



Consiglio Nazionale delle Ricerche

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
I.S.E.M. già C.S.A.E.
Sede di Milano



Università degli Studi di Milano

ISSN 2284-1091

DAL MEDITERRANEO AGLI OCEANI

Direttore: Patrizia Spinato B.

ATTI DEL SEMINARIO INTERNAZIONALE

Letteratura visiva e arte tra Italia, Spagna e America latina

Milano, 7 novembre 2018

Biblioteca del CNR-ISEM di Milano

Direzione scientifica di Patrizia Spinato



VI NUMERO SPECIALE

a cura di Emilia del Giudice e di Michele Rabà

Coordinamento scientifico: Patrizia Spinato
Comitato organizzativo: Emilia del Giudice, Michele Rabà

PROGRAMMA

Biblioteca CNR-ISEM - Università degli Studi Milano, 7 novembre 2018, piazza Sant'Alessandro n. 1

10.30: Parole introduttive: Patrizia Spinato, Marisela Morales, Marcello Verga

10.40: Presiede Romeo Traversa

Angélica Gatica Garza, *Puertas a la luz. Variaciones geométricas*

Florencia Martínez, *Ricucire il mondo*

Luisa Pomar, *Qualcosa che sta dietro le cose*

11.40: Pausa

11.50: Presiede Patrizia Spinato

Romeo Traversa, *L'esplosione dell'avanguardia*

Cristina Fiallega, *Proyecciones de identidad, iconografía y literalidad de la imagen guadalupana en nuestros días*

Rinaldo Psaro, *Dall'indagine sulla natura dei colori dei codici pre-colombiani (Codex Cospi) al mistero svelato del blu maya*

Paola Cicuta, *La cocciniglia: dall'America latina all'Europa*

13.10: Dibattito



INDICE

Patrizia Spinato, <i>Premessa</i>	p. 4
Angélica Gatica Garza, <i>Puertas a la luz. Variaciones geométricas</i>	p. 6
Flor encia Martínez, <i>Ricucire il mondo</i>	p. 10
Luisa Pomar, <i>Qualcosa che sta dietro le cose</i>	p. 13
Romeo Traversa, <i>L'esplosione dell'avanguardia</i>	p. 16
Cristina Fiallega, <i>Proyecciones de identidad, iconografía y literalidad de la imagen guadalupana en nuestros días</i>	p. 27
Rinaldo Psaro, <i>Dall'indagine sulla natura dei colori dei codici pre-colombiani (Codex Cospi) al mistero svelato del blu maya</i>	p. 34
Paola Cicuta, <i>La cocciniglia: dall'America latina all'Europa</i>	p. 41



PREMESSA

I fili sottili che sottendono la cultura intessono trame che, in modo inatteso, rivelano preziosi ricami che uniscono universi disciplinari e geografici apparentemente distanti ma in realtà prossimi, comunicanti, in grado di arricchirsi mutuamente.

Così accadde nel 2016 quando, in un incontro conviviale con scrittori, editori e accademici, Marisela Morales, illuminata e dinamica diplomatica, presentò un'artista messicana che esponeva in quei giorni le proprie opere a Verona e che subito entrò in sintonia con il gruppo.

Angélica Gatica non solo mantenne i contatti con il nostro Centro di ricerca, ma ci onorò con una serie di collaborazioni che ebbero il loro culmine (almeno per il momento) nel 2018, quando ci chiese di poter esporre una nuova serie di opere pittoriche presso la sede C.N.R. I.S.E.M. di Milano. Inutili furono i miei tentativi di proporle spazi più in sintonia con la sua vocazione o meglio inseriti nei circuiti artistici milanesi: riteneva fermamente che i quadri fossero nati proprio pensando alla nostra biblioteca e che nulla le avrebbe fatto cambiare idea.

Cominciammo così ad organizzare il suo soggiorno a Milano, il trasporto delle opere, l'allestimento di una mostra che ci preoccupava per i dettagli logistici ma che al tempo stesso sfidava le inevitabili rigidità disciplinari e ci lusingava per l'apertura che ci consentiva di avere sul panorama artistico americano. Ma non solo. Ci fu presto chiaro che l'esposizione ci forniva la possibilità di gettare nuovi ponti, di formulare nuovi progetti, di aprirci a nuove collaborazioni.

Il 25 ottobre 2018, presso la biblioteca I.S.E.M. di piazza Sant'Alessandro, ebbe in tal modo inizio la prima fase di questa nuova avventura, con l'inaugurazione dell'esposizione pittorica di Angélica Gatica Garza, intitolata *Puertas a la luz. Variaciones geométricas*, a cura di Patrizia Spinato e con il patrocinio del GRASC e del Consolato del Messico a Milano.

Le dodici opere, inedite, presentate in occasione di questa quarta personale della pittrice messicana, erano il risultato della vocazione di Gatica, del suo percorso di studi e della sua sensibilità estetica volta all'esplorazione del sottile legame che unisce matematica e pittura, risultato delle rifrazioni tra pensiero ed emozione. Le dodici tele, come dodici problemi geometrici, si declinavano in altrettante variazioni grafiche e cromatiche, in grado di articolare un universo emotivo sul filo di una linea nata dal vuoto della tela per esplorare lo spazio, per generare una profondità senza prospettiva, per comunicare con lo spettatore attraverso un linguaggio visivo chiaro e complesso al tempo stesso.



Sullo sfondo della mostra –rimasta aperta al pubblico sino al 9 di novembre–, ma in realtà con una sua specifica identità e rilevanza, si pensò di organizzare un seminario internazionale, con la partecipazione di artisti e di colleghi europei ed americani, intorno alle strette relazioni tra arte, scienza e letteratura. L'adesione fu entusiastica ed unanime e diede vita ad una giornata di studi interdisciplinare estremamente interessante dal punto di vista artistico e scientifico.

Il 7 novembre, sempre presso il nostro Centro di ricerca di Milano, si è celebrato il seminario internazionale di studi intitolato *Letteratura visiva e arte, tra Italia, Spagna e America latina* e curato dalla sottoscritta. Introdotta dai saluti di Marisela Morales, Console del Messico a Milano, e di Marcello Verga, direttore del C.N.R.-I.S.E.M., e moderate rispettivamente da Patrizia Spinato e da Romeo Traversa, le due sessioni tematiche hanno ripercorso le rifrazioni e i reciproci stimoli che alimentano l'intima relazione tra realizzazione visiva e creazione letteraria nel panorama culturale italiano, spagnolo e latino-americano contemporaneo.

La prima sessione ha dato spazio alle voci artistiche attraverso gli interventi di: Angélica Gatica Garza, dal titolo «Puertas a la luz. Variaciones geométricas»; di Florencia Martínez, con il suo «Ricucire il mondo»; di Luisa Pomar, su «Qualcosa che sta dietro le cose»; di Romeo Traversa, artista e docente al tempo stesso, che ha introdotto la seconda parte dei lavori con il contributo intitolato «L'esplosione dell'avanguardia». Nella seconda sessione sono intervenuti studiosi dell'Accademia italiana e del C.N.R., in particolare: Cristina Fiallega, con le «Proyecciones de identidad, iconografía y literalidad de la imagen guadalupana en nuestros días»; Rinaldo Psaro, che ha spaziato «Dall'indagine sulla natura dei colori dei codici pre-colombiani – Codex Cospi – al mistero svelato del blu maya»; e Paola Cicuta con «La cocciniglia: dall'America latina all'Europa».

Siamo lieti di riprodurre, in questo VI numero speciale del nostro bollettino elettronico, una parte dei contributi presentati e la relativa documentazione iconografica.

Patrizia Spinato



MATEMÁTICAS Y ARTE

Angélica García

Nacida en la Ciudad de México en un día de mayo de 1960, soy matemática por estudios universitarios. Le he dado una visión estética a las matemáticas creando una voz visual a través de la geometría y el color. Mi acercamiento al arte fue casual: una amiga me invitó a tomar una clase de pintura; con dos colores, un pincel y un lienzo, pinté mi primer cuadro. Me apasionó tanto que, tiempo después, me adentré al estudio del arte.

Desde mi punto de vista, el arte y las matemáticas han estado estrechamente unidos a lo largo de la historia, tienen que ver mucho; dar forma a una imagen y realizar un punto concreto son acciones que responden a reglas matemáticas: generalmente a través de la geometría se dice que todo puede medirse utilizándola. Estas dos disciplinas convergen naturalmente en mi práctica pictórica, llevándome a tener un diálogo con el universo de la abstracción. De la Escuela Pitagórica incorporo la proporción aurea; de la Geometría Euclidiana utilizo las formas más puras, cuadrados, triángulos, líneas rectas; incorporo técnicas precisas que a su vez son objeto de indagación e investigación dentro del lienzo.



Sintetizo el orden, la medida y el espíritu del pensamiento matemático en la obra que presento. La fecundidad de este diálogo muestra sus frutos maduros en el año 2006, cuando tengo mi primera exposición individual: *Evolución*, en el Centro Asturiano, Polanco, CDMX.

Mi estilo es abstracción geométrica, siendo mis modelos pictóricos Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Manuel Felgueres. El color a veces se erige como protagonista y, otras, es el acompañamiento de la composición geométrica, se valora por el tono, el grado de luminosidad entre la luz y la oscuridad, la intensidad y la saturación y la pureza, y al final se mimetizan en el lienzo. En particular ha sido la pintura de Vincent Van Gogh, por su color, una fuente inagotable de referencia para descubrir mis propios trayectos en el universo del color. Actualmente considero que he ido encontrando un lenguaje más complejo donde intento encontrar armonía en base a esas dos premisas. He aprendido a seducir el espacio de la tela con la geometría y el color de manera personal.

El juego con la geometría tiene como finalidad encontrar un balance estético y no se oculta artificiosamente el desarrollo dentro de ese balance, sino que voy construyendo la atmósfera bidimensional. Exploro los ángulos y los vértices –lo que llamo ‘mi alfabeto’– y los espacios cromáticos completan el arte que nace de la abstracción matemática.



La geometría, como lenguaje racional, la pintura y el color, como forma de expresión simbólica, me llevan al equilibrio a través del orden, de las simetrías y las proporciones, despegándome de la realidad consciente para evocar en cada una de mis piezas la realidad inconsciente de mis pensamientos y sentimientos.

Elijo la abstracción, porque la construcción en el espacio plástico nace de un manantial liberado de la perspectiva renacentista y de la intención representacional de lo que se llama naturaleza.

En mi pintura la bidimensión física se transforma en la tridimensionalidad poética, las formas y la paleta de colores primarios vienen de un orden constructivo, donde la multiplicidad de posibilidades, como la multiplicidad de las posibles combinaciones del color y de los cuerpos que se encuentran en planos geométricos, es infinita.

A partir del espacio vacío de la tela genero la línea con la que construyo figuras, las que voy explorando, creando profundidad, sin perspectiva, en un ambiente plano, construyendo con la relación de 'la nada' abstracta y el color. En cada uno de los lienzos coexisten simplicidad y complejidad, que resultan en un cuadro organizado, estructurado y emotivo.

Sigo pintando y ahora estoy incursionando en el arte de la escultura en el taller del escultor Artemio Morales H., en la técnica de la acuarela, en el grabado sobre lámina de cobre y monotipia.



Puertas a la luz. Variaciones geométricas es mi primera exposición individual fuera de México, en Italia. El montaje lo hago en una pequeña, pero gran biblioteca, gracias al apoyo de Patrizia Spinato, responsable de la sede I.S.E.M. de Milán, de Emilia del Giudice, colaboradora del instituto, de Michele Rabà colaborador también del instituto, y de Marcello Verga, director del mismo. Presento una serie de doce que emergen de variaciones sutiles de 4 bocetos geométricos, inicio con pequeños dibujos rápidos usando como armonía en ellos los tres colores primarios con acrílico sobre tela; estos diferentes bocetos me llevan a concretar mis ideas, a resolver el balance gráfico en primera instancia y a finalizar haciendo variaciones tonales de los mismos.

El proceso creativo empieza con la idea de la exposición que presento: *Puertas a la luz* representa para mi la búsqueda de la 'luz emocional', la entrada al camino fuera de la oscuridad que fue parte de un instante de mi vida, que me ha marcado y llevado a este momento de mi pintura y de mi vida. Ha sido una experiencia maravillosa estar aquí representando a mi país con mi obra plástica.



RICUCIRE IL MONDO

Fl or encia Mar t ín ez

Nel mio lavoro troviamo tre tematiche che si alternano, si incrociano, dialogano tra di loro con materiali e punti di vista diversi: la donna/il quotidiano domestico, la memoria e il sociale.

Di solito lavoro per progetti: lavoro per uno o due anni, fino a che non sento che quel tema per me è finito, per poi ritrovarlo dall'altra parte del fiume, dopo un certo tempo, con un'altra luce e un altro punto di vista e materiali o modi d'interpretazione diversi.

L'essere donna ha impregnato, sí, il mio lavoro. Prima non volevo assolutamente essere considerata una 'donna artista' perché sentivo un nascosto declassamento per l'opera, mi impuntavo sull'essere artista e basta. Ora che sono arrivata all'età dove si vede la valle dal rifugio, voglio sí essere considerata una 'artista donna', perché lo sono. Perché l'essere donna mi ha dato quel linguaggio di pane e quotidiano che ho.

Poco tempo fa una persona che non conoscevo mi ha detto che, vedendo il mio lavoro, aveva sentito un «desiderio di familiarità, d'intimità e di continuità del presente con il proprio vissuto», di casa, di calore, di avvolgimento. Sono stata sorpresa da quest'affermazione perché detta da un uomo. Ma è proprio questo che m'interessa, un linguaggio semplice, materiali del quotidiano e un racconto che tocca l'emotività basica delle persone, paradossalmente la più trascurata.

«Ho circumnavigato ogni possibilità per arrivare a questo», diceva Derek Walcott nel suo *Canto delle sirene*, e sento che questo verso racconta il mio viaggio e sintetizza il mio intento, che potrei raccontare attraverso le esposizioni che ho fatto.

La donna e la vita domestica sono protagonisti di mostre come *Non guardarmi così, tesoro* del 1997 a Care Of, Milano: un'indagine sulla violenza domestica, sugli omicidi compiuti all'interno della 'casa dolce casa'; il tessuto era supporto di pitture, resinato, avevo immortalato panni di cucina, mutande. Ne *L'amore mio è buonissimo* alla Galleria Stefano Forni di Bologna e *Il pasto nudo*, entrambe del 2008, il tema della donna associata ai prodotti di consumo veniva suggellato con delle date di scadenza tatuate sulla pelle delle modelle. In *Una ragazza d'oro*, del 2016, alla Galleria Zaion di Biella, il mito della bellezza *sine qua non* prendeva come spunto delle fotografie di una mia zia argentina la quale, negli anni '50, era stata attrice e modella, la donna perfetta di quella decade, prototipo di femminilità e di condiscendenza: in questo progetto la manipolazione fotografica e la lavorazione del tessuto tridimensionale svelano i retroscena di apparente armonia, di violenze subite e nascoste dai bisogni 'familiari'.



La memoria e il sociale invece li troviamo incrociati nel 2000 in *Né avanti, nemmeno indietro e mai fermo*, alla Galleria Maria Cilena di Milano, e *Il muro di merlino*, 2001, alla Galleria G7 di Bologna, con una ricerca sulla produzione fotografica del dopoguerra, sui resti domestici analogici, fotografie comprate nei mercatini di diverse città europee che io rielaboravo e stampavo sul tessuto, incrociando così due epoche: la manualità e il risorgere del dopoguerra e la tecnologia digitale con la quale modificavo o cancellavo parti di un passato storico. La domanda sottintesa era se il nostro passato possiamo crearlo con Photoshop...

Nel 2014 la mostra *Insisterò fino alla fine*, alla Galleria Zanuso di Milano, segna lo spartiacque tra il mio lavoro precedente, con la sola fotografia su tessuto, e la presenza di questo tessuto che fuoriesce dalla bidimensionalità. È una selezione di lavori dove il riciclo di immagini, alcune storiche, altre mie, raccontano di come non arrendersi sia all'unico *input* importante, di desideri fragili che si realizzano solo grazie all'insistenza, alla resilienza, in un momento di forte crisi economica in Italia. Insieme a queste opere avevo 'salvato' dall'oblio una dozzina di macchinine a pedali degli anni '30, '40 e '50, che un collezionista mi aveva portato in studio dopo un incendio subito nella ditta dove questa sua collezione era bruciata. Gli scheletri di ferro raccontavano un'Italia dal vecchio splendore appassito, un'epoca eroica dove la Millemiglia attraversava un paese ingenuo e genuino, dove ogni cosa veniva fatta per durare nel tempo: fatto sta che nemmeno il fuoco era riuscito a distruggerle. Il mio intervento in questo caso fu di ricostruire con il tessuto i sedili, le ruote e i volantini, e dipingere sul cruscotto la bandiera italiana: *La chiamavano Millemiglia* fu il nome dell'installazione finale.

Con la mostra *Carritos*, nel 2015 a Milano nella Galleria Francesco Zanuso, davo una mia interpretazione delle vicende accadute nel 2001 in Argentina: dopo una forte crisi la gente, munita di carriole, arrivava in città a selezionare tra la spazzatura il cartone per poi venderlo (da lì il nome di *cartoneros*). Lo stato argentino aveva anche predisposto dei treni (*el tren blanco*), vuoti all'interno, per poter caricare questi carretti dalle periferie al centro della città, e poi ritornare con il *carrito* pieno di cartone e poter così mangiare quel giorno. Per rendere omaggio a un mezzo che dalla preistoria ha aiutato l'uomo a rendere più leggero il carico dell'esistenza, ho rivestito di tessuto e cucitura alcune carriole trovate in campagna: proteggendo il *carrito* annullavo la necessità di usarlo ancora, un rito magico-ludico per sconfiggere la povertà.

Poi, con *To fill a gap*, nel 2016 a Graz, in Austria, nel AAI, e con la mostra *H (honey hungry home)*, a Milano nella Galleria Gilda Contemporary Art, l'oggetto, la terza dimensione, la scultura prendono lo spazio e l'anima, il tessuto vive da solo senza supporto fotografico. In queste due ultime ricerche parlo di mancanze, mancanze intime e sociali, di maternità e di figli che emigrano per trovare, semplicemente, una casa. Appartengono a questa mostra le sette isole/busti di tessuto, «i sette dolori capitali»: ho dato ad ogni testa il nome di un disagio, ho depositato in ogni testa il mio individuale dolore nato dall'incontro/scontro frontale con 'La Malattia'. Lo dice meglio di me Emily Dickinson:

To fill a Gap
 Insert the Thing that caused it –
 Block it up
 With Other – and 'twill yawn the more –
 You cannot solder an Abyss
 With Air.

Dall'inizio alla fine di questo percorso il tessuto è stato il materiale primordiale, prima come contenitore/supporto delle fotografie, per arrivare a oggi protagonista e oggetto lui stesso.

Il tessuto porta con sé già una storia. Il suo intreccio parla di più o meno resistenza, gerarchia, nobiltà o umiltà d'origine; le proprietà delle sue fibre non sono uguali in tutte le direzioni e questo è dovuto alla loro struttura, quindi questo pone il primo ostacolo al loro utilizzo: capire dove vuole andare il tessuto, se può venire verso la mia idea o se devo cambiarlo.

Se è idoneo, io lo plasmo come fosse marmo appassito. Lo sveglio, lo riempio di concretezza, e la pelle che dorme si sveglia, formando un organismo che dà voce a un'urgenza: quella di raccontare. Lo cucio con velocità, come se potesse scappare da un momento all'altro: il mio punto è vertiginoso, non scolastico, e ribelle. Vorrei con questo punto poter dire che non sono d'accordo, che non mi pare giusto, che non sto al gioco. Ed è una rabbia espressa quella che si può sentire quando si vedono alcuni lavori miei (non tutti): non è un cucire a modo, non è un lavoro lento, è la ripetizione che crea il tempo e che le dona un'aura di manualità e grado di femminile.

Ma la volontà è proprio quella di usare un linguaggio per negarlo, un materiale povero per renderlo ricco, e di sensibilizzare le persone sulla vastità di possibilità di espressione e sulla importanza del dire. La volontà è quella di affermare che anche il più disperato intento è già vittoria.

Il mio studio è un grande (per saturazione, non per spazio) magazzino di oggetti raccolti per strada e di tessuti che sono venuti da me attraverso le più strane vicissitudini: qui nasce generalmente la prima parte della manifattura, anche se ultimamente, per una febbre nata dall'orrore al vuoto, lavoro anche in macchina mentre aspetto che la vita svolga i suoi doveri. Credo che, anche per questa sua qualità di poter essere lavorato in qualsiasi luogo, ho scelto negli ultimi due anni il tessuto puro, senza immagine fotografica, per poter essere tutt'una con lui ovunque, con un ago, il filo e il pezzo dell'opera che m'accompagna.

Dovunque sono stata ci sono fili di lana o di cotone per terra: lascio questa traccia che forma la mappa dei miei spostamenti. Questa cucitura incolla pezzi che formano un organismo, sempre narrativo, perchè nominare le cose per me è importante.

Per questo spesso chiedo aiuto ai poeti, per trovare nomi e senso al mio fare: a Emily Dickinson, ad Apollinaire, a Alejandra Pizarnik, a Jolanda Insana, ad Amelia Rosselli, a Eugenio Montale. Trovo in loro il perché del mio fare disordinato e compulsivo, lavoro come un selvaggio che cerca l'acqua nella giungla, né più né meno. Talvolta lavoro sui loro versi, talvolta trovo che quello che ho appena fatto è stato già detto da loro con la poesia. La poesia mette ordine con il suo essere aria quieta, così riesco a inglobare tematiche, a selezionare e costruire un senso che prima non è, il Prima nel mio lavoro è il Fare, che può essere anche il VERBO.

Adesso ho la necessità di trasformare in corpo scultoreo ogni tessuto che mi si presenta davanti, come a recuperare e dare un'altra vita ai resti. Questo non voler lasciar morire nulla è una caratteristica di un certo tipo d'arte, il riciclo ha a che vedere con l'ansia della fine, con il recupero di quello che fu ma che comunque è tutt'ora.

Utilizzare ciò che è, lavorare con materiali del quotidiano, reinterpretare e ridare forma a un concetto sgualcito, parlando però delle problematiche dell'essere come la solitudine, la malattia, la violenza e l'indifferenza generale verso i più deboli.

In fondo questo cucire è un darsi forza, punto dopo punto, separarsi dalle brutture del mondo, o ripararlo privatamente.



QUALCOSA CHE STA DIETRO LE COSE

Luisa Pomar

Quando nel 2006 ho ripreso il lavoro pittorico, ho iniziato a dipingere sopra quelle opere e con quei pastelli che avevo lasciato sedici anni prima nello studio di Palma. Il tempo trascorso era così lungo che l'unico modo per riprendere a dipingere è stato quello di farlo sopra i vecchi lavori, sulle impronte originali.

In me è sorta gradualmente la necessità e la curiosità di vedere quello che si nascondeva sotto ai vari strati e così ho iniziato a grattare le stesure colorate. Alcune di esse le ho coperte con nuovi colori, altre le ho lasciate a vista. Di lì il titolo della serie *Qualcosa che sta dietro le cose* (1989-2011) che dà inizio alla ripresa e successiva ramificazione della mia indagine pittorica:

Impronte originali.
Qualcosa che sta dietro le cose,
recuperare il senso profondo delle origini,
giacimenti da ritrovare.

Fondi nascosti che emergono in superficie,
dare corpo all'invisibile,
dare dignità a ciò che è dimenticato.
Attraversare di volta in volta le velature.

L'artista svizzera Silvia Bachli sostiene: «Disegnare significa scoprire mondi sconosciuti in cui vagare. Creare uno spazio ed esplorarlo, operare con e contro i bordi della carta».

Estensioni infinite e limitate.

E ancora:
indagare tra ciò che è visibile e ciò che è nascosto.
Essere visti e non visti come nelle *Celosias* della scultrice Cristina Iglesias.

Mettere insieme, comporre.
I dettagli e l'insieme, preciso e vago.
Scavare, trasformare, opere stratificate.

Superfici trasparenti e sottili come l'area del deserto di Atacama.
Fare-disfare-rifare come rituale della creazione.
E ancora: divenire, mutare.





Dettaglio *Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume*, 2006-2007.
Pastelli a olio su carta, 35 x 50 cm.





Dettaglio *in coppia*, *Analogie, simmetrie, contrapposizioni, n 1*, 2018.
Paper on paper, 43,5 x 70 cm.



L'ESPLOSIONE DELL'AVANGUARDIA

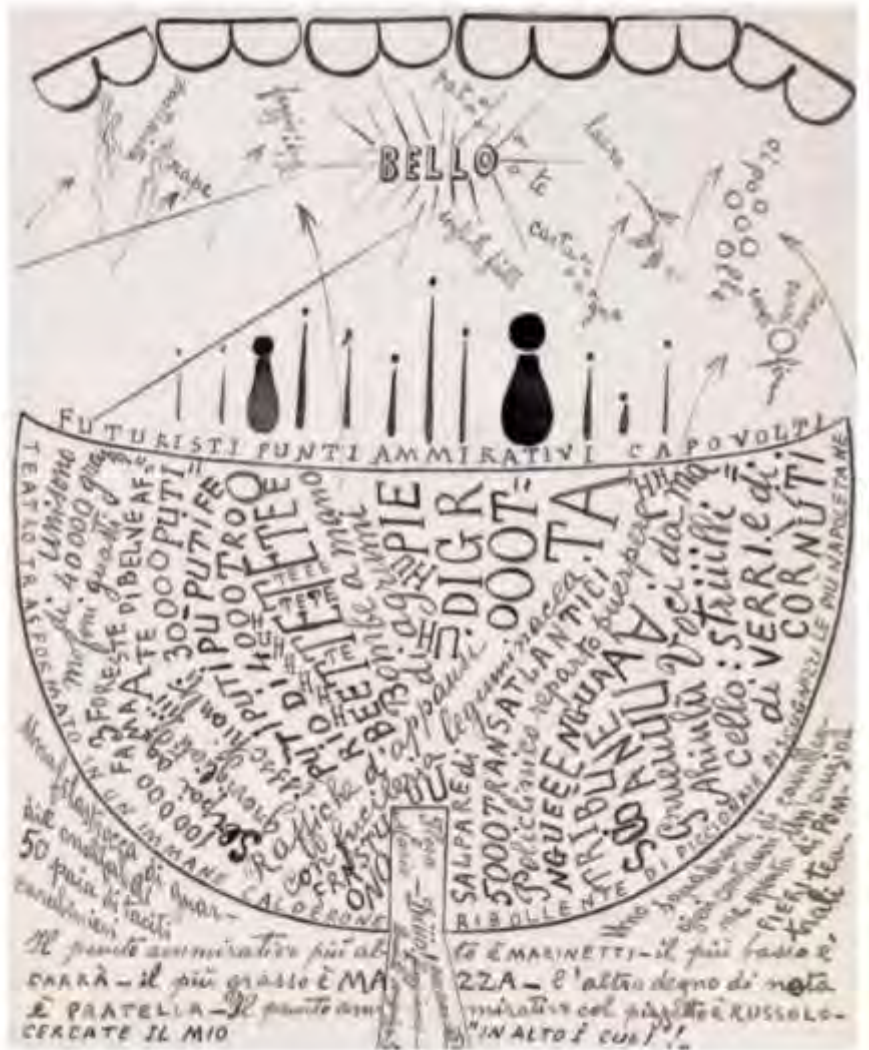
Romeo Traversa



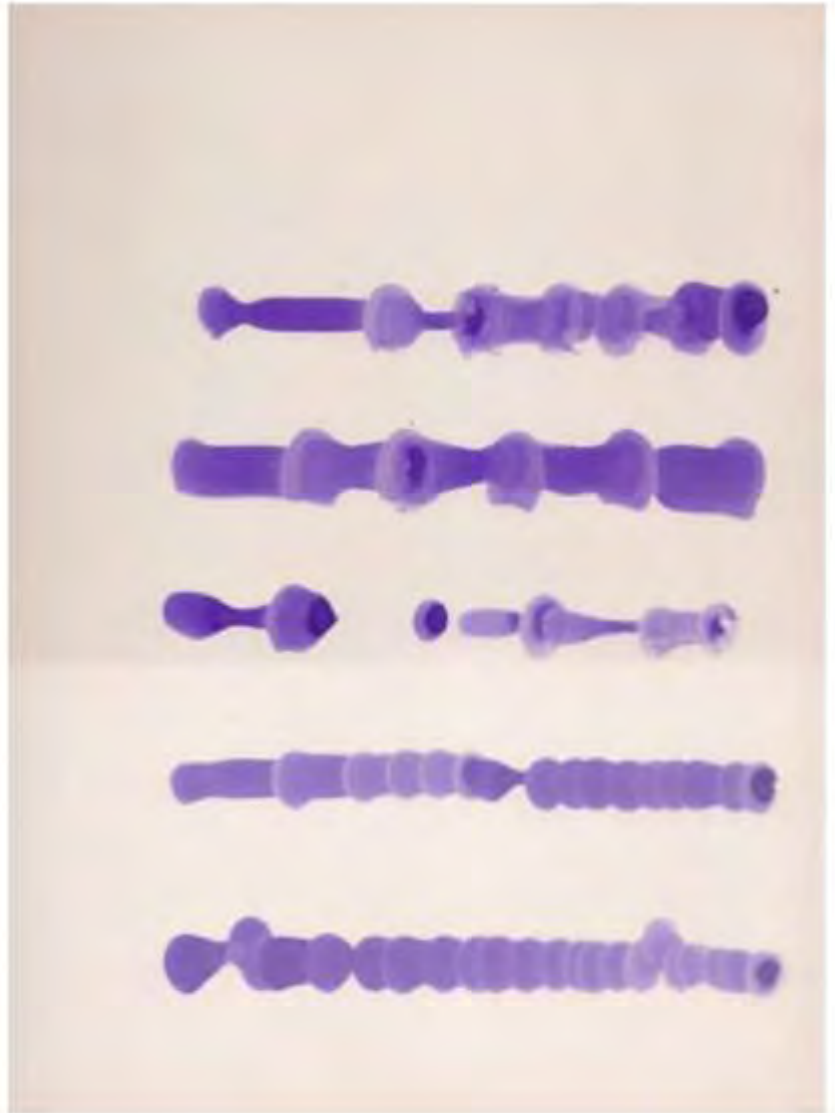
Raimundus Lullus, Thomas le Myésier, *Electorium parvum seu breviculum*, Biblioteca di Stato di Baden, XIII secolo



Francesco Cangiullo 1894/1977,
Bello, Lettere umanizzate, 1914

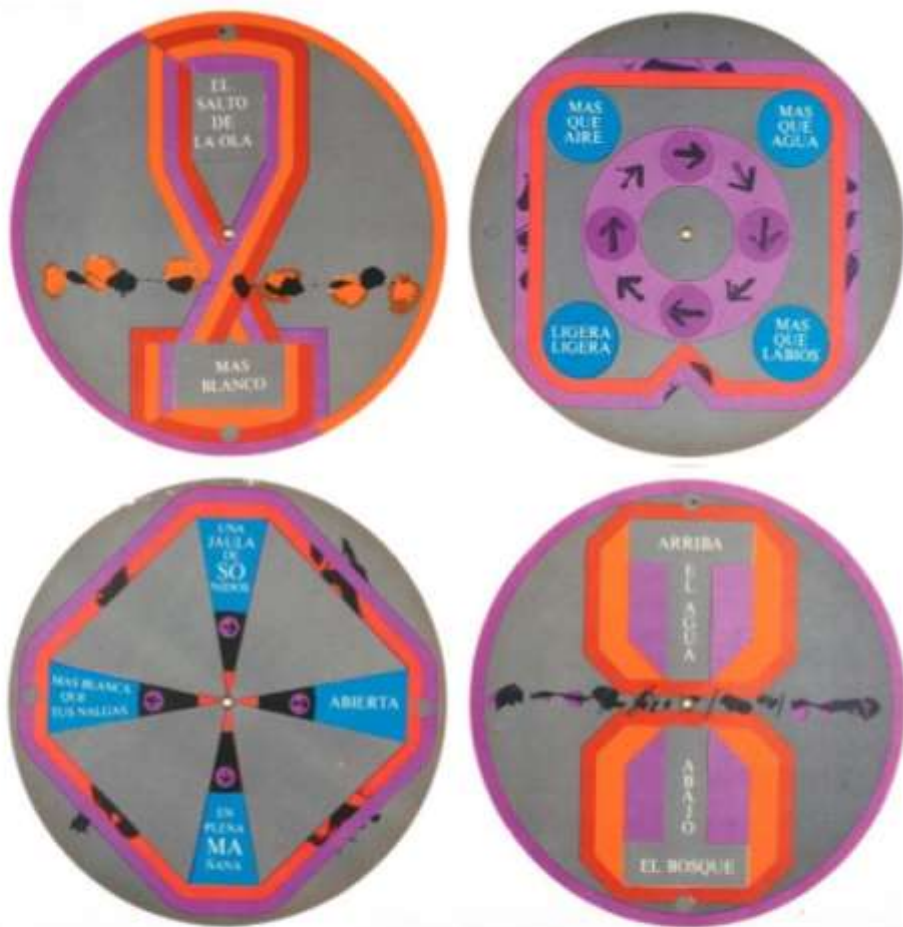


Mirtha Dermisache 1940/2012,
Untitled, 1970



L'esplosione dell'Avanguardia – Argentina





Octavio Paz 1914/1998, Discos visuales, con Vicente Rojo, 1968
I dischi contengono quattro poesie: Juventud, Concorde, Pasaje e Aspa



L'esplosione dell'Avanguardia - Messico

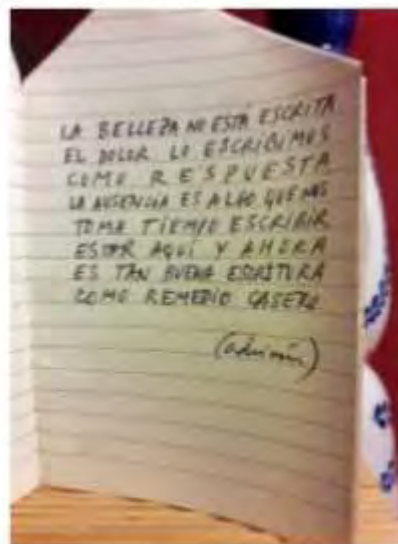
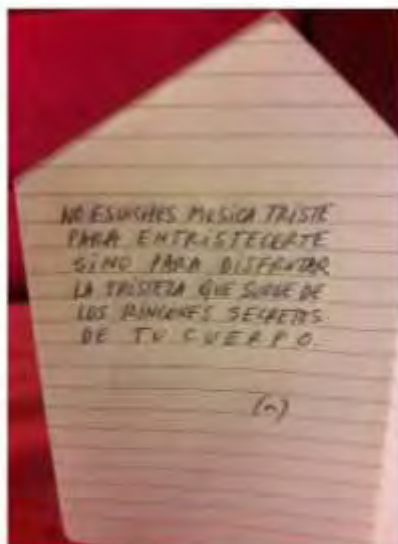


Cecilia Vicuña 1948, *La realidad es una línea.*, 1994



L'esplosione dell'Avanguardia - Cile





Adrián Arias 1961, Poemas de bolsillo, ...



L'esplosione dell'Avanguardia - Perù



Luis Camnitzer 1937, Please look away, 2015



L'esplosione dell'Avanguardia - Uruguay



Guillem Viladot 1922/1999 (Gruppo No), Parc de Riella, Agramunt, sd



L'esplosione dell'Avanguardia - Spagna



Alighiero Boetti 1940/1994,
Ammazzare il tempo, 1979



L'esplosione dell'Avanguardia – Baruchello / Agnetti / Nannucci / Boetti / Baroni /





PROYECCIONES DE IDENTIDAD, ICONOGRAFÍA Y LITERALIDAD DE LA IMAGEN GUADALUPANA EN NUESTROS DÍAS

Cristina Fiallega
Universidad de Bolonia

A lo largo de la historia universal ha habido y hay eventos o personajes representados por las diversas formas del arte que, al fijarlos para siempre, los transmiten según la intención política o cultural que los ha producido y que los connota. En México, el llamado «acontecimiento guadalupano» de 1531 ha sido fuente de una constante interpretación y reinterpretación histórica de la realidad mexicana que corre paralela a la historia oficial y que se conoce con el nombre de *guadalupanismo*. Éste ha sobrevivido a medio milenio de historia por su poder de adaptación a todas las corrientes políticas, artísticas, filosóficas e históricas sin perder el núcleo y fulcro del evento: la imagen de la Virgen de Guadalupe, llamada cariñosamente *la Morenita* y el relato, *Nican Mopohua*, que pugnan por la unión de dos grupos que se oponen por su diversidad étnica, de clase o de cultura.

Desde su origen, el guadalupanismo se ha manifestado y se manifiesta en todas las artes: la pintura, la música, la arquitectura y la literatura, mientras la imagen de la Guadalupeana, a partir del momento de su impresión en la tilma de un indígena, no ha dejado de ser objeto de estudio por sus proyecciones en el nacimiento y desarrollo de una identidad mexicana. Estas páginas proponen la observación de las constantes que tanto en la literatura como en las artes plásticas han permanecido inalteradas a través de los siglos: la Madre, la mujer, el mestizaje y el Cielo y que, precisamente por ello, se encuentran presentes en la literatura y la gráfica guadalupana de nuestros días.

La Virgen de «Guadalupe no es adorno, es destino» afirma Rodolfo Usigli¹ y añade en su famosa *Corona de Luz*: «El mexicano la Virgen de Guadalupe no la discute, ni la analiza porque la respira y la siente en él»; por su parte Mauro Rodríguez² dice: «Guadalupe ha sido una constelación venida de todos los cielos, del Apocalipsis y de los códigos precolombinos, del Catolicismo mediterráneo y del mundo ibérico precristiano y, en esta constelación, cada época y cada mexicano ha leído su destino», mientras Richard Nebel agrega que: «Mucho tiempo antes de adquirir conciencia de la configuración de un “pueblo mexicano”, los mexicanos ya tenían conciencia de ser hijos de Guadalupe. La figura radiante de Guadalupe hizo posible la simbiosis entre las diversas razas y pueblos que integraban lo que todavía estaba por constituirse: la Nación mexicana»³.

Puesto que no está dicho que todos los presentes conozcan los detalles de la historia de México, ni del acontecimiento que nos ocupa, del que son testimonios los dos objetos mencionados, uno literario, el relato que cuenta los hechos, conocido como *Nican Mopohua* y precisamente la imagen que representa el elemento probatorio de los mismos, hemos pensado que el mejor modo de afrontar la observación de las constantes, a las que nos hemos referido arriba, es, primero, seguir el relato en el que se encuentran ya presentes los rasgos que luego se fijaran para siempre en la imagen y en la multitud de imágenes que reproducen la Imagen. Y, enseguida, relevar la importancia de la imagen en los diferentes momentos cruciales de la historia mexicana para llegar a nuestros días.



¹Cit. por Luis de Tavira como epígrafe a «Introducción», *Teatro mexicano historia y dramaturgia, XI Autos, pastorelas y dramas religiosos (1817-1862)*, México, CONACULTA, 1994.

²Maur o Rodríguez Estr ada , *Guadalupe: ¿historia o símbolo?*, México, Murcia, 1992.

³Richard Nebel , *Santa María Tonantzin, Virgen de Guadalupe*, México, FCE, 1992, p. 161.

La historia de la imagen

La narración *Aquí se cuenta*⁴ nos dice lo que sucedió en la antigua Tenochtitlan, «A diez años de cuando fue conquistada», del 9 al 12 de diciembre de 1531, en los encuentros entre un indígena mexicano con una «noble señora» en el cerro del Tepeyac y con el primer Obispo de Nueva España, Fray Juan de Zumárraga –fraile erasmista, miembro de la Primera Audiencia y de la orden de San Francisco en Tlatelolco– en el Obispado de la Ciudad de México. El *Nican Mopohua* narra la historia de las apariciones de la Virgen María a un *macehual*, es decir a un miembro de la clase artesana recién bautizado con el nombre de Juan Diego. El relato está articulado en cuatro partes equivalentes a las cuatro apariciones.

En la primera de ellas, dice el *Nican Mopohua*, la Virgen, luminosa por el sol que crea su aureola, desciende del Cielo, aparece al indígena y se dirige a él apelándolo como *hijito* y llamándolo con el afectuoso diminutivo de *Juan*. Se presenta como ‘la Madre de Dios’ y le dice que de su parte le pida al Obispo que le construya ahí donde se han encontrado una iglesia; el indígena obedece, encuentra al Obispo pero éste no le cree. Ya en el relato de esta primera aparición se presentan dos de los elementos que forman también parte de la imagen y que quedarán a través de los siglos: el Cielo representado por el manto en el que se encuentra impreso el cielo del solsticio de invierno, doce de diciembre del 1531⁵ y por la mujer del *Apocalipsis*: «Y una gran señal apareció en el cielo: una mujer revestida de sol y con la luna bajo sus pies [...] la cual hallándose encinta» (Ap.12.1,2). La imagen de la Virgen reúne en ella el sol que la enmarca, la luna sobre la que está en pie; el cielo y las estrellas que la cubren de pies a cabeza y que simbolizan la unión de lo masculino y lo femenino, lo que en la tradición azteca era prerrogativa divina. He aquí que desde el principio «la niña», como la llama Juan Diego, es una deidad, mujer y Madre.

El vestido de la Señora aparecida a Juan Diego y posteriormente impresa en su tilma se encuentra atado sobre el vientre con un listón negro lo que para los aztecas significaba que era encinta, como lo era la mujer del Apocalipsis para los europeos. En el relato la Virgen se presenta doblemente madre, de Dios y del pobre indígena *macehual*, pero también del obispo español o sea madre de Dios y del naciente pueblo mestizo. De hecho, en estas primeras líneas se narra un hecho absolutamente inédito en el Imperio español de principios del Quinientos, un acontecimiento que proponía la igualdad e integración de las dos culturas pues si se admitía que la Madre de Dios hubiera aparecido a un «pobre indio» llamándolo «hijito», esto significaba que el mismo Dios lo consideraba igual a todos los otros hombres libres y si Juan Diego, y con él todos los indígenas, hubiera sido un «igual» a sus conquistadores y colonizadores, entonces la Conquista no tenía ninguna justificación. No es una casualidad que a partir de 1492 y hasta 1537 en los ambientes eclesiásticos y jurídicos de la Metrópoli se discutiera sobre la naturaleza humana o animal, libre o esclava del «indio». Francisco de Vitoria, legislador del tiempo decía: «Si los indígenas no son hombres los problemas no existen, pero si son hombres son también prójimo y súbditos del Emperador y entonces no hay disculpas para la impiedad y la tiranía de los conquistadores»⁶. Por lo que la aparición de la Madre de Dios que llama ‘hijo’ al indígena debía acabar con todas las dudas.

En la segunda aparición, Juan Diego regresa al lugar del encuentro, informa a la Virgen de lo infructuoso de la entrevista y le pide que mande a otro más importante que él. Ella insiste en que sea él mismo quien consiga el sí del Obispo. Juan Diego promete que volverá al día siguiente y que

⁴ Como se sabe, los elementos deícticos, de colocación del enunciado en un «aquí y ahora», son elementos básicos del lenguaje teatral. «La deixis es lo que permite al lenguaje tener una función activa y dialógica y siempre actual [...] se instituye en los orígenes del drama para distinguirlo de la forma exclusivamente narrativa» Cfr. Keir El am, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 95. Aquí se cuenta es la traducción de *Nican Mopohua*.

⁵ El doce de diciembre, según el calendario Giuliano, pero corresponde al del 22 de diciembre, es decir al solsticio de invierno.

⁶ Citado por José Luis Abel lán en *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa Calpe, Vol. II, p. 460.

al atardecer le llevará la respuesta. En esta segunda aparición lo que resalta es la insistencia de la Virgen en la ‘elevación’ social del indígena. Recordamos que también la mujer por antonomasia «bendita entre todas las mujeres», fue escogida en «el resto de Israel». Embajadora celeste que lleva puestos los signos de la deidad como el broche de jade en el cuello y el manto de un azul verde que podía vestir sólo la divinidad y que, a su vez, con autoridad envía como mensajero a uno de los que no cuentan.

En la tercera, el Indígena vuelve al Obispado y logra hablar con el Obispo quien, a causa de su insistencia, le dice que le creará si le lleva alguna señal de parte de la Virgen; Juan Diego le dice que volverá con ella. El lunes, cuando está por partir, su tío Juan Bernardino, ya enfermo de viruela, se agrava por lo que, al amanecer del martes, Juan Diego parte hacia Tlaltelolco pero a buscar un sacerdote para que dé la unción al moribundo. Mientras se dirige a la ciudad recuerda su cita con la Virgen y piensa en hacer un rodeo para no encontrarla pero, pese a sus propósitos, Ella le sale al encuentro y le pregunta adónde va. Juan Diego le responde excusándose y le cuenta de la enfermedad de su tío, la Virgen lo tranquiliza asegurándole que puede ir a cumplir su promesa pues, en ese momento, ella ha sanado a su tío. Juan Diego le cree y le pide la señal que le ha solicitado el Obispo. La Madre de Dios que va a la cabecera del indio enfermo da a conocer su carisma: ayudar y proteger a los conquistados de las enfermedades y no sólo físicas que han llegado con los españoles. Después de la noticia sobre su tío, Ella ordena a Juan Diego que suba al cerro a recoger las flores que encuentre. El indígena sorprendido recoge las flores que, a pesar de las heladas decembrinas, se encuentran ahí en lugar de las usuales nopaleras, las pone en su tilma, baja y se las entrega a la Virgen que las toma en sus manos y las pone de nuevo en la tilma de Juan Diego ordenándole de llevarlas al Obispo como la señal que pedía. Las rosas son otra de las constantes de las que difícilmente se prescinde cuando en nuestros días se propone una imagen de la Virgen de Guadalupe.

La elección de las rosas de Castilla como señal tiene también un significado simbólico y sincrético, porque ese género de flores todavía no se conocía en el nuevo mundo y porque, como muestran los *Cantares mexicanos*, el más rico *corpus* de poesía en lengua nahua⁷, el *cantar* es un género literario que, más que por la anecdótica, se caracteriza por una temática y una tradición metafórica que bien reflejan la visión del mundo de los antiguos mexicanos. La metafórica se encuentra en relación directa al dilogismo flor / canto, *xochitl / cuicatl*, en el que el significado de los dos términos se funde, entrecruza o se separa para acercarse a nuestro concepto de poesía. Considerado como un artificio retórico ejemplar de la lengua nahua, tal dilogismo no solamente refleja la dualidad en la visión de la vida que caracteriza la cultura a la que pertenece, sino que evidencia el carácter analógico que, funcionalmente, contribuye a proporcionarnos la interpretación nahua de la vida y del mundo⁸. La dualidad analógica, sin embargo, era prerrogativa del lenguaje noble o *tecpilahtolli*, que se contraponía al *macehualhtolli* o lenguaje popular. A este respecto vale la pena hacer notar que John Bierhorst señala precisamente al autor del *Nican Mopohua*, Antonio Valeriano, como el responsable de la transcripción de los *Cantares* y que tal transcripción tuvo lugar entre 1550 y 1565.

Según la opinión de prestigiosos especialistas –Bierhorst, Lokchart, Garibay y León Portilla– la retórica y la metafórica del cantar se encuentran presentes en el *Nican Mopohua*. El monte, *tepetl*, en el pensamiento indígena era realidad sagrada donde habitaba el dios que con sus aguas hace germinar y da vida a cuanto brota en la tierra⁹. Por ende, los ejemplos del ascenso al cerro en busca de la comunicación con lo divino, el uso de la simultaneidad y del dilogismo flor y canto, nos llevan a confirmar que el estilo y la retórica del *Nican Mopohua* equivalen a los de los antiguos cantares mexicanos y, sobre todo, que la presencia de tal retórica muestra, como ya la imagen, el

⁷Recogidos en el MS 16-28-bis en la Biblioteca Nacional. Cfr. Miguel León Portilla, José Guadalupe Mor eno de Alba, *Cantares mexicanos*, reproducción facsimilar, México, UNAM, 1994.

⁸Cfr. D. Gozzi, *Il pensiero nahuatl attraverso i Cantares mexicanos, un approccio semantico*, tesis inédita de la Facoltà di Lingue de la Universidad de Bolonia (Italia).

⁹*Ibid*, p. 52.

deseo de su autor de cifrar el mensaje injertándolo en la metafórica tradicional de la cultura azteca.

En la cuarta, con las flores en su tilma, Juan Diego llega al obispado donde los criados tratan de ver lo que trae y cuando entrevén las flores intentan, sin conseguirlo, tomarlas; en el momento que preludia la impresión de la imagen guadalupana en la tilma, el relato observa que «Las flores eran muy olorosas, eran como preciosas perlas, henchidas del rocío de la noche» el mismo uso de la metafórica del cantar puesto que en el primero de los que se encuentran en la Biblioteca Nacional de México se dice: «las bellas, fragantes flores que allí se inclinan resplandecientes de rocío con los rayos de luz del sol». Finalmente los criados avisan al Obispo quien recibe a Juan Diego y escucha su relato; el indígena le ofrece las flores abriendo la tilma. Entonces aparece allí impresa la imagen de la Virgen, así como la había visto Juan Diego y como todavía hoy se venera en el Santuario de Guadalupe en la Ciudad de México. Ante la imagen el Obispo se arrodilla, le pide perdón y la instala en la sacristía. La imagen fue colocada después en una capilla a donde toda la ciudad fue a honorarla. Hoy, el rostro mestizo de la Virgen, dulce y sereno, no deja de mirar con ternura y compasión a los millones de personas que en un tapete móvil pasan a sus pies y, por algunos segundos, la miran suplicantes.

Amén de colocarse al interno de la mejor tradición iconográfica, la imagen trasmite a Zumárraga y por siglos a todos los que la ven, los mensajes a los que nos hemos referido y otros más pues, como hemos indicado, es uno de los mejores ejemplos de sincretismo religioso, a los españoles VUELVE A PROPONER la escatología del *Apocalipsis* y, a los indígenas, da un mensaje de consolación, de coraje y de protección. Por su parte, el relato ‘histórico’ de Valeriano, amén de adherir plenamente al modelo de las apariciones marianas, y de poseer la retórica y metafórica de la ‘literatura’ clásica nahua, conlleva en sí mismo las características de un texto dramático; ya Servando Teresa de Mier, según lo que dice David Brading¹⁰, aseguraba que el *Nican Mopohua* era una pieza teatral de cuatro actos y Richard Nebel afirma, en su *Guadalupe Tonantzin*¹¹, que, puesto que los diálogos entre la Virgen y Juan Diego eran dramáticos y conmovedores, probablemente el *Nican Mopohua* había sido representado.

La imagen en la Historia

En el siglo XVIII se pasa de lo que se puede llamar una ‘mariofonía mexicana’ a una ‘epifanía patriótica’¹². En otras palabras, la imagen de la Virgen de Guadalupe se transforma de símbolo religioso en icono de una nacionalidad, estandarte de Independencia nacional, expresión de una identidad colectiva. En 1754 Benedicto XIV reconoció a Nuestra Señora de Guadalupe patrona de Nueva España y sancionó la celebración de su fiesta el 12 de diciembre. El siglo XVIII, según Pedro Henríquez Ureña, es «el siglo de mayor esplendor intelectual autóctono que ha tenido México»¹³ y para Joaquín Antonio Peñalosa «es el siglo guadalupano por excelencia». Ambos autores afirman una realidad que salta a los ojos de todos, por una parte los reconocimientos al culto guadalupano y a la imagen, así como el desarrollo intelectual del guadalupanismo por la otra, la situación especial de la Ilustración en Nueva España que, a diferencia de lo que sucede en la Península, donde se cierran sus puertas al saber enciclopédico y experimental, se ve arremetida por un fuerte espíritu crítico y una poderosa renovación intelectual que se caracteriza por el estudio de la filosofía de Montesquieu, Rousseau y Voltaire.

En Nueva España pues, a diferencia de lo que sucede en la Metrópoli, la Ilustración penetra no solamente en ámbito institucional sino en la propia visión del mundo y de la historia, como explica Leopoldo Zea¹⁴. Siguiendo este razonamiento podríamos afirmar que el siglo ilustrado

¹⁰David Anthony Brading, *Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus, 2002, pp. 532 y ss.

¹¹Richard Nebel, *Santa María Tonantzin, Virgen de Guadalupe*, México, FCE, 1992.

¹²Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos*, ed. María Sten y Germán Viveros, México, UNAM, 2004, pp. 257-323.

¹³Citado por Antonio Peñalosa J. en *Poesía guadalupana, Siglo XVIII*, cit., p. 13.

¹⁴Entre sus obras recordamos *En torno a una filosofía americana* (1946), *La filosofía como compromiso* (1952), *América como conciencia* (1953), *La filosofía en México* (1955), *América en la historia* (1957) y *Latinoamérica en la formación de nuestro tiempo* (1965).

mexicano es igualmente el siglo guadalupano por antonomasia. Así pues, afirmando que guadalupanismo e Ilustración alcanzan el vértice de erudición en el siglo XVIII, en el que se forman los fundamentos epistemológicos de la mexicanidad, implícitamente estamos aseverando que el origen del guadalupanismo y de la mexicanidad es culto, contrariamente a la difundida corriente de lugares comunes que acompañan su desarrollo. Y añadimos que es precisamente su génesis en la alta cultura lo que ha asegurado la sobrevivencia del guadalupanismo a través de los siglos. En la centuria destaca no solamente la expansión del culto, sino de la cultura guadalupana y en paralelo de la misma cultura mexicana.

En abril de 1737 el Arzobispo y Virrey Juan Antonio de Vizarrón y Eguirreta decidieron que se jurara «Patrona Principal de esta nobilísima ciudad a Nuestra Señora la Virgen Santísima en su admirable milagrosa imagen de Guadalupe». La difusión de imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe cruza fronteras y mares; se dice que pintores como Cabrera, Ibarra y Páez tenían talleres en las cercanías de la Villa de Guadalupe, en los que se dedicaban solamente a reproducir imágenes guadalupanas para atender a los pedidos que llegaban del interno de México, de España, Filipinas y América Central la expansión del culto y de las imágenes guadalupanas cobra auge en la Europa del Setecientos, a causa de la expulsión de los jesuitas que encontraron refugio en las provincias pontificias, en particular en las italianas de Roma, Bolonia, Ferrara, Faenza y Cesena.

Francisco Javier Clavijero, en su *Breve ragguaglio della Madonna di Guadalupe del Messico* (1782), impreso en Cesena, dice: «Está al pie del mismo monte, el más famoso santuario del Nuevo Mundo dedicado al verdadero Dios, a donde concurren de los países más distantes a venerar la celeberrima y verdaderamente prodigiosa Imagen de la santísima Virgen de Guadalupe».

Por su parte, Francisco Javier Alegre, en su *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, donde afirma la aparición en el Tepeyac, habla del poder taumatúrgico de la Imagen aludiendo a la epidemia de 1737 y explica, para conocimiento de los lectores europeos, el carácter sobrenatural de la imagen.

Rafael Landívar, en su *Rusticatio Mexicana*, publicado en Bolonia en 1782, dedica 44 versos en los que describe la Colegiata y el agua del Pocito al que antaño acudían numerosos peregrinos en busca de sanación.

Diego José Abad, en el Canto XLII de su poema *De Deo, Deoque Homini Heroica*, evoca las apariciones, la impresión de la imagen en el ayate de Juan Diego y la descripción de la propia imagen.

No es casual que al principio del siglo XIX Fernández de Lizardi, amén de mencionar a la Guadalupeana en su *Pensador mexicano* y en *El Periquillo Sarniento*, escriba una pieza teatral, *Auto mariano*, en la que reproduce los diálogos del encuentro entre la Virgen y Juan Diego, subrayando la dignidad del indio y los valores ilustrados de libertad, igualdad y fraternidad.

En 1810 el cura de Dolores, Miguel Hidalgo, tomó de la iglesia de Atotonilco un estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe¹⁵ y al grito de «¡Viva la Virgen de Guadalupe, mueran los gachupines!»¹⁶ inició la lucha armada por la independencia. Siendo el emblema de los combatientes, la Guadalupeana se convirtió en 'Generalísima' en 1812, cuando José María Morelos y Pavón publicó una proclama donde afirmaba oficialmente «que Dios y la Guadalupeana son la esperanza de México» y en 1813 asoció por primera vez el concepto de Patria al de Guadalupe al expedir un decreto «para que sea honrada y todo varón declare ser devoto de la Santa Imagen [de Guadalupe], soldado y defensor de la Patria», y declara traidores de la nación a los que profanen el culto guadalupano.

Al consumarse la Independencia, en 1821, el líder del ejército trigarante¹⁷ y primer

¹⁵Recordamos que un siglo después también Emiliano Zapata iniciaba la lucha revolucionaria enarbolando el estandarte guadalupano.

¹⁶Hay diferentes versiones de las palabras pronunciadas por Hidalgo durante el 'grito': «¡Viva nuestra Santísima Virgen de Guadalupe! ¡Viva América!», «¡Viva la religión, Viva nuestra Madre Santísima de Guadalupe! ¡Muera el mal gobierno!» y tantos otros en los que nunca falta el «Viva» a la Guadalupeana.

¹⁷Las tres garantías que contenía el Plan de Iguala, firmado por Guerrero, O'Donoghú e Iturbide, eran: religión, independencia y unión.

emperador de México Agustín de Iturbide, en su discurso de toma de posesión, pone en manos de la Virgen de Guadalupe el futuro de la nación; en 1822 el nuevo emperador instituye la «Imperial orden de Guadalupe» y la villa de Guadalupe se eleva al rango de ciudad con el nombre de Guadalupe-Hidalgo.

Con la caída del Primer Imperio, en 1823, en la sesión de apertura, el Congreso nacional expide un reglamento, cuyo artículo 8, cap. 1, establece colocar en los muros del salón de sesiones un cuadro de la «Patrona de la Nación, María Santísima de Guadalupe»¹⁸. Por último recordamos que, en 1825, el primer presidente de México (Félix Hernández), adopta el nombre de ‘Guadalupe Victoria’ en honor de la Guadalupana.

En el siglo XIX la ‘epifanía patriótica’ Guadalupe, madre del pueblo de México, se convierte en ‘instrumento político’, así Juárez, en sus Leyes de Reforma, por una parte expropia los bienes del clero y de la Iglesia y, por la otra, decreta el 12 de diciembre día de Fiesta Nacional. Lo cierto es que la imagen de Guadalupe en ese siglo y en el siguiente pasan de los escaños del Parlamento a las recámaras de los mexicanos. Del siglo XX bien se conocen la violencia y las persecuciones del anticlericalismo de Gral. Plutarco Elías Calles y como de 1926 a 1929 estalló la rebelión que los sublevados definían ‘Revolución cristera’, que fue llamada ‘la Cristiada’ por los partidarios del gobierno y que oficialmente recibe el nombre de ‘Guerra Cristera’ que enarbola nuevamente la imagen de Guadalupe al grito de «¡Viva Cristo Rey, viva la Virgen de Guadalupe!».

Puesto que, como hemos dicho, el guadalupanismo se expande a lo largo de toda la historia mexicana, su manifestación literaria abarca muchos de los géneros literarios surgidos en medio milenio de historia y, por lo que hemos podido observar durante nuestros estudios sobre el tema, la mayor parte de la literatura guadalupana tiene como común denominador su referencia al acontecimiento guadalupano, cuya fuente principal es el *Nican Mopohua*, o la imagen que se venera en la Basílica del Tepeyac en México o hechos catastróficos, históricos, sociales o individuales en los que ha habido una intervención directa o indirecta de Nuestra Señora de Guadalupe.

Por lo que respecta a los géneros, podemos afirmar que la literatura guadalupana se concentra en cinco géneros: el sermón, el drama, el poema, la poesía y el ensayo.

Proyecciones de identidad

A partir de la segunda mitad del siglo XX, por una parte, Guadalupe se convierte en argumento de estudio y de análisis, filosófico, ideológico, sociológico, en particular por la capacidad de adaptación y sobrevivencia en todos los tiempos. Para Octavio Paz, en su introducción al libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcoatl y Guadalupe*¹⁹, ésta es «una constante de la historia mexicana: la obsesión por la legitimidad y el sentimiento de orfandad». Por la otra, la Morenita se convierte en una sola cosa con la mexicanidad.

Para confirmar lo dicho, basta caminar hoy por las calles de México para encontrar la imagen de la guadalupana, a veces real a veces imaginada, pero siempre presente en la cotidianidad. «La Guada –como dice el escritor y fotógrafo canadiense Eryk Hanu²⁰– que tiene la bandera mexicana en las manos, para todos los gustos y en todas las dimensiones: pequeña, grande, de vidrio, de plástico, lámpara o portallaves, la Lupe siempre, poster o cuadro». El fenómeno está descrito magistralmente por Elena Poniatowska en *Guadalupe en mi cuerpo y en mi alma*, cuando en 2003 presenta la exposición de imágenes guadalupanas que se colgaron en las rejas de Chapultepec y que se convierte en un libro con 150 imágenes y el texto del *Nican Mopohua*. En vísperas de la Fiesta del doce de diciembre en el que, como cada año, se esperaban millones de peregrinos, dice Elena:

¹⁸ Existe una litografía que muestra la procesión de la Guadalupana de la Colegiata al Palacio Nacional y su colocación en el escaño más alto del Parlamento.

¹⁹ Octavio Paz, «Prefacio» a Jacques Lafaye, *Quetzalcoatl y Guadalupe, la formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1977, p. 24

²⁰ Eryk Hanu, *La strada per Guadalupe, un pellegrinaggio messicano*, Milano, Ponte delle Grazie, 2003, p. 24.

Suben hacia ti 20 millones de voces calientes, 20 millones de plegarias de mexicanos que te ofrecen su corazón para que hagas con él lo que tú quieras [...]. Allí en las páginas amarillas del vergel de flores de tu libro nos demuestras que tu fuerza guadalupana no tiene rival. Tan es así que ahora cuelgas en la rejas de Chapultepec. Eres tú, Virgen de Guadalupe, la que cura, la que cierra los ojos del agonizante, la que propicia el encuentro de los corazones solitarios, la que responde al grito de los desesperados, la que halla lo perdido, la que engrandece nuestro pasado prehispánico e indígena, la Morenita, la Reina Apiñonada, la que bendice con sus manos el atado de tortillas y las cervezas que nos empinamos, la que gana los partidos de fútbol, la estrella más alta de los altares populares, la que le da sentido a las vulcanizadoras, las accesorias, las gasolineras, los tableros de los camiones con sus focos de colores, las maternidades, las camas de hospital, las cárceles, los estacionamientos. Jefita de los Barrios, tú eres la que presides los brindis en cantinas como La Guadalupeana, en Coyoacán; eres la que aparece en playeras, veladoras, toallas, telas, blusas, mascadas, enaguas, aretes, collares, tatuajes, banderas. Sin ti, Ombligo de la Luna, Generalísima, Águila de México, Águila Vencedora, Paloma Morena, Señora de los Cielos, Arca Salvadora, ¿qué sería de nosotros?²¹

Llegados aquí, está por demás subrayar el rol divino, taumatúrgico, materno y eternamente femenino de la Morenita.

Para concluir, quiero subrayar que como promotora de mestizaje e integración, la Virgen de Guadalupe sigue desempeñando un rol de primera importancia como lo muestra la labor gráfica y literaria de algunas escritoras chicanas, Gloria Anzaldúa, Ana Castillo y Sandra Cisneros, que, nacidas en México, emigradas a los Estados Unidos y en busca de una propia identidad chicana, proponen tanto literaria como gráficamente imágenes y figuras tradicionales revisitadas en lo que ellas llaman un *Third space* o modelo cultural alternativo. Aquí cabe observar que precisamente éste es el tipo de transformaciones que sufren las manifestaciones artísticas guadalupanas, siempre al paso de la historia y de los tiempos, es decir, frente al guadalupanismo nos encontramos ante una estética que responde a una dialéctica espiritual²².



²¹ Reproducido en Internet por Car men Lir a Saade , *Cultura*, 11 dic. 2003.

²² Mario Sechi, *op. cit.*, p. XIV.

DALL'INDAGINE SULLA NATURA DEI COLORI DEI CODICI PRE-COLOMBIANI (CODEX COSPI) AL MISTERO SVELATO DEL BLU MAYA

Rinaldo Psaro
C.N.R.-I.S.T.M. Milano

Colore è vita, poiché un mondo senza colori sarebbe un mondo senza vita. I colori sono idee primordiali, generate dall'incolore luce originaria e dal suo contrario, l'oscurità senza tinta. Come la fiamma produce luce, la luce genera colori.

Johannes Itten

Come osservano Lia Luzzato e Renata Pompa nel loro *Il significato dei colori nelle civiltà antiche* (Milano, 2001), «il colore fu, fin dai tempi più remoti, lo strumento espressivo artistico-magico-religioso più conosciuto e diffuso presso i popoli di tutte le regioni geografiche». Colori che assolvevano a una funzione rituale e magica oltre che estetica. La preparazione dei colori era tramandata di padre in figlio o mediante testi talvolta misteriosi, in bilico tra esperienza artigiana e alchimia. La storia del colore in arte è indissolubilmente legata, almeno fino all'epoca moderna, ai pigmenti, le polveri da cui tutti i colori pittorici hanno origine.

Un *pigmento* è una sostanza formata da particelle con dimensioni dell'ordine del micrometro (un millesimo di millimetro), che dà colore a un materiale legante dentro cui si disperde senza sciogliersi. Il *legante* o mezzo disperdente ha importanza fondamentale, poiché può esaltare l'intensità dei colori e può essere usato per creare sfumature e chiaroscuri.

Fin dai primordi l'uomo ha potuto procurarsi facilmente pigmenti di colore rosso e ocra a base di ossidi di ferro, che è tra gli elementi più abbondanti in natura. Un altro pigmento usato dai tempi antichi è il nero del carbone, disponibile presso ogni focolare. All'aumentare delle conoscenze minerarie e alchemiche, altri pigmenti si sono aggiunti nel corso dei secoli alla tavolozza del pittore.

In questa breve esposizione centrata sui colori nell'arte della Mesoamerica tratteremo due casi: l'indagine sulla natura dei colori dei codici pre-colombiani e il segreto del blu Maya, il pigmento turchese che è stato definito una delle grandi conquiste artistiche e tecnologiche della Mesoamerica.

Indagine non invasiva sulla natura dei colori del codice pre-colombiano Codex Cospi

Gli antichi codici mesoamericani rappresentano il patrimonio storico e religioso del popolo precolombiano. Solamente 15 di questi documenti sono sopravvissuti alla distruzione operata dai *conquistadores*, la maggior parte di questi sono conservati in collezioni europee.



Il Codex Cospi è un *tonalámatl*, calendario divinatorio probabilmente del XV secolo proveniente dalla regione Mixteca-Puebla del Messico Centrale (Nicholson, 1996), più propriamente è un codice azteco-mixteco. «Forse – ipotizza Laurencich – il Codice è arrivato in Italia a seguito del Concilio di Trento (1545-1563)». Probabilmente giunse a Bologna da Domingo Betanzos nel 1533 come dono per il Papa Clemente VII. Certo è che il Conte Valerio Zani lo donò al marchese Ferdinando Cospi il 26 dicembre 1665 e rimase nel Museo Cospiano nel Palazzo d'Accursio fino al 1743, quando l'intera collezione venne trasferita al museo dell'Istituto di Scienze. Nel 1803 la col-

lezione venne acquisita dall'Università di Bologna e dispersa su varie sedi, mentre il Codex Cospi rimase nell'antica biblioteca universitaria di Bologna, dove si trova attualmente. Forse l'anello di congiunzione tra il Codice e Valerio Zani fu lo zio Costanzo Zani, vescovo di Imola, se accettiamo l'ipotesi che il prezioso reperto sia giunto in Italia per le vie ecclesiastiche come souvenir portato dal lontano Messico a un Padre Conciliare.



Il Codex è costituito da cinque bande di pelle di cervo unite per una lunghezza di 3,64 m e ripiegato a fisarmonica per formare 20 pagine (18x18 cm²), con una copertina in pergamena italiana del XVII secolo (13 pagine del recto e 11 del verso sono dipinte, le rimanenti sono vuote).

Dal 1973, quando Laura Laurencich Minelli riuscì ad accendere l'insegnamento di Storia delle civiltà indigene d'America all'Università di Bologna, uno dei suoi sogni era l'indagine del Codex Cospi, convinta che occorresse studiare i materiali di cui è composto.

Agli inizi degli anni '90 era già tutto pronto, quando improvviso arrivò lo stop al progetto. Mancavano i fondi per dare copertura assicurativa al trasporto dalla Biblioteca Universitaria al Dipartimento di Chimica Ciamician. Il Codex fu perciò costretto a restare immobile nei suoi archivi, lontano dalle apparecchiature che avrebbero permesso di studiarlo con l'equipe del prof. Alessandro Bertoluzza.

Nel 2005, a un ricevimento della Laurencich con gli studenti, un ragazzo, figlio del prof. Antonio Sgamellotti docente di Chimica Inorganica all'Università di Perugia, le disse: «mio padre fa analisi non distruttive sui colori». Si arrivò così a rispolverare l'idea di studiare in modo non invasivo e

non distruttivo la composizione del Codex.

Il 31 gennaio 2006 Laurencich e Sgamellotti presentarono in una conferenza pubblica nell'Aula Magna della Biblioteca Universitaria i primi risultati delle indagini non invasive: per la prima volta al mondo uno dei quindici codici dell'America precolombiana era stato sottoposto ad analisi chimica. Dagli inizi degli anni '90, le attrezzature, rese più snelle dal progresso tecnologico, hanno potuto raggiungere il Codex Cospi nelle sale della Biblioteca Universitaria. Nello specifico ci stiamo riferendo al *MoLab, laboratorio mobile per le indagini non invasive sulle opere d'arte del CNR Istituto di Scienze e Tecnologie Molecolari e dell'Università di Perugia*.



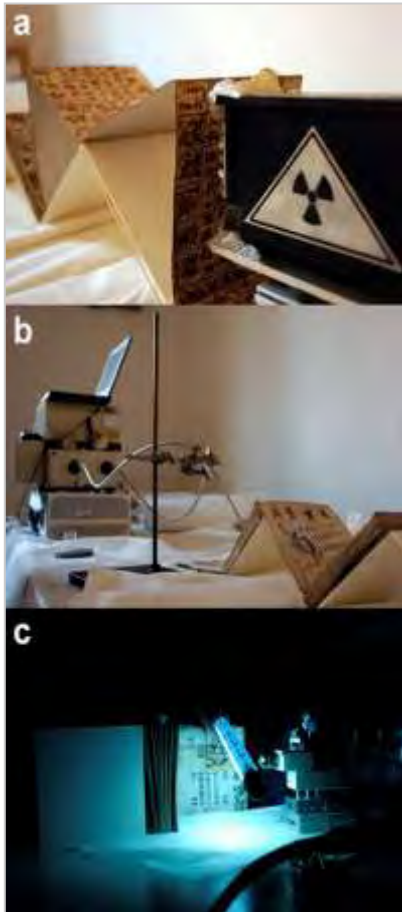
L'acronimo che costituisce il nome spiega bene il *modus operandi*: MoLab infatti sta per Mobile Laboratory. I musei chiamano e il MoLab risponde... Senza spostare le opere, i ricercatori hanno la possibilità di analizzarle e scoprirne i segreti: le scienze e la tecnologia si mettono completamente a disposizione dell'arte. Nelle valigette sono racchiusi strumenti all'avanguardia e non invasivi, ossia che non hanno bisogno del 'contatto fisico' con l'opera per agire su di essa. I loro nomi sono sigle sconosciute ai più, ma le tecniche che utilizzano sfruttano i raggi-X, i principi della spettrometria, le fibre ottiche

e la microelettronica. Le indagini sul Codex sono andate avanti per anni e i risultati conclusivi so-

no riportati nella seguente pubblicazione: C. Miliani, D. Domenici, C. Clementi, F. Presciutti, F. Rosi, D. Buti, A. Romani, L. Laurencich Minelli, A. Sgamellotti, «Colouring materials of pre-Columbian codices: non-invasive in situ spectroscopic analysis of the Codex Cospi», *Journal of Archaeological Science*, 39, 2012, pp. 672-679.

Il Codex è stato analizzato *in situ* alla Biblioteca Universitaria di Bologna dove il MoLab è stato installato.

In figura si vedono alcuni esempi dell'organizzazione sperimentale con le diverse strumentazioni utilizzate. Sono stati analizzati più di cento punti del Codex facendo particolare attenzione alle possibili differenze tra il recto e il verso. Sono state selezionate le pagine con figure più grandi per evitare erronee interpretazioni a causa della insufficiente risoluzione spaziale.



Tre tecniche spettroscopiche portatili durante le misure alla Biblioteca Universitaria di Bologna: a) XRF fluorescenza a raggi X; b) analisi infrarossa in riflessione; c) micro-Raman.

L'uso combinato di tecniche non invasive portatili ha permesso di rivelare molte caratteristiche dei coloranti utilizzati.

A titolo di esempio riassumiamo alcuni risultati e considerazioni sui dati raccolti:

- > l'identico sfondo di gesso bianco dei due lati come preparazione per la successiva pittura;
- > il nero proviene unicamente da carbone vegetale;
- > il rosso è dovuto a due diversi coloranti: uno è di origine animale, la cocciniglia (*Dactylopius coccus*), chiamata *nocheztli* in *náhuatl*. L'altro potrebbe essere il *nacazcólótl* ottenuto dal legno della pianta *Caesalpinia coriara* oppure il *tézhuatl* estratto dalla *Miconia laevigata*. È noto che il *tézhuatl* veniva comunemente miscelato con cocciniglia e allume per dare un colorante rosso per la tintura dei tessuti;
- > il giallo è presente in tre sfumature: giallo brillante, giallo pallido e arancio; le relative emissioni di fluorescenza sono identificative di tre diversi coloranti organici; inoltre è evidente che l'arancio non è stato ottenuto miscelando coloranti rossi e gialli;

> la presenza di orpimento (solfuro di arsenico) nelle pagine del recto è un aspetto sorprendente, in quanto è stato osservato nel Codex Badianus, un trattato sulle erbe medicinali scritto nella scuola degli indigeni di Santiago Tlatelolco nel primo periodo coloniale. La presenza nel Codex suggerisce che l'orpimento era già conosciuto nell'era preispanica. Infatti, la presenza di un colore giallo contenente arsenico è stata trovata in un affresco al Templo Mayor a Città del Messico (Miranda, 1999).

L'abbondanza di colori utilizzati suggerisce che la pratica della pittura dei codici precolombiani era in qualche modo più simile alla tintura del tessuto rispetto alla pittura murale o ceramica, dove venivano principalmente usati pigmenti minerali.

È evidente l'importanza di questo approccio multi tecniche non invasivo per analizzare le quasi sconosciute tradizioni pittoriche dei codici mesoamericani, la varietà dei materiali e tecniche utilizzate nello stesso codice da differenti artisti, e la relazione che collega la pittura dei codici con le altre tradizioni pittoriche mesoamericane.

«Occorre studiare anche i materiali di cui è composto», affermava la prof.ssa Laurencich. «Sono stata più di un anno in Costa Rica a lavorare con gli Sciamani e mi sono convinta che i materiali non sono scelti a caso: i colori fatti con le terre, per esempio, sono un collegamento con il Mondo di Sotto, mentre quelli fatti con le piante puntano in alto, al cielo».

Il blu è il colore del cielo: andiamo a scoprire il mistero del blu Maya.

Il mistero del blu Maya, il colore del sacrificio e dell'arte



Resistente a climi estremi, si mantiene intatto nei secoli. E non c'è solvente che riesca ad aggredirlo. Il segreto del blu Maya, il pigmento turchese che caratterizza opere d'arte, offerte votive e che ricopriva il corpo delle vittime sacrificali dell'antica civiltà, è rimasto a lungo un mistero.

Il colore di un pigmento è dovuto alla sua capacità di assorbire parte della luce visibile; tuttavia, quello stesso assorbimento di energia può farlo reagire con l'ossigeno o con altre sostanze presenti nell'aria, trasformando il colore del pigmento. I Maya inventarono un processo per rendere indelebile l'indaco, un classico colorante blu di origine organica. Un pigmento di straordinaria stabilità inalterato dall'attacco con acidi cloridrico e nitrico, alcali, solventi organici, ossidanti, riducenti, al calore moderato, un blu brillante fino ai nostri giorni.

Il pigmento, usato dai Maya nella Mesoamerica in un periodo che va dal 300 al 1.500 d.C., ha destato da sempre l'interesse di chimici e fisici dei materiali proprio per la sua particolare stabilità chimica e per la resistenza alle intemperie e al clima durissimo della regione.

Il risultato si deve ai ricercatori americani del Wheaton College dell'Illinois e del Field Museum di Chicago, e in particolare a Dean E. Arnold (Department of Sociology-Anthropology, Wheaton College) che per oltre un quarantennio ha indagato con un approccio interdisciplinare dall'etnografia, all'archeologia e alla scienza dei materiali (D. E. Arnold, J.R. Branden, P. Ryan Williams, G. M. Feinman and J. P. Brown, «The first direct evidence for the production of Maya Blue: rediscovery of a technology», *Antiquity*, 82, 2008, pp. 151-164).

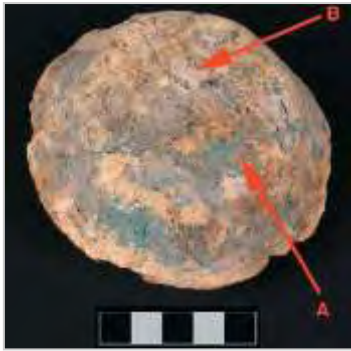


Durante il corso della selezione di campioni per un altro progetto, Arnold stava esaminando una lista di oggetti dal catalogo di manufatti del Field Museum of Natural History di Chicago e notò un'etichetta: «Blu su copale in una ciotola».

Una ciotola di terracotta simile a un braciere a tre piedi (diametro 20 cm, altezza 10 cm), rinvenuta nel 1904 da E. H. Thompson nei pressi del sacro *cenote*, un pozzo naturale che si trova nel complesso di Chichen Itzá in Messico. Il blu, spiegano i ricerca-

tori, era il colore dei sacrifici per gli antichi Maya, che dipingevano con questo pigmento il corpo delle vittime umane deposte sull'altare prima di strappare loro il cuore o prima di gettarle nel sacro *cenote*. La ciotola contiene il copale, una resina estratta dalla linfa dell'albero del copale: si scioglie a una temperatura di circa 150 °C, brucia lentamente e in modo coerente. Il suo fumo pungente era, ed è tuttora, usato come incenso nelle cerimonie in tutte le culture dell'America Centrale.

Arnold e Williams esaminarono la ciotola e il suo contenuto. Arnold notò che le macchie bianche sul lato inferiore del copale sembravano quelle del paligorschite, un minerale argilloso che aveva visto nello Yucatán.



bianche sul lato inferiore del copale sembravano quelle del paligorschite, un minerale argilloso che aveva visto nello Yucatán.

In figura la parte inferiore del copale dalla ciotola. I grani blu fini (A) e i grani bianchi (B) sono stati rimossi per l'analisi. La microscopia elettronica a scansione ha rivelato la presenza di indaco e paligorschite. Ulteriori indagini al microscopio elettronico mostrano strutture fibrose e aghiformi caratteristiche della paligorschite.

Questi dati suggeriscono che le zone blu e bianche erano incomplete nella produzione del blu Maya dall'indaco e dalla paligorschite bruciando il copale, processo che venne interrotto in quanto gettato nel sacro *cenote*, luogo molto importante perché ivi venivano fatte le

offerte propiziatorie al dio della pioggia Chaak.

Da questo studio fondamentale si evince che i tre ingredienti (copale, indaco e argilla) venivano fusi a caldo e il processo fissava il colore in modo indelebile. «La combinazione di questi tre materiali, ognuno dei quali fu usato anche nella medicina Maya, ha un grande valore simbolico e rituale» ha spiegato D. Arnold. «Se si pensa che i sacrifici officiati – ha proseguito – erano rivolti al dio della pioggia Chaak il simbolo che ne risulta è il potere di guarigione dell'acqua in una comunità agricola strettamente dipendente dalla frequenza e dall'intensità delle precipitazioni». Quando i cieli somigliavano troppo al blu Maya, aridi e senza nuvole, i Maya solevano scegliere



una sfortunata vittima, che veniva dipinta di questo colore per poi essere sacrificata a Chaak nella speranza che le piogge facessero seguito a tale sacrificio.

Quindi, sulla base delle conoscenze acquisite, possiamo affermare che la ricetta di preparazione del pigmento sia la seguente: fermentazione delle foglie di *indigofera tinctoria* e successiva estrazione dell'indaco, miscelazione con la paligorschite e copale e successivo riscaldamento a 120°C per tre giorni. È possibile che i Maya sapessero come ottenere la tonalità di blu desiderata apportando delle variazioni alla temperatura di preparazione, per esempio riscaldando la miscela per un tempo più o meno lungo.



In ogni caso rimane aperta la questione di come si lega la molecola organica dell'indaco con la componente inorganica rappresentata dall'argilla.

La paligorschite è un tipo di argilla un allumino silicato idrato di magnesio a struttura pseudo lamellare, quindi è un materiale microporoso, cioè contiene all'interno della sua struttura dei pori o cavità che sono propriamente degli spazi vuoti. Nel nostro caso specifico la dimensione dei canali di ingresso è di 0.73 nanometri.





La molecola dell'indaco ha una larghezza media di circa 0.48 nanometri e può quindi entrare facilmente nei pori dell'argilla. Il blu Maya è stato ricreato in laboratorio intrappolando l'indaco all'interno dei pori di un materiale microporoso come la zeolite. Inoltre, sono stati effettuati studi di dinamica classica e molecolare per studiare le proprietà dell'indaco intrappolato all'interno dei canali della paligorskite. Le simulazioni di modellazione computazionale rive-

lano che, a temperatura ambiente, le molecole di indaco migrano all'interno dei canali dell'argilla fino a raggiungere siti stabili che impediscono il loro ulteriore movimento (E. Fois, A. Gamba, A. Tilocca, «On the unusual stability of Maya blue paint: molecular dynamics simulations», *Microporous and mesoporous materials*, 57, 2003, pp. 263-272). Questo comportamento è la ragione più probabile dell'elevata stabilità del blu Maya, in quanto l'indaco è stabilizzato all'interno dei canali dell'argilla, in quanto l'indaco intrappolato risulta protetto dall'azione degli agenti esterni anche in ambienti umidi, caldi e aggressivi come quelli della foresta tropicale.

Il blu Maya si può definire come un materiale nanostrutturato ibrido organico-inorganico; possiamo quindi affermare che l'invenzione Maya del pigmento blu è una applicazione nano tecnologica *ante litteram*. A distanza di secoli gli scienziati hanno scoperto come questo popolo realizzava il colore, che è stato definito una delle grandi conquiste artistiche e tecnologiche della Mesoamerica.

Il blu Maya è stato ampiamente utilizzato anche in pittura come nel ciclo di affreschi di Bonampak, che si trova nell'area archeologica del Tempio delle pitture murali nel Chiapas, in Messico. Il sito fu scoperto nel 1946 in maniera accidentale da due americani, Herman Charles Frey e John Bournedal, condotti da un gruppo di Maya Lacandoni che si recavano ancora nell'area sacra per pregare, e poco dopo dal fotografo esploratore Giles Greville Healy al quale, insieme alla guida Chan Bor, furono mostrate le pitture murali. Edificato nel periodo Classico Antico (circa 580 - 800 d.C.), il tempio delle pitture è un edificio lungo e stretto posto sulla destra dell'acropoli, composto da tre sale di ben 250 metri, tanto da essere chiamato la Cappella Sistina di America. Agli inizi del 2017 è terminato il restauro degli affreschi, ad opera dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia del Museo del Messico, facendoli tornare al loro antico splendore. La gamma dei colori utilizzati dai pittori di Bonampak è sorprendentemente ampia e sono state trovate fino a 28 miscele di pigmenti che riflettono diverse qualità del mondo naturale. Il blu, per esempio, presenta quattro formule e quindi quattro tonalità diverse.



Il più famoso dipinto di Cacaxtla è l'Affresco della battaglia, *Mural de la batalla*, situato nella piazza nord del basamento. Datato anteriormente al 700 d.C., è localizzato sul muro calcareo di una base di un tempio ed è diviso in due da una scalinata centrale. Vediamo dei guerrieri che portano vesti e scudi piumati e maestose acconciature realizzate con le piume del *quetzal*.



Questo sito archeologico si trova a 19 km a sud ovest della città di Tlaxcala, apparteneva alla cultura Olmeca-Xicalanca ed è stato scoperto il 13 settembre 1975. Questa importante raccolta di dipinti è stata realizzata tra il 750 e l'800 d.C.

La ricerca sul Blu Maya sottolinea i potenziali vantaggi del lavoro scientifico sulle vecchie collezioni dei musei e ha anche dimostrato che l'analisi scientifica è necessaria ma non sufficiente per la comprensione degli oggetti stessi. Tali studi richiedono un approccio multidisciplinare documentario, etnografico, archeologico e di ricerca sperimentale per stabilire il loro contesto d'uso originale.

Chissà quante altre tecnologie antiche possono essere comprese attraverso l'applicazione delle moderne tecniche spettroscopiche portatili con indagini non invasive alle collezioni museali utilizzando l'approccio multidisciplinare?

L'arte e la scienza sono manifestazioni diverse, ma profondamente interpenetrate, di un'unica cultura, la cultura umana. Arte e scienza si intrecciano e quindi si influenzano reciprocamente: molto più di quanto, in prima battuta, siamo portati a credere.





LA COCCINIGLIA: DALL'AMERICA LATINA ALL'EUROPA

Paol a Cicu ta



Gli europei hanno conosciuto la cocciniglia durante la conquista del Messico. Quando Fernando Cortés nel 1521 arriva a Tenochtitlan, l'attuale Città del Messico, viene a contatto con la civiltà e la cultura atzecca. Fra i tesori di quella società, faceva parte anche un colorante rosso di origine animale molto usato e così importante da essere fra i tributi che le popolazioni sottomesse dovevano ogni anno al governo atzecco.

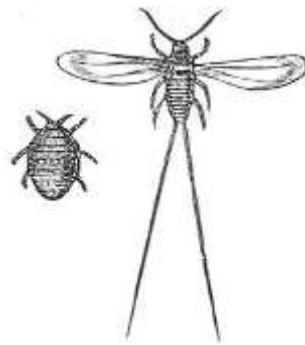
Codice Mendocino (1540), pagina dei tributi



L'uso della cocciniglia (*Dactylopius coccus*) nella civiltà precolombiana riguardava molti settori:

- come colorante nella tintura di pelli e pelo di coniglio, piume e penne di uccelli, lana di camelidi e cotone;
- come inchiostro per vergare i codici e nelle pitture murali, miscelata a minerali come il cinabro e l'ematite;
- come cosmetico nella decorazione del corpo;
- come medicinale.

Cocciniglia femmina e maschio



La cocciniglia è un parassita che vive su un cactus: il *Cactus Opuntia*. Le femmine dopo la fecondazione, piene di uova, si aggrappano alla foglia succhiandone la linfa, avvolte in una sostanza biancastra che serve a proteggerle.

Cocciniglie su opuntia



È a questo punto, quando sono raggruppate sulla foglia e contengono la maggiore quantità di colorante, che sono raccolte, uccise e fatte seccare.

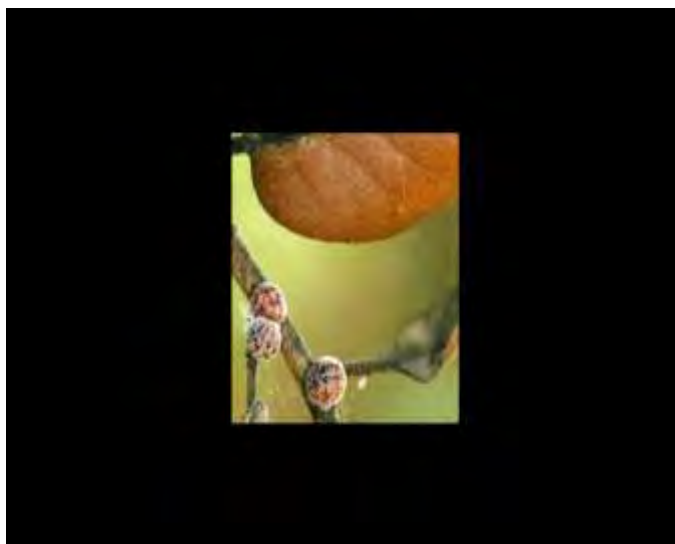
Gli spagnoli già conoscevano coloranti animali che tingevano di rosso. Fin dall'antichità, in Europa, si usavano fonti animali per tingere. Per esempio, la porpora estratta da molluschi appartenenti alla famiglia dei Murici e, fra le cocciniglie europee storicamente più importanti e riservate ai 'drappi' più lussuosi, vi erano:

- Il *kermes vermilio*, parassita della quercia coccifera. La quercia coccifera era molto diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo: Spagna, Francia, Grecia, Italia, Algeria, Marocco. Quindi il Kermes, suo parassita, era abbondante e costituiva la più ricca fonte del rosso cremisi e scarlatto, tanto ricercato nel Rinascimento.

La deposizione delle uova da parte della femmina, che muore subito dopo, avviene verso la fine di aprile. Le uova rimangono attaccate al ramo della quercia, protette dal corpo secco della madre. La raccolta avviene da maggio a luglio, secondo le condizioni climatiche e prima della loro schiusa. Il loro aspetto è simile a delle piccole bacche rosse, da cui il nome di 'grana' data al colorante.

Il Kermes contiene acido kermesico e flavo-kermesico, un colorante giallo. Questa associazione dava quel rosso così prezioso, usato dal Medioevo al Rinascimento per le sete e i velluti più prestigiosi.

Kermes vermilio su quercus coccifera



Kermes vermilio o 'grana'



- La *Porphyrophora polonica* o cocciniglia polacca, diffusa nell'Europa Centrale: Polonia, Baviera, Ungheria, Bulgaria.

Il ciclo vitale di questo parassita si svolge per la maggior parte sotto terra.

A metà luglio, le femmine depongono nel terreno le uova avvolte in un bozzolo e poi muoiono. Verso marzo/aprile, le larve escono dal terreno e vanno a nutrirsi delle foglie della pianta ospite, poi tornano sotto terra e si aggrappano alle radici della pianta, formando delle piccole bolle dure. Verso la fine di giugno, la pianta ospite viene estirpata prima che le larve maturino in femmine adulte: da qui il nome di «sangue di San Giovanni».



- La *Porphyrophora hamelii* o cocciniglia armena, diffusa nei terreni aridi dell'Armenia, Turchia, Monte Ararat.

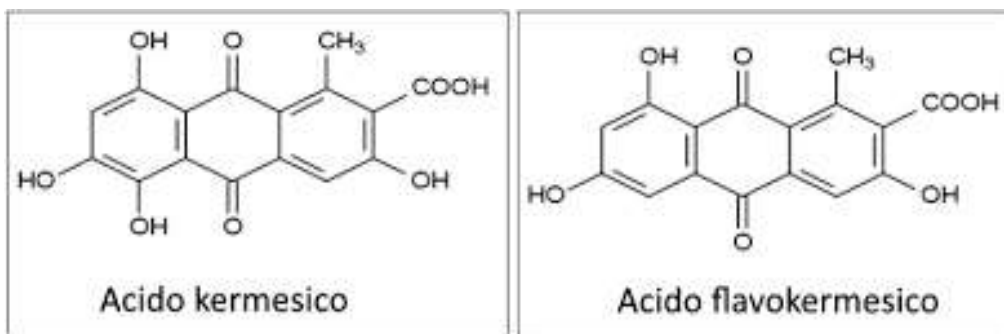
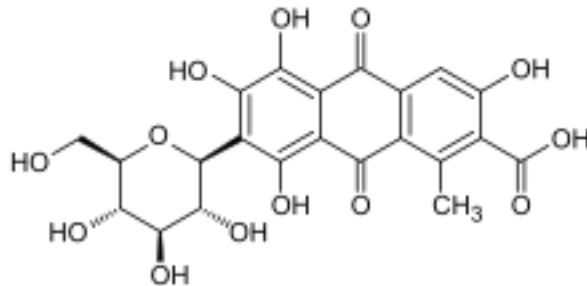
È più grossa della polacca. Anche il suo ciclo vitale si sviluppa nel terreno.

Tra settembre e ottobre le femmine, di colore rosso vivo, escono dal terreno rimanendo immobili fra i cespugli in attesa dell'accoppiamento e formando delle masse rosse. Rimangono all'aperto per circa 5/10 ore, il tempo della fecondazione, dopodiché, piene di uova, tornano sotto terra, depositano le uova in un bozzolo e muoiono. Sono raccolte le femmine appena dopo la fecondazione, prima che rientrino nel terreno.



I principali coloranti antrachinonici responsabili del colore e degli estratti da questi insetti sono:

Acido carminico



Presenza di Acido Carminico nell'insetto

Dactylopius coccus

Acido Carminico dal 17 al 24%

Porphyrophora polonica

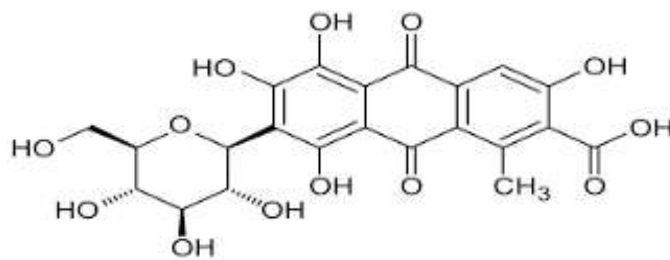
Acido Carminico 0,6%

Acido Kermesico 0,1/ 0,2%

Porphyrophora hamelii

Acido Carminico 0,8%

Acido Kermesico 0,4/2%



Dalla diversa concentrazione di acido carminico è evidente come la cocciniglia abbia presto acquistato un grande valore commerciale, paragonabile a quello dell'oro. Il suo allevamento è stato incrementato dagli europei, rappresentando una delle fonti di maggiore ricchezza e monopolizzando i commerci fra America e Europa.

Distribuzione della cocciniglia nell'America Latina



Queste le tappe dell'esportazione della cocciniglia negli anni della conquista spagnola:

- 1523: Il documento che testimonia la conoscenza degli europei del *Dactylopius coccus* - cocciniglia americana;
- 1526: I spedizione verso l'Europa;
- 1556/1560: arrivo a Siviglia di 20.600 Kg;
- 1596/1600: importazione di 86.200 Kg.



Il lungo viaggio che i velieri facevano per trasportare le loro ricche merci in Europa era soggetto a rischi di ogni genere, compreso l'assalto dei pirati. Gli spagnoli hanno cercato di importare la coltivazione del *Cactus Opuntia* e l'allevamento della cocciniglia sulle coste del Mediterraneo e hanno avuto successo sulle isole Canarie, che offrivano condizioni climatiche ottimali. Così è iniziata una produzione 'locale' di cocciniglia di una certa importanza.

Con il tempo il Messico ha perso la supremazia dell'allevamento della cocciniglia a favore del Perù, che ne è diventato il maggiore esportatore fino ai nostri giorni.



L'allevamento della cocciniglia nelle isole Canarie ha il suo massimo sviluppo nel sec. XIX, dal 1831 al 1879.

Al 1856 risale la sintesi della Malvina, primo colorante chimico, e la conseguente caduta della produzione della cocciniglia nelle Canarie.

Manto di Ruggero II, anno 1181, Palermo
colorante usato: Kermes



Caftano, VI secolo
Lana-colorante: cocciniglia polacca



Velluto XV secolo
Orditi: cocciniglia polacca + tannini
Trama: legni rossi + reseda



Nella tintura l'estrazione del colorante avviene in acqua bollente dopo aver macinato la cocciniglia.

I filati o i tessuti da tingere sono immersi nel bagno di colore dopo averli 'mordenzati', trattati cioè con un sale minerale che serve come fissativo. In genere si usa il solfato di Alluminio, ma usando un altro sale o variando il pH del bagno di tintura con, per esempio, degli acidi, si ottengono diverse tonalità.



1 2 3 4 5

I viraggi della cocciniglia sono: 1 Allume, 2 Acido Citrico, 3 Acido Ossalico, 4 Acido Acetico, 5 Cloruro stannoso.

Tunica, Perù XII/XV secolo
Cotone, lana di camelide tinto con cocciniglia



Tessuto inca in lana



Italia, XVI secolo, velluto di seta
Nella cimosa, filo d'argento come identificazione della tintura con cocciniglia



Mantello in seta, Francia 1580/1600
Tintura: cocciniglia e ricami in argento e fili di seta



Casula, Francia, 1589
Tintura: cocciniglia



Camicia garibaldina



La giubba di panno di lana rosso tinto con la cocciniglia è nata nel 1843 a Montevideo, quando Garibaldi partecipò alla difesa della Repubblica uruguaiana con un gruppo di italiani e volle dare loro una divisa. Le camicie della spedizione dei Mille del 1861 furono tinte a Gandino, in provincia di Brescia.

Mariano Fortuny, 1950
Velluto - tintura: cocciniglia



L'acido Carminico e l'acido Kermesico si combinano con l'idrato di alluminio dando origine ad una lacca. Il pigmento organico insolubile, veicolato con albume d'uovo, gomma arabica, olio o gesso, è usato in pittura e come inchiostro.



Jan van Eyck, 1434, *Coniugi Arnolfini*
Lacca di kermes



Lorenzo Lotto, 1547, *Ritratto di Giovanni della Volta*
Lacca di kermes e tracce di cocciniglia



Tintoretto, 1577/81, *La colonna di fuoco*
Lacca di cocciniglia



Tintoretto, 1576, *L'ultima cena*
Lacca di cocciniglia



Paolo Veronese, 1573, *L'Adorazione dei Magi*
Lacca di cocciniglia







Consiglio Nazionale delle Ricerche
Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
I.S.E.M. già C.S.A.E.
Università degli Studi di Milano

P.zza Sant'Alessandro n. 1, 20123 Milano

Tel. 02.503.1355.5/7

Fax 02.503.1355.8

Email: csae@unimi.it

<http://www.isem.cnr.it/index.php?page=pubblicazioni&id=3&lang=it>

<https://www.facebook.com/isemcnr.milano>

<https://dalmediterraneoaglioceani.wordpress.com/>

http://polarcnr.area.ge.cnr.it/cataloghi/isem_mi/index.php?type=Books

CON IL PATROCINIO DI:

