

la rivista di **en**gramma
marzo/aprile **2021**

180

**all art has been
contemporary**

La Rivista di Engramma
180

La Rivista di
Engramma

180

marzo/aprile 2021

all art has been contemporary

a cura di Vittoria Magnoler
e Lucrezia Not

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, maria bergamo, emily
verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, giacomo confortin,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, marco molin,
francesco monticini, nicola noro, lucrezia not,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
camilla pietrabissa, danielle pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini,
natalia mazour, sergio polano, oliver taplin,
mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

180 marzo/aprile 2021

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2021

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-58-8

ISBN digitale 978-88-31494-59-5

finito di stampare giugno 2021

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *all art has been contemporary.*
Editoriale di Engramma n. 180
Vittoria Magnoler e Lucrezia Not
- 37 *I Patti Lateranensi: sconfessare il Corpus Mysticum e il corpo del Capo. Un affondo sull'Episodio romano della Tragedia Endogonia*
Piersandra Di Matteo
- 37 *Alberto Burri e la danza della materia. Lo spazio scenico di Spirituals per orchestra (1963) e November Steps (1973)*
Vito Ancona
- 75 *In Your Face. Anagoor, un esercizio.*
Con un'intervista ai partecipanti del Laboratorio integrato di messa in scena luav-Teatro e Arti performative
a cura di Silvia De Min
- 105 *Presentazione di: La Tetralogia del Lemming. Il mito e lo spettatore, Il Ponte del Sale, 2021.*
Con una Nota per lo spettatore di Piermario Vescovo
Massimo Munaro
- 129 *Presentazione di: La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza, Editoriale Idea, 2020*
a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri e Francesca Pietrisanti
- 141 *Presentazione di: Resartus. Viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg, Rubbettino, 2020*
Miriam Gualtieri
- 161 *In Ha Bik Chuen's 'Thinking Studio' Beyond the Archive. Reflections on the Exhibition Non-history (2020) at the Hong Kong Fringe Club*
Emily V. Bovino
- 183 *Recensione a: Pepe Karmel, L'arte astratta. Una storia globale, Einaudi, 2021*
Vittoria Magnoler
- 189 *Una lettura corale di: Salvatore Settis, Incursioni. Arte contemporanea e tradizione, Feltrinelli, 2020*
a cura di Monica Centanni e Giuseppe Pucci

all art has been contemporary

Editoriale di Engramma n. 180

a cura di Vittoria Magnoler e Lucrezia Not



“How to use”, pannello dalla mostra *Robert Morris* 1971, 28 aprile-7 maggio 1971 (Tate Archive Photographic Collection).

Cinquant'anni fa, Robert Morris realizzava il film *Neo Classic*, in occasione della sua personale alla Tate Gallery di Londra, inaugurata il 28 aprile 1971. L'artista riprese tre persone che interagivano spontaneamente con le sue sculture, rendendo così manifesto il principio sotteso alla mostra londinese. Anziché esporre i lavori precedenti, l'artista preferì esplorare un altro fronte: l'interazione tra lo spazio dell'allestimento e lo spazio-corpo del pubblico, dove l'opera scultorea si offriva all'esperienza sensoriale dello spettatore. Non a caso, le sculture che riempirono la Tate Gallery erano accompagnate da una serie di pannelli esplicativi per i quali aveva posato il personale del museo, con l'intento di

corredare con un “how to use” visivo l'esposizione delle sculture.

Per Robert Morris l'obiettivo primario era depotenziare l'oggetto artistico per modificarne la centralità estetica e poterlo porre in continuità spazio-temporale con il soggetto e l'ambiente. Ed è quel che avvenne durante la mostra del 1971, dove il pubblico divenne concretamente protagonista. Proprio in questa specifica connessione, tra scultura e corpo, Robert Morris offrì ai visitatori la possibilità “to become aware of their own bodies, gravity, effort, fatigue”.

Un'interazione corpo a corpo, diretta e coinvolgente, non veicolata da strumentazione o da media, è quanto più oggi, nuovamente, ci manca. Così, l'urgenza che muove questo numero è quella di creare letteralmente un ingombro, che rimetta al centro l'arte in tutte le sue forme, attraverso un dialogo polifonico. Nei vari contributi che compongono questo numero si intrecciano le voci di autori con diverse esperienze e formazioni che convergono a indagare i molteplici modi espressivi dell'arte contemporanea.

In apertura, *I Patti Lateranensi: sconfessare il Corpus Mysticum e il corpo del Capo. Un affondo sull'Episodio romano della Tragedia Endogonidia* di Piersandra Di Matteo che, per mezzo di un'indagine puntuale, illustra l'*Episodio R. #07 ROMA* (2003), parte del ciclo *La Tragedia Endogonidia*, realizzato dalla Societas Raffaello Sanzio (tra il 2002 e il 2004) in dieci città europee e diretto da Romeo Castellucci. L'autrice si concentra sul legame che intercorre tra tragedia e storia, riflettendo analiticamente sul tema del potere giocato nel rapporto fra Stato e Chiesa: il Trattato Lateranense, la celebrazione dell'Eucarestia, il *Corpus Mysticum* e il "corpo-ovunque" di Mussolini.

Il saggio di Vito Ancona, *Alberto Burri e la danza della materia. Lo spazio scenico di Spirituals per orchestra (1963) e November Steps (1973)*, indaga il terreno, ancora poco esplorato, degli allestimenti teatrali dell'artista, e in particolare quelli per il teatro danza, ripercorrendo i tratti di una poetica che si qualifica come forte e chiara: evidente risulta l'inscindibilità dell'atto artistico di Burri, sia esso relativo al teatro o alle arti visive.

Con *In Your Face. Anagoor, un esercizio*, Silvia De Min registra, presenta e sottopone a uno sguardo critico l'azione realizzata dalla compagnia teatrale Anagoor, in collaborazione con gli studenti del corso di Teatro e Arti performative luav durante il workshop 2020-2021. La pratica dell'auto-osservazione, così come quella dell'auto-esposizione, hanno condotto i partecipanti alla realizzazione di ventidue autoritratti in movimento, proiettati su uno schermo - "un altare sospeso" - nello Spazio Cosmo alla Giudecca di Venezia, rimasto attivo dal 5 al 7 febbraio 2021. Reso vivo da un'intervista curata dalla stessa De Min agli studenti, questo

testo medita sulle interazioni digitali che necessariamente investono (e investiranno) l'espressione artistica contemporanea.

Il numero propone inoltre le presentazioni di tre volumi freschi di stampa. Il primo, *La Tetralogia del Lemming* (2021) di Massimo Munaro per i tipi "Il Ponte del Sale", raccoglie copioni e materiali di quattro spettacoli del Teatro del Lemming. In una ricca Nota di presentazione del volume, Piermario Vescovo ricorda allo spettatore la necessità della sua *presenza* nell'esperienza teatrale. Segue *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza* (2020), a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri e Francesca Pietrisanti, pubblicato nella collana "La scena dei saperi" della Fondazione Roma Tre Teatro Palladium (Editoriale Idea, 2020). Un volume/catalogo, la cui doppia natura si esprime in una proposta di metodo e nella forma di una mostra-atlante sulla danza di inizio Novecento: al centro dell'indagine e del progetto il presupposto che questa disciplina segua sia "l'azione reale del corpo", sia "la visione della sua energia in forma di immagine". La sezione si chiude con la nuova biografia su Aby Warburg *Resartus: Viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg* (Rubettino, 2020) di Miriam Gualtieri, accompagnata da una importante *Postfazione* di Salvatore Inglese. Il carattere del volume è già nel titolo, dove *Resartus* rievoca il *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle, molto amato da Warburg: il 'rattoppo' e 'ricucitura' sono sia la cifra, composita, dolorosa e avventurosa, della stessa vita di Warburg, sia del metodo adottato da Gualtieri, che intreccia, racconta e letteralmente ricuce le plurime fonti e istanze culturali trattate *da* e *su* Warburg, per offrire al lettore un inconsueto profilo dell'intellettuale come "psicostorico".

Il numero ospita anche due recensioni. Emily Verla Bovino presenta la mostra *Non-history*, tenutasi tra il 24 agosto e il 10 ottobre 2020 presso il Fringe Club di Hong Kong. Da qui l'autrice rintraccia il motivo per indagare i concetti di *Zwischenraum* (spazio intermedio), *Denkraum* (spazio del pensiero) e 思考工作室 ('Thinking studio'), una locuzione, quest'ultima, ripresa dalla lingua cantonese da parte dell'artista Ha Bik Chuen per descrivere quel nugolo di materiali che, dopo cinquant'anni, si sono aggregati nella sua dimora di To Kwa Wan, Kowloon. Alcuni di questi oggetti, esposti nel corso di *Non-history*, permettono all'autrice di individuare inedite connessioni. E, tra le maglie di questa indagine, gli artisti Morgan Wong e Lee Kai Chung rivelano curiose sensibilità per le

minuzie – per altre temporalità, narrazioni, tecnologie e altri fantasmi – raccolte nel loro vorace e inclusivo archivio. Vittoria Magnoler tratta dell'ultimo libro di Pepe Karmel, *L'arte astratta. Una storia globale* (Einaudi, 2021). La recensione presenta il volume come un “catalogo-senza-mostra” e guida il lettore attraverso i cinque capitoli-sala della ‘esposizione’ nei quali lo studioso e critico americano si propone di analizzare i soggetti dell’arte astratta ri-connettendoli al mondo reale, seguendo una linea di metodo che prende le distanze dai concetti di ‘derivazione’ o ‘influenza’.

Un coro, in chiusura del numero, orchestrato da Monica Centanni e Giuseppe Pucci raccoglie le voci di archeologi, antropologi, storici dell’arte, filologi e filosofi che ragionano intorno all’ultima pubblicazione di Salvatore Settis, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione* (Feltrinelli, 2020). Attraverso questa lettura corale di *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione* si genera una riflessione sull’arte tutta intesa come “perpetua tensione”. Ma non solo. Le libere ‘incursioni’ che i vari studiosi sono stati provocati a fare, e poi a comporre insieme, hanno messo in gioco nuove suggestioni: la prima lezione è che, come già Michael Baxandall insegna, l’opera d’arte va avvicinata con la strumentazione adeguata, per mantenere la giusta distanza, con la consapevolezza che l’opera del passato non può essere totalmente appiattita su di noi, né, mai, compresa nella sua ‘vera’ essenza. Ma può essere rivitalizzata se è considerata come è nei fatti: un’opera che è stata, a suo tempo, contemporanea, ma che è anche nostra contemporanea. Come si legge dall’installazione al neon di Maurizio Nannucci (1998), che sormonta la GAM di Torino: “all art has been contemporary”.

English abstract

Engramma issue No. 180, *all art has been contemporary*, curated by Vittoria Magnoler and Lucrezia Not, is dedicated to different artistic expressions of contemporary art. The essay by Piersandra Di Matteo focuses on the relationship between tragedy and history in Romeo Castellucci’s *Episodio R. #07 ROMA (2003)*, part of *Tragedia Endogonia* (2002-2004). Vito Ancona’s essay investigates the largely unexplored area of research of Alberto Burri’s theatre productions, focusing specifically on “teatro danza”. Silvia De Min proposes a reflection on *In Your Face*, a theatrical exploration of identity, which is the outcome of the stage workshop organized by IUAV and coordinated by the theatre company Anagoor. An interview

with the workshop participants, curated by Daniela Sacco, accompanies the text. A section of this issue is dedicated to the presentation of recent publications, providing some extracts of the following volumes: *La Tetralogia del Lemming. Il mito e lo spettatore* (2021) by Massimo Munaro, *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza* (2020) curated by Samantha Marenzi, Simona Silvestri and Francesca Pietrisanti, and Miriam Gualtieri's biography on *Aby Warburg, Resartus. Viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg* (2020). The issue also features two reviews. The first one by Emily Verla Bovino reflects on Aby Warburg's notions of *Zwischenraum* and *Denkraum*, linking them to the concept of 'thinking studio' used by Hong Kong artist Ha Bik Chuen. The second by Vittoria Magnoler presents *L'arte astratta. Una storia globale* (2021) by Pepe Karmel. This review deals with the origin of Abstract Art and its significance, emphasizing the crucial role of the subject, even if it is not so recognizable in this specific visual language. An anthology of interventions on Salvatore Settis's *Incursioni. Contemporary Art and Tradition* (2020), conceived and curated by Monica Centanni and Giuseppe Pucci, closes the issue. The contributions collected here are written by: Anna Anguissola, Maurizio Bettini, Marilena Caciorgna, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Gabriella De Marco, Giuseppe Di Giacomo, Elisabetta Di Stefano, Eva Di Stefano, Roberto Diodato, Dario Evola, Claudio Franzoni, Maurizio Harari, Franco La Cecla and Anna Castelli, Alessandro Poggio, Valentina Porcheddu, Daniela Sacco, Antonella Sbrilli, and Salvatore Tedesco.

keywords | contemporary art; theater; dance; Aby Warburg; archive; tradition.

I Patti Lateranensi: sconfessare il Corpus Mysticum e il corpo del Capo

Un affondo sull'Episodio romano della Tragedia Endogonidia*

Piersandra Di Matteo

L'ossessione temporale che assilla la *Tragedia Endogonidia* si esaudisce nell'incontro 'episodico' con la città. L'urto con il luogo, che ospita di volta in volta gli eventi scenici, diventa l'occasione per una precipitazione tragica - temporanea - in cui sperimentare l'impossibile insorgenza nella contemporaneità di "un sistema di sentimenti universali fondati sul concetto di 'colpa' e di 'espiazione'" (Benjamin [1928] 1999, 76) nel senso greco. Il ciclo "megalomane, forse infantile" (Castellucci 2004, 7) ideato dalla Societas Raffaello Sanzio e diretto da Romeo Castellