacce. Mauk è in mezzo all'erba, la sua testa è in linea d'altezza con la cupola della chiesa principale del paese. Ha un'espressione assente, guarda davanti a sé un punto che non c'è, come chi è tutto concentrato in un proprio pensiero.



L'aria di mare mette allegria, ma non a loro, che rimangono sospesi in quel mondo a mezzo da fine del viaggio.

Si spostano a Rocca Imperiale. Una fotografia racconta la loro visita ad un convento. Lo stesso che Mauk rappresenta nel cuore di una piccola valle. Riprende il disegno dell'albero antico e secco di Rossano. Lo trasferisce nella prospettiva del convento di Rocca Imperiale. Mette foglie ai rami. Vita che danza davanti all'edificio bianco e luminoso. Intorno ancora alberi, bassi e composti. *La pietra e la natura parlano la stessa lingua.*

Cambiano diversi mezzi. Arrivano di notte a Napoli, in treno, il 24 maggio.

È il controllore a svegliarli. *Signori, si scende.*

Al mattino del 25 la foto che conclude il viaggio. Sono su una terrazza, il cielo è terso, si distinguono le cupole di alcune chiese, le case di Napoli. Si trovano insieme alla famiglia che li ha ospitati. Tutti sorridono. Dietro l'obiettivo Mauk ha probabilmente un'espressione affilata e pensierosa.

Avrà sognato ancora il serpente, ancora la mantide?

Non ha dormito molto, ha riordinato il viaggio nella sua mente. E sulla sua agenda. La Calabria conosciuta è una terra appesa ad un perenne forse. Indecisa se vivere nel passato o in attesa del futuro, quasi non sa che farsene del presente. Oscilla in un tempo come vuoto, tra un'epoca trascorsa e una a venire.

Scorre con lo sguardo anche i fogli degli appunti. Rimangono due disegni, che non appartengono ad alcun paesaggio. Disegni isolati, due particolari che hanno catturato la sua attenzione.

Perché ho dedicato il tempo alla cura di questi dettagli?

Sono domande che ci si fa tanto per farsele; non hanno risposta.

L'agave.

La mantide.

Fermate sulla carta per una scossa di attrazione, per un caso.

Ma la casualità ha sempre le sue ragioni.



E c'è il serpente. Il *Nuovo Serpente*. Soltanto una parola sull'agenda, non un tratto a matita, non un abbozzo di forma. Un'immagine della mente, che si raccoglie in spire sempre più strette; qualcosa che ha a che fare con la vita, con il tempo, con la morte, con l'infinito. *Eppure non riesco ad afferrarlo.*

Mauk si concentra sul viaggio alla sua conclusione. Trascrive sull'agenda i suoi calcoli.

Segna 1.709 chilometri percorsi complessivamente in treno. E 213 in autobus. A piedi più o meno 100. Li sente sulle spalle, sulle gambe. Sono fatica e luoghi impressi sulla carta. Resta con 190,20 lire in cassa. Ne ha spese complessivamente 1.135, di cui 422 in mezzi di trasporto. Mancano all'appello cinquanta centesimi. Rifà i conti, mancano ancora. Deve averle perse. O aver sbagliato il calcolo. È sempre stato una schiappa in matematica.

È impossibile, sono stato così preciso.

Bisogna sempre tenere in conto un margine d'errore, nell'apparente perfezione dello spazio.





AR

fig. 14.I. Rocca Imperiale, vista dal belvedere adiacente alla chiesa Madre Assunzione della Beata Vergine. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 40°06'34.8"N, 16°34'47.5"E. Foto di Anna Arcudi.

Epilogo



Dopo cinque anni dal viaggio in Calabria, Mauk lascia l'Italia, non sopporta la dittatura. È il 1935, il Fascismo abbrutisce gli animi: le esistenze, le città, i paesaggi sono prigionieri di una forza che impedisce ogni bellezza.

Sotto il cielo grigio, nel clima freddo del centro e nord Europa, Mauk non trova più ispirazione fuori da sé.

Esplose quasi improvvisamente un immaginario fatto di geometrie e proporzioni impossibili, di prospettive e oggetti incredibili. Una produzione ricchissima e affascinante.

Mauk realizza nel 1935 una xilografia intitolata *Sogno*. Una enorme mantide, con i grandi occhi rivolti verso l'osservatore, è poggiata sul petto di un vescovo che giace come in una cripta.

Lo sfondo della litografia *Ciclo* – Mauk vi lavora nel 1938, quando si trova in Belgio – è un paesaggio calabrese. In un dialogo di prospettive e illusioni del piano, l'occhio fugge in alto verso la vallata dello Stilaro.

La litografia *Rettili* è del 1943. Nell'angolo in basso a sinistra compare un vasetto che contiene due piante grasse. Una delle due somiglia allo studio dell'agave realizzato a Tropea. I rettili sono gechi, tanti. Uno di loro sbuffa, come un piccolo drago, dal naso. Sembra di sentirli respirare come a Pentedattilo.

Nella xilografia *Planetoide Tetraedrico* del 1954 c'è un richiamo allo sviluppo piramidale di Morano.

Mauk è già molto malato e si prepara ad una difficile operazione, quando realizza la sua ultima opera. È una xilografia. Si chiama *Serpenti*. La sua ultima visione, l'ultima di cui abbia lasciato rappresentazione.

È il 1969.

Nuovo serpente.

Forse è adesso che termina il viaggio in Calabria.



Maurits Cornelis Escher, *Serpenti*, 1969. Dettaglio. Xilografia a tre colori, mm 500 x 445.



Nota dell'autore



Questa è un'opera di invenzione. Una ricostruzione fantastica, basata sui pochi elementi recuperabili dalla agenda del viaggio.

Le foto dei giorni calabresi esistono davvero. Qui sono descritte con occhio e suggestione personali, in un modo che un altro osservatore definirebbe arbitrario.

Nel reperimento dei materiali utili a questo lavoro, si è molto prodigato Domenico Quattrone. Senza grande fortuna, purtroppo. Sua è, però, la suggestione del respiro dei gechi a Pentedattilo.

Più successo ha avuto Daniela Benedetto. Grazie a lei è stato possibile tracciare il dettaglio dei giorni calabresi di Escher. L'individuazione del punto da cui Escher ha effettuato il suo disegno a Palizzi ha comportato diverse difficoltà. Solo con l'impiego di un drone e il contributo alla ricerca di Luigi Laudari si è potuto identificare il "punto di vista" di Escher. Diversi altri "punti di vista" con le relative fotografie sono intuizione e opera di Pasquale Romeo, Nicoletta Palladino e Anna Arcudi.

La ricostruzione dei movimenti e dei giorni di viaggio è, dunque, veritiera; così come i costi sostenuti e i chilometri percorsi. Vere sono le opere dei paesaggi calabresi. Il resto attiene al campo del verosimile. Che è illusione e, pertanto, perfettamente reale.



Parte II

**Disegni e visioni di
Maurits Cornelis Escher in Calabria**

di Domenico Mediati

Un grafico olandese in Italia

Ricchezze architettoniche, contaminazioni storiche e culturali, condizioni climatiche che invitano ad esplorare paesaggi affascinanti e ancora incontaminati: furono indubbiamente questi gli aspetti essenziali che attrassero in Italia Maurits Cornelis Escher (Leeuwarden, 17 giugno 1898 - Laren, 27 marzo 1972).

L'artista e grafico olandese giunse per la prima volta in Italia nel marzo del 1921, in viaggio con i genitori per un tour di venti giorni sulle coste del Mediterraneo. Il giovane Escher, che allora aveva quasi 23 anni, si trovò a percorrere il sud della Francia e la Costa Azzurra, per giungere infine in Liguria. È il primo contatto con l'Italia che, però, non affascino particolarmente l'artista olandese. Nelle parole che scrisse all'amico Jan van der Does de Willebois, si legge chiaramente la sua delusione: «[...] all'inizio sembra tutto travolgente ma dopo una settimana tutto diventa ordinario»¹. Le impietose considerazioni del giovane Escher sembrano non lasciare spazio a dubbi. Ben presto, però, avrà modo di rivedere il suo giudizio sul paesaggio italiano.

Nel 1922 Escher concluse i suoi studi alla *Scuola di Architettura e Arti decorative* di Haarlem, iniziando la sua attività di incisore nella stessa città. Le sue produzioni artistiche, però, non riscosero il successo sperato. Nella primavera dello stesso anno decise, quindi, di ripercorrere le orme dei maggiori artisti europei ottocenteschi lungo le vie del *Grand Tour*. Si recò, così, per la seconda volta in Italia, alla ricerca di esperienze e ispirazioni preziose per la sua attività artistica².

Insieme ai due amici Jan van der Does de Willebois e Bas Kist, visitò Firenze. Dopo due settimane i due amici tornarono in Olanda, mentre Escher proseguì per San Gimignano e continuò a vagare, per un mese, tra Toscana, Umbria, Romagna e Veneto, realizzando una gran quantità di disegni. Le città e le campagne toscane lo affascinarono in modo irreversibile, in particolare Siena e il borgo medievale di San Gimignano.

Anche dopo il suo ritorno in Olanda, Escher rimase profondamente legato alla penisola mediterranea. L'attrazione per l'Italia, i paesaggi, l'arte, la cultura rimasero vivi nella sua memoria, generando in lui un'inquietudine e un'insoddisfazione che lo spinsero, a pochi mesi dal precedente viaggio, a tornare nel Paese che lo aveva così tanto affascinato.

Tra l'inverno del 1922 e la primavera del 1923, Escher soggiornò in una pensione di Siena. I panorami e le architetture dell'Italia centrale lo colpirono profondamente: è in questo periodo che nacquerò una serie di xilografie di paesaggi italiani. L'interesse per l'Italia, però, era destinato ben presto ad ampliarsi. Un'anziana signora danese, che soggiornava nella stessa pensione di Escher, gli descrisse con entusiasmo l'aspro splendore dei paesaggi dell'Italia meridionale. La curiosità incontenibile del giovane Escher e la sua attitudine al viaggio lo condussero, ben presto, a spingersi oltre le rassicuranti vedute della Toscana e dell'Italia centrale.

Nel 1923, durante uno dei suoi soggiorni sulla Costiera Amalfitana, a Ravello, conobbe Jetta Umiker. I due si sposarono appena un anno dopo e, nello stesso anno, si trasferirono a Roma. Qui

¹ FH. Bool, J.R. Kist, J.L. Locher, F. Wierda, *M.C. Escher. His Life and Complete Graphic Work*, con saggi di B. Ernst e M.C. Escher, Ed. Locher, Londra 1982, p. 19. Si veda anche F. Giudiceandrea, *L'influenza dell'Italia sull'arte di M.C. Escher*, in M. Bussagli, F. Giudiceandrea (a cura di), *M.C. Escher*, Catalogo della Mostra: Musei Civici di Treviso, Complesso di Santa Caterina, 31 ottobre 2015 - 3 aprile 2016, Longo Spa, Bolzano 2015, p. 25.

² Cfr. *Ibidem*.



Escher trovò un ambiente favorevole alle sue produzioni artistiche. La capitale divenne un gradevole luogo di soggiorno da cui partire per i suoi frequenti viaggi in Italia e nel Mediterraneo. Fino al 1935, per un paio di mesi l'anno, durante la primavera, Escher si dedicò a viaggi che ispireranno la sua vena artistica. Le mete di tali percorsi non sono sempre individuabili. Si sa per certo che nel 1926 si trovò nei pressi di Viterbo; nel 1927 visitò il nord degli Abruzzi, dove tornerà due anni più tardi; nel 1928 fu la volta della Corsica; il 1930 fu l'anno dei piccoli paesi della Calabria; l'anno successivo si recò sulla Costiera Amalfitana; nel 1932 visitò il Gargano, per poi spostarsi nella zona etnea e nella Sicilia nord orientale; nel 1933 tornò in Corsica e, l'anno successivo, ancora una volta, sulla Costa Amalfitana; il 1935, ultimo anno della sua permanenza in Italia, ritornò tra i paesaggi siciliani³.

Durante i suoi anni di permanenza in Italia, il regime fascista assunse contorni sempre più marcatamente autoritari e inclini al fanatismo. Escher non si interessava di politica, ma aveva un'istintiva repulsione per l'ottusità fanatica e irrazionale di regime. La sua condizione di straniero in un paese fortemente intriso di nazionalismo non gli consentiva più di godere di quella serenità trovata in Italia nei suoi primi anni di permanenza⁴.

Nel luglio del 1935 Escher si trasferì in Svizzera, a Chateau d'Oex, dove rimase per poco tempo. Tra maggio e giugno del 1936 compì il suo ultimo viaggio di studi. Si imbarcò su una nave da carico e navigò lungo le coste italiane fino in Spagna.

L'occasione fu preziosa per tracciare schizzi dettagliati dei mosaici moreschi dell'*Alhambra* e della moschea di *La Mezquita* a Córdoba, che tanta parte avranno nello sviluppo delle sue future linee di ricerca sulla suddivisione regolare del piano. Interessi già manifestati nella sua opera giovanile ma che, di fronte alle fantastiche costruzioni geometriche islamiche, riprenderanno con rinnovato vigore.

Nel 1937 Escher si trasferì a Ukkel, vicino Bruxelles, per poi tornare, nel 1941, nei Paesi Bassi a Baarn. Nel 1970 si spostò infine a Laren, dove morì due anni più tardi.

Dopo il 1937 i viaggi di Escher diventarono meno frequenti. La lontananza dai paesaggi italiani mutò i suoi interessi artistici e lo spinse a concentrarsi su produzioni artistiche più razionali e intellettualistiche, al confine tra arte e scienza.

Le influenze italiane

Il lungo soggiorno in Italia, tra il 1923 e il 1935, ebbe effetti benefici sul carattere malinconico di Escher e offrì all'artista olandese una grande quantità di ispirazioni e occasioni di crescita artistica.

Il suo amico Godefridus Johannes Hoogewerff, direttore dell'Istituto Storico Olandese, lo introdusse nell'ambiente romano e lo spinse a seguire le lezioni di storia dell'arte di Adolfo Venturi, all'Università "La Sapienza" di Roma. Escher ebbe, così, l'occasione di approfondire le sue conoscenze sulla grafica antica e si spinse a cercare nuove ispirazioni nelle opere d'arte e nelle architet-

³ Cfr. J.L. Locher (a cura di), *Il mondo di Escher*, Garzanti, Milano 1978-1988, p. 7.

⁴ Così narra Bruno Ernst la decisione dell'artista di abbandonare l'Italia: «Per Escher, nel 1935, il clima politico italiano divenne insopportabile. La politica non lo interessava, non riusciva ad interessarsi per altri ideali che non fossero l'espressione delle sue personali convinzioni attraverso i propri specifici mezzi espressivi. Si scagliò contro ogni fanatismo e ipocrisia e, quando a scuola, il maggiore dei figli, a nove anni venne costretto a portare l'uniforme da "balilla" della gioventù fascista, la famiglia decise di abbandonare l'Italia». B. Ernst, *Lo specchio magico di M.C. Escher*, Taschen, Berlino 1978-2007, p.15.



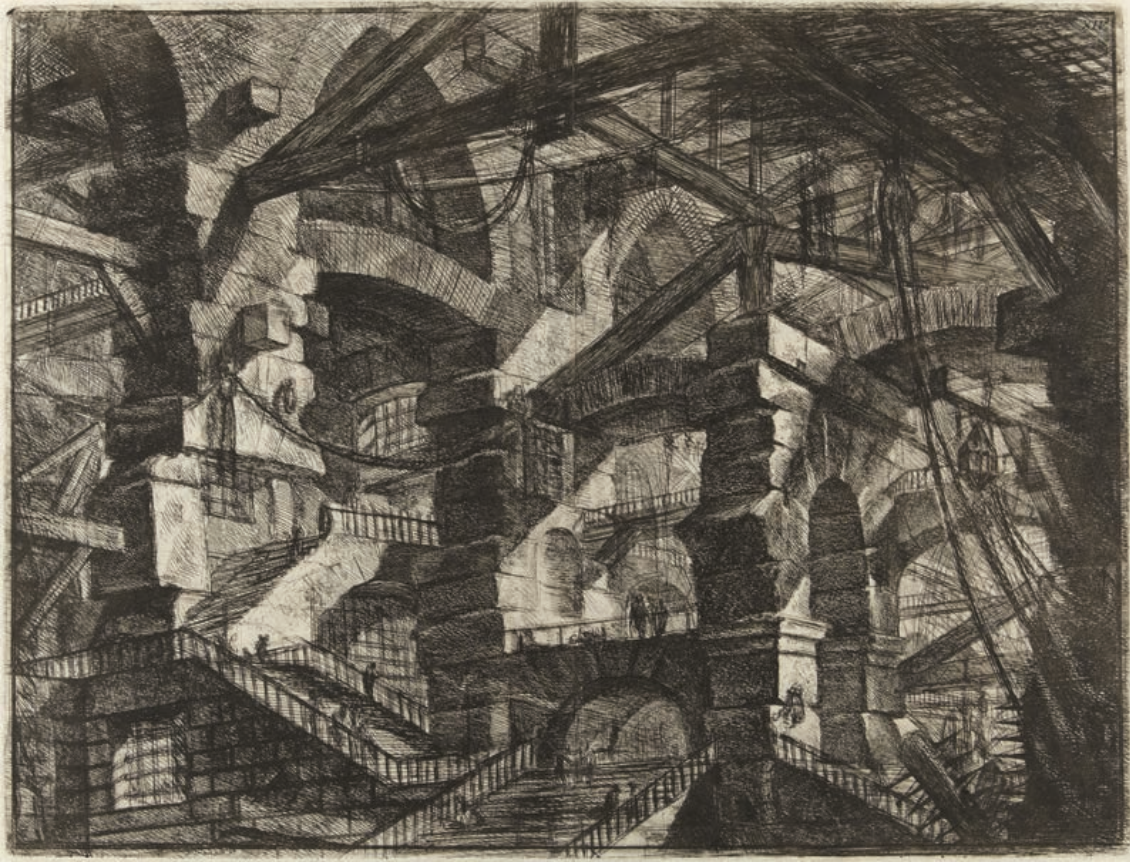


fig. 1.II. Giovanni Battista Piranesi, *Capriccio di scale, arcate e capriate*. Tratto da *Carceri d'invenzione*, 2° edizione, 1761, tavola XIV, mm 415x 548.

ture della capitale. I suoi interessi erano prevalentemente rivolti verso Borromini e le architetture medievali sparse negli antichi borghi italiani⁵.

Anche la pittura senese del '200 e del '300, che ebbe modo di apprezzare durante il suo viaggio del 1922, così ricca di “errori” prospettici, potrebbe aver avuto una decisiva influenza sulle sperimentazioni di quegli inganni percettivi che tanta parte avranno nell’ultima produzione dell’artista olandese. «Proprio in queste pitture – nelle tavole, nei fondi d’oro, negli affreschi – sono ricorrenti quelle anomalie spaziali che generano effetti visivi simili alle incoerenze prospettiche indagate da Escher»⁶.

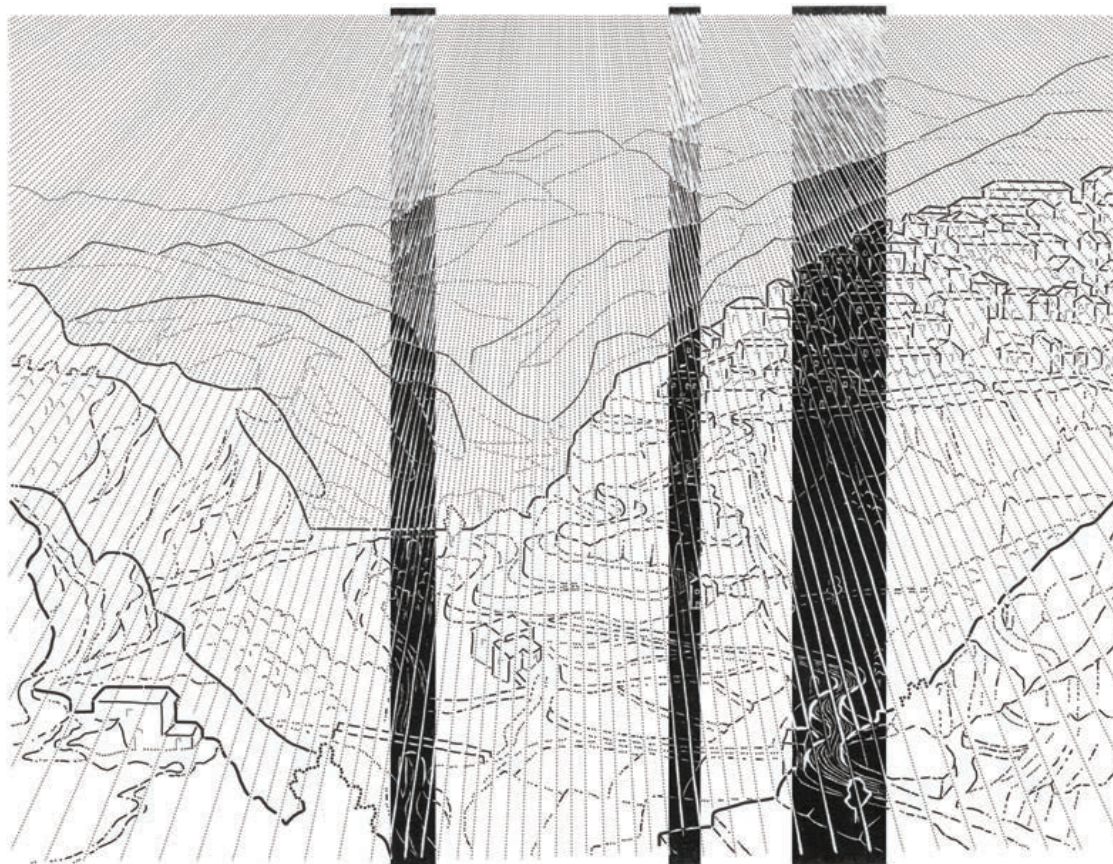
È probabile, anche se non ne fa mai menzione, che il giovane artista olandese abbia studiato le incisioni di Piranesi (1720-1778), traendone ispirazione per le sue opere più tarde⁷. La celebre

5 Cfr. A.H. Luijddjens, *Incontri Romani con Escher*, in A.H. Luijddjens (a cura di), *M. C. Escher*, Catalogo della Mostra (Istituto Nazionale per la Grafica): Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, 13 giugno - 31 luglio 1978, pp. 11-12. Si veda anche F. Giudiccandrea, *L'influenza dell'Italia...* cit., p. 26.

6 F. Pirani, *Antichi maestri e ricerche d'avanguardia: le molteplici visioni di Escher in Italia*, in F. Pirani, B. Treffers (a cura di), *Nell'occhio di Escher*, Electa, Milano 2004, p. 36.

7 A sostegno di tale ipotesi si ricorda che Wim Hazeu racconta di alcune stampe di Piranesi che Escher acquistò a Roma e mise in bella mostra nel suo studio svizzero a Châteaux d'Oex, dove si trasferì nel 1935. Cfr. W. Hazeu, *M.C. Escher. Een biografie*, Amsterdam 1998. Si veda anche F. Pirani, *Antichi maestri e ricerche d'avanguardia...* cit., p. 38.





AR

fig. 2.II. Maurits Cornelis Escher, *Rossano*, 1931. Xilografia, mm 240 x 309. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

serie delle incisioni *Carceri d'invenzione*⁸, rappresenta un turbine di scale e prospettive di scorcio che, forzando la serena e statica prospettiva rinascimentale, aprono lo sguardo a nuove interpretazioni spaziali. In particolare nella tavola *Capriccio di scale, arcate e capriate*⁹, con un abile artificio prospettico, Piranesi connette due muri tra loro paralleli, utilizzando un improbabile arco di collegamento che percettivamente appare parallelo agli stessi muri che collega (fig. 1.II). Di fatto una costruzione impossibile. Un'anticipazione del *triangolo di Penrose*¹⁰, che sarà fonte di studio e ispirazione per l'incisore olandese nel periodo della sua maturità.

Grazie all'amico Hoogewerff, entrò in contatto con il *Gruppo Romano Incisori Artisti*. La stima per

8 Una prima edizione di 14 incisioni, che Piranesi chiama *Invenzioni capric[ciose] di carceri...*, fu realizzata tra il 1745 e il 1750. La seconda edizione, arricchita di due nuove incisioni, appare nel 1761 con il nome *Carceri d'invenzione*. Nel 1770 le incisioni vennero ulteriormente rielaborate, mirando ad un più intenso effetto chiaroscuro ed una maggiore teatralità.

9 La tavola *Capriccio di scale, arcate e capriate* appare con la numerazione XII nell'edizione del 1745-50 e con la numerazione XIV nell'edizione del 1761.

10 Il *triangolo di Penrose* fu inventato dal matematico Roger Penrose che lo rese noto in un articolo del febbraio 1958, in cui lo definì «[...] l'impossibile nella sua forma pura». Tale figura può esistere solo come rappresentazione bidimensionale ma non può assumere forma concreta nello spazio reale. Essa, difatti, è costituita da elementi tra loro connessi in una rappresentazione apparentemente coerente dal punto di vista percettivo, ma che in realtà sono tra loro prospetticamente inconciliabili. Cfr: L.S. Penrose, R. Penrose, *Impossible objects: a special type of visual illusion*, in *British Journal of Psychology*, vol. 49, 1958, pp. 31-33.



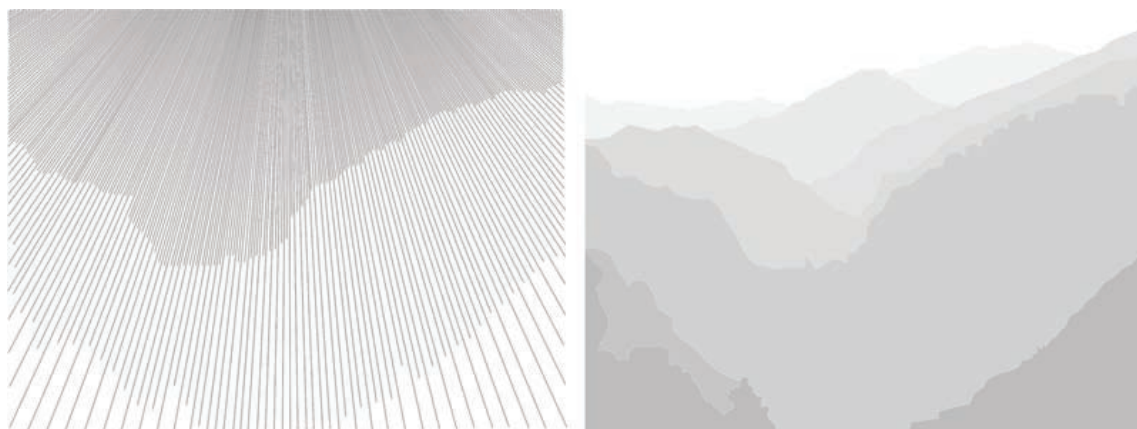


fig. 3.II. Maurits Cornelis Escher, *Rossano*, 1931. Xilografia, mm 240 x 309. Scomposizione del paesaggio per elementi grafici.

le opere del giovane Escher spinse Federico Hermanin, fondatore del gruppo, ad organizzare per lui una mostra personale, che si tenne nel 1926 presso Palazzo Venezia.

Fu probabilmente l'amicizia con Haas Triverio, artista e grafico svizzero conosciuto a Siena qualche anno prima, che lo introdusse invece nell'ambiente artistico che gravitava intorno alla rivista "L'Eroica". In questo contesto conobbe lo scultore e incisore Publio Morbiducci, gli incisori Bruno da Osimo, Dario Neri e Lorenzo Viani. Sollecitato da questo fertile mondo culturale, Escher approfondì le espressioni artistiche del passato, ma ebbe anche l'occasione di saggiare le ultime tendenze del suo tempo¹¹. Le influenze divisioniste dell'ambiente romano e il nascente movimento futurista lasciarono traccia in alcune delle sue incisioni. *Rossano*, *Morano* e *Chiostro di Monreale* sembrano cedere ad un gusto divisionista, sia pur applicato ad incisioni in bianco e nero e declinato nel singolare stile escheriano. In particolare nella xilografia *Rossano* (fig. 2.II), realizzata nel 1931 dopo il suo viaggio in Calabria, il sapiente dosaggio di linee radiali – in perfetto equilibrio tra bianco e nero nella parte alta dell'incisione che definisce il cielo e poi, in basso, bianche su di uno sfondo nero dominante – sembrano richiamare i raggi di luce emanati da una fonte luminosa che sta fuori dal campo visivo (fig. 3.II). È un effetto ottico di pregevole efficacia, ottenuto con l'uso del bianco e nero, che i divisionisti conseguono, invece, con punti e linee colorate.

Lo scorcio viene percepito da un'altura posta ad est del centro abitato che consente di cogliere il lembo meridionale del borgo e una complessa articolazione montuosa sullo sfondo (fig. 12.I).

Nella xilografia di *Morano* Escher ritrae dall'alto il centro abitato, arroccato a degradare sul colle, con le vette del Pollino sullo sfondo e l'ampia vallata (fig. 4.II). La vista è colta dalle pendici del promontorio che, da sud est, guardano verso il borgo e la valle (fig. 13.I).

In realtà la scena appare specchiata rispetto alla vista reale percepibile sul luogo e documentata da una fotografia di viaggio del 23 maggio 1930. È questa la vista che probabilmente ha costituito la base per la realizzazione dell'incisione. È probabile che il disegno su matrice sia stato realizzato senza invertirne il senso di lettura, determinando, di conseguenza, un'immagine stampata

11 Cfr. F. Giudiceandrea, *L'influenza dell'Italia...* cit., p. 27.



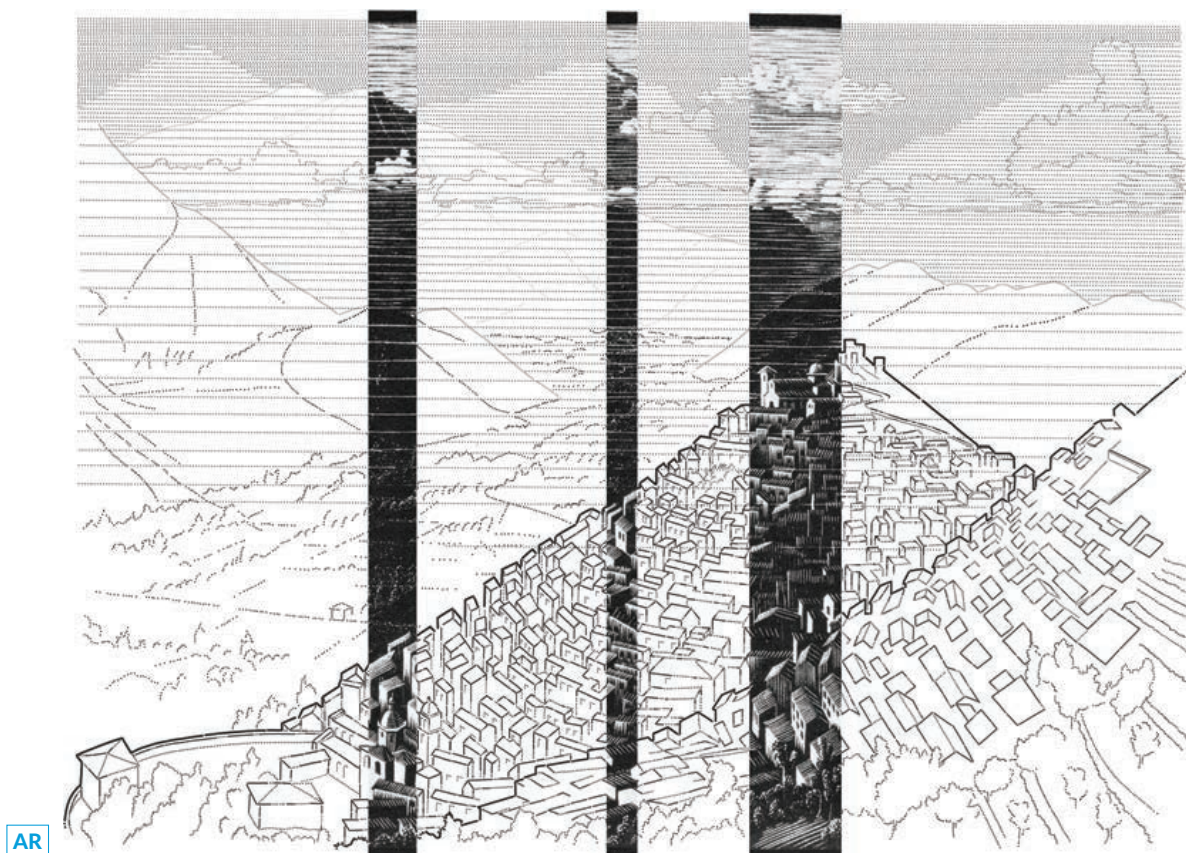


fig. 4.II. Maurits Cornelis Escher, *Morano*, 1930. Xilografia, mm 240 x 322. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

alla rovescia (fig. 5.II). Una scelta deliberata o una svista in fase di realizzazione dell'opera? Ciò, comunque, non toglie fascino ad una vista aerea di estrema suggestione in cui la forma conica del borgo si staglia su di un oscuro paesaggio ricoperto da una velatura atmosferica, riprodotta con un trattamento a righe orizzontali (fig. 6.II).

Sia in *Rossano* che in *Morano* sembra ritrovarsi un'anticipazione delle future sperimentazioni sui notturni romani del 1934. In entrambe le incisioni vi è un utilizzo della prospettiva che richiama quella declinazione del futurismo espressa prima nello scritto di Marinetti *L'aeroplano del Papa* del 1912 e successivamente nel *Manifesto dell'Aeropittura*, pubblicato sulla "Gazzetta del popolo" del 22 settembre 1929¹². L'aeropittura esprime un genuino entusiasmo per il volo, un'attrazione per il dinamismo e la velocità che solo l'aeroplano sa esprimere. La scelta di un punto di vista aereo e la prospettiva dall'alto dominano la città e il paesaggio, come nelle affascinanti visioni di Gerardo Dottori (figg. 7.II, 8.II). Escher non rimane indifferente a tali suggestioni. Nell'incisione *Aeroplano*

12 Il *Manifesto dell'Aeropittura* venne redatto da Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, Benedetta Cappa, Fillia, Tato e Mino Somenzi.



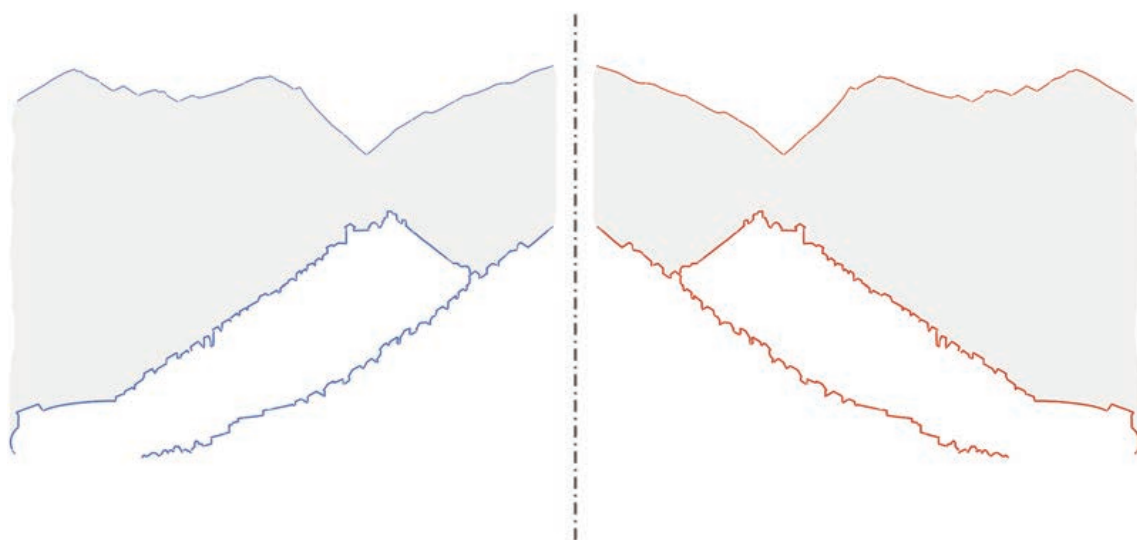


fig. 5.II. Maurits Cornelis Escher, *Morano*, 1930. Xilografia, mm 240 x 322. Schema di riflessione rispetto ad un asse verticale. A sinistra: orientamento della stampa originale. A destra: immagine riflessa.



fig. 6.II. Maurits Cornelis Escher, *Morano*, 1930. Xilografia, mm 240 x 322. Scomposizione del paesaggio per elementi grafici.

su *paesaggio innevato* del 1934, realizzata per la copertina dell'edizione invernale 1934-35 della rivista "Timotheus", egli sembra proporre le istanze dell'aeropittura futurista in un efficace manifesto grafico (fig. 9.II). Tali richiami saranno poi ripresi nella celebre incisione *Giorno e notte* del 1938, in cui un singolare intreccio di uccelli in volo media il transito tra luce e tenebre, su di un paesaggio aereo speculare (fig. 10.II). In essa si ritrova una realtà trasfigurata dalla visione aerea, in cui campi coltivati, fiumi e strade si esprimono in una rappresentazione astratta del paesaggio, narrata da semplici tratti grafici e figure geometriche¹³.

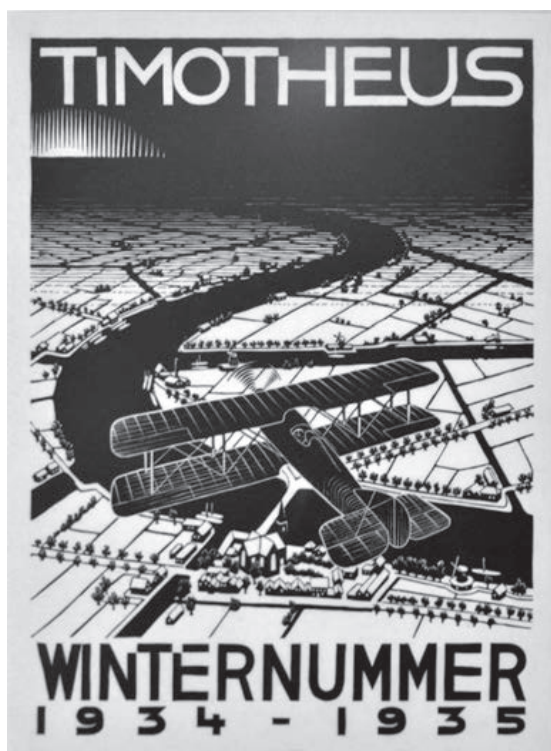
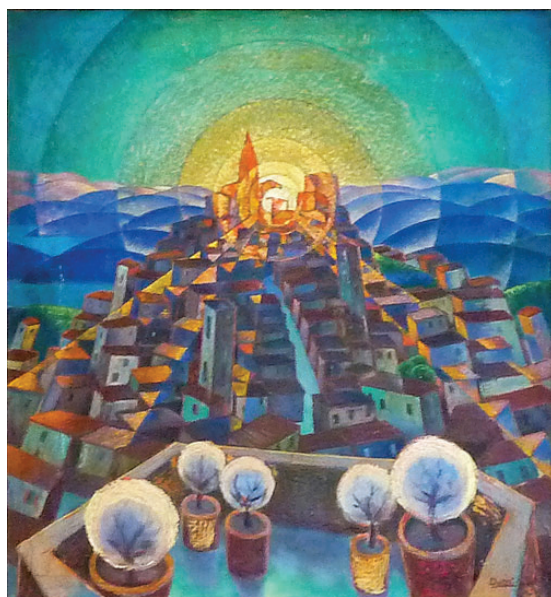
¹³ Cfr. F. Pirani, *Un olandese a Roma. Studi incontri, visioni di Escher tra il 1923 ed il 1935*, Catalogo della Mostra: Roma, Chiostro del Bramante, 20 settembre 2014 - 22 febbraio 2015.



fig. 7.II. Gerardo Dottori, *Aurora umbra*, 1923, pannello centrale del trittico. Museo del Novecento, Milano.

fig. 8.II. Gerardo Dottori, *Aerei-lago-nuvole*, 1932, olio su tela. Collezione privata.

fig. 9.II. Maurits Cornelis Escher, *Aereo sopra un paesaggio innevato*, 1934. Copertina dell'edizione invernale 1934-35 della rivista "Timotheus". Xilografia, mm 300 x 220.



L'attitudine di Escher alla costruzione di prospettive con viste dall'alto è ampiamente diffusa già in alcune precedenti incisioni di paesaggi italiani. *Fiumara Stilaro* (1930), *Cattolica di Stilo* (1930), *Ravello e Costiera Amalfitana* (1931), *Flusso di lava dall'Etna* (1933), *Caltavuturo nelle Madonie* (1933),



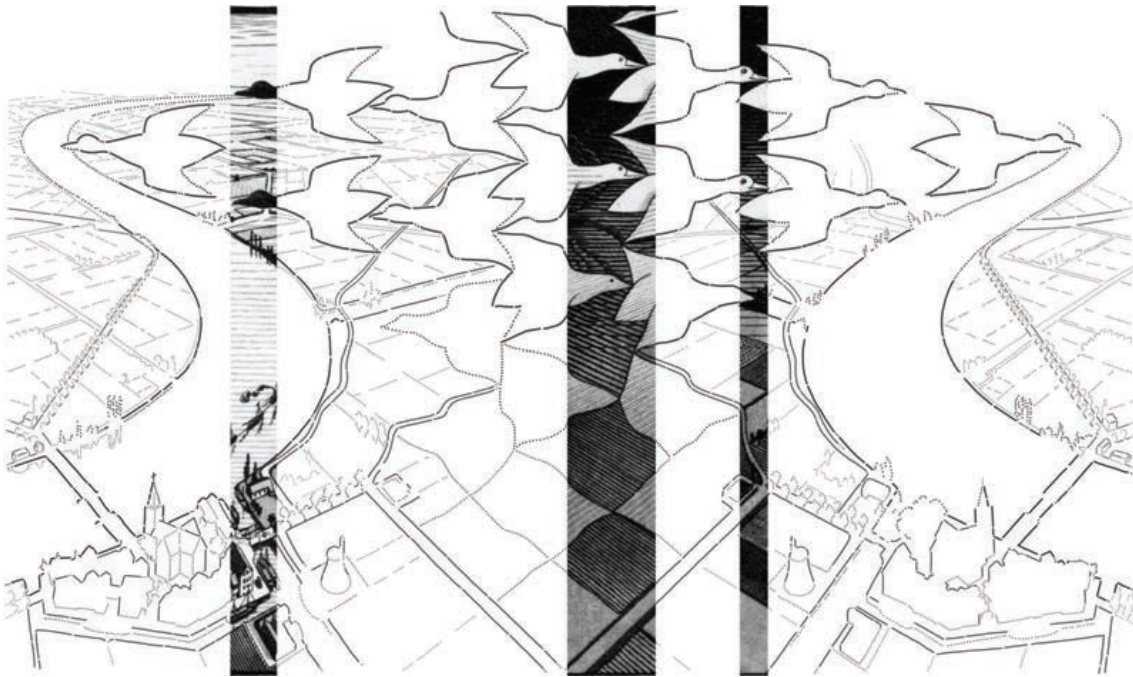


fig. 10.II. Maurits Cornelis Escher, *Giorno e notte*, 1938. Xilografia a due colori, mm 393 x 678. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

sono alcuni esempi di incisioni in cui la vista aerea contribuisce ad una idealizzazione del paesaggio, una rappresentazione surreale che spesso sfuma sullo sfondo e descrive una sorta di spazio atipico, quasi metafisico. Sono immagini rubate sull'orlo di un precipizio che offrono visioni inusuali, tipiche del paesaggio aspro dell'Italia meridionale, in cui rupi scoscese si alternano a vallate solcate da affascinanti fiumare o campi arati che si perdono verso l'orizzonte. Immagini ed emozioni da cui l'animo di Escher, abituato alla pacatezza dei paesaggi nordici, rimase profondamente colpito. Lo stesso approccio con vista dall'alto si ritrova nella litografia *Scilla* del 1931 e nella xilografia *Costa Amalfitana* del 1934. Le due immagini hanno un'impostazione prospettica e spaziale molto simile. La costa, in entrambi i casi, viene vista di scorcio (fig. 11.II). La vista di Scilla, a differenza dei casi precedenti, si concentra sull'abitato e mette in evidenza la magica integrazione tra costruito e ambiente naturale. In particolare, il promontorio roccioso su cui si erge il castello Ruffo viene rappresentato con un particolare trattamento grafico, per terrazzamenti e limature di volumi geometricamente modellati. Tale scelta, frequente nelle incisioni di paesaggi di Escher, dà corpo e solidità allo spazio naturale che accoglie il costruito, quasi plasmandolo con la stessa sostanza delle case. La vista viene ritratta dalla parte alta del borgo, da uno slargo che si affaccia sul mare posto ad ovest del belvedere principale di Scilla: uno scorcio simile a quello che si ritrova in una delle poche foto di viaggio oggi disponibili, datata 5 maggio 1930¹⁴. È il luogo

14 Le foto di viaggio appartengono alla collezione privata di Federico Giudiceandrea, esposte alla mostra *M.C. Escher* tenuta a Milano, Palazzo Reale, dal 24 giugno 2016 al 22 gennaio 2017.



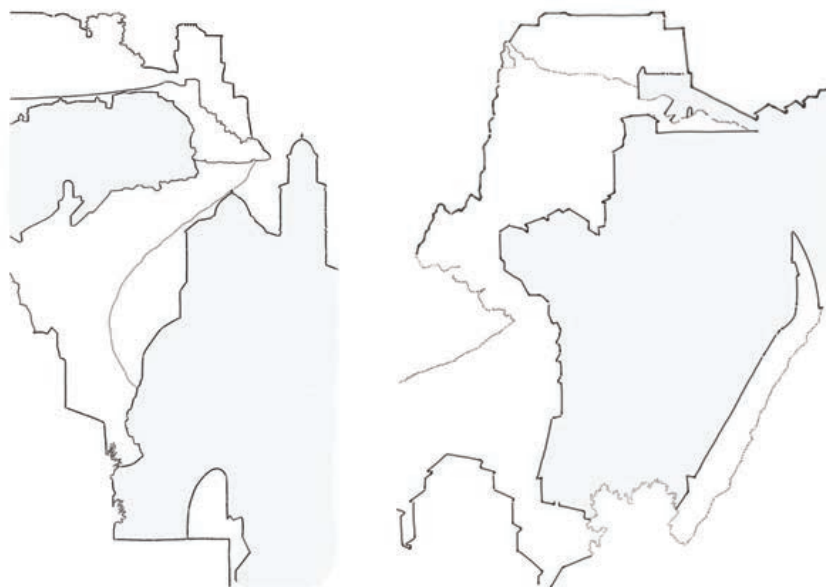
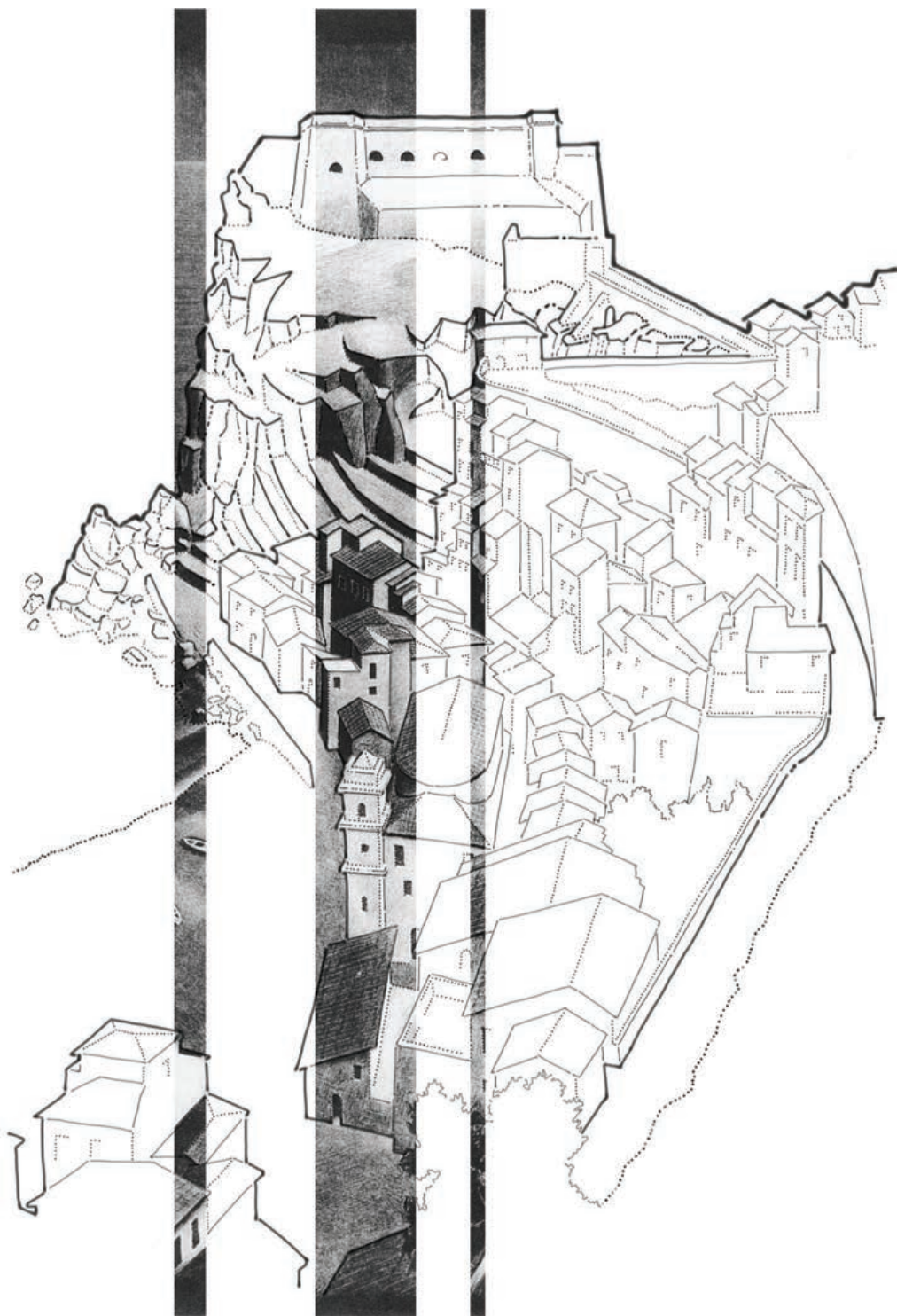


fig. 11.II. Analisi dello schema compositivo. A sinistra: Maurits Cornelis Escher, *Costa Amalfitana*, 1934. Xilografia, mm 695 x 407. A destra: Maurits Cornelis Escher, *Scilla*, 1931. Litografia, mm 297 x 226.

ottimale per una vista dall'alto che colga gran parte del costruito e della costa (fig. 3.I). Il blocco del centro abitato si sviluppa lungo una direttrice curva e guida lo sguardo verso lo sfondo, lì dove si erge la rocca con il castello, episodio dominante della rappresentazione grafica. Il mare, sullo sfondo, si unisce al cielo e, per contrasto, conferisce risalto a rocca, castello e abitato (fig. 12.II). Di Scilla Escher realizzò anche una xilografia, sia pur meno nota. Lo scorcio e il trattamento grafico sono decisamente differenti. La vista è tratta da uno degli scogli posti sulla battigia dell'antico quartiere dei pescatori di Chianalea (fig. 2.I). La prospettiva, questa volta, è tratta dal basso e ritrae le piccole case dei pescatori che sembrano emergere dall'acqua (fig. 13.II). Alle spalle altre abitazioni si inerpicano sul pendio a strapiombo sul mare, alternandosi a coraggiosi sistemi di terrazzamento. Sullo sfondo si scorge la rocca con il castello, vista da est: dal lato opposto alla precedente incisione. Escher realizzò un dettagliato disegno preparatorio a matita, datato 4 maggio 1930, in cui, dal trattamento delle nuvole per linee verticali, si coglie quella che sarà la scelta grafica caratterizzante per l'incisione finale.

Il taglio prospettico ricorda l'immagine di Scilla realizzata da Edward Lear, illustratore e scrittore inglese che nel 1847 visitò la provincia di Reggio Calabria (fig. 15.II). Anche qui la vista è dal basso, ripresa da una piccola imbarcazione, e guarda verso la rocca con il castello. Il punto di osservazione, però, è diametralmente opposto: Lear ritrae da ovest la spiaggia di Marina Grande e il promontorio; Escher guarda da est il borgo di Chianalea con in fondo il castello. Ben diverso è anche l'impatto emotivo: tanto serena e pittorica è la descrizione paesaggistica di Lear, quanto geometrizzata e carica di tensione è invece l'incisione di Escher. Qui l'effetto drammatico viene accentuato dalla scelta della tecnica xilografica che conferisce un alone cupo all'immagine. Il nero domina la scena, mentre un sistema di tratti bianchi verticali definisce le nubi del cielo. Particolarmente efficace è il tratteggio orizzontale che riproduce un suggestivo riflesso sul mare della rocca e dell'abitato (fig. 14.II).





AR

fig. 12.II. Maurits Cornelis Escher, *Scilla*, 1931. Litografia, mm 297 x 226. Analisi grafica con stralci della stampa originale.



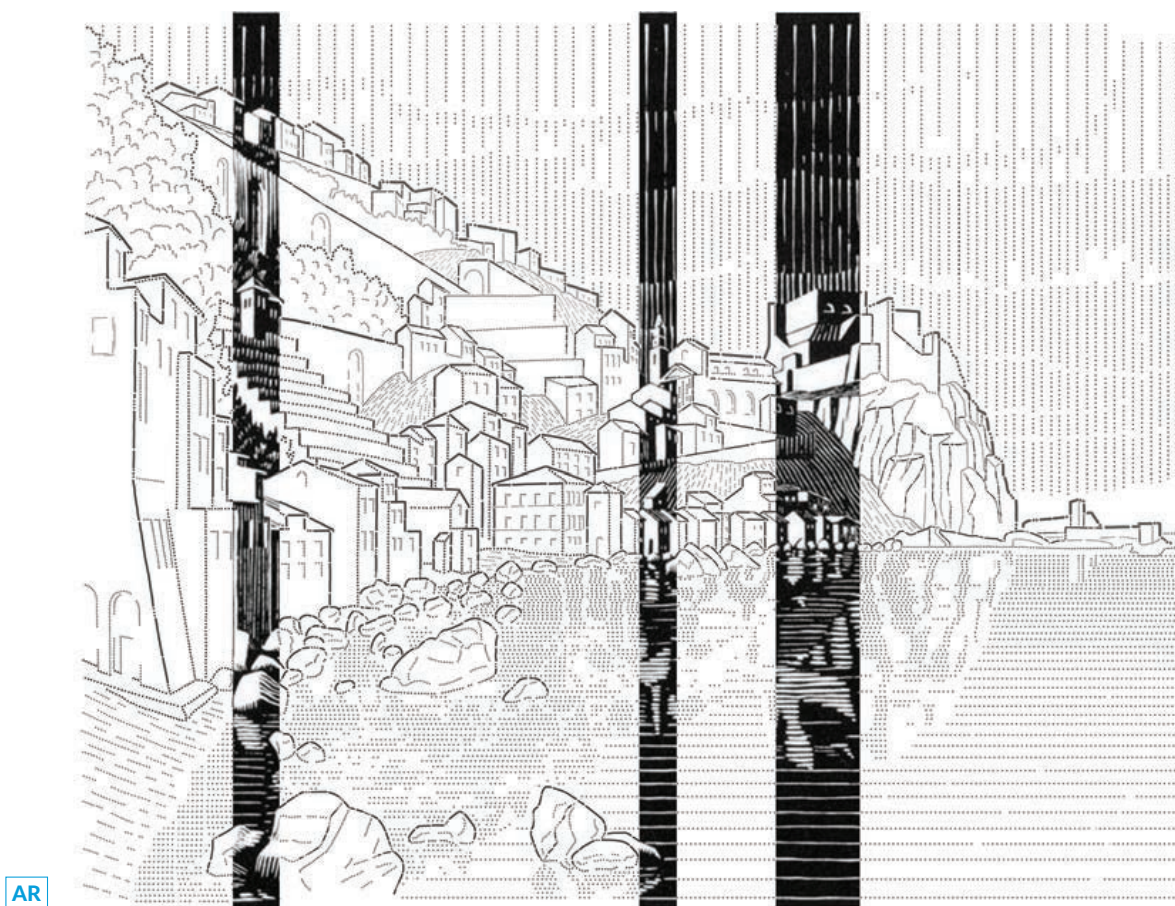


fig. 13.II. Maurits Cornelis Escher, *Scilla, Chianalea*, 1931. Xilografia. Analisi grafica con stralci della stampa originale.



fig. 14.II. Maurits Cornelis Escher, *Scilla, Chianalea*, 1930. Xilografia. Scomposizione del paesaggio per elementi grafici.





AR

fig. 15.II. Edward Lear, *Scilla*, 1847.

Escher affronta con due approcci ben diversi le due incisioni di Scilla: vista aerea, pacata e quasi idealizzata nel primo caso; vista dal basso e piena di tensione nel secondo, una palese anticipazione della forte carica di drammaticità che ritroveremo nei notturni romani del 1934.

Lo spirito del viaggio: viandanti stranieri nella Calabria estrema

Durante i suoi viaggi italiani, prima del 1935, Escher si accompagnava con altri artisti conosciuti nella capitale. Il pittore svizzero Giuseppe Haas Triverio era una presenza costante. A loro si univa spesso un altro artista svizzero, Robert Schiess, membro delle guardie del Papa. Nel mese di aprile, guidati dal gradevole clima mite e dalla luce viva della primavera, iniziavano i loro viaggi stagionali. In treno, in nave ma prevalentemente a piedi e zaino in spalla, vagavano alla ricerca di immagini, luoghi e suggestioni. I taccuini si riempivano di schizzi che sarebbero diventati prezioso tesoro di memorie per future ispirazioni. Le fotografie e i disegni a matita diventavano spesso guida per l'elaborazione di affascinanti incisioni.

I lunghi tratti a piedi consentivano loro di cogliere e godere a pieno del fascino dei paesaggi, ma li mettevano anche in contatto diretto con genti, culture e tradizioni che incontravano lungo la strada. I tempi lunghi del cammino permettevano di cogliere dettagli sfuggenti, prospettive e scorci inusuali, emozioni che maturavano lungo il viaggio, assorti nella contemplazione di paesaggi unici, frutto di un'armonica integrazione tra antropico e naturale.

Era l'Italia degli anni '20 e '30 del novecento, afflitta da un'opprimente dittatura fascista che più tardi





fig. 16.II. Theodore Brenson, *Rocce e case a Pentadattilo*, tav. 47, 1928.

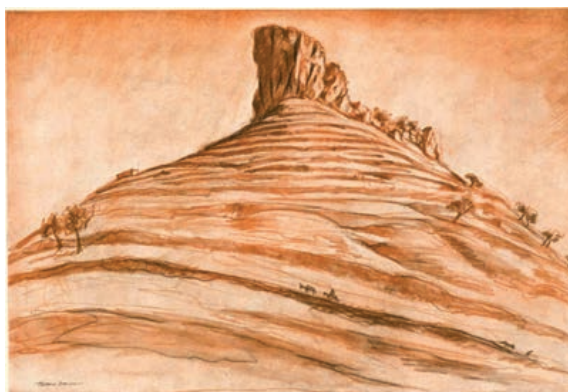


fig. 17.II. Theodore Brenson, *Rocca di Bova*, tav. 51, 1928.

indurrà Escher ad abbandonare l'Italia, ma era anche un'Italia in cui il costruito e lo spazio naturale generavano sintesi virtuose. La sobria e dignitosa povertà delle popolazioni dell'entroterra, la lontananza da possibili contaminazioni “moderniste”, conservava ancora intatti paesaggi straordinari.

Theodore Brenson: il tratto sanguigno di un artista lettone

Lo stesso spirito di conoscenza e l'attrazione per le ricchezze del paesaggio italiano si ritrovano anche nei viaggi dell'artista lettone Theodore Brenson (Riga, 1893 - Peterborough, New Hampshire, 1959). Egli giunse in Italia nel 1924 e si stabilì a Roma, dove entrò a far parte del *Gruppo Romano Incisori Artisti*. Nel gennaio del 1927 si tenne la sua prima mostra personale, presso la *Galleria Pesaro* di via Manzoni a Milano. Per l'occasione espose una serie di acqueforti e disegni in bianco e nero raffiguranti Roma, Napoli, Venezia, Assisi e i dintorni di Firenze. Nel 1931 si trasferì a Parigi, ma continuò a mantenere i suoi contatti con l'ambiente artistico italiano. Nel novembre dello stesso anno partecipò ad una mostra collettiva dal titolo “*Peintres graveurs contemporaines*” dedicata ai maestri francesi del bianco e nero che si tenne presso la *Galleria Milano* nell'omonima città. Più tardi, nell'aprile del 1933, realizzò una seconda mostra personale, sempre a Milano, presso la *Galleria Tre Arti*.

Gli interessi di Brenson non si limitarono ai soli centri più noti della penisola italiana. Ancor prima che l'artista lettone si recasse in Italia, la Calabria apparteneva ad un immaginario a lui familiare. Il fascino dell'Aspromonte e delle foreste in cui i due fratelli normanni Ruggero e Roberto avevano compiuto le loro eroiche gesta di conquista, apparteneva ad una tradizione orale diffusa nei paesi nordici¹⁵.

Nell'estate del 1928, per ben tre mesi, Brenson attraversò la Calabria alla ricerca di ispirazioni per i suoi disegni. Ne realizzò più di cento, di cui solo cinquantadue furono pubblicati nel volume *Visioni di Calabria*¹⁶. Ancora oggi, tale opera rappresenta la più ampia raccolta di disegni sul paesaggio calabrese.

15 Cfr. L. Parpagliolo (a cura di), *Visioni di Calabria. Cinquantadue disegni di Teodoro Brenson*, Vallecchi, Firenze 1929, p. XXXIII.

16 Il volume fu pubblicato nel 1929 dall'editore Vallecchi, a un anno dal viaggio di Brenson in Calabria, con una premessa storico-critica di Luigi Parpagliolo, storico dell'arte e ambientalista calabrese. Cfr. R. Gaetano, *Il viaggio in Calabria di Theodore Brenson*, in “*Rivista Calabrese di Storia del '900*”, 1, 2011, pp. 75-90.





fig. 18.II. Theodore Brenson, *Rocca di Bova vista dalla Porticella*, tav. 52, 1928.



fig. 19.II. Theodore Brenson, *Veduta generale di Bova (con la porta principale)*, tav. 49, 1928.

Gli strumenti utilizzati da Brenson erano la *sanguigna*, la *seppia* e il *lapis nero*. Essi venivano scelti, di volta in volta, in modo da rappresentare al meglio la variegata articolazione del paesaggio calabrese. «La *sanguigna* – scrive Brenson a Luigi Parpagliolo – mi serviva come base per la formazione dell'insieme nella luce calda e morbida, e quasi come ricordo delle nude rocce brulle e rossicce, così frequenti in Calabria, e tanto da me amate; la *seppia* mi dava il mezzo di rappresentare le ombre fresche, per le tonalità fredde; il *lapis nero* mi serviva, invece, per una maggiore precisione delle forme. Così, secondo le diverse necessità lavoravo con uno, due o tutti e tre i lapis»¹⁷. L'approccio di Brenson è ben diverso da quello di Escher, non solo per le differenti tecniche utilizzate. Alle trasfigurazioni del paesaggio in chiave quasi surreale dell'olandese, si contrappongono visioni più romantiche, ammirate e rapite dall'aspra conformazione del territorio: ora a picco su di un alto promontorio roccioso, subito dopo a strapiombo verso il mare. Una terra animata da forti contrasti, in cui la luce netta e decisa dei mesi estivi aggiungeva maggiore fascino e drammaticità ai paesaggi. «Nella scena che mi stava dinanzi – scrive Brenson – non vedevo mai un angolo nel senso impressionistico, ma cercavo sempre di vedere tutto. Avrei voluto avere degli occhi di potenza infinita per vedere sino in fondo a tutte le cose. Sentivo lo sviluppo geologico del paesaggio. In Calabria è molto forte questa sensazione. Là dove monti e mare sembrano ancora in continua lotta, e là anche dove, nell'interno, il mare è lontano ma si aspira nell'aria trasparente, si sente la terra pulsare come nell'atto della creazione cosmica dell'universo»¹⁸.

Il disegno che ritrae la rocca di Pentadattilo è carico di un'emotiva espressività che traspare dall'irregolare articolazione delle pareti rocciose (fig. 16.II). È un approccio meno misurato di quello di Escher che, al contrario, rappresenta la stessa Pentadattilo con una drammaticità statica e più razionale.

Anche a Bova, l'attenzione dell'artista lettone si concentra sul contesto naturale. Nei due disegni che ritraggono il promontorio roccioso, l'irregolarità delle superfici e l'intensità emotiva appaiono come elemento dominante della composizione. Le faglie irregolari della rocca che custodisce il

¹⁷ L. Parpagliolo (a cura di), *Visioni di Calabria...* cit., p. XXXV.

¹⁸ *Ibidem*.



castello contrastano con la posata regolarità del promontorio che la sorregge (figg. 17.II, 18.II). Nel disegno di fig. 18.II, la rocca, vista da lontano, viene inquadrata da pareti rocciose in primo piano, disegnate con un tratto nervoso. Una sorta di cannocchiale che accentua l'intensità e la drammaticità dell'immagine.

Tali paesaggi così intensi dovevano apparire a Brenson come vere e proprie visioni: sculture di roccia magicamente affioranti dal terreno. Percezioni irripetibili per l'artista lettone, ben diverse dalla serena regolarità del paesaggio nordico.

Un terzo disegno di Bova mostra un approccio più sereno (fig. 19.II). Esso ritrae una veduta generale del borgo visto dal basso con la porta principale che conduce verso piazza Roma. È una vista simile a quella scelta circa ottant'anni prima da Edward Lear. Brenson però rinuncia ad una maggiore definizione di dettaglio per concentrarsi sul rapporto tra costruito e ambiente naturale. Il disegno, a differenza di quello del viaggiatore inglese, è privo di figure umane. Tutto è natura e artificio. L'abitato, accennato con rapidi tratti di matita, si fonde con il contesto naturale. Alberi e pareti rocciose sono descritti con un tratto nervoso e apparentemente incompiuto. Quelli di Brenson non sono disegni definiti al dettaglio ma schizzi veloci colti sul campo, pronti a fissare un'emozione visiva prima che svanisca la sua travolgente intensità.

Sia Escher che Brenson possono considerarsi dei tardivi viaggiatori del *Grand Tour*, viaggi di formazione dei giovani appartenenti all'aristocrazia europea che tra il XVII e il XIX secolo vagarono per l'Europa in cerca di esperienze e ispirazioni. L'Italia, con le sue bellezze paesaggistiche, artistiche e architettoniche, era tra le mete privilegiate.

La Calabria rimase però, per lungo tempo, una tappa marginale negli itinerari del *Grand Tour*. La costa tirrenica, fino a Reggio, era comunque una via obbligata per i viaggiatori che intendevano attraversare lo Stretto verso la Sicilia. La costa ionica calabrese, al contrario, era un percorso più marginale, che attraeva solo pochi viaggiatori disposti a sfidare le presunte insidie delle sue terre¹⁹.

Edward Lear: diari illustrati di un viaggio in terre aspre

Tra i pochi disegnatori che si lasciarono affascinare dai luoghi selvaggi e irripetibili di una "Calabria estrema", vi è il giovane scrittore e illustratore inglese Edward Lear (Londra, 1812 - Sanremo, 1888). Poco meno di un secolo prima di Escher e Brenson, anch'egli attraversò più volte l'Italia, affascinato da paesaggi, popoli e architetture della penisola: nel 1837 fu a Roma; tra il 1842 e il 1846 visitò Abruzzo, Molise, la campagna romana e la Ciociaria; nel 1847 giunse nella provincia di Reggio Calabria; nel 1848 visitò Melfi, l'area del Vulture e l'alta Irpinia.

Numerosi sono i diari illustrati dei suoi viaggi. Tra questi spicca il *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria*. Il volume, pubblicato a Londra nel 1852, illustra non solo il viaggio calabrese, come potrebbe intendersi dal titolo, ma anche i resoconti lucani²⁰.

Il tour del 1847, in realtà, avrebbe dovuto attraversare l'intera Calabria ma, come annota Edward Lear nel suo diario, deve concludersi prematuramente sotto i colpi di cannone dei moti di Reggio

19 Cfr. F. Tusciano, *Il Grand Tour nella Calabria estrema. Tra bellezza sublime e filoxenia di omerica memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, p. 13.

20 Cfr. A. Mozzillo (a cura di), *Viaggiatori stranieri nel sud*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964-1982, p. 686.



che rendevano impraticabile la prosecuzione del viaggio. Il rammarico e la preoccupazione delle sorti della città traspaiono chiaramente dalle pagine del suo diario²¹.

Il viaggio si svolge tra il 25 luglio e il 5 settembre 1847. Fin dall'inizio del suo cammino, Lear esprime senza equivoci la sua ammirazione per il paesaggio e la cultura calabresi: «Il nome Calabria in sé stesso ha non poco di romantico. Nessun'altra provincia nel Regno di Napoli stimola tale interesse o ispira tanto ancor prima di avervi messo piede. Quanto può interessarci il Molise o il Principato? O che visioni possono evocare i nomi di terra del Lavoro o Capitanata? Ma “Calabria”? Appena il nome è pronunziato, un nuovo mondo si presenta alla nostra mente: torrenti, fortezze, tutta la prodigalità dello scenario di montagna, cave, briganti e cappelli a punta, [...] costumi e caratteri, orrori e magnificenze senza fine. Persino a Messina, il suo fascino deriva dalla catena blu delle montagne e dei villaggi sparsi sulla sponda opposta; Reggio scintilla sulla riva del mare [...] e si vedono l'alto e maestoso Aspromonte, coronato dalle nuvole, e le scogliere perla-pallido di Bagnara. Eppure questa terra di grande interesse pittorico e poetico ha avuto solo pochi visitatori; meno ancora hanno pubblicato le loro esperienze; i suoi paesaggi, a parte quelli delle strade principali, o vicini ad esse, sono stati raramente riprodotti, almeno dai nostri contemporanei»²².

Nelle parole di Lear è evidente l'urgenza di raccontare un mondo povero, marginale per le cronache ufficiali del tempo, ma carico di un fascino selvaggio non riscontrabile in altre aree di quello che allora era il Regno delle Due Sicilie. Tra le sue righe si legge la meraviglia della scoperta d'un mondo celato tra le aspre rocce calabre, raramente solcate da quei narratori e illustratori che solitamente tessono le storie ufficiali dei popoli. Erano storie, luoghi e paesaggi nascosti, destinati all'oblio, ma ricchi di un'arcigna e affascinante bellezza: il fascino magico che deriva da un isolamento secolare e da un autarchico senso d'identità.

Karl Witte: la ricerca delle radici greche

Appena qualche decennio prima del tour calabrese di Lear, alcuni di questi piccoli paesi, in particolare quelli ricadenti nell'Area Greca della provincia di Reggio Calabria, attirarono l'attenzione di Karl Witte, un giovane studioso tedesco. Nel 1820 egli iniziò i suoi studi sull'ipotesi, allora non ancora verificata dagli studiosi europei, dell'esistenza di una popolazione di lingua greca tra le province meridionali calabresi.

Nella capitale del Regno delle Due Sicilie nessuno seppe fornirgli notizie più dettagliate. Soltanto quando giunse a Reggio riuscì a raccogliere maggiori informazioni²³. Una popolazione di lingua greca, dedita alla pastorizia e all'agricoltura, popolava realmente una serie di centri abitati localizzati nelle vallate, alle pendici meridionali dell'Aspromonte. Tali centri rappresentavano l'ultimo baluardo di un'antica tradizione greca che, al momento in cui fu scoperta,

21 Cfr. E. Lear, *Diario di un viaggio a piedi. Reggio Calabria e la sua Provincia (25 luglio - 5 settembre 1847)*, trad. di E. De Lieto Vollaro, Laruffa, Reggio Calabria 2003, pp. 139, 140. L'edizione originale in inglese fa parte del volume *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria*, pubblicato a Londra nel 1852, presso Richard Bentley, poi ristampato nel 2016 negli Stati Uniti (Provo, Utah) dalla Repressed Publishing LLC. La prima edizione italiana è stata stampata nel 1973 da Edizioni Parallelo 38 (Reggio Calabria) col titolo: *Diario di un viaggio a piedi*.

22 E. Lear, *Diario di un viaggio a piedi...* cit., p. 17.

23 Nel 1821 Karl Witte pubblica un articolo sulla rivista “Gesellschaft” (n. 105, p. 97), in cui dà notizia della scoperta di un'area ellenofona nella provincia di Reggio Calabria e pubblica il canto greco-calabro “Igljo pu olo ton cosmo porpati”/Sole che per tutto il mondo cammini. Vedi anche F. Tuscano, *Il Grand Tour nella Calabria estrema. Tra bellezza sublime e filoxenia di omerica memoria*, Rubbettino, Soveria Mammelli 2016, p. 25.



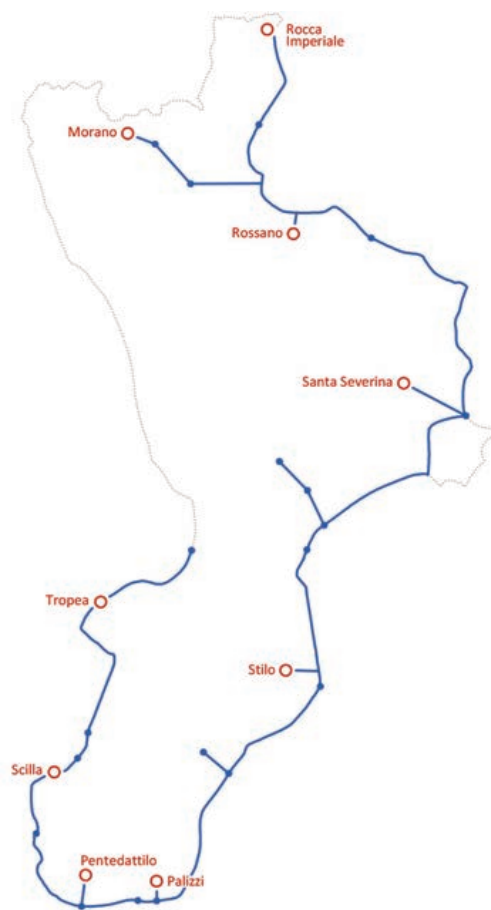


fig. 20.II. Il percorso di M.C. Escher in Calabria. In evidenza i luoghi di cui realizzò alcune incisioni.

già si avviava verso la «[...] fine dell'erosione di una cultura linguistica, culturale, religiosa che riguardava una zona ben più vasta»²⁴. Molti di questi borghi vivevano, allora come adesso, in una condizione di povertà e di estremo isolamento, collegati tra loro da sentieri non facilmente praticabili.

È proprio questo isolamento autarchico che ha conservato per secoli un fascino millenario. Visitatori, scrittori, illustratori e uomini di cultura che hanno avuto la perseveranza di spingersi in queste terre remote, non sono riusciti a resistere all'attrazione magica che tali luoghi emanano.

Escher in Calabria

Il viaggio di Escher in Calabria si svolse dal 28 aprile al 25 maggio 1930, in un contesto storico e sociale in cui gran parte dell'identità di questi luoghi non era stata ancora contaminata.

Insieme all'artista olandese, partirono i compagni di viaggio di sempre Giuseppe Haas Triverio e Robert Schiess con la sua fedele cetra tirolese. Per l'occasione, munito di un'ingombrante macchi-

²⁴ V. Teti, *Il senso dei luoghi. Paesi abbandonati di Calabria*, Donzelli, Roma 2004, p. 40.





AR

fig. 21.II. Maurits Cornelis Escher, *Rocca Imperiale*, 1931. Litografia, mm 230 x 305. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

na da presa, si unì a loro Jean Rousset, un giovane studioso che si interessava di ricerche storiche sull'Italia meridionale.

I quattro partirono da Roma il 28 aprile 1930, per giungere a Pizzo Calabro. Il tour proseguì in direzione sud, per poi risalire lungo tutta la costa orientale della Calabria (fig. 20.II). Lunghi tratti, verso i centri posti nell'entroterra, furono percorsi a piedi o a cavallo di muli. Passarono da Tropea e Scilla per poi dirigersi verso Melito Porto Salvo. Qui il cammino continuò lungo il letto del torrente verso l'incantevole rocca di Pentedattilo. Nei giorni successivi, l'inusuale gruppo di viaggiatori proseguì verso est, in direzione Palizzi, per poi risalire la costa ionica passando da Stilo, Catanzaro, Crotona, Santa Severina, Rossano, Morano e Rocca Imperiale. A questo punto, carichi di immagini ed esperienze, i quattro viaggiatori tornarono a Napoli.

Nell'inverno che seguì, tra il 1930 e il 1931, molti degli schizzi raccolti durante il viaggio divennero incisioni, alcune realizzate con tecnica litografica ed altre con xilografia.

A *Rocca Imperiale* Escher realizza una litografia che ritrae il Monastero dei Frati Osservanti e l'annessa chiesa di Sant'Antonio da Padova (fig. 21.II). La semplicità della composizione viene interrotta da un tortuoso tronco in primo piano che, in realtà, l'incisore olandese aveva disegnato due



giorni prima a Rossano. Escher utilizza, quindi, un elemento estraneo al paesaggio reale, preso da un altro contesto, che qui diventa elemento di cesura tra la cupola della chiesa e il campanile. Ma questa non è l'unica licenza grafica proposta nell'incisione di Rocca Imperiale. Il campanile, rispetto a quello reale, viene innalzato di due livelli. Lo schizzo che lo stesso Escher realizza sul posto il 24 maggio 1930, ritrae invece un campanile fedele alle fattezze oggettive e non appare l'ingombrante tronco in primo piano. Probabilmente tali modifiche rispetto alla percezione reale sono state introdotte per rispondere ad esigenze grafiche e infittire un ritmo compositivo che Escher non ritrovava nello schizzo iniziale. Un modo, tra l'altro, per "correggere" un'architettura in cui effettivamente il campanile appare troppo tozzo rispetto alla volumetria dell'impianto conventuale. La vista è dall'alto, dal belvedere che fiancheggia la chiesa Madre Assunzione della Beata Vergine. Tutto intorno si sviluppa un paesaggio naturale non più facilmente riconoscibile, oggi in gran parte antropizzato (fig. 14.I).

La litografia di *Tropea* ritrae la rupe vista dal basso, con un forte scorcio prospettico, dalla spiaggia posta ai piedi del borgo (fig. 1.I). La roccia che sorregge il belvedere e il centro abitato viene rappresentata con forme tormentate. Una sorta di anelli sovrapposti che mimano la nervosa articolazione della parete naturale. Su di essa contrasta la regolarità delle abitazioni che intrecciano un dialogo conflittuale, ma al tempo stesso armonioso, tra antropico e naturale (fig. 22.II).

La litografia di *Santa Severina* ritrae un paesaggio di più ampio respiro colto dalle pendici che, da Monte Fuscaldo, degradano verso valle in direzione nord est (fig. 11.I). Il costruito appare come un corollario marginale di uno scenario metafisico, dominato dall'articolazione volumetrica della rupe e dal paesaggio che va a sfumare sullo sfondo (fig. 23.II). Uno schizzo di studio a matita, datato 19 maggio 1930, particolarmente fedele all'incisione finale, viene oggi conservato presso la *National Gallery of Art* di Washington. Esso probabilmente è stato realizzato sul posto e coglie, sin dal primo momento, l'interesse per la forma scultorea del colle che ospita il borgo.

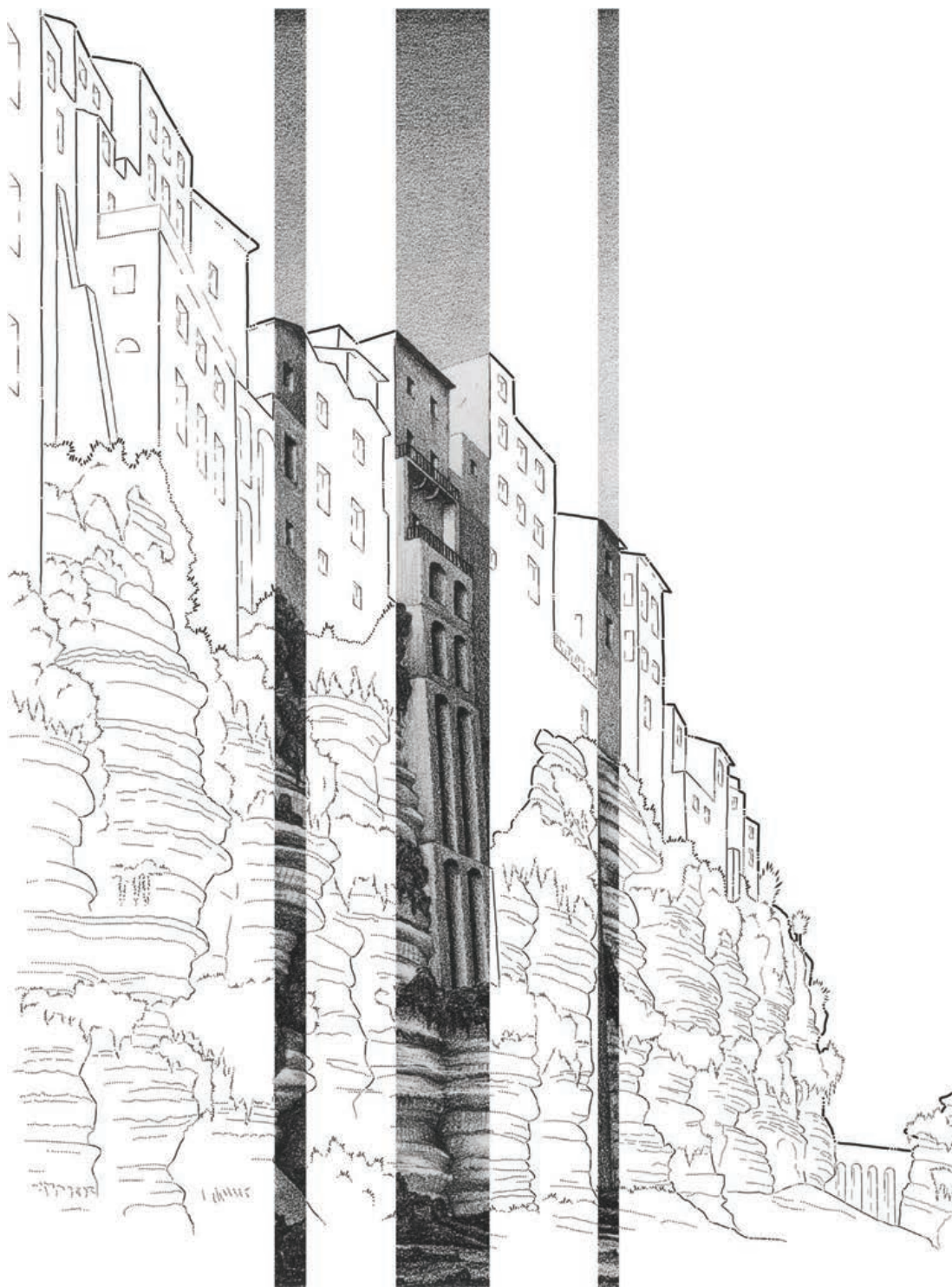
Di Santa Severina Escher realizza una seconda litografia, molto simile a quella già illustrata, nota con il generico titolo: *Italian Town*. La rocca viene ritratta con una vista ancora più ampia, dando risalto allo sfondo paesaggistico. La direzione di osservazione è analoga ma il punto di vista viene spostato più in alto determinando un innalzamento della linea d'orizzonte. L'abitato, pertanto, si staglia per intero su un paesaggio montuoso di estrema suggestione. Il punto d'osservazione sembra coincidere con la stessa vista che, dal belvedere di Monte Fuscaldo, guarda verso la rocca di Santa Severina (fig. 24.II).

In queste litografie sono presenti due caratteristiche ricorrenti nei paesaggi calabresi ritratti da Escher: il conflitto virtuoso tra natura ed opera dell'uomo e la sublimazione del paesaggio in una sorta di spazio atipico, in cui la razionalità del tratto grafico filtra le emozioni e le conduce ad una percezione quasi incantata.

Ma il paesaggio non fu l'unica attrazione ispiratrice per l'artista olandese. Storie, leggende e rapporti con la popolazione entrarono prepotentemente nell'immaginario e nel racconto grafico di Escher. Gli spostamenti dalla costa verso l'entroterra lo portarono spesso in contatto con realtà estremamente singolari, sia dal punto di vista paesaggistico che da quello antropologico.

La rocca di Pentedattilo con il suo fascino fiero e austero, accompagnato da tette leggende che narrano di un passato sanguinoso, affascinò particolarmente Escher. Alla roccia che si erge verso

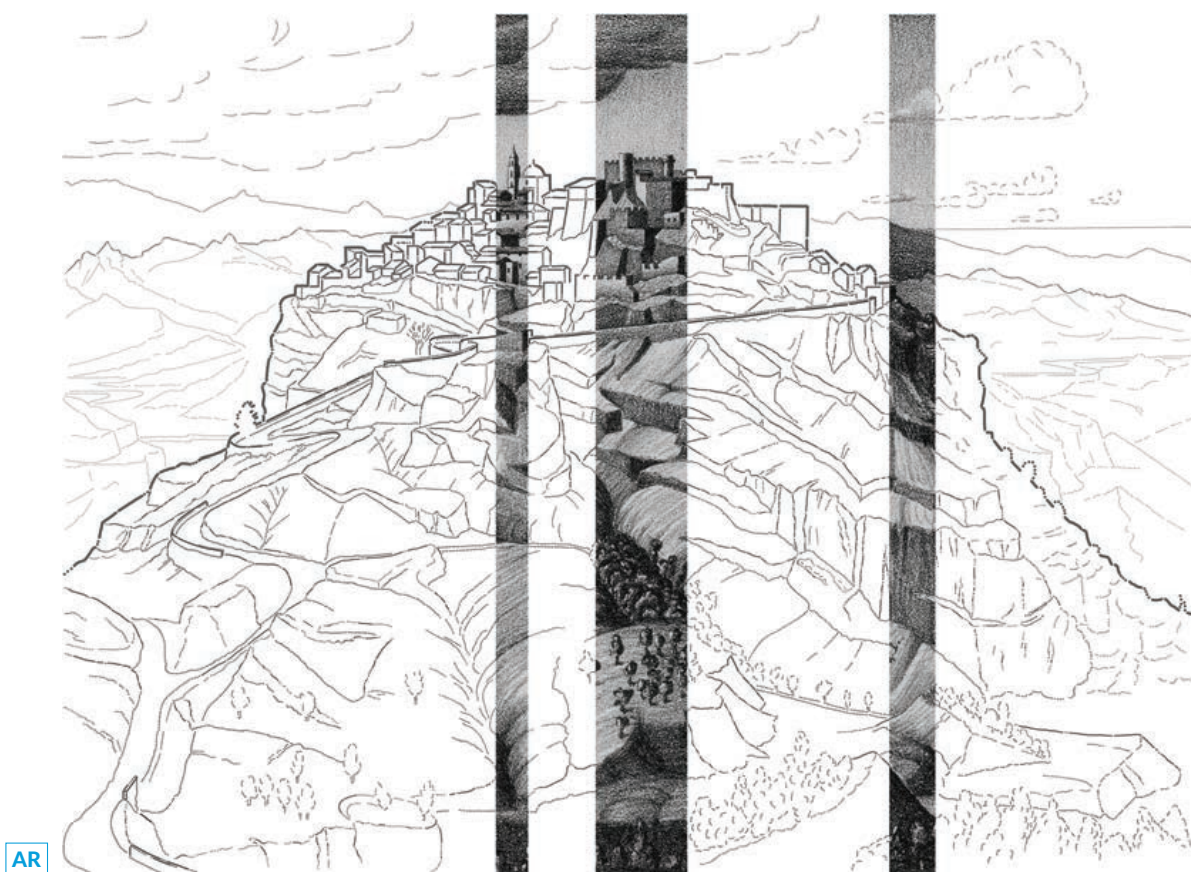




AR

fig. 22.II. Maurits Cornelis Escher, *Tropea*, 1931. Litografia, mm 313 x 235. Analisi grafica con stralci della stampa originale.





AR

fig. 23.II. Maurits Cornelis Escher, *Santa Severina*, 1931. Litografia, mm 232 x 310. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

il cielo, trascinando nel suo palmo piccole e sobrie case, egli dedicò molti dei disegni e delle incisioni del viaggio in Calabria.

Il soggiorno a Penteadattilo durò tre giorni, durante i quali Escher ed i suoi compagni di viaggio si stabilirono in una piccola frazione del paese, in un'unica stanza con quattro letti. «Il cibo consisteva principalmente di pane duro, ammorbidito in latte di capra, miele e formaggio, anch'esso di capra»²⁵.

I quattro viaggiatori si adattarono alle condizioni di vita dei luoghi, umili e in condizioni di estrema povertà. Si narra che una donna di Penteadattilo, identificando i quattro viaggiatori stranieri come improbabili ambasciatori verso il cieco e lontano potere di Roma, abbia chiesto di riferire a Mussolini: «Se lo vedete, ditegli che noi qui siamo tanto poveri da non avere neppure una fonte, né un pezzettino di terra per seppellire i nostri morti»²⁶.

Il contatto e le relazioni con gli abitanti, non sempre agevoli, erano parte integrante del paesag-

25 B. Ernst, *Lo specchio magico di M.C. Escher*, Taschen, Berlino 1978-2007, p. 12.

26 *Ibidem*.





fig. 24.II. Santa Severina. Confronto tra le due incisioni realizzate da Escher. In alto: schemi d'analisi. In basso: riprese fotografiche dai possibili punti di vista. Coordinate geografiche dei punti di ripresa: a) $39^{\circ}08'26.8''N$, $16^{\circ}54'29.3''E$; b) $39^{\circ}08'03.5''N$ $16^{\circ}54'17.5''E$.

gio e delle suggestioni suscitate da un contesto così inusuale, ma al tempo stesso eccitante per i quattro viandanti stranieri.

Ripresa la strada, dopo i tre giorni di permanenza a Pentedito, si incamminarono verso Melito. Lungo il faticoso sentiero incontrarono un uomo a cavallo. Tale incontro sembrò così singolare da spingere Rousset ad avvicinarsi al cavaliere con l'intento di riprenderlo. L'uomo scese da cavallo e invitò i quattro a seguirli nella sua abitazione. Era un viticoltore che produceva vino di ottima qualità. I quattro compagni di viaggio approfittarono ben volentieri della sua ospitalità. Visitarono la cantina e degustarono abbondantemente l'eccellente vino da lui prodotto, a tal punto da giungere alla stazione di Melito in preda ai fumi dell'alcol. Preso dall'allegria che solo l'ebbrezza sa dare, Robert Schiess tirò fuori la sua cetra e iniziò a suonare. Attratti dalla vivace musica dell'artista svizzero, i passeggeri scesero dal treno e cominciarono a ballare. Al gruppo festante, infine, si unì persino il capostazione. Quando Rousset, qualche tempo dopo, ricordò a Escher questo singolare episodio, egli lo commentò lucidamente con poche parole:



*Barbuto, come il Dio Apollo
e suonatore della cetra come lui
fece ballare le Muse e anche un capostazione²⁷.*

Non è questa l'unica occasione in cui la calda socialità della musica aiuterà i quattro viaggiatori a relazionarsi con i calabresi e a superare momenti di tensione e diffidenza. Dietro la scorza arcigna e spigolosa del calabrese si nasconde una calda convivialità pronta a sciogliersi appena le barriere legate ad una millenaria condizione di oppressione e sfruttamento tendono ad abbassarsi. Lo stesso Escher, sul "De Groene Amsterdammer" del 23 aprile 1932, così racconta un analogo episodio: «Gli sconosciuti paesini del desolato entroterra calabro sono collegati alla ferrovia che corre lungo la costa solo attraverso una mulattiera. Chi vuole recarvisi deve andarci a piedi, se non ha a disposizione un mulo.

In un caldo pomeriggio di maggio noi quattro arrivammo, attraverso la porta della cittadina di Palazzio [probabilmente si tratta di Palizzi], con i nostri pesanti zaini, sudando maledettamente e molto affaticati, dopo una stancante escursione sotto il sole cocente. Ci precipitammo verso una locanda. Era una stanza abbastanza grande, fresca, illuminata solo dalla luce che vi penetrava dalla porta aperta: c'era odore di vino e c'erano innumerevoli mosche. Conoscevamo da tempo il modo di fare poco socievole dei calabresi, ma una reazione ostile come l'abbiamo conosciuta quel giorno, non l'avevamo fino allora mai vissuta.

Alle nostre domande amichevoli non ricevevamo altro che risposte scontrose e incomprensibili. I nostri capelli biondi, gli abiti stranieri, lo strano bagaglio, devono aver fatto nascere una notevole diffidenza. Sono convinto che ci hanno sospettato di "iettatura" e di "malocchio". Ci volgevano letteralmente le spalle e ci mostravano apertamente che la nostra presenza era sopportata a malapena. Con una espressione scontrosa, e senza dire nulla, la moglie dell'oste prese le nostre ordinazioni. In quel momento, quasi solennemente, Robert Schiess, calmo tirò fuori dalla custodia la sua cetra e cominciò a pizzicare le corde sommessamente, in un certo qual modo per sé stesso, come preso da un sortilegio che si liberava da quello strumento. Osservavamo lui, e gli uomini intorno a noi, e potemmo vedere come, in un modo meraviglioso, l'incantesimo dell'ostilità venisse spezzato.

Dapprima, con un gran fracasso venne girato uno sgabello e, invece di una nuca, si poteva scorgere un volto... poi ancora uno, poi un altro ancora. L'ostessa, titubante, si avvicinò a piccoli passi, rimanendo lì a bocca aperta, una mano sul fianco e l'altra che distendeva la gonna.

Quando il suonatore di cetra si fermò e si guardò intorno, c'erano intorno a lui un bel po' di spettatori che scoppiarono in applausi fragorosi. Ecco che le lingue si erano sciolte: "Chi siete? Da dove venite? Che cosa fate qui? Dove siete diretti?". Ci invitarono a bere vino e noi ne bevemmo molto, troppo, il che non poté che migliorare le nostre relazioni»²⁸.

È un racconto, quello di Escher, particolarmente pittoresco, ma che esprime con chiarezza l'immagine della Calabria che l'artista olandese portò con sé e che trasferirà nelle sue incisioni. Una

²⁷ L'episodio viene narrato in B. Ernst, *Lo specchio magico...* cit., p. 13.

²⁸ Stralcio dell'articolo pubblicato nel "De Groene Amsterdammer" del 23 aprile 1932. La citazione è tratta da B. Ernst, *Lo specchio magico...* cit., p. 13.





fig. 25.II. Skyline tratto dalla litografia Pentedattilo (fig. 29.II) con stralci del disegno preparatorio di Maurits Cornelis Escher (Pentedattilo, 1930, matita).

Calabria aspra e spigolosa, nel paesaggio così come nel carattere dei suoi abitanti, ma sempre pronta a sciogliere resistenze antiche, svelando il fascino celato delle sue ricchezze.

Incisioni, disegni e suggestioni grecaniche

Lo schizzo e la mantide

I ventotto giorni di viaggio in Calabria, lungo paesaggi brulli, fumare scintillanti e piccoli paesi arroccati su affascinanti promontori, produssero una notevole quantità di disegni, parte dei quali furono successivamente trasferiti in incisioni. Quattro di esse ritraggono Pentedattilo²⁹ e una riproduce l'abitato di Palizzi sormontato dalla rocca del castello. Alle incisioni si aggiungono anche alcuni disegni su carta, tre dei quali realizzati a Pentedattilo. Due sono evidenti schizzi di studio per la successiva elaborazione delle corrispondenti incisioni³⁰.

Uno ritrae da sud ovest la rupe e il borgo (fig. 25.II). La parte alta del foglio è occupata dall'abitato e dalla rocca, il cui skyline corrisponde fedelmente all'immagine della litografia. Particolarmente dettagliato e attento è il trattamento in chiaroscuro. Lo studio delle ombre e dei dettagli diviene, così, un prezioso supporto per la successiva realizzazione litografica.

29 Di Pentedattilo Escher realizzò due litografie e due xilografie.

30 Cfr. F.H. Bool, J.R. Kist, J.L. Locher, F. Wierda, *M.C. Escher. His Life...* cit., p. 35. Si veda anche Marcello Sésitò, *L'architettata mano. Pentedattilo palmo di pietra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 17-19.



La parte bassa del disegno, che non viene riprodotta nell'incisione, è occupata da una rappresentazione sommaria del contesto naturalistico, in cui campeggiano piante di fichi d'India, tipica vegetazione che affolla i paesaggi del luogo. Sulla sinistra il paesaggio è solo accennato con qualche tratto sfuggente.

In alto, sull'angolo a sinistra, si trova un piccolo abbozzo di una mantide religiosa che lo stesso Escher ritrarrà, con maggiore dettaglio, in un altro foglio dei suoi appunti. Su di esso si legge "Pentadattilo 6-5-'30", luogo e data di elaborazione del disegno. Ad esso si accompagna una scritta dal significato ambiguo "cavallo di S. Giorgio", probabilmente riferita alla forma a sella del dorso dell'insetto. L'aspetto inquietante della mantide, che si era posata vicino ad Escher mentre disegnava, deve aver colpito l'immaginazione dell'incisore olandese al punto da trattenerla nella memoria e nel suo taccuino per ben cinque anni. Nel 1935, Escher liberò finalmente l'inquietante insetto e lo inserì nella xilografia *Sogno*.

Lo stesso autore, sia pur confondendo il luogo di avvistamento della mantide religiosa, ne dà notizia nei testi preparati per un ciclo di conferenze che nel 1964 avrebbero dovuto tenere negli Stati Uniti. Descrivendo la xilografia *Sogno* afferma: «La stampa [...] combina tre elementi distinti: il primo, l'architettura, una reminiscenza di una curiosa chiesetta del dodicesimo secolo nel Sud d'Italia, dove i resti di una navata a crociera si ergevano su una roccia a precipizio. Il secondo, il sarcofago in marmo con la figura sdraiata di un vescovo, come avevo potuto vedere nella cripta di San Pietro a Roma. Infine il terzo: un insetto comune nell'Italia meridionale, una mantide religiosa. Si era avvicinata al mio taccuino mentre schizzavo qualche angolo della Sicilia, abbastanza a lungo perché la ritraessi con minuzia»³¹.

La vaghezza di Escher nell'individuare il luogo di avvistamento dell'insetto e la presenza dei disegni precedentemente citati che documentano la reale origine dell'ispirazione escheriana, lasciano pensare ad una svista dell'autore, giustificata dalla similitudine tra molti paesaggi siciliani e il contesto naturalistico della costa ionica calabrese.

L'incisione *Sogno* – come afferma lo stesso autore – compone, in una visione onirica e inquietante, emozioni tratte in vari luoghi della penisola. Lo scenario globale è totalmente immaginario, ma trae ispirazione da elementi e luoghi osservati nella realtà. Il sarcofago deriva dalla cripta di San Pietro a Roma, disegnato in *Studio di una tomba di vescovo* del 1935 (fig. 26 a.II). Lo spazio che lo contiene, però, è troppo angusto per esprimere il carattere surreale che Escher vuole imprimere alla rappresentazione. È necessario crearvi intorno uno scenario inconsueto per un monumento mortuario ma che, al tempo stesso, richiami una sacralità intrinseca. Il sarcofago viene trasferito in una sorta di loggiato che, sullo sfondo, replica le arcate della chiesa della Madonna dell'Ospedale di Ravello (detta anche Sant'Angelo dell'Ospedale) a cui si affianca un palazzotto borghese (fig. 26 b.II). Uno schizzo di Escher del 9 maggio 1931 la documenta: un sistema di volte a crociera e archi a sesto acuto, sorretti da colonne con capitelli corinzi. È una sorta di luogo archetipo che, nella xilografia, diviene elemento che amplia e definisce lo spazio. In primo piano, un'arcata sorretta da

31 M.C. Escher, *Esplorando l'infinito. I segreti di una ricerca artistica*, trad. di H. Lyria, titolo originale dell'opera "Het oneindige", Garzanti, Milano 1991, p. 62. Il volume, curato da W.J. van Hoorn e F. Wierda, raccoglie alcuni scritti di Escher, tra cui alcuni testi realizzati dall'artista olandese per un ciclo di conferenze che avrebbe dovuto tenersi nel 1964 negli Stati Uniti. Poco dopo il suo arrivo in Canada, nell'ottobre del 1964, Escher fu sottoposto ad un intervento chirurgico d'urgenza che lo costrinse ad annullare tutti gli impegni previsti. Le sue condizioni di salute non gli consentirono più di tenere le conferenze programmate.





fig. 26.II. Maurits Cornelis Escher, *Sogno*, 1935. Xilografia su legno di testa, mm 320 x 240. Analisi per parti dello schema compositivo: a) sarcofago tratto da *Studio di una tomba di vescovo*, 1935 circa (pastello bianco e nero, mm 240 x 320); b) quinte architettoniche tratte da *Santa Maria dell'Ospedale*, Ravello, 1931 (pastello bianco e nero, mm 235 x 315); c) arcata che ricorda la chiesa di Ravello e la *Processione in cripta*, 1927 (xilografia, mm 605 x 441); d) mantide religiosa tratta da *Studio di mantide religiosa*, 1930 (matita, mm 315 x 240).

fig. 27.II. Studio compositivo della xilografia *Sogno* con stralcio del disegno preparatorio *Studio di una tomba di vescovo*, 1935 circa (pastello bianco e nero, mm 240 x 320). Il dettaglio dello schizzo è stato riflesso rispetto all'asse verticale.

colonne inquadra la composizione e richiama ancora la chiesa di Ravello, ma potrebbe ricordare anche il porticato della xilografia *Processione in cripta* che Escher aveva inciso nel 1927 (fig. 26 c.II). La scena si completa con l'apparizione della mantide religiosa di Pentedattilo, ritratta in proporzioni giganti, tali da richiamare l'ambigua inquietudine di un'esperienza onirica (fig. 26 d.II).

Delle componenti che definiscono l'immagine finale esistono tre differenti schizzi preparatori. Di essi, però, solo il disegno del sarcofago coincide perfettamente con l'incisione (fig. 27.II). Gli altri due sono schizzi di studio che, se applicati alla xilografia finale, devono essere adattati alle specifiche esigenze prospettiche. Sembra, pertanto, che la composizione grafica abbia avuto inizio proprio dal sarcofago che sarà poi contestualizzato e sul quale, per ultimo, ma con estrema efficacia emotiva, appare il singolare insetto di Pentedattilo.

Uno scenario insolito, in cui la decontestualizzazione e l'inusuale associazione di elementi apparentemente inconciliabili sollecitano un inquietante quesito: «... è il vescovo che sta sognando una mantide religiosa, oppure l'intera rappresentazione è il sogno del suo autore?»³².

32 J.L. Locher (a cura di), *Il mondo di Escher...* cit., p. 9.





AR

fig. 28.II. M.C. Escher, *Sogno*, 1935. Xilografia su legno di testa, mm 320 x 240. Analisi grafica con stralci della stampa originale.



La risposta è comunque irrilevante. Ciò che conta è la straordinaria immaginazione di Escher che, con grande abilità, riesce a decontestualizzare e ricomporre elementi diversi. Si generano, così, spazi, luoghi e suggestioni irreali ma che traggono la loro plausibilità da un bagaglio di immagini acquisite nel tempo.

Ricchezze architettoniche, tradizioni religiose, caratteristiche naturali, appartengono ad uno scrigno prezioso della memoria che Escher amplia nei suoi viaggi italiani. Un patrimonio di immagini e ispirazioni che all'incisore olandese mancheranno in maniera irreversibile quando, proprio nel 1935, abbandonerà l'Italia per trasferirsi a Chateau d'Oex, in Svizzera, disgustato dal fanatismo e dall'ottusità autoritaria del regime fascista.

Le litografie

Il disegno su carta che ritrae Pentedattilo – di cui si riportano alcuni stralci in fig. 25.II – è uno schizzo di riferimento per la realizzazione della successiva litografia (fig. 29.II). Il punto di vista, identico per il disegno a matita e per la relativa incisione, è posto a sud ovest, in cima alla collina che ospita il nuovo abitato, in particolare sul piazzale superiore del teatro all'aperto che fronteggia il borgo antico (fig. 6.I). Da qui si percepisce un'emozionante scena in cui costruito e spazio naturale si integrano in una selvaggia e irripetibile combinazione: punto d'osservazione adatto ad evidenziare la particolare conformazione antropomorfa della rocca che dà nome al paese. È da qui che si percepisce la forma di una mano che trascina verso il cielo un abitato fatto di piccole e povere case.

Nel trasferire il disegno su litografia, Escher sceglie di non riprodurre l'intera rappresentazione, ma riporta solo la parte superiore, quella che ritrae la perfetta integrazione tra roccia e abitato. D'altra parte, già in fase di elaborazione dello schizzo preliminare, l'attenzione si concentra proprio su questa porzione della veduta. Il maggiore dettaglio e l'attento trattamento chiaroscurale denunciano una decisione già evidente in fase di elaborazione preliminare. Ciò che interessa è l'integrazione tra antropico e naturale, escludendo tutto ciò che potrebbe distrarre dalla percezione di una magica armonia.

La coincidenza tra le sagome e i volumi del disegno di studio e quelli riprodotti nell'incisione è particolarmente fedele. È evidente che lo schizzo sia stato utilizzato senza apportare rilevanti modifiche ai rapporti spaziali, alla costruzione prospettica e allo studio chiaroscurale. L'impressione iniziale, colta direttamente sul sito, è quella che meglio esprime il carattere del luogo e può divenire immagine senza evidenti variazioni.

Una seconda litografia (fig. 30.II) ritrae lo stesso paesaggio da una differente angolazione. Il punto di vista si sposta più in alto e in direzione est, in cima alla collina che accoglie il cimitero (fig. 7.I). L'inquadratura è più ampia, include la rocca, il borgo, ma anche una buona parte di paesaggio circostante. In basso si trova un'attenta descrizione della vegetazione e dei campi coltivati intorno all'abitato. In primo piano, sulla destra, campeggia un'agave; sulla sinistra, una pianta di fichi d'India spunta dal margine inferiore del foglio. Le piante, insieme ai bassi cespugli, descrivono una vegetazione mediterranea sobria e affascinante che si ravviva e arricchisce il paesaggio proprio nei mesi primaverili. Sullo sfondo, a sinistra, si dirada un graduale sfumato che accentua l'effetto prospettico e ritrae i promontori dietro cui si nasconde il vicino paese di Montebello, a cui



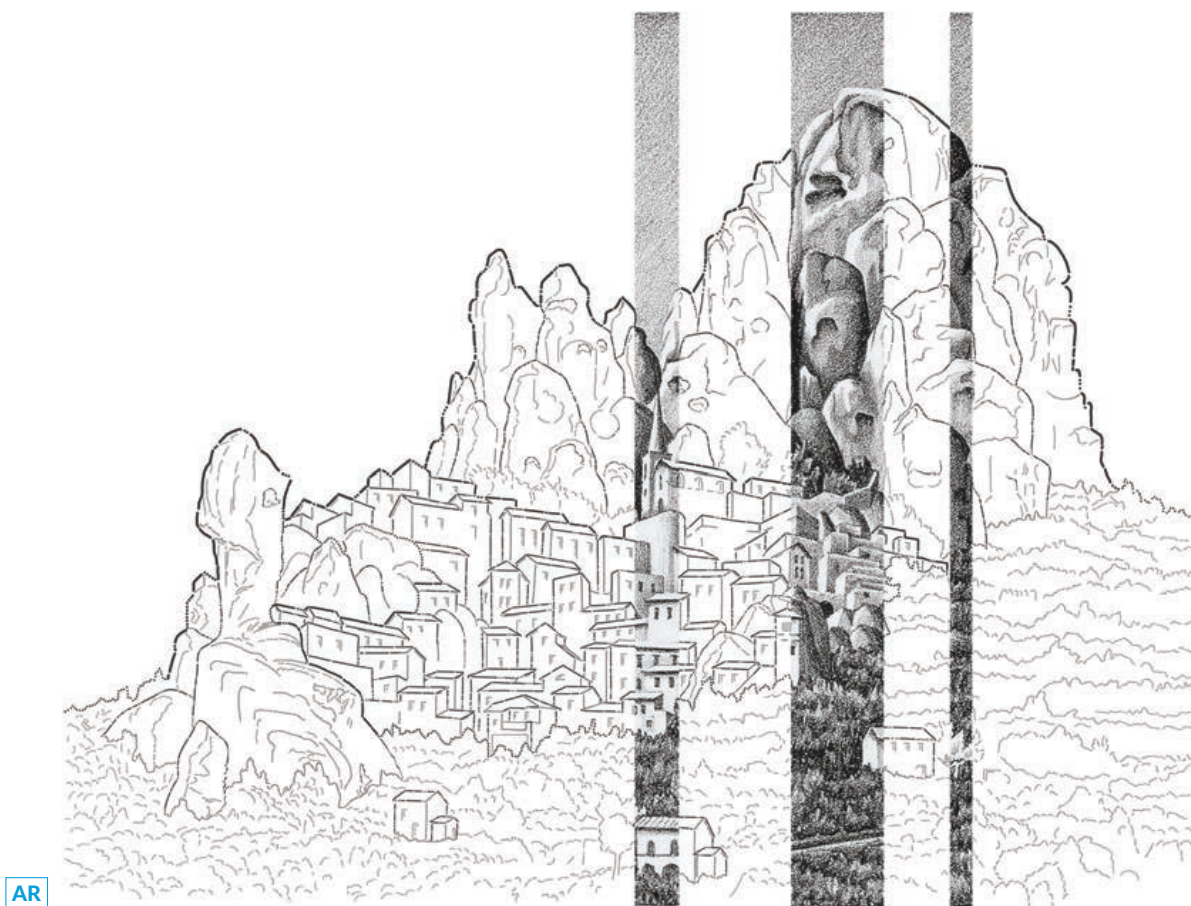


fig. 29.II. Maurits Cornelis Escher, *Pentedattilo*, 1930. Litografia, mm 197 x 255. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

Pentedattilo è legata da una sanguinosa leggenda, tra mito e realtà. La rocca occupa la maggior parte della composizione, riproducendo con perizia i singolari effetti chiaroscurali determinati dall'irregolarità delle superfici rocciose. In basso, verso sinistra, l'abitato sembra scivolare verso la vallata.

Entrambe le litografie finora illustrate mirano ad una rappresentazione mimetica del paesaggio. Gli effetti di graduale chiaroscuro, consentiti dalla tecnica litografica³³, permettono una restituzione volumetrica molto efficace in cui l'articolazione irregolare delle rocce diviene elemento essenziale dell'immagine.

Durante la sua formazione nella *Scuola di Architettura e Arti decorative* di Haarlem, con il suo maestro S. Jesserun de Mesquita, Escher sperimentò diverse tecniche grafiche. All'incisione su rame egli

³³ La litografia non può essere considerata come una vera e propria tecnica di incisione. Sulla matrice, difatti, non vengono incise né le parti bianche, come avviene per la xilografia, né le parti scure, come per l'acquaforte. La matrice piana è costituita da una lastra in pietra calcarea, compatta e porosa, su cui si tracciano i segni da inchiostrare con una materia grassa (matita, gessetto o inchiostro litografico). Questo materiale tratterrà l'inchiostro da stampa sparso sulla matrice tramite un rullo. Le altre parti della pietra, imbevuta d'acqua, non tratterranno l'inchiostro e rimarranno bianche in fase di stampa. La matrice ottenuta permetterà di stampare più copie del disegno su carta grazie ad una pressa.



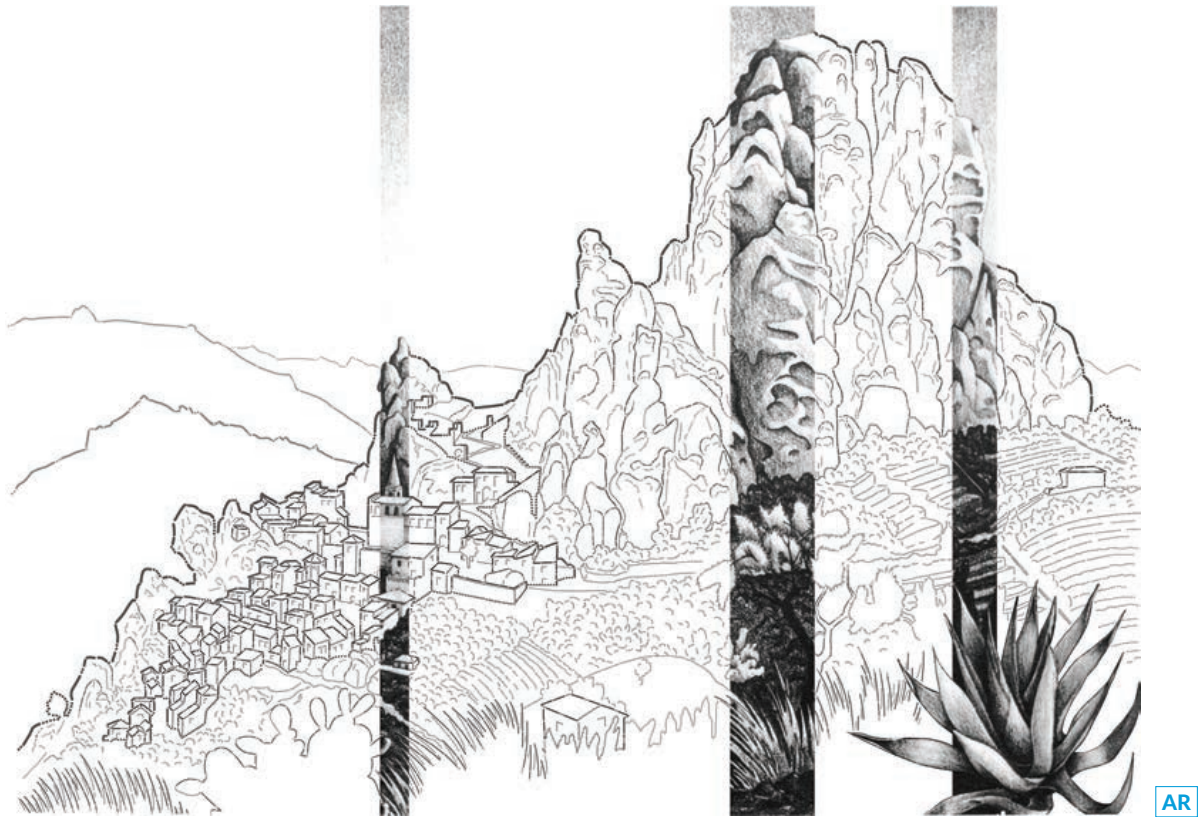


fig. 30.II. Maurits Cornelis Escher, *Pentedattilo*, 1930. Litografia, mm 494 x 647. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

preferiva l'intaglio su legno e linoleum. Tali tecniche erano più affini al suo modo di generare le immagini. Era una sorta di processo grafico in negativo, in cui lo sfondo nero lasciava spazio ai tratti bianchi del disegno, graffiati con la sgorbia sulla superficie. Bruno Ernst, che ebbe una lunga frequentazione con l'incisore olandese, così descrive il suo metodo di lavoro: «un pezzo di carta veniva del tutto annerito per mezzo di gesso grasso, dopodiché, con lamette e pennini veniva eliminata ogni parte che doveva diventare bianca»³⁴.

La necessità di riprodurre in più copie i suoi disegni spinse Escher alla litografia, le cui matrici sono più durature di quelle in legno. «All'inizio, si metteva all'opera come se sulla lastra di pietra volesse fare un disegno a raschietto. L'intera superficie veniva annerita e il bianco eliminato. Tutte le sue prime litografie sono nate in questo modo. Nella prima litografia del 1929, Goriano Sicoli che raffigura un paese degli Abruzzi, si nota come Escher non avesse ancora molta dimestichezza con la nuova tecnica [...] Dal 1930 disegnò generalmente su pietra con gesso litografico»³⁵.

Nello stesso anno vennero realizzate le due litografie di Pentedattilo finora analizzate. La fattura

³⁴ B. Ernst, *Lo specchio magico...* cit., p.74.

³⁵ Ivi, p.74.



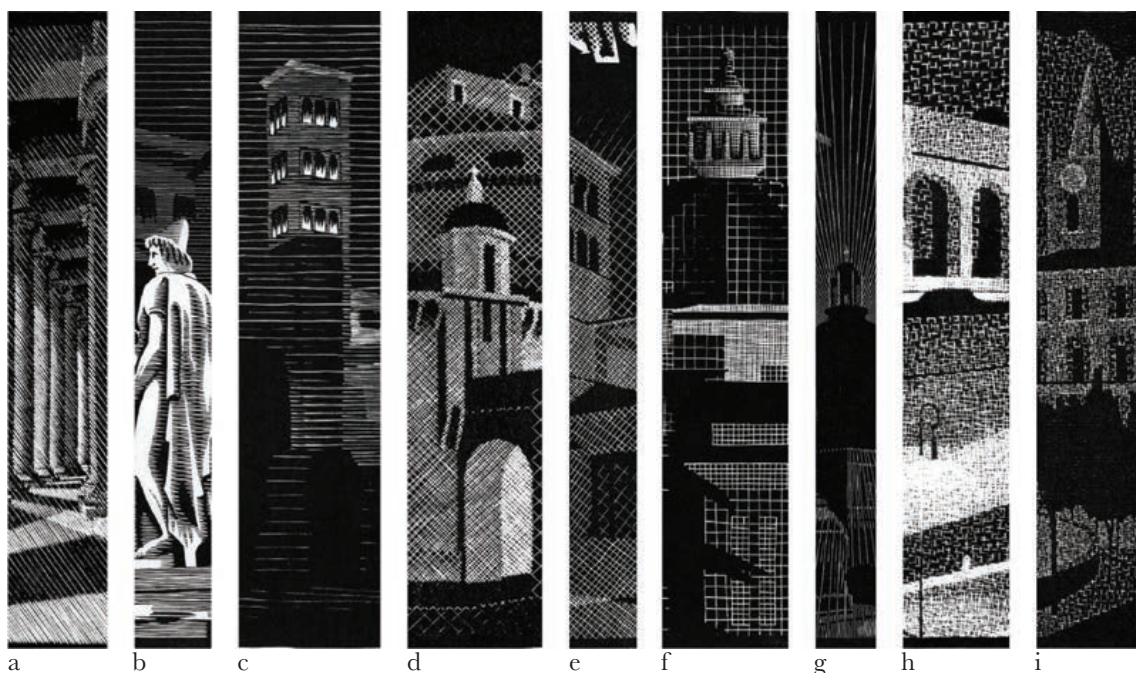


fig. 31.II. Stralci dei *Notturni romani* di Maurits Cornelis Escher, 1934. Tipologie di trattamento grafico: a) *Colonnato di San Pietro* (linee diagonali); b-c) *Dioscuro Pollux - Santa Francesca Romana* (linee orizzontali); d-e) *Castel Sant'Angelo - San Giorgio al Velabro* (trame quadrettate inclinate a 45°); f) *Cupola di Chiesa* (trame quadrettate con tratti orizzontali e verticali); g) *Colonna Traiana* (tratti radiali); h-i) *Basilica di Massenzio - Santa Maria del Popolo* (piccoli tratti ortogonali a forma di croci).

risulta ben più raffinata rispetto alle prime esperienze approssimative del 1929, sia pur trattandosi ancora delle prime esperienze di Escher con la tecnica litografica.

Le xilografie

La passione per la xilografia³⁶ rimase sempre viva in Escher e affiancò le litografie lungo tutto il suo percorso artistico. Se la tecnica litografica consente una maggiore mediazione degli effetti chiaroscurali, l'incisione su legno spinge invece verso rappresentazioni di netto contrasto tra chiaro e scuro. Tale dualismo grafico fu una costante delle opere di Escher che riversava nelle xilografie un principio antinomico presente anche nella sua dimensione spirituale. «Il bene – egli afferma – non può essere senza il male e, se si accetta la figura di Dio, bisogna assegnare anche al diavolo un posto equivalente. Vivo di questa dualità. Ma anche questo non sembra permesso. Le persone, di fronte a questi problemi, diventano subito così penose che io non ci capisco più niente. Eppure, in realtà, non è difficile: bianco e nero, giorno e notte – il grafico vive di tale contrasto»³⁷.

³⁶ La xilografia utilizza matrici incise su legno che poi vengono pressate su fogli di carta. È la tecnica incisoria più antica, nata in Cina contemporaneamente alla diffusione della carta. Essa apparve in principio in Persia e, intorno al 1360, in Europa. Le xilografie di Escher non furono stampate, come avviene usualmente, con l'ausilio di una pressa. Per esse fu adottato un antico metodo giapponese che prevede la pressione con un cucchiaino d'avorio. Sulla matrice in legno, precedentemente inchiostrata con un rullo, si sovrapponeva un foglio di carta che veniva pressato meticolosamente per tutta la superficie del foglio. Tale metodo primitivo richiede molta pazienza e perizia, ma riduce l'usura della matrice rispetto all'uso della tradizionale pressa. Tale processo permetteva la stampa di un maggior numero di copie prima del completo deterioramento della matrice.

³⁷ Cit. in B. Ernst, *Lo specchio magico...* cit., p. 21.





AR

fig. 32.II. Maurits Cornelis Escher, *Pentedattilo*, 1930. Xilografia, mm 323 x 247. Analisi grafica con stralci della stampa originale.



Esempi emblematici di tale visione sono le xilografie di scene notturne di Roma realizzate nel 1934: tratti bianchi, netti ed essenziali, su una prevalenza di nero che rende le immagini cupe e suggestive al tempo stesso.

I notturni romani di Escher rappresentano un campionario di sperimentazioni tecniche, volte a creare effetti di luce ed ombra (fig. 31.II). Tratti grafici più o meno fitti, a volte verticali, a volte orizzontali, inclinati, quadrettati o radiali, riproducono affascinanti effetti chiaroscurali³⁸. Tutto nelle xilografie di Escher è accesa contrapposizione. Un'innegabile dimostrazione che «la vita è possibile solo quando i sensi percepiscono i contrasti»³⁹.

Anche per Pentedattilo Escher decise di realizzare due xilografie. Quella analizzata in fig. 32.II rincorre, come le due litografie, un'intenzione mimetica e paesaggistica. La vista però, non è più globale. Il punto di vista si trova lungo il sentiero che da est si dirige verso il cuore del borgo (fig. 4.I). Uno scorcio molto simile alla foto di viaggio datata 9 maggio 1930. La rappresentazione coglie di spalle e dall'alto il centro abitato, di cui si scorge una parte della chiesa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo con il suo campanile e qualche abitazione circostante. La mano rocciosa, con qualche accenno ai ruderi del castello, assume un ruolo quasi marginale. La ricca vegetazione mediterranea domina la scena e si pone in primo piano. Agavi, fichi d'India, cespugli, sterpaglie ed arbusti vari, affiancano un esile sentiero che conduce al paese. L'attenzione descrittiva per la vegetazione e il cielo chiaro, solcato da qualche esile nube, sciogliono il contrasto tra bianco e nero, dichiarando un'intenzione descrittiva simile alle precedenti litografie.

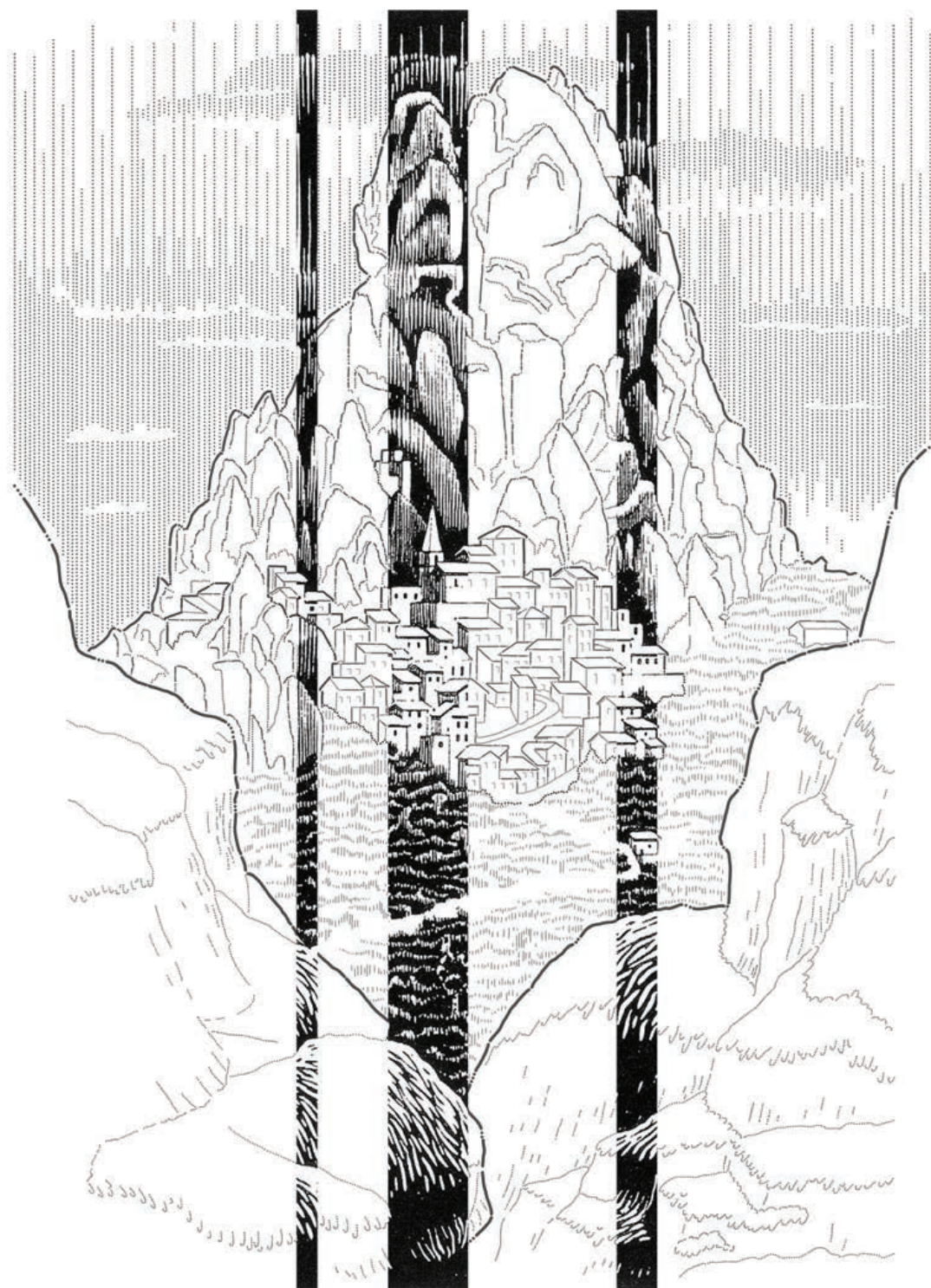
Ben diverso è l'approccio nella più nota xilografia di Pentedattilo (fig. 33.II). In essa e nella sua cupa drammaticità si trova il germe delle future sperimentazioni della Roma notturna del 1934. Il nero domina sullo sfondo, segnato da tracce verticali che, accuratamente dosate, modellano gli elementi essenziali della composizione: il cielo solcato da rade nubi, la rocca cupa e inquietante, il bianco centro abitato che spicca come prezioso tesoro custodito da una mano protettiva e l'arida sterpaglia della campagna circostante. Il tratto verticale delle incisioni muta solo alla base della composizione, dove brevi segni lievemente curvi descrivono i volumi irregolari della roccia.

Il disegno su carta, di cui in fig. 34.II si riporta uno stralcio della sola rocca, è un probabile schizzo di studio. Tra le due immagini, però, risultano alcune difformità. Innanzitutto la posizione del punto di vista: dal basso e più spostato verso ovest, nel disegno su carta; frontale, nella xilografia. La vista dal basso, realizzata a matita, conferisce all'immagine un senso di drammaticità che, probabilmente, era nelle intenzioni dell'autore. Tale scelta si ritrova, accentuata, nella corrispondente incisione, ma con espedienti prospettici e grafici differenti. La scelta della tecnica xilografica rispetto a quella litografica denuncia tali propositi. Il forte contrasto tra bianco e nero, con la prevalenza di quest'ultimo, porta all'estremo la drammaticità espressa nello schizzo preparatorio. Ma la tecnica non è il solo espediente. Per raggiungere tale scopo

38 Nelle varie incisioni dei notturni romani, Escher adotta differenti tipologie di trattamento grafico. Nel *Colonnato di San Pietro* sono presenti soltanto linee diagonali che, con trama più o meno fitta, riproducono effetti di luce e ombra. Nell'incisione del *Dioscuoro Pollux*, in *Santa Francesca Romana* e in *San Nicola al Carcere*, le linee incise, tutte orizzontali e più o meno ravvicinate tra loro, conferiscono alla composizione un effetto di sobria staticità. Particolarmente interessanti sono le sperimentazioni con trame quadrettate ora inclinate a 45° come per *Castel Sant'Angelo* e *San Giorgio al Velabro*; ora con tratti orizzontali e verticali, come per l'incisione che ritrae una *Cupola di Chiesa*. Non mancano anche gli effetti dinamici, con tratti radiali riprodotti nella *Colonna Traiana* che rimandano ad influenze futuriste. Le sperimentazioni più inusuali si ritrovano, però, nella *Basilica di Massenzio* e in *Santa Maria del Popolo*. Qui brevi tratti tra loro ortogonali a formare piccole croci creano effetti luminosi di straordinaria efficacia.

39 M.C. Escher, *Esplorando l'infinito...* cit., p. 19.





AR

fig. 33.II. Maurits Cornelis Escher, *Pentedattilo*, 1930. Xilografia, mm 320 x 231. Analisi grafica con stralci della stampa originale.



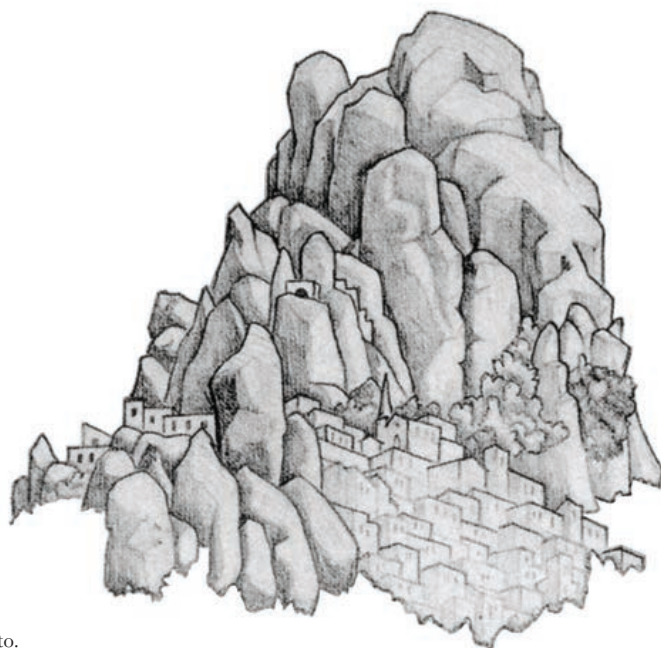


fig. 34.II. Maurits Cornelius Escher, *Pentedattilo*, 1930.
Matita, mm 634 x 475. Stralcio della rocca e dell'abitato.

Escher ricorre anche ad accorte distorsioni proiettive e ad una sapiente composizione geometrica della superficie.

«L'autore divide il foglio in quattro parti – scrive Marcello Séstito – fino a configurare un grande rombo centrale, con uno più piccolo nel centro perfettamente simmetrico e speculare. In quello centrale posiziona il nucleo dell'abitato, facendolo scivolare quel tanto che basta da ottenere il medesimo risultato della parte superiore. La parte sottostante diviene la roccia e quella inferiore il pendio arboreo, gli spazi rimanenti, anch'essi speculari, diverranno cielo e terra e la figura sembra reggere persino in un suo ribaltamento. [...] l'immagine ora è un manifesto, luogo la cui forza espressiva non necessita di commenti: la mano è divenuta un guanto nero monumentalizzato, in esso la minuscola città può stagliarsi nettamente nei suoi contorni.

Il disegno così organizzato è testimone infedele della potenza evocatrice della mano, il bianco e nero esaltano tale volontà d'incisione: una certa tetraggine serpeggia lungo la figura: una mano nera dagli oscuri presagi, incombente sopra una città in bianco, vergine illibata, non contaminata dal resto»⁴⁰. Escher, in questa xilografia, sembra più attento alla composizione geometrica d'insieme che ad una corretta rappresentazione prospettica. Il rispetto delle leggi proiettive non è un dogma per l'incisore olandese. Ciò sarà più evidente nelle produzioni della sua maturità. Le influenze a-prospettiche delle avanguardie del '900 influenzano questa sua naturale inclinazione alla dissacrazione proiettiva. Escher, però, non rifiuta totalmente le regole della prospettiva, ma se ne serve in modo atipico per veicolare emozioni e ottenere immagini inusuali.

La vista frontale dell'incisione di *Pentedattilo* è colta lungo la strada Provinciale che, sul versante

40 M. Séstito, *L'architettura mano...* cit., p. 18.



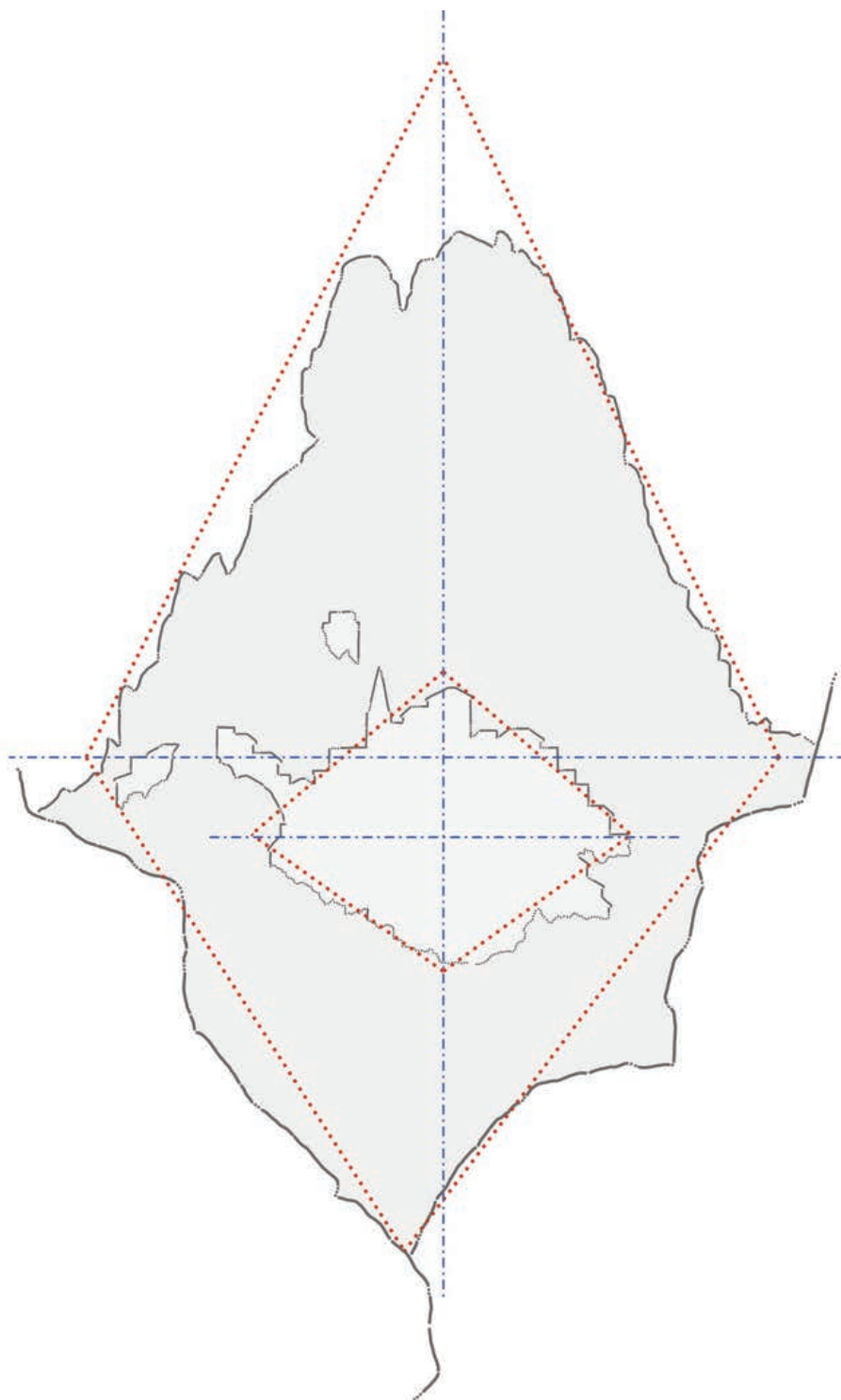


fig. 35.II. Maurits Cornelis Escher, *Pentadattilo*, 1930. Xilografia. Analisi geometrica dello schema compositivo.



opposto del torrente Sant'Elia, conduce a Montebello (fig. 5.I). Essa, seppur in maniera poco percepibile, corregge la reale prospettiva del paesaggio e mira a creare una rigida geometria compositiva, fatta di punte, rombi e spigoli che, sul nero dominante, accentuano la drammaticità dell'immagine, fino ad evocare il tetro richiamo ad una sanguinosa leggenda (fig. 35.II).

Lo schizzo di studio di fig. 34.II riproduce, invece, uno scorcio prospettico particolarmente accentuato, probabilmente colto dal sentiero che scende verso la vallata e attraversa la fumara. Tale veduta, sia pur carica di una forte espressività, evidentemente, non doveva soddisfare a sufficienza il bisogno di tensione emotiva che Escher voleva trasferire all'incisione. La vista prospettica dal basso ancorava la scena ad una percezione troppo "reale". L'artista olandese decise, pertanto, di adottare una vista frontale che riducesse al minimo le distorsioni proiettive. È la scena, appunto, colta dalla strada Provinciale, attraverso un cannocchiale naturale che inquadra la rocca. La vista in quota con l'abitato e la considerevole distanza dal soggetto favoriscono un processo di idealizzazione del paesaggio. L'abitato viene, quindi, rappresentato con una rigida proiezione ortogonale che annulla le pur minime deformazioni prospettiche percepibili sul luogo. Ciò gli consente di comporre una scena che risponda alla sua esigenza di geometrizzare lo spazio. Le rocce in primo piano che inquadrano la vista del borgo, posto sul versante opposto della fumara, chiudono la parte bassa dell'incisione, irrigidiscono ulteriormente la composizione e invitano lo sguardo verso il centro della scena. Tale xilografia non è una rappresentazione mimetica, ma una trasposizione di immagini oscure. Una sorta di icona, estremamente espressiva, di un luogo e di una storia: il "guanto nero" di una tragedia consumata in un tempo antico ma ancora viva tra le rocce e le immagini del presente.

È probabile che Escher, come tutti i viandanti in transito da Pentedattilo, sia venuto a conoscenza della tragica leggenda che narra un appassionato conflitto tra la casata degli Alberti, reggente il marchesato di Pentedattilo, e il barone Bernardino Abenavoli della vicina Montebello. L'affascinante racconto che narra di contrapposti poteri, promessi matrimoni, amori folgoranti e tradimenti, si conclude in una cupa notte, dentro il castello di Pentedattilio con la strage degli Alberti. La storia è riportata nel *Diario di un viaggio a piedi* (1847) di Edward Lear che rimase colpito dal racconto⁴¹. La veduta che lo scrittore e illustratore inglese realizzò, poco meno di un secolo prima di Escher, ritrae una vista del borgo e della rocca che suscita impressioni simili a quelle espresse nella xilografia dell'artista olandese (fig. 36.II).

Il punto di vista e l'impianto compositivo sono analoghi. La rocca e il centro abitato appaiono sullo sfondo, dietro un primo piano di rocce scoscese che ne accentuano la misteriosa drammaticità. Qui serpeggia un sentiero affollato di viandanti. La presenza di figure umane sembra stemperare la severità dell'immagine ma, in realtà, il gruppo di persone riunite in primo piano – parte accovacciate e parte in piedi – così come la croce piantata nel terreno quasi al bordo del foglio, richiamano la dura drammaticità dello sfondo. Qualcosa di macabro e oscuro deve necessariamente legare la croce, la buia roccia in primo piano, il borgo protetto dalla rocca sullo sfondo e il destino dei viandanti.

L'incisione di Escher invece è priva di presenze umane, totalmente idealizzata, in una dimensione

41 Cfr. E. Lear, *Diario di un viaggio a piedi...* cit., pp. 134-136.



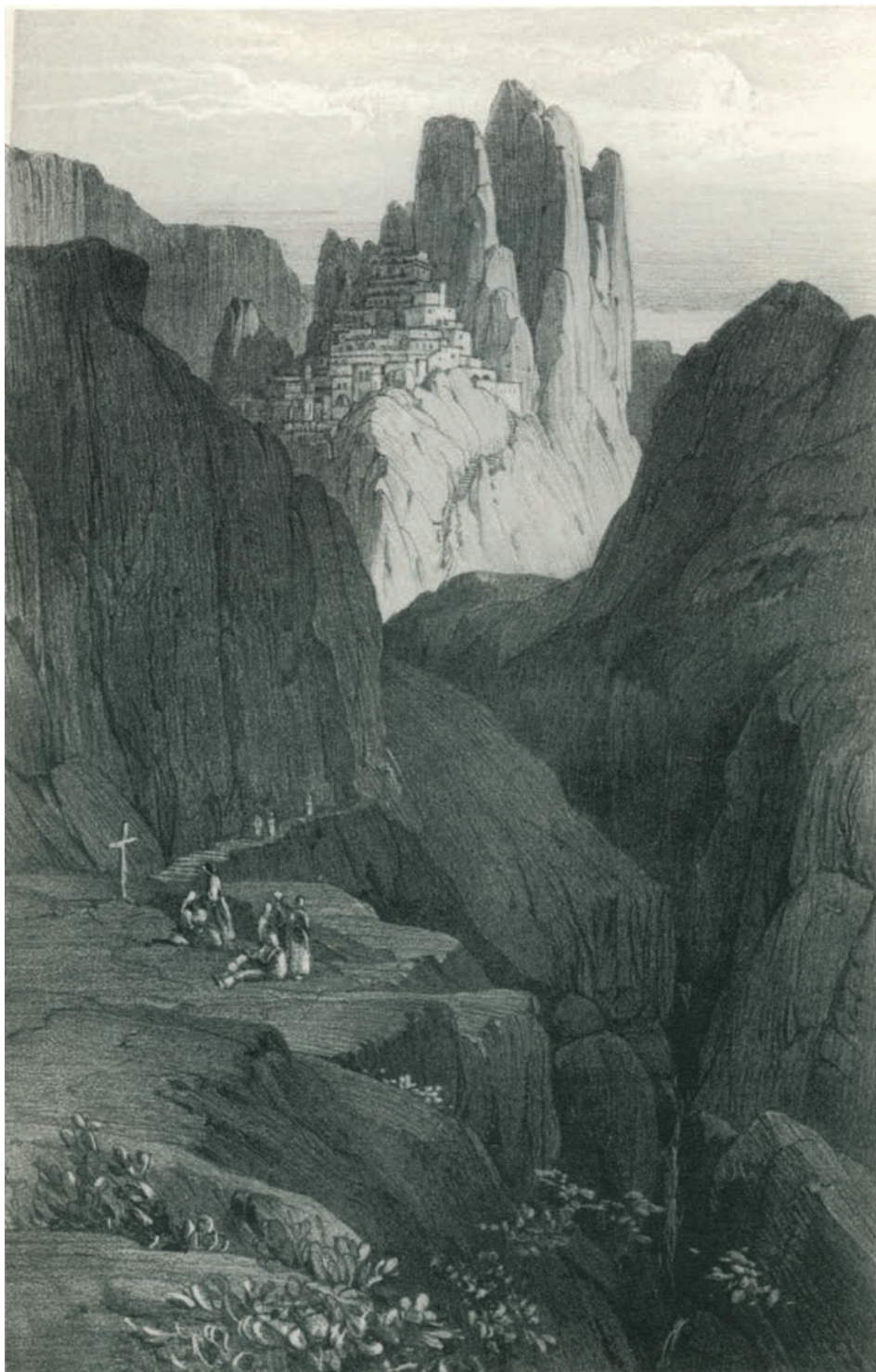


fig. 36.II. Edward Lear, *Pentedattilo*, 1847.

AR





AR

fig. 37.II. Edward Lear, *Bova*, 1847.

che non lascia spazio a interferenze – in qualche misura rassicuranti – che distraggano dall’inflessibile geometria dell’immagine. Tutto è affidato al contrasto acceso della tecnica xilografica e alla rigidità della composizione.

Sia l’incisione di Escher che il disegno di Lear rispecchiano una comune suggestione: il macabro, oscuro, funesto e irreversibile destino che affligge e ricopre di fascino questi luoghi. Un racconto per immagini iconiche di un’antica leggenda, intrappolata per secoli tra immaginazione e realtà. L’ammirazione di Edward Lear nell’avvicinarsi alla rocca di Pentedattilo è evidente: «Aride e chiaramente definite in forma (come dice il nome) di una mano gigantesca contro il cielo, le case di Pentedattilo sono incuneate all’interno delle spaccature e dei crepacci di questa piramide spaventosamente selvaggia, mentre tenebre e terrore covano sopra l’abisso attorno alla strana abitazione umana»⁴².

Lear, durante il suo viaggio, realizza altri disegni – indubbiamente più rassicuranti – di altri scorci dell’Area Grecanica. Bova viene ritratta dal basso, inquadrando il portale e la strada che dalla piazza principale conduce alla vallata. La parte centrale della composizione è occupata dalla rocca, in penombra, che degrada verso valle. In alto a sinistra, un piccolo scorcio del borgo; sulla destra le aspre terre sfumate a degradare verso il mare (fig. 37.II). In primo piano, un brulicare di genti che danno all’immagine una sensazione di serena quotidianità.

42 Ivi, pp. 132, 133.





fig. 38.II. Edward Lear, *Bosco di Pietrapennata*, 1847.

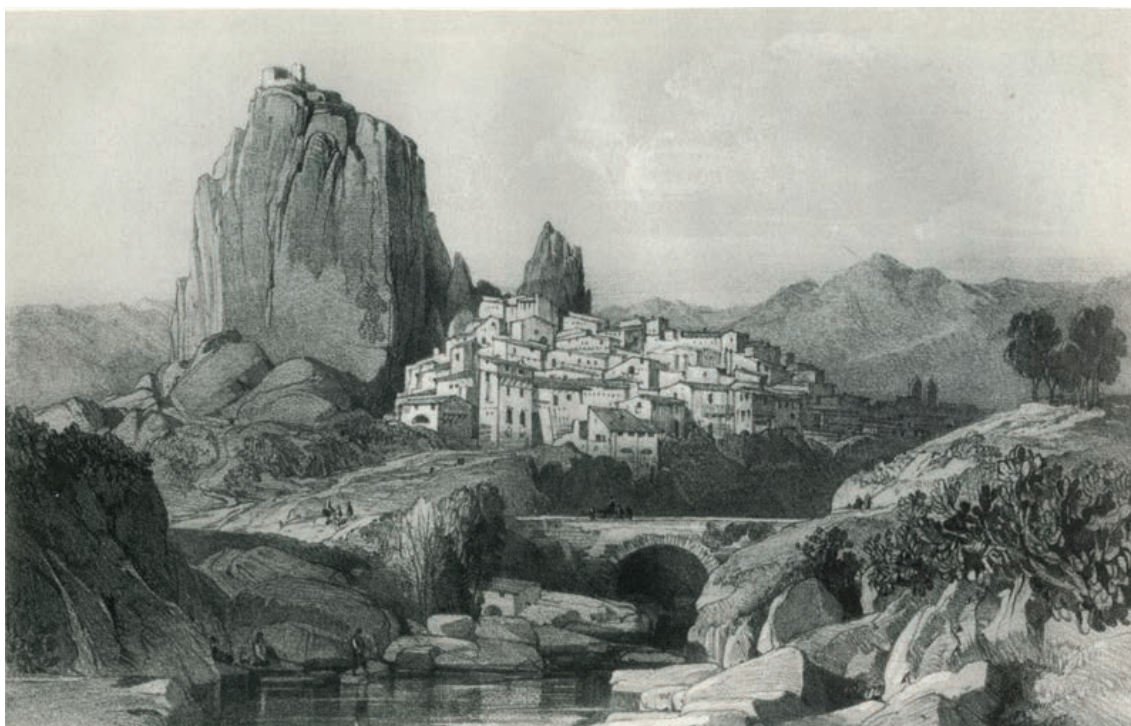
Il taglio è più paesaggistico rispetto al disegno di Pentedattilo, così come la veduta che ritrae il bosco di Pietrapennata, lì dove un paesaggio bucolico è dominato da rocce ciclopiche e alberi imponenti, la cui dimensione è accentuata dalla presenza di piccole figure umane (fig. 38.II).

Nella veduta di Palizzi, ritratta dal ruscello che percorre la vallata, le presenze umane sono quasi impercettibili (fig. 39.II). L'immagine è dominata dalla gigantesca rocca che affianca il centro abitato. Il contrasto tra i due elementi è l'essenza della composizione. Il ruscello e il ponte che lo attraversa in primo piano, così come lo sfondo a sfumare delle spigolose montagne che si spingono verso l'entroterra, sono soltanto corollari marginali.

Anche Escher realizza una incisione del borgo di Palizzi (fig. 40.II). L'approccio è decisamente più iconico che paesaggistico. In questa xilografia, così come abbiamo già visto per *Morano*, la matrice è stata realizzata senza invertire preventivamente il senso di lettura dell'abbozzo. Il risultato che ne deriva non è pertanto confrontabile con una vista reale del borgo (fig. 41.II). Solo dopo aver compiuto una riflessione dell'immagine rispetto all'asse verticale, la scena risulta più riconoscibile ed è possibile individuare la direzione del punto di vista. Uno schizzo di studio datato 11 maggio 1930, appartenente alla collezione della *National Gallery of Art* di Washington, riproduce invece il verso di lettura corretto dell'immagine. Da esso si può dedurre che l'incisione ripropone in maniera estremamente fedele lo schizzo colto probabilmente sul luogo.

Il borgo viene ritratto dall'alto, dalla vallata della fiumara Palizzi, nei pressi del punto di vista che Lear aveva scelto quasi un secolo prima. Due viste da angolazioni simili che guardano allo stesso paesaggio:



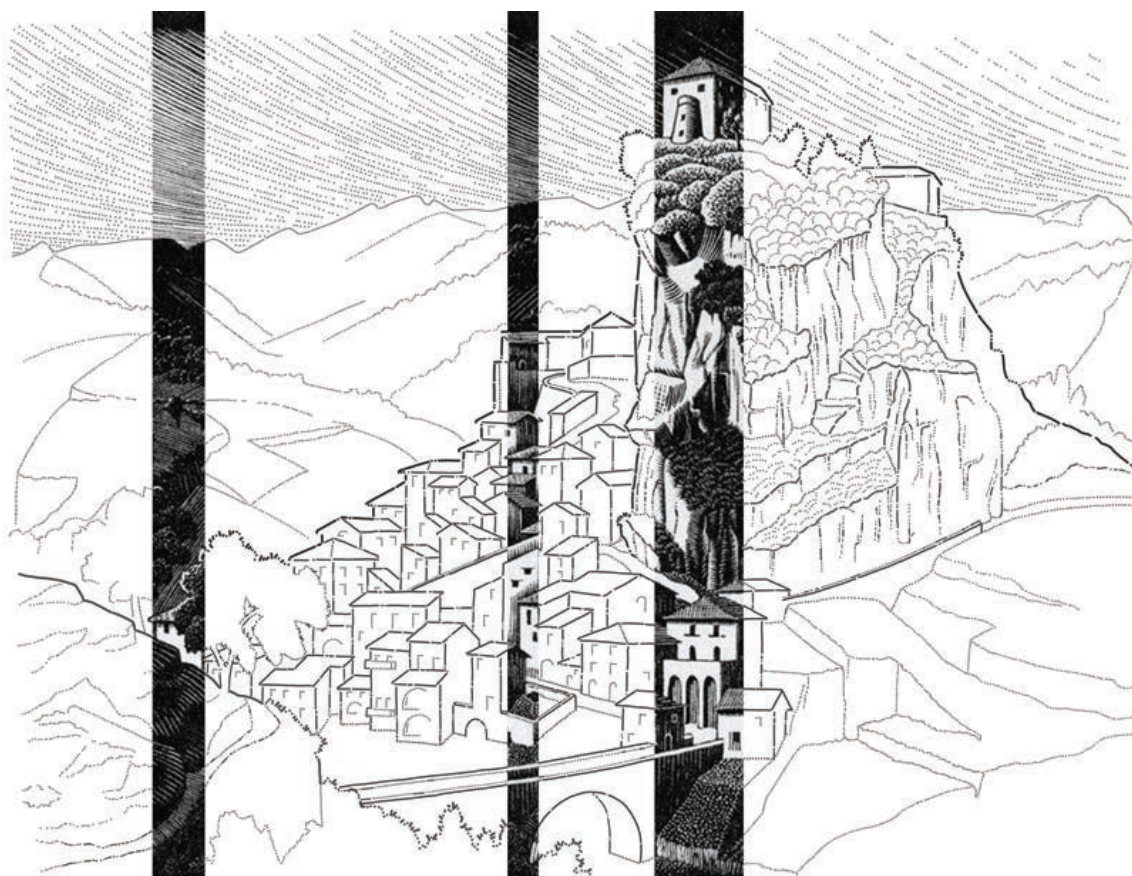


AR

fig. 39.II. Edward Lear, *Palizzi*, 1847.

Lear dal basso, con l'evidente intenzione di immergersi nella scena e con particolare sensibilità pittorica; Escher dall'alto, in un tentativo di astrazione che trasforma il paesaggio in immagine iconica. In realtà oggi il punto di vista della xilografia di *Palizzi* non è perfettamente individuabile. È possibile, difatti, dedurre la direzione di osservazione ma le quote dei punti di vista ipotizzati non coincidono con l'incisione di Escher e con il suo schizzo di studio. Lo scorcio che più si avvicina alla struttura prospettica della composizione si può cogliere dalla sponda occidentale della fiumara, circa 200 metri più a sud del ponte dello Schiccio (fig. 42.II). Da qui la direzione di osservazione appare compatibile, ma la quota è troppo bassa. La presenza di un piccolo promontorio impedisce, difatti, la visione di parte del centro abitato e dello stesso ponte. L'unico punto che da terra permette di cogliere tutti gli elementi presenti nella composizione è il belvedere, lungo la Strada Provinciale che conduce al borgo (fig. 43.II). Da qui, però, la vista appare eccessivamente elevata e la direzione di osservazione troppo scostata verso occidente. Per osservare con la giusta prospettiva tutti gli elementi della composizione, bisogna necessariamente posizionarsi nella vallata e innalzare il punto di vista di qualche decina di metri rispetto al livello del terreno. Solo così si può cogliere con l'occhio di Escher il borgo, i ruderi del castello, la rocca drammaticamente spigolosa che lo sorregge e il ponte dello Schiccio. Tale punto di vista è stato individuato con l'ausilio di un drone, posto nella vallata del torrente a sud ovest del borgo, ad una quota di circa 290 m s.l.m. (fig. 8.I). È probabile che Escher, per realizzare l'incisione di *Palizzi*, abbia colto più viste del borgo e poi abbia deciso di realizzare una prospettiva che riproducesse tutti gli elementi essenziali della





AR

fig. 40.II. Maurits Cornelis Escher, *Palizzi*, 1930. Xilografia, mm 241 x 320. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

composizione, senza rinunciare all'angolazione preferita e ad una percezione fortemente drammatica, accentuata da una vista a volo d'uccello. Lo scorcio scelto rende meno evidente il contrasto di dimensione tra roccia e abitato rispetto all'immagine di Lear. Il paesaggio, intorno, è totalmente idealizzato, così come avviene generalmente nelle xilografie di Escher. Il contrasto netto tra bianco e nero trasferisce un alone d'irrealità alla scena. I segni netti, per linee parallele o con puntinati regolari, geometrizzano lo spazio, togliendo naturalezza ma amplificandone la capacità emotiva.

Spazio, natura e forma ideale

L'interesse di Escher non è per la realtà o per un approccio pittorico, ma per la struttura dello spazio e per la suggestione che da essa deriva. Anche in queste prime stampe paesaggistiche si scorge un approccio poco incline alla spontaneità naturalistica. In esse si trova il germe di una razionalità estrema che trae la struttura spaziale dalla realtà, per poi reinterpretarla con assoluta autonomia e originalità. Tale approccio sarà ancora più evidente nella sua produzione successiva al 1937, quando il suo interesse per il paesaggio scema in favore di vedute impossibili e suddivisioni razionali della superficie.





fig. 41.II. Maurits Cornelis Escher, *Palizzi*, 1930. Xilografia, mm 241 x 320. Schema di riflessione rispetto all'asse verticale. A sinistra: orientamento della stampa originale. A destra: immagine riflessa.



fig. 42.II. Palizzi, vista dalla sponda orientale della fiumara. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 37°57'48.8"N, 15°59'03.6"E.

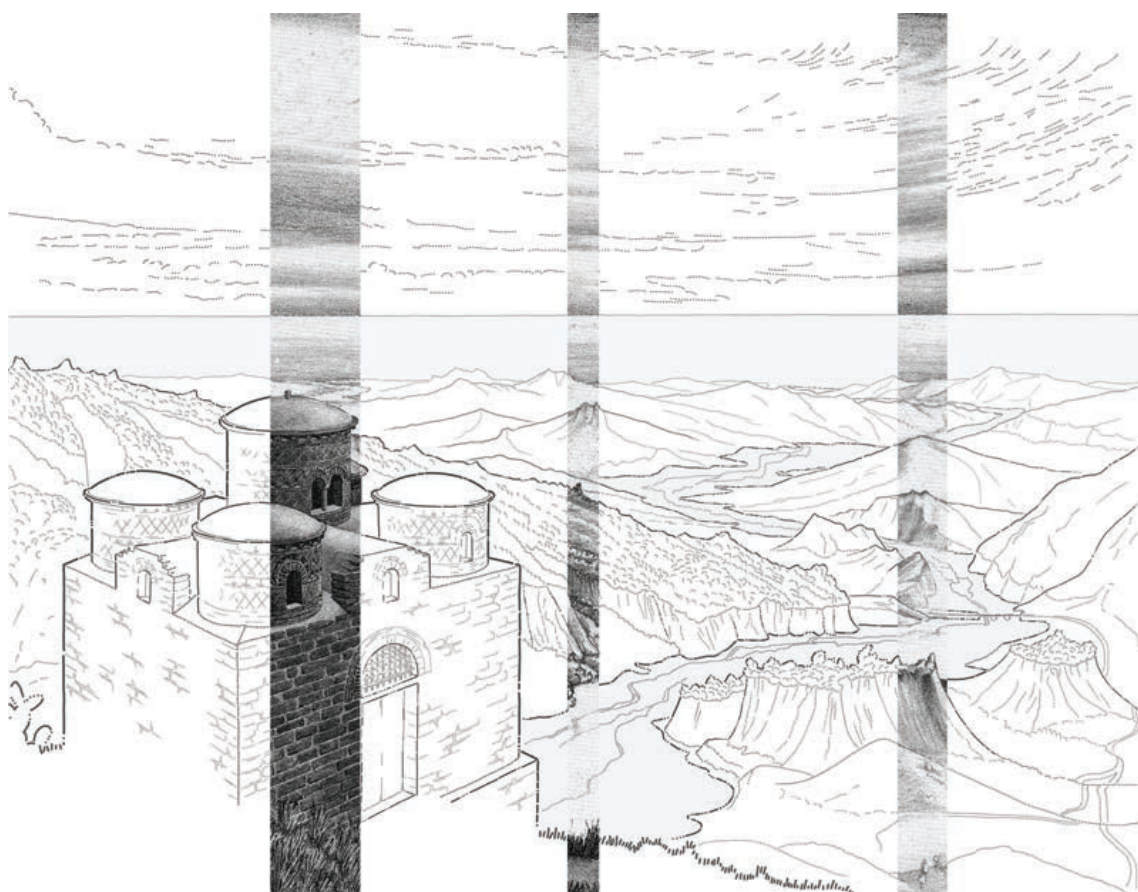


fig. 43.II. Palizzi, vista dal belvedere che dalla Strada Provinciale guarda verso il borgo e la vallata. Coordinate geografiche del punto di ripresa: 37°57'55.07"N, 15°59'1.38"E.

«La spontaneità della creazione, che gode di così alta considerazione tra gli artisti moderni – scrive Bruno Ernst – non esisteva in Escher. Ciascuna stampa richiedeva settimane e mesi di riflessione e un numero quasi infinito di schizzi preparatori. Non si concedeva nessuna “libertà poetica”. Tutto era il risultato di una lunga ricerca, fondata su un ordine interiore. Ricercare queste leggi fisse era fondamentale. La narrazione, le cose, gli alberi, gli esseri umani, sono, di volta in volta, solo comparse che nel quadro devono richiamare l'attenzione su un ordinato accadimento regolare»⁴³.

43 B. Ernst, *Lo specchio magico...* cit., p. 76.





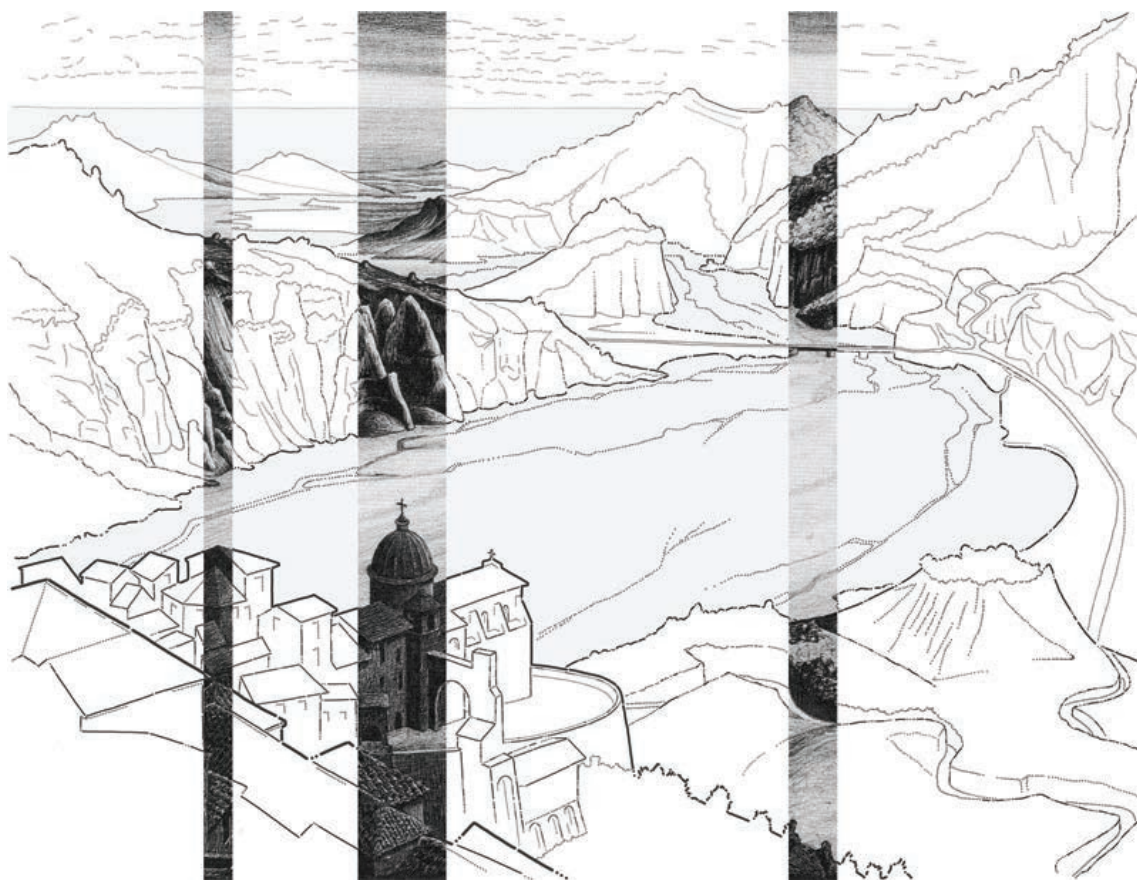
AR

fig. 44.II. Maurits Cornelis Escher, *Cattolica di Stilo*, 1930. Litografia, mm 229 x 287. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

La geometria razionale e immaginaria della veduta di Palizzi, così come le altre realizzate dall'incisore olandese, generano una percezione quasi utopica della realtà. Una sorta di trasfigurazione surreale dello spazio. Le linee bianche dei campi coltivati, le tracce lievemente incurvate del cielo, il tentativo di dare rigidità geometrica all'intrinseca flessibilità della natura, conferiscono all'immagine un senso di estraneità al mondo che rappresenta. Tale poetica è particolarmente evidente nelle xilografie, non a caso preferite da Escher. Le litografie, invece, sembrano cedere con minore rigidità a vedute più naturalistiche e mimetiche. Permane comunque, anche in esse, una predilezione per i paesaggi asettici, privi di interferenze umane e assolutamente idealizzati. La litografia della *Cattolica di Stilo* (fig. 44.II) e quella della *Fiumara Stilaro* (fig. 45.II), con il corso d'acqua e le bianche montagne sullo sfondo, ne sono una palese testimonianza. Immagini quasi metafisiche che ricordano i paesaggi "lunari" dell'Etna e delle sue rocce vulcaniche incisi da Escher nel 1933.

Entrambe le litografie realizzate a Stilo ritraggono sullo sfondo la splendida vallata con il vasto letto argenteo che corre verso il mare. La vista della *Cattolica* è tratta dall'alto, lungo un ripido sentiero che si inerpicia sulle pendici del Monte Consolino (fig. 9.I). In primo piano, vista da sud ovest, appare una dettagliata rappresentazione del noto monumento bizantino, così come appari-





AR

fig. 45.II. Maurits Cornelis Escher, *Fiumara Stilaro*, 1930. Litografia, mm 227 x 299. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

va dopo i restauri realizzati tra il 1914 e il 1927 da Paolo Orsi. È una delle rare rappresentazioni che documentano la rimozione, da parte del noto archeologo, delle coperture in coppi sui tamburi delle cupole, poi ripristinate da Gisberto Martelli nell'intervento del 1947-51. Sullo sfondo il paesaggio viene riprodotto in maniera velata e poco caratterizzata graficamente. Al di là dei primi costoni rocciosi, le aspre articolazioni del territorio che corrono verso il mare appaiono pallide e smorte, in una sorta di asettica idealizzazione della scena.

La veduta della *Fiumara Stilaro* dedica uno spazio più ampio al corso d'acqua e al paesaggio circostante. Essa probabilmente è tratta dai declivi del monte Consolino (fig. 10.I). In primo piano, vista dal retro, si scorge la cupola della chiesa di San Domenico con la piazza antistante. Lo stesso piazzale da cui, poco più di ottant'anni prima, Edward Lear aveva realizzato una vista della Porta Stefanina, del borgo retrostante e dei monti che lo sovrastano (fig. 46.II). Due vedute contrapposte che, lungo un comune e ideale asse visivo, guardano in direzioni opposte: Lear verso monte e verso l'abitato; Escher verso il paesaggio naturale della valle e, in fondo, verso il mare. In realtà l'ampio spazio riservato alla vallata dello Stilaro nelle due litografie di Escher non ha riscontro con la reale percezione del paesaggio dai possibili punti di vista. Se seguiamo gli scorci





AR

fig. 46.II. Edward Lear, *Silo*, 1847.

inquadrate da Escher, ci accorgiamo che per consentire una corretta percezione delle architetture in primo piano – la Cattolica nel primo caso e la Chiesa di San Domenico nel secondo – occorre scegliere dei punti d’osservazione da cui non è possibile scorgere una così ampia veduta del letto della fumarata. La Cattolica, in particolare, appare chiaramente ruotata verso ovest rispetto alla sua reale collocazione nel paesaggio. La fotografia scattata durante il viaggio calabrese, datata 15 maggio 1930, lo conferma. Essa ritrae la Cattolica secondo la prospettiva successivamente utilizzata da Escher. Probabilmente è questo il documento di riferimento che egli ha adoperato per tracciare l’incisione del monumento bizantino. Su questa stessa foto, però, appaiono sullo sfondo i tetti del borgo sottostante e un lontano profilo montuoso: nulla dell’ampio e suggestivo greto della fumarata. Un paesaggio ben diverso da quello che ritroveremo nell’incisione finale. È probabile, pertanto, che Escher abbia modificato la prospettiva, componendo più viste e dando ampio risalto a quella componente paesaggistica che in lui aveva determinato la maggiore suggestione.

Evidenti, in entrambe le litografie, sono le influenze futuriste dell’aeropittura. Le viste dall’alto, magari rubate in cima a qualche promontorio, descrivono al meglio un paesaggio aspro e articolato, ricco di nervosi sbalzi di quota e, al tempo stesso, lo depurano da ogni intento pittorico. Le vedute sono scevre da contaminazioni che possano distrarre da una percezione surreale del paesaggio. Tutto è idealizzato. L’ampio letto argenteo della fumarata, le puntute articolazioni del trattamento orografico, la soffice consistenza delle nubi diffuse, narrano uno scenario asettico, quasi immaginifico, in cui la natura diviene forma ideale.



L'evoluzione artistica: sperimentazioni percettive e richiami della memoria

Già nella litografia di Scilla e nelle xilografie di Pentedattilo e Palizzi, Escher sente la necessità di razionalizzare la complessa articolazione delle rocce che dominano il paesaggio, assimilandole alle geometrie celate nei cristalli e nei minerali in generale. L'approccio è ancora più evidente nella litografia *Calanche* del 1934. Questa ossessione avrà una rilevante importanza nelle sue ricerche successive.

Escher era affascinato dalla regolarità e dall'essenziale "regalità" dei cristalli. Li considerava misteriosi e impenetrabili, carichi di una logica geometrica che diviene qualità estetica. L'interesse per la cristallografia e per i poliedri regolari veniva condiviso con il fratellastro B.G. Escher, geologo e docente di *Geologia Generale, Mineralogia, Cristallografia e Petrografia* all'Università di Leiden⁴⁴. Tale passione spingerà Maurits Cornelis, negli anni '40 e '50 del Novecento, verso lo studio dei poliedri regolari, ma anche verso la passione per il riempimento periodico del piano che tanta parte avrà nella sua produzione artistica successiva.

Nell'autunno del 1922 Escher si recò in Spagna e giunse per la prima volta a Granada. Qui restò incantato dai mosaici arabi dell'Alhambra che, sin da allora, cominceranno a ispirare i suoi studi sulla tassellazione del piano. Cominciò da allora a realizzare dei disegni di studio sul tema e li raccolse in un quaderno che chiamerà *Regelmatige vlakverdeeking* (Divisione regolare del piano)⁴⁵. I suoi interessi in tal senso saranno via via crescenti anche se andranno incontro a periodi di minore intensità. Durante il suo soggiorno in Italia l'attenzione per il disegno di paesaggio distrarrà Escher dal tema, anche se non lo abbandonerà mai del tutto. D'altra parte, anche a Ravello e Amalfi, i luoghi della penisola più amati da Escher, egli ritroverà in alcune chiese quei motivi decorativi arabi che aveva incontrato parecchi anni prima a Granada. Ma la svolta che spingerà l'incisore olandese a dedicarsi con maggiore intensità a tali studi, avvenne nel 1936 con la sua seconda visita all'Alhambra. Da qui cominciò un suo personale e singolare percorso che lo porterà a reinterpretare i motivi geometrici moreschi e ad individuare una metodologia di ricoprimento periodico del piano utilizzando figure non geometriche⁴⁶. Le tassellazioni di Escher impiegano "tessere" di forme solitamente riconoscibili che si ripetono generando un campionario di possibili variazioni. Un'ispirazione che deriva dall'osservazione della natura e in particolare della mineralogia.

«Molto tempo prima dell'apparizione dell'uomo sulla terra – afferma Escher – nella crosta terrestre crescevano i cristalli. Un bel giorno un essere umano vide per la prima volta un così risplendente frammento regolare, o forse lo colpì con la sua ascia di pietra, esso si ruppe e cadde ai suoi piedi: lo raccolse e lo esaminò tenendolo nella mano aperta e si meravigliò. Nei principi fondamentali dei cristalli c'è qualcosa che toglie il fiato. Non sono creazioni della mente umana.

44 Nel 1935 Berend George Escher, fratellastro del più noto Maurits Cornelis, pubblicò un'opera di cinquecento pagine sulla mineralogia generale e la cristallografia.

45 Il quaderno raccoglie 46 disegni a colori di motivi periodici realizzati a partire dal 1926 fino al 1971. Cfr. M. Emmer, *Visibili armonie*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 251.

46 Nel 1941 così Escher descrisse il suo interesse per il tema della tassellazione del piano: «L'assemblaggio di figure congruenti, la cui forma in più risvegli nello spettatore un legame con oggetti o forme viventi naturali, mi intrigava ancora di più dopo il mio primo viaggio in Spagna, nel 1922. E anche se era soprattutto la tecnica dell'incisione libera che mi interessava a quell'epoca, sono ritornato periodicamente alla ginnastica mentale dei miei puzzle, dei mosaici di figure... Ho atteso sino al 1936 per cominciare a consacrare la maggior parte del mio tempo a creare questi puzzle con motivi di animali». Cit. in M. Emmer, *Visibili armonie*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 247.



Semplicemente essi “sono”, esistono indipendenti da noi. In un attimo di lucidità, l'uomo può al più scoprire che esistono e rendersene conto»⁴⁷.

In queste parole traspare l'ammirazione per la natura, ma anche quella inconsapevole passione per la scienza e la razionalità che, dopo il 1937, spingerà Escher a dedicarsi a studi più mirati alla produzione grafica e agli inganni della percezione.

D'altra parte, dopo aver abbandonato l'Italia nel 1935, l'artista olandese perse ogni interesse per le incisioni di paesaggio. La sua permanenza a Chateau d'Oex, in Svizzera, e la lontananza forzata dalle vedute italiane che tanto lo ispiravano, produssero una mutazione decisiva nel percorso artistico dell'incisore olandese. «Due inverni “in questo tremendo paesaggio misero e bianco”, come Escher lo definisce, furono per lui una tortura. Il paesaggio non lo ispirava per nulla. I monti sembravano pietraie senza storia, blocchi rocciosi senza vita. L'architettura era asettica, come di clinica, funzionale e senza fantasia. Tutto, intorno a lui, era l'opposto dell'Italia meridionale che tanto aveva catturato il suo sguardo. Viveva là, prendeva lezioni di sci, ma non riusciva ad integrarsi. L'aspirazione a liberarsi da quell'ambiente freddo e squadrato, divenne quasi un'ossessione»⁴⁸.

