



*La danza del Minotauro. Bergson e l'amico sconosciuto**

Giacomo Scarpelli

Nell'estate del 1940 Henri Bergson trascinava semiparalizzato a Parigi gli ultimi mesi che gli restavano da vivere, mentre nel cielo della Francia irrompevano le squadriglie di Stukas che spianavano la strada alle divisioni corazzate della Wehrmacht. Blanda consolazione del filosofo, essere riuscito a mandare in stampa l'edizione definitiva de *L'evoluzione creatrice*, che conteneva la sua personale visione dell'origine delle specie, come modo attraverso il quale si era attuato nella materia il flusso dell'energia vitale.¹

È ragionevole ipotizzare che in quei giorni Bergson si domandasse se lo sfacelo dell'Occidente potesse essere conseguenza di una modificazione della realtà compiuto nel corso dei millenni dall'uomo. Ciò di cui egli sicuramente non poteva sospettare era che di lì a poco, ad alcune migliaia di chilometri, a Creta, sarebbe caduto combattendo contro l'invasione nazista colui che possiamo affermare aveva indirettamente dato dimostrazione di una significativa concezione contenuta ne *L'evoluzione creatrice*: il

mance; ma qui si preferisce utilizzare questo termine in senso più stretto, cioè solo a proposito di chi è considerato dal suo gruppo uno specialista.

⁹ DÉGH, Linda, *Narratives in Society: a Performer-Centered Study of Narration*. FF Communication, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1995, pp. 93 sgg.

* *I miei ringraziamenti vanno al professor Antonello La Vergata, Università di Modena, a Miss Mary Chubb di Basingstoke, rappresentante dell'età d'oro*

“meccanismo cinematografico” della mente, manifestazione dell’intento ancestrale della nostra specie di dominare il mondo naturale scomponendolo.

Si era trattato di uno di quegli straordinari casi di inconsapevole complementarità speculativa. Tuttavia, per giungere a rivelare l’identità di quello che potremmo definire “l’amico sconosciuto” di Bergson e in cosa consistesse la loro singolare consonanza di pensiero, sarà necessario fare un passo indietro, fino alla vigilia dell’altra guerra mondiale.

Londra, maggio 1913. Ha luogo l’elezione di Bergson a presidente della Society for Psychical Research, istituzione dedita all’indagine del mondo del paranormale, e che annovera tra i suoi affiliati illustri pensatori, naturalisti, psicologi, fisici, quali William James, Alfred Russel Wallace, Cesare Lombroso, Pierre Janet, Carl Gustav Jung, Pierre e Marie Curie.² Il neopresidente nella sua prolusione esprime la necessità d’indagare nei fenomeni parapsicologici tanto con meticolosità sperimentale quanto con puntualità analitica, al fine di appurare la disposizione della coscienza ad accedere al flusso spirituale della *durata reale*. Bergson mette inoltre in guardia dalla sbrigativa convinzione che lo scrupolo tecnico-scientifico e il rigore razionale necessari siano qualità connaturate alla psiche. Dell’uno e dell’altro, sostiene Bergson, il genere umano fece lietamente a meno per migliaia di anni, sino al momento in cui non apparve, “in un angolo dell’Ellade, un piccolo popolo per il quale il *press’a poco* non era sufficiente” per sottomettere il reale, “e che per questo inventò la *precisione*”.³

Dunque, Bergson e la memoria dei greci.

Le ricerche compiute con riguardoso rispetto da taluni studiosi hanno portato a valutare quanto grande, controverso e in fin dei conti fecondo sia stato il rapporto fra il filosofo francese e il pensiero antico, iniziato durante gli oscuri anni d’insegnante di liceo in Alvernia, approfondito con la dissertazione di dottorato e infi-

dell’archeologia, e al compianto professor John Chadwick, Downing College (Cambridge), decifratore con Ventris della scrittura Lineare B cretese.

¹ L’edizione definitiva de *L’évolution créatrice*, la 52a, apparve nel 1940 a Parigi, per i tipi delle Presses Universitaires de France (PUF). La prima edizione risaliva al 1907 (Paris, Alcan).

² Sull’argomento mi permetto di rinviare ai miei *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo*, Torino, Bollati Boringhieri 1993 e *Scimmie*

ne illuminato dalla cattedra di docente universitario.⁴ Per farla breve, proprio ai greci Bergson attribuiva l'impresa di aver trasformato il mondo visibile naturale, omogeneo e compatto, in un altro frazionabile e manipolabile, attraverso l'introduzione della matematica e della tecnica. E questo aver sottratto lo spazio e il tempo dal grembo dell'unità ontologica originaria era stato un atto doveroso o, piuttosto, una forma di alterazione della realtà?

Ancora nel suo discorso inaugurale alla Society for Psychical Research, Bergson argomentava che se fin dall'antichità si fosse utilizzata per sondare i recessi della coscienza e della psiche "la quantità di lavoro, di talenti e di genio che invece è stata consacrata alle scienze della materia, la conoscenza della spirito avrebbe potuto spingersi assai lontano".⁵ Il peccato originario della civiltà sarebbe stato quindi l'aver immolato lo studio dello spirito naturale sull'ara del materialità.

Quelle di Bergson erano soltanto parole d'occasione a beneficio di una combriccola di spiritisti? Parrebbe di no. In effetti, già nelle sue lezioni al Collège de France del 1902-1903 Bergson aveva avuto modo di stabilire che "il tratto caratteristico del pensiero greco è la precisione", e che questa qualità ha prodotto nella letteratura il genere classico, cioè assoluta corrispondenza tra idea e parola, e nella scienza il metodo dimostrativo. E si era spinto più avanti, affermando che l'orientamento della filosofia verso la rappresentazione cristallizzata del tempo e dello spazio ha prodotto, da Plotino a Kant, concezioni del reale e della scienza condannate a difficoltà insolubili.⁶ In altre parole, la possibilità di cogliere l'essenza intima della natura e della vita nella sua integrità restava preclusa ad un approccio scientifico congenitamente "a suo agio soltanto in presenza della materia disorganizzata". La manovra di ricostituire il mondo attraverso "l'invenzio-

e fantasmi. Teorie dell'evoluzione tra positivismo, spiritualismo e spiritismo, in "Intersezioni", X, 1990, pp. 297-317.

³ Henri Bergson, *Fantômes de vivants et recherche psychique*, in "Annales des sciences psychiques", XI/XII, 1913, pp. 321-329 (trad. it. di G. Scarpelli, *Conferenza sui fantasmi*, Roma, Theoria 1987, p. 51).

⁴ Cfr. Henri Bergson, *Quid Aristoteles de loco senserit*, Paris, Alcan 1889; *Cours sur la philosophie grecque*, Paris, PUF 1998. Vedi anche J. Desaynard, *M. Bergson à Clermont-Ferrand*, in "Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne", 1910, pp. 204-216 e 243-267; Lydie Adolphe, *La philosophie religieuse de Bergson*, Paris, PUF 1946; Émile Bréhier, *Images plotiniennes, images bergsoniennes*, in "Études bergsoniennes", II, 1949, pp. 107-128;

ne meccanica” significava ridurlo ad una rappresentazione meramente fisica e perciò inerte. Dall’intelletto del popolo greco era nata la precisione, che aveva a sua volta generato, in antitesi a una filosofia intesa come intuizione pura, la scienza e la *techne*, scomposizione e dominio sul reale.⁷

Queste le opinioni dell’autore de *L’evoluzione creatrice*, sebbene venga da rilevare che nell’uomo greco contemplativo alla propensione a interpretare la natura corrispondeva un rifiuto dell’attività manuale concreta, la quale era demandata allo schiavo. L’opposizione tra uomini liberi e uomini in catene, cioè tra pensare e fare, si traduceva di nuovo in quella tra investigazione scientifica e tecnica spicciola.

Come che stessero le cose, è da ritenere che con la sua critica all’attitudine greca a frammentare tempo e spazio – cui pure concedeva delle attenuanti⁸ – Bergson intendesse in verità condannare anche e soprattutto la pretesa del positivismo deterministico di cogliere, mediante la suddivisione meccanica del reale, l’essenza stessa della vita, di fatto sopprimendola: una biopsia che si risolveva in una necropsia. Proiettando la questione sull’oggi, sembrerebbe proprio che il filosofo francese, nel mettere problematicamente in rapporto la questione dello sviluppo tecnologico e della potestà sulla natura con la crisi della civiltà occidentale, avesse compiuto un’opera da precursore di un certo pensiero impegnato a denunciare la supremazia tecnologica sulla realtà e sulle risorse ambientali del pianeta.

Bergson era un maestro della metafora, e difatti nel 1928 gli fu assegnato il Premio Nobel per la Letteratura. Come ognuno sa, le sue pagine pullulano di immagini che rischiarano i concetti più audaci, a cominciare da quella sullo slancio vitale dell’evoluzio-

Rose-Marie Mossé-Bastide, *Bergson e Plotin*, Paris, PUF 1959; Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson*, ivi 1959.

⁵ Henri Bergson, *Fantômes de vivants*, trad. it. cit., p. 50.

⁶ Henri Bergson, *Cours du Collège de France 1902-1903*, in *Mélanges*, a cura di André Robinet, Paris, PUF 1972, pp. 573-574.

⁷ Cfr. l’edizione definitiva de *L’évolution créatrice* cit., pp. 177 e 196. Il partito preso di Bergson, se in Italia trovava una certa eco in Benedetto Croce, in Francia non era condiviso da studiosi come Henri Berr e Joseph Bidez, i quali collocavano sotto lo stesso ombrello del sapere filosofia e scienza; Abel Rey era addirittura convinto che entrambe fossero il simbiotico prodotto della tecnica (vedi a riguardo Giacomo Scarpelli, *Bergson e la techne. Le origini della precisione*, in “Intersezioni”, XIV, 1994, pp. 229-242).

ne, rappresentato dal deflagrare in ogni direzione di un proiettile sprigionatosi dal tempo originario, la *durata reale*, assoluto e incommensurabile. Alla durata reale, e siamo al passaggio decisivo, l'uomo per appropriarsi della natura e manipolarla, ne ha sostituita una più corriva, matematicamente misurabile e spazialmente frazionabile; così facendo la nostra memoria ha trasformato il corpo unico del fluire degli eventi in qualcosa – ecco puntuale l'altra metafora – di simile al *cinematografo*, che sminuzza innaturalmente la vita in milioni di singoli fotogrammi, i quali forniscono una continuità solo fittizia e quantitativa del mondo. Siamo tornati al punto da cui eravamo partiti. Scrive Bergson:

Tale è l'artificio del cinematografo. E tale è quello della nostra conoscenza. Invece di legarci al divenire interiore della cose, noi ci poniamo al di fuori di esse per ricomporre artificialmente il loro divenire. Cogliamo delle vedute quasi istantanee della realtà che scorre e, poiché sono caratteristiche di questa realtà, ci è sufficiente metterle in fila lungo un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato sul fondo dell'apparato della conoscenza. [...] *Il meccanismo della nostra conoscenza consueta è di natura cinematografica.*⁹

Attribuire al nostro cervello facoltà da macchina da presa nel suddividere il dipanarsi dell'azione nel tempo, è presumibile fosse apparso ai critici il tentativo un po' patetico dell'anziano filosofo di aggiornare una teoria monca di prove empiriche. Tuttavia, sorpresa che abbiamo annunciato, la verifica della validità della teoria esisteva davvero, sebbene neppure Bergson immaginasse che avrebbe potuto pescarla nelle testimonianze dell'arte pre-greca, per la precisione cretese.

Negli anni in cui Bergson pubblicava le sue ultime opere originali per dedicarsi poi all'edizione finale di quelle principali,¹⁰ un giovane archeologo inglese, che accompagnava entusiasmi fanciulleschi a intuizioni geniali, si era imbattuto in qualcosa che avrebbe potuto rallegrare l'anziano filosofo e mandare a gambe all'aria il sussiego dei suoi detrattori. L'amico sconosciuto di Bergson, è ora di dirlo, si chiamava John Pendlebury.

Laureato a Cambridge, Pendlebury non ancora trentenne aveva

⁸ Scriveva Bergson in *Phantômes de vivants* (trad. it. cit., pp. 51-52) che una scienza la quale, anziché allo studio matematico-fisico della realtà, si fosse applicata subito alle faccende dello spirito, “sarebbe rimasta incerta e vaga” e forse non avrebbe mai potuto compiere “distinzioni tra ciò che è semplicemente plausibile e ciò che deve essere definitivamente accettato”.

guidato le ricerche archeologiche dell'Egypt Exploration Society ad Amarna, la città del Nilo un tempo capitale del faraone Amenophis IV, colui che aveva instaurato uno dei primissimi culti monoteistici.¹¹ Nel 1929 Pendlebury era succeduto ad Arthur Evans – riscopritore dell'antica civiltà cretese – nella direzione degli scavi della reggia di Cnosso.

Durante il suo soggiorno nell'isola che era stata la culla della civiltà ellenica, aggirandosi per i percorsi labirintici del palazzo dove ancora pareva aleggiare l'alito del Minotauro, ammirando gli affreschi, le sculture e le ceramiche riportati alla luce, a Pendlebury era balzata agli occhi in tutta la sua evidenza la peculiare capacità di quegli artisti di quasi quattromila anni fa di ritrarre con colori luminosi e intensi figure in movimento rapido, secondo uno stile oltremodo realistico e dinamico. Non soltanto bambini che giocano, giovinette che danzano con le chiome sciolte, atleti che piroettano sulla groppa di tori, sovrani imberbi che incedono tra gigli e farfalle, ma anche cespugli di rose canine che si piegano alla brezza, scimmie che balzano fra i crochi, gatti che cacciano, delfini che volteggiano, pesci volanti, tritoni che nuotano, uccelli che spalancano le ali.¹²

Il pittore, il miniaturista, il decoratore cretese, è proteso a cogliere e fissare l'esistenza nell'istante del suo attuarsi. Per dirla con Pendlebury stesso, l'artista minoico possiede "un indubbio e fulmineo occhio per la vita selvatica e un senso 'campestre' che non trova paragoni nell'antichità", cosicché "il suo modo di osservare la natura si cristallizza in una sorta di *riproduzione fotografica della vita*"¹³.

Si trattava della rappresentazione di un universo tutto sponta-

⁹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* cit., p. 305 (corsivo dell'autore). Vedi anche pp. 315, 325, 328.

¹⁰ Cfr. ad esempio *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Alcan 1932; *La pensée et le mouvant*, ivi 1934; *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF 1939 (1a ediz. Alcan 1889).

¹¹ Cfr. Leonard Woolley e Thomas E. Peet, *The City of Akhenaten. Part I. Excavations of 1921 and 1922 at El-Amarnah*, London, Egypt Exploration Society 1923; Henri Frankfort e John D.S. Pendlebury, *The City of Akhenaten. Part II. The Excavations at Tell El Amarna during the Seasons 1926-1932*, ivi 1933; John D.S. Pendlebury, *The City of Akhenaten. Part III. The Excavations at Tell El-Amarna during the Seasons 1926-1927 and 1931-1936*, 2 voll., ivi 1951.

¹² Cfr. John D.S. Pendlebury, *A Handbook to the Palace of Minos at Knossos*,

neità, giocosità e grazia; tuttavia quell'occhio fotografico proprio nel momento in cui praticava una cesura nella continuità dell'essere sembrava preannunciare l'avvento dell'uomo sulla natura e la fine dell'integrità di quest'ultima.

Da dove sgorgava quell'incantesimo che frazionava il movimento? Pendlebury si rispose che doveva essere espressione di facoltà definibili come *eidetiche*.

In greco antico se il vocabolo *techne* sta a indicare sia "arte" sia "tecnica", *eidos* significa "forma", "ciò che appare" o, secondo la più precisa definizione di Bergson, "visione istantanea". *Eidos* sarebbe in definitiva una veduta stabile ricavata dall'instabile fluire delle cose.¹⁴ Nella concezione di Pendlebury eidetica era la capacità di trattenere a livello ottico-nervoso l'immagine di un preciso momento di un'azione, e di poterla riprodurre graficamente.

Spieghiamoci meglio. Se un comune mortale dopo aver guardato il sole sposta lo sguardo su un muro nudo – già lo aveva notato Aristotele – continua a vedere l'astro come una macchia luminosa;¹⁵ analogamente un individuo eideticamente dotato, dopo aver guardato una figura in movimento continua ad avere sotto gli occhi la *forma*, quale immagine latente e, se ha buona mano, è in grado di schizzarla sulla carta.¹⁶ Non sarà fuori luogo rammentare che per per estensione viene comunemente intesa eidetica anche la qualità immaginifica propria del narratore nel visualizzare scene, atmosfere, personaggi, e di trasferirli sulla pagina per mezzo della parola.

Nel 1927 il tedesco Rudolf Jaensch aveva affrontato, sotto il profilo fisiologico, la questione delle *Ausschauungsbilder*, le immagini percepite che persistono sulla retina.¹⁷ Successivamen-

con prefazione di Sir Arthur Evans, London, Macmillan 1935 (1a ediz. 1933), in particolare le pp. 29-49. Vedi anche Giacomo Scarpelli, *Il dio solo. Le misteriose origini del monoteismo*, Milano, Mondadori 1997, pp. 109-120.

¹³ John D.S. Pendlebury, *The Archaeology of Crete*, London, Methuen 1967, pp. 248 e 275 (1a ediz. 1939; corsivo mio).

¹⁴ Cfr. Henri Bergson, *L'évolution créatrice* cit., p. 314.

¹⁵ Aristotele aveva anche notato che l'"impronta" del sole nell'occhio, dal bianco originario vira al carminio, poi al porpora, fino a diventare nera e scomparire. A riguardo vedi Nicholas J. Wade, *A Natural History of Vision* Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press 1998, p. 163.

¹⁶ Le osservazioni di Pendlebury sull'arte eidetica, risalenti al 1937, verranno

te, il finlandese Geerto Snijder aveva ipotizzato un effetto di questa particolarità ottica nell'arte cretese del XVI e XV secolo a.C.¹⁸ Pendlebury aveva letto Snijder,¹⁹ ma era stato grazie alle proprie conoscenze dirette che si era reso conto di come la tradizione eidetica di Creta avesse prodotto un'arte veramente straordinaria. Dopo il colpo d'occhio al soggetto in movimento, fulmineo correva il pennello dell'antico pittore a bloccarlo sulla tavola o sulla parete da affrescare.

Resta a questo punto da chiedersi come si fosse potuta in seguito eclissare una simile capacità di sottrarre l'attimo allo scorrere del reale.

La civiltà cretese aveva toccato il culmine tra il 1450 e il 1400 a.C. Poi il crollo, forse per il sopravvenire di uno dei grandi cataclismi, l'eruzione del vulcano Thera, nelle Cicladi, che scatenò maremoti e terremoti di potenza inaudita. Sarebbero seguite carestie, fame, insurrezioni, incendi e saccheggi dei fastosi palazzi. La pacifica cultura egea, così stremata fu rimpiazzata da quella micenea – del cui empito guerresco sarebbe stato cantore Omero – già in avanzata espansione nel Peloponneso.²⁰

Ebbene, è lecito supporre che l'arte minoica si sia in seguito parzialmente travasata in Egitto. Costretti alla diaspora, gli artisti cretesi, con il loro modo vivido e personale di rappresentare la vita, nel corso degli anni trovarono mecenati presumibilmente nei faraoni della XVIII dinastia, in Amenophis III e in suo figlio Amenophis IV, che aveva imposto il culto del dio unico Aton. Nella capitale Amarna la nuova regola pittorica di raffigurare il mondo con spontaneità naturalistica sembrava essersi davvero conformata ai dettami stilistici dei decaduti palazzi cretesi. Quel librarsi di tortore, colombe e anatre, martin pescatori e farfalle, tra giunchi, papiri e corolle di papaveri, fiordalisi e fiori di loto, doveva aver costituito un autentico rivolgimento artistico rispetto allo ieratico immobilismo dell'inconografia egizia precedente.

Era precisamente questo aspetto che Pendlebury aveva colto

pubblicate postume dalla moglie Hilda White, col titolo *Egypt and the Aegean*, in George E. Mylonas (a cura di), *Studies Presented to David Moore Robinson*, St. Louis, Washington University 1951, pp. 184-197.

¹⁷ Erich Rudolf Jaensch, *Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode*, Leipzig, Quelle und Meyer 1927.

¹⁸ Geerto Aeilko Sebo Snijder, *Die kretische Kunst*, Berlin, Mann 1936.

¹⁹ John D.S. Pendlebury, *The Archaeology of Crete* cit., p. 275 e nota.

durante il suo apprendistato di direttore degli scavi nella città di Amarna, fondata da Amenophis IV (ribattezzatosi Ekhnaton).²¹ Me ne ha dato personalmente conferma colei che fu giovanissima collaboratrice del giovane archeologo, e che è oggi quasi centenaria: Mary Chubb, ultima esponente dell'epoca eroica dell'archeologia, quando questa scienza era ancora romantica e non prescindeva dalla filosofia.

Ebbene, a detta di Mary Chubb parte della popolazione e degli artisti cretesi avevano abbandonato la patria, invasa dai micenei continentali, alla volta del prospero Egitto dei faraoni, in un modo che drammaticamente anticipava la fuga di gente comune e intellettuali dall'Europa invasa da Hitler, alla volta dell'America.²²

Naturalmente non tutti riuscirono o vollero scappare, nel tempo antico come nella Seconda Guerra Mondiale.

Il 9 gennaio 1941, quando ormai la Francia era irrimediabilmente finita sotto il tallone del Führer, Paul Valéry dal suo scranno di vecchio direttore dell'Académie Française comunicava il decesso di Henri Bergson, avvenuto a Parigi cinque giorni prima, pronunciava un'allocuzione commemorativa e proponeva quindi di levare la seduta in segno di lutto.²³

A Pendlebury sarebbe toccato incontrare il proprio destino neppure trentasettenne, quattro mesi dopo Bergson. Vediamo come.

Nei giorni successivi alla notizia della fortunosa ritirata di Dunkerque Mary Chubb e l'egittologo Stephen Glanville si erano dati appuntamento in un albergo di Pall Mall con l'amico John Pendlebury, capitano di Cavalleria assegnato ad un reparto operativo del War Office. Questi aveva annunciato la sua "partenza per una destinazione ignota", aveva baciato galantemente la

²⁰ Circa la delicata questione della cronologia cretese, ho, ottenuto lumi da un personale scambio epistolare col compianto John Chadwick (ad es. l'esatta datazione del periodo letterato miceneo [LHIII]: 1400-1200 a.C). Su Chadwick e la decifrazione della Lineare B vedi il mio *Le chiavi di Minosse*, in "Aperture", n° 1, 1996, pp. 18-27.

²¹ Cfr. John D.S. Pendlebury, *Tell el-Amarna*, London, Lovat Dickson & Thompson 1935, pp. 67, 125-126, 130-131, 159-160, 258; *The Archaeology of Crete* cit., p. 258; anche *The City of Akhenaten. Part II* cit. e *Part III* cit.

²² Comunicazione personale di Mary Chubb all'autore dell'8 giugno 2000. Della stessa, vedi anche le pp. 68-69 di *Nefertiti Lived Here*, London, Geoffrey Bles 1954 (nuova ediz. ampliata London, Libri Pubs. Ltd. 1998), malioso resoconto delle stagioni di scavo in Egitto trascorse a fianco di Pendlebury, sua moglie Hilda e Herbert W. Fairman. Successivamente la Chubb compì

mano di colei che era stata la sua assistente ed era salito su un taxi. Fu l'ultima volta che lo videro.²⁴

Naturalmente la meta sconosciuta era Creta, prossimo obiettivo delle armate del Reich. Pendlebury si assunse l'incarico di compiere azioni di disturbo sulle coste nemiche e di organizzare la resistenza greca; all'indomani del lancio di paracadutisti tedeschi sull'isola, partecipò agli strenui combattimenti e venne ferito. Trasportato presso una famiglia locale per essere curato, fu individuato e riconosciuto dagli invasori, strappato al letto e messo sotto interrogatorio. Rifiutatosi di dare informazioni, venne fucilato sul posto dagli uomini di una Fallschirmjäger-Brigade, la mattina del 22 maggio 1941, in quella Creta nella quale era andato alla ricerca di tempi più felici.

Sepolto nei pressi della strada per Heraklion, il suo corpo venne presto rimosso dalle insediate autorità naziste, perché divenuto meta di pellegrinaggio per gli isolani. Oggi si trova nel Cimitero militare britannico di Creta, nella baia di Suda.²⁵

Bergson e Pendlebury, morti l'uno all'oscuro della complementarietà di pensiero dell'altro, avevano realmente gettato luce in quell'angolo del sapere in cui creazione artistica e tecnica realizzativa diventavano in un certo senso espressione del problema dell'*Homo faber* di rappresentare la natura, sottometerla o preservarla.

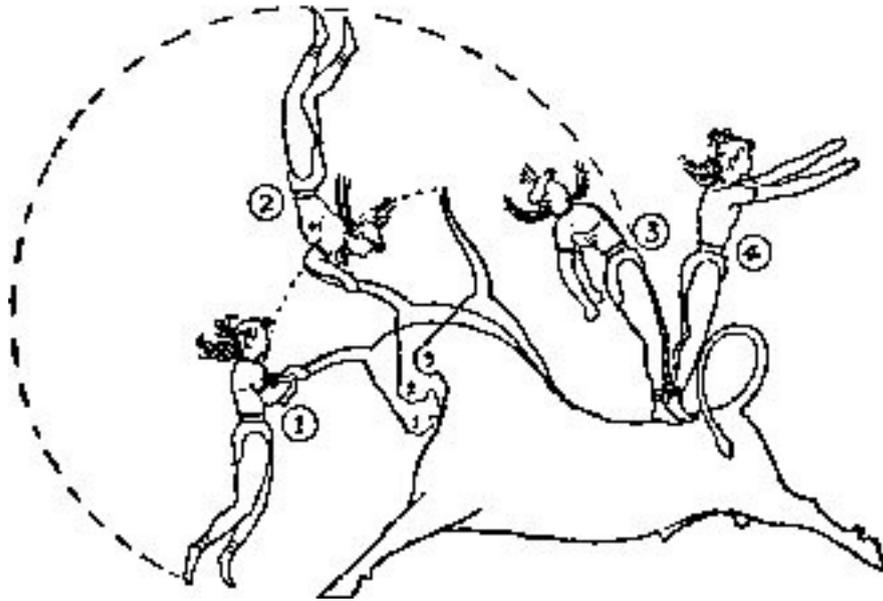
Le intuizioni di Pendlebury nel corso del Novecento sono state integrate dalle ricerche di altri studiosi, primo Henri Frankfort, il quale aveva con lui condiviso la direzione degli scavi ad Amarna, assistito dalla propria moglie Henriette.²⁶ Proprio quest'ultima, lo rammentiamo, nel volume *Arrest and Movement* ha com-

viaggi a Creta con Pendlebury, lavorò per la rivista "Punch" e la BBC, e prese parte agli scavi di Tell Asmar, in Mesopotamia, con Frankfort e Seton Lloyd, come è narrato nel suo secondo volume di ricordi, *City in the Sand*, London, Geoffrey Bles 1957.

²³ Cfr. Henri Bergson, *Mélanges* cit., p. 1595.

²⁴ Comunicazione personale di Mary Chubb all'autore (8 giugno 2000). Glanville aveva partecipato nel 1923 agli scavi di Amarna e due anni dopo aveva sposato Ethel Chubb, sorella di Mary.

²⁵ Vedi *John Pendlebury in Crete*, Cambridge, Cambridge University Press 1948, pp. 50-68; contiene testimonianze di Nicholas Hammond e T.J. Dunabin, compagni d'arme di Pendlebury, nonché grecisti.



Rappresentazione dinamica delle evoluzioni di atleti cretesi. Disegno di James MacDonald da un affresco conservato al museo Heraklion (Jack Randolph Conrad, *The Horn and the Sword*, New York, Dutton, 1957).

piuto un'analisi approfondita della questione del fissare pittoricamente le figure dinamiche nell'antichità.²⁷ Del resto, già nel 1939 Pendlebury aveva supposto che la particolarità di conservare impressa e congelata l'immagine del soggetto, e di riprodurla su una parete da affrescare, potesse essere stata peculiare anche di artisti preistorici, come nel caso degli autori dei dipinti rupestri di Altamira, scene di caccia straordinariamente animate ancorché stilizzate.²⁸

In definitiva, non parrebbe del tutto campata in aria l'ipotesi che la facoltà "cinematografica" di scandire pittoricamente l'istante abbia fatto parte del patrimonio primordiale della specie umana, in quanto riflesso della sua necessità di rappresentare il mondo in forma parcellizzata per poter intervenire su di esso, fornendo risultati incisivi eppure sporadici, fino ad essere fatalmente soppiantata dall'invenzione della camera oscura, della lanterna magica e del tubo catodico.

La tecnologia non farebbe altro che imitare in ritardo l'occhio e la mano, strumenti della mente dissezionatrice dell'uomo.

²⁶ Cfr. di Frankfort e Pendlebury, *The City of Akhenaten. Part II* cit. e, del solo Frankfort, *The Mural Painting of El-Amarnah*, London, Egypt Exploration Society 1929 e il testo della conferenza *Heresy in a Theocratic State* (1952), in *Il dio che muore*, trad. it. di G. Scandone Matthiae, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 23-46.

²⁷ Henriette A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, London, Faber & Faber 1951.

²⁸ John D.S. Pendlebury, *The Archaeology of Crete* cit., p. 276.

Finito di stampare nel giugno 2001
dalla Tipografia della Pace - Roma