Il paesaggio non era più l'interesse primario. Non aveva più a portata di mano l'aspra emozione delle vedute colte nell'Italia meridionale e l'armonia delle architetture di Roma e del centro d'Italia. La sua ricerca artistica era ad un guado decisivo che avrebbe generato, senza dubbio, un'evoluzione nella produzione delle sue incisioni e gli avrebbe procurato una notorietà fino ad allora sconosciuta. Dalle vedute paesaggistiche il suo interesse virò verso quelle che egli definì immagini “interne”⁴⁹, verso lo studio di costruzioni intellettuali e deformazioni percettive: trasposizioni di un mondo matematico che lui, tuttavia, dichiarava di non capire.

Nel 1938 G.H. 's-Gravesande, riferendosi alla litografia *Mano con sfera riflettente*, scrisse di una profonda mutazione nelle espressioni artistiche di Escher: «Il suo spirito filosofico non può accontentarsi di fare in continuazione paesaggi. Cerca altri oggetti; così ebbe origine la sua sfera di vetro contenente il ritratto, un'opera d'arte degna di nota. Una nuova idea lo spinge a creare quadri nei quali si possano collegare la sua indubitabile inclinazione per l'architettura e il suo spirito letterario-filosofico»⁵⁰.

Tale inclinazione, d'altronde, era evidente fin dai tempi in cui Escher frequentava la *Scuola di Architettura e Arti decorative* di Haarlem, così come traspare dal giudizio collegiale sottoscritto da H.C. Verkrysen e de Mesquita: «[...] è troppo ostinato, troppo filosofico-letterario; al ragazzo mancano vivacità e originalità, è troppo poco artista»⁵¹.

Dietro questo severo giudizio si nascondeva tuttavia una stima profonda di de Mesquita che Escher considerò, sempre, come un prezioso maestro. Questa sua apparente rigidità era in realtà

47 M.C. Escher, 1959, cit. in B. Ernst, *Lo specchio magico...* cit., p. 97.

48 Ivi, p. 15.

49 Così lo stesso Escher descrive la mutazione dei suoi interessi, avvenuta dopo l'abbandono dell'Italia: «Il motivo per il quale, dal 1938 in poi, mi concentrati sull'interpretazione di idee personali è, principalmente, la conseguenza del fatto di aver lasciato l'Italia. In Svizzera, Belgio e Olanda dove abitai successivamente, le forme del paesaggio e quelle architettoniche mi impressionarono meno di quelle dell'Italia Meridionale. Per necessità mi dovetti distaccare, in un certo senso, dalle riproduzioni fedeli, più o meno dirette o indirette, del mio ambiente. Questa condizione fu senz'altro un forte stimolo per la nascita di immagini “interne”». M.C. Escher, *Grafica e disegni*, Taschen 1990-2008, pp. 5, 6.

50 L'articolo appare sul numero di novembre del 1938 della rivista “Elsevier's Geillustreerd Maandschrift”.

51 Cit. in B. Ernst, *Lo specchio magico...* cit., p. 11.





fig. 47.II. Maurits Cornelis Escher, *Case a Positano*, 1934.
Litografia, mm 272 x 297. Dettaglio.

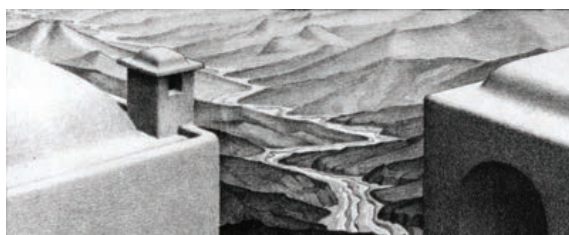


fig. 48.II. Maurits Cornelis Escher, *Ciclo*, 1938. Dettaglio.

una ricerca affannosa, e ancora immatura, di un percorso artistico estremamente individuale e di una genialità sconvolgente.

Quando Escher dichiarò, con irragionevole modestia, di non saper disegnare⁵², in realtà egli si riferiva ad una sua presunta mancanza di immaginazione: ritraeva solo ciò che poteva vedere o aveva già visto in passato. Il disegno per Escher era uno stadio preliminare alla realizzazione di una stampa⁵³, un esercizio grafico di preparazione ma anche strumento di acquisizione di elementi, paesaggi, impressioni che prima o poi sarebbero riaffiorati per riproporsi in un nuovo contesto. Molte delle sue opere, dopo l'abbandono del filone paesaggista, furono una reinterpretazione in chiave intellettualistica di visioni ed esperienze vissute.

Abbiamo già visto come nella xilografia *Sogno*, del 1935, Escher mostri una straordinaria capacità di reinterpretare e mettere in armonica relazione luoghi e situazioni diverse. Un anno prima, con la litografia *Natura morta con specchio*, un simile artificio era già stato messo in atto dall'incisore olandese. In questo caso le scene sono due: uno spazio interno con un tavolo visto di scorcio, su cui si trova uno specchio da toilette; uno spazio esterno con una veduta in prospettiva, reminiscenza di un vicolo di Siena. Lo specchio riflette un'arcata e le quinte di una strada: il vicolo di un borgo cui si sovrappongono le immagini riflesse del bicchiere con spazzolino da denti e un cesto appeso allo specchio. Una sommatoria di immagini, raccolte tra schizzi e memorie, che descrivono una scena improbabile ma resa plausibile da un sapiente artificio prospettico.

Nel 1938, durante il suo soggiorno a Ukkel in Belgio, tre anni dopo l'abbandono dell'Italia,

52 Cfr. *ivi*, p. 74. Bruno Ernst riporta le seguenti dichiarazioni di Escher: «È vero, non so assolutamente disegnare – perfino di astrazione, come anelli o strisce di Moebius – mi faccio prima modelli in carta che riproduco il più fedelmente possibile. Per gli scultori è più facile. Tutti sanno fare dei modelli – questo non mi è difficile – ma disegnare è difficilissimo. Non sono molto bravo. Disegnare è anche molto più difficile perché più incorporeo, ma suggerisce molto di più».

53 Cfr. J.L. Locher (a cura di), *Il mondo di Escher...* cit., pp.10-11.



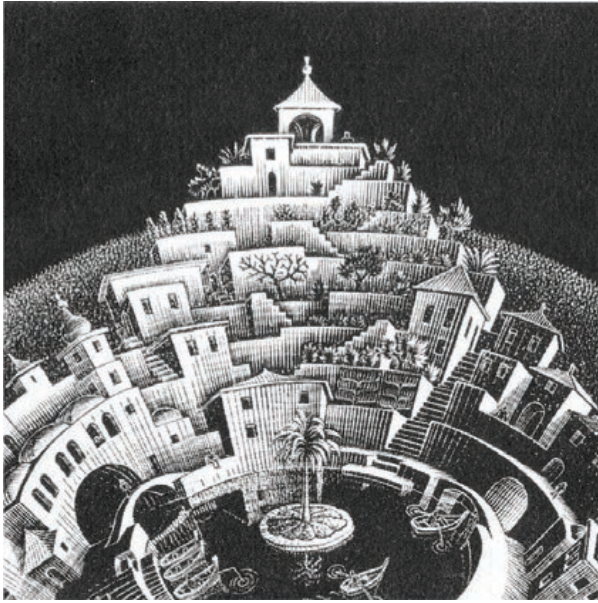


fig. 49.II. Maurits Cornelis Escher, *Planetoide tetraedrico*, 1954. Xilografia a due colori, mm 430 x 430. Dettaglio.

Escher realizza la litografia *Ciclo*. Essa propone, di fatto, una tassellatura del piano che parte dal basso con una sagoma geometrizzata di un omino che, poco più in alto, si ritrova a correre in discesa lungo due rampe di scale. La sagoma diviene trama di superficie e si trasforma gradualmente in volumi stereometrici che richiamano le abitazioni della Costiera Amalfitana, incise qualche anno prima nella litografia *Casa a Positano* del 1934 (fig. 47.II). Sullo sfondo, invece, si trova un paesaggio surreale, simile a quello che, nella litografia del 1930, ritrae la vallata dello Stilaro alle spalle della Cattolica (fig. 48.II). Uno scenario inconfondibile che testimonia la permanenza di una suggestione calabrese nell'immaginazione di Escher.

La xilografia *Planetoide tetraedrico*, del 1954, ne è un'ulteriore testimonianza (fig. 49.II). L'incisione s'inserisce nell'ambito degli studi sui poliedri regolari. Qui, però, il tetraedro assume le fattezze di un borgo "incantato", ritratto da quattro prospettive principali. Esse vengono percettivamente raccordate tra loro da una deformazione sferica dell'orizzonte che rende plausibile una visione altrimenti impossibile. La conformazione del costruito, ricco di edifici, loggiati e ripetute scalinate, rievoca la memoria dei borghi visitati e disegnati durante il soggiorno italiano. La conformazione a piramide dell'abitato richiama quella di *Goriano Sicoli* del 1929⁵⁴, ma anche il borgo, posto in secondo piano, della litografia *Il ponte*, del 1930. Il riferimento più calzante appare, però, la xilografia *Morano* del 1930 (fig. 4.II). La conformazione a piramide, con distribuzione fitta e radiale delle abitazioni, sembra richiamare gli stessi surreali effetti percettivi e lo stesso ritmo grafico che si ritrovano in *Planetoide tetraedrico*.

Anche sullo sfondo della litografia *Belvedere* del 1958 (fig. 50.II) si scorge un paesaggio aspro,

54 Cfr. F. Giudiceandrea, *L'influenza dell'Italia sull'arte di M.C. Escher*, in M. Bussagli, F. Giudiceandrea (a cura di), *M.C. Escher*, Catalogo della Mostra: Palazzo Reale, Milano, 24 giugno 2016 - 22 gennaio 2017, M&G International Investments Ltd, Milano 2016, p. 38.





fig. 50.II. Maurits Cornelis Escher, *Belvedere*, 1958. Litografia, mm 461 x 295. Dettaglio.



fig. 51.II. Maurits Cornelis Escher, *Pettorano sul Gizio, Abruzzi*, 1929. Inchiostro litografico (disegno a «graffio»), mm 620 x 473. Dettaglio.

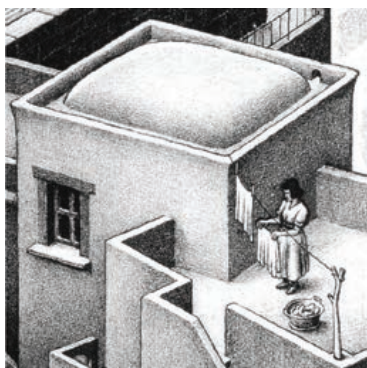


fig. 52.II. Maurits Cornelis Escher, *Cascata*, 1961. Litografia, mm 380 x 300. Dettaglio.

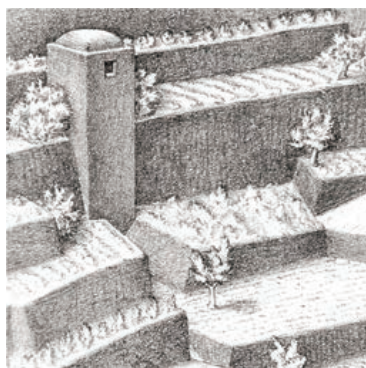


fig. 53.II. Maurits Cornelis Escher, *Cascata*, 1961. Litografia, mm 380 x 300. Dettaglio.



fig. 54.II. Maurits Cornelis Escher, *Ravello II*. Dettaglio.

descritto da superfici nervosamente articolate e picchi montuosi, tratto da un'incisione del 1929 che ritrae *Pettorano sul Gizio*, negli Abruzzi (fig. 51.II). In primo piano campeggia un'improbabile loggiato, ispirato al cubo di Necker, che richiama un'architettura di chiaro gusto italiano. Sono passati ormai più di due decenni dalla partenza di Escher dall'Italia, eppure il ricordo della penisola sembra ancora vivo nella sua immaginazione.

Un tema ricorrente è la Costiera Amalfitana, cui l'artista olandese rimarrà sempre legato. I tetti a cupola tipici di tale zona che Escher riproduce nella *Cascata* del 1961, ne sono una chiara testimonianza (fig. 52.II). Lo sfondo, invece, riprende i terrazzamenti dell'entroterra di Ravello riportati in alcuni disegni degli anni '20 del Novecento⁵⁵ (fig. 53.II). In particolare *Ravello II* richiama analoghi riferimenti del paesaggio e descrive i costoni a terrazze che limitano la gola del Dragone, il torrente che scorre fra Scala e Ravello e poi sfocia ad Atrani (fig. 54.II).

55 Cfr. Ivi., p. 33.





fig. 55.II. Maurits Cornelis Escher, *Convesso e concavo*, 1955.
Dettaglio. Litografia, mm 275 x 335.

Paesaggio e architettura non sono le uniche ispirazioni italiane che Escher conserva nella sua memoria. Alcuni caratteri di tipo antropologico finiscono per segnare le suggestioni dell'artista olandese. La donna che stende i panni nella litografia *Cascata*, sembra un richiamo a riti e consuetudini percepiti osservando i terrazzi assolati dei climi mediterranei. Così come la figura di una donna con un cesto in mano che Escher ritrae nel 1955 in *Convesso e concavo*, confusa in un complesso gioco percettivo, sembra appena uscita da uno dei caratteristici vicoli di qualche paesino sperduto dell'Italia meridionale (fig. 55.II).

Anche fauna e vegetazione diventano fonte di ispirazione. Nella litografia *Rettili* del 1943, in basso a sinistra, a margine di un circolo chiuso che vede un rettile immergersi e svincolarsi dal magico foglio di Escher, si trova un piccolo vaso con delle piante grasse (fig. 56.II). Delle due, quella a foglie lunghe e puntute sembra richiamare la memoria delle tante agavi incontrate lungo i sentieri terrosi della Calabria e che lo stesso artista olandese fissa in un disegno su carta durante il suo passaggio da Tropea nel 1930. Pianta dal fascino irresistibile per Escher, con le lunghe foglie che s'innalzano quasi a mimare una scenografica costruzione geometrica: una sorta di scultura vegetale. È una citazione identitaria di un contesto mediterraneo che egli aveva già inserito tra la vegetazione in primo piano di due incisioni di Pentedattilo (figg. 30.II, 32.II). Un palese richiamo ad un contesto paesaggistico lì dove, tra fichi d'India, agavi e sterpaglie, in qualche pomeriggio assolato, Escher avrà visto sgusciare gechi e lucertole dalle posture dinamiche e dai movimenti fulminei. Qui il rettile che si libera dal foglio si trasfigura e assume fattezze primordiali: tra lucertola, cocodrillo e mostro sbuffante. Un'inquietante presenza che contrasta con la pacatezza della scena che lo ospita e, dopo un rapido giro nel mondo reale, freme per rientrare nel suo libro incantato. Il richiamo ai due elementi – agave e rettile – sembra un legame non casuale che rimanda a ricordi non sopiti dei suoi soggiorni mediterranei.



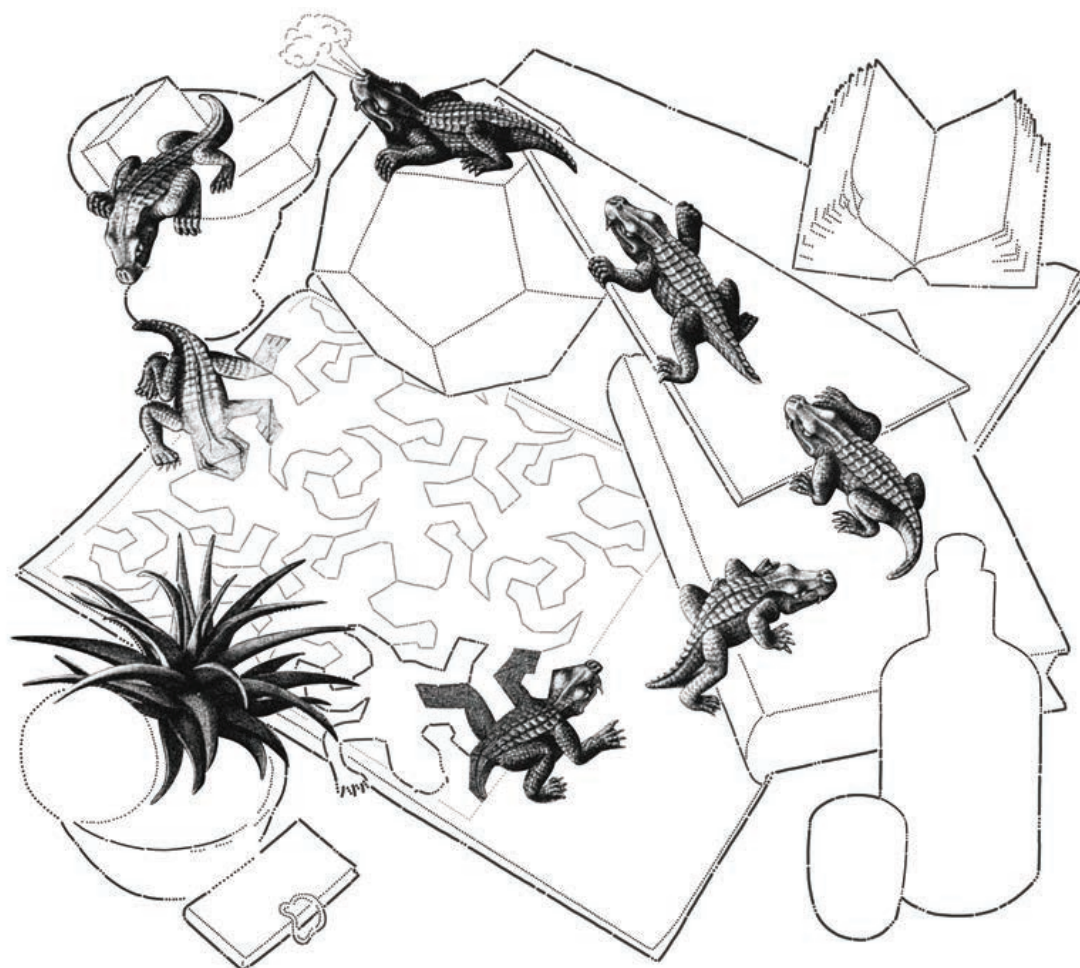


fig. 56.II. Maurits Cornelis Escher, *Rettili*, 1943. Litografia, mm 334 x 385. Analisi grafica con stralci della stampa originale.

Quello di Escher è un campionario di memorie molteplici, ricco di paesaggi affascinanti, architetture armoniose, insetti inquietanti, vegetazioni tipiche e personaggi caratteristici incontrati nelle sue primavere italiane. È quel repertorio di immagini ed emozioni che continuerà a ispirare l'animo dell'incisore olandese anche molti anni dopo la sua partenza dall'Italia. Anche quando i suoi interessi si allontaneranno dalle rappresentazioni paesaggistiche, per indirizzarsi verso ricerche più astratte e intellettualistiche, Escher sentirà sempre il bisogno di mantenere un contatto col mondo oggettivo. Tale legame si esprimerà attraverso una surreale idealizzazione di forme e armonie vissute, acquisite e disegnate negli anni della sua gioventù.

Gli studi sull'inganno percettivo, le prospettive impossibili ed altre incisioni che sconvolgeranno il mondo delle arti grafiche del Novecento, recuperano spesso un patrimonio indelebile di forme e architetture, ricondotte ad archetipi ricorrenti, acquisiti in anni di felice vagare, taccuino alla mano, per i suggestivi paesaggi della penisola italiana.



Bibliografia

F.H. Bool, J.R. Kist, J.L. Locher, F. Wierda, *M.C. Escher. His Life and Complete Graphic Work*, con saggi di Bruno Ernst e M.C. Escher, Ed. Locher, Londra 1982.

C. Bouleau, *La geometria segreta dei pittori*, Mondadori Electa, Milano 1988.

S. Bracco, *Disegno com.e. A mano libera con un occhio al computer*, Testo & Immagine, Torino 2001.

M. Bussagli, *Escher*, Giunti, Milano 2004. Insetto redazionale di "Art e Dossier", allegato al n. 196, gennaio 2004.

M. Bussagli, F. Giudiceandrea (a cura di), *M.C. Escher*, Catalogo della Mostra: Musei Civici di Treviso, Complesso di Santa Caterina, 31 ottobre 2015 - 3 aprile 2016, Longo Spa, Bolzano 2015.

M. Bussagli, F. Giudiceandrea (a cura di), *M.C. Escher*, Catalogo della Mostra: Palazzo Reale, Milano, 24 giugno 2016 - 22 gennaio 2017, M&G International Investments Ltd, Milano 2016.

G. Cullen, *Townscape*, The Architectural Press, London 1961.

G. De Fiore, *La figurazione dello spazio architettonico*, Vitali e Ghianda, Genova 1967.

M. Emmer, *Visibili armonie*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

B. Ernst, *Lo specchio magico di M.C. Escher*, trad. di M. Papi, Taschen, Berlino 1978-2007.

M.C. Escher, *Esplorando l'infinito. I segreti di una ricerca artistica*, trad. di Hado Lyria, titolo originale dell'opera "Het oneindige", Garzanti, Milano 1991.

M.C. Escher, *Grafica e disegni*, Taschen 1990-2008.

F. Fatta, *Geometria: avventure dello spazio e immagini della ragione*, Jason, Reggio Calabria 1998.

R. Gaetano, *Il viaggio in Calabria di Theodore Brenson*, in "Rivista Calabrese di Storia del '900", 1, 2011, pp. 75-90.

W. Hazeu, *M.C. Escher. Een biografie*, Amsterdam 1998.

E. Lear, *Diario di un viaggio a piedi. Reggio Calabria e la sua Provincia (25 luglio - 5 settembre 1847)*, trad. di Ernesta De Lieto Vollaro, Laruffa, Reggio Calabria 2003.



- E. Lear, *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria*, Reprinted Publishing LLC, Provo (Utah) 2016 (edizione originale Richard Bentley, Londra 1852).
- M. Leoni (a cura di), *La Calabria*, presentazione di Franz Von Lobstein, Editalia, Roma 1994.
- J.L. Locher, *Escher. The Complete Graphic Work*, Thames and Hudson, London 1968.
- J.L. Locher (a cura di), *Il mondo di Escher*, Garzanti, Milano 1978-1988.
- J.L. Locher, W.F. Veldhuysen (a cura di), *Le magiche visioni di M.C. Escher*, Taschen, 2000.
- A.H. Luijdjens (a cura di), *M. C. Escher*, Catalogo della Mostra (Istituto Nazionale per la Grafica): Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, 13 giugno - 31 luglio 1978.
- T. Manfredi (a cura di), *Voyage pittoresque. I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non*, ArcHistoR Extra 3/2018 (supplemento di ArchiHistoR 10/2018).
- T. Manfredi (a cura di), *Voyage pittoresque. II. Osservazioni sul paesaggio storico della Calabria*, ArcHistoR Extra 4/2018 (supplemento di ArchiHistoR 10/2018).
- A. Mozzillo (a cura di), *Viaggiatori stranieri nel sud*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964-1982.
- L. Parpagiolo (a cura di), *Visioni di Calabria. Cinquantadue disegni di Teodoro Brenson*, Vallecchi, Firenze 1929.
- L.S. Penrose, R. Penrose, *Impossible objects: a special type of visual illusion*, in "British Journal of Psychology", vol. 49, 1958.
- F. Pirani, *Un olandese a Roma. Studi incontri, visioni di Escher tra il 1923 ed il 1935*, Catalogo della Mostra: Roma, Chiostro del Bramante, 20 settembre 2014 - 22 febbraio 2015.
- F. Pirani, B. Treffers (a cura di), *Nell'occhio di Escher*, Electa, Milano 2004.
- A. Pittaluga, *Il paesaggio nel territorio*, Hoepli, Milano 1987.
- D. Schattschneider, *Visioni della Simmetria. I disegni periodici di M.C. Escher*, Zanichelli, Bologna 1992.
- M. Séstito, *L'architettura mano. Pentadattilo palmo di pietra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004.
- A. Sgrosso, *Dalla parte dei visionari*, in Agostino De Rosa (a cura di), *Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale*, Atti del Seminario di Studi, Venezia 30-31 ottobre 2003, Il Poligrafo, Padova 2003.



F. Taverniti, *Visioni di Calabria nei disegni di Teodoro Brenson*, Regione Calabria Ass. Turismo, 1992.

V. Teti, *Il senso dei luoghi. Paesi abbandonati di Calabria*, Donzelli, Roma 2004.

V. Teti, *Il vampiro e la melanconia. Miti, storie, immaginazioni*, Donzelli, Roma 2018.

F. Tuscano, *Il Grand Tour nella Calabria estrema. Tra bellezza sublime e filoxenia di omerica memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.

J. Willats, *Art and Representation. New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton University Press, Princeton 1997.





Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

Stampato in Italia
nel mese di luglio 2019
da Rubbettino print
per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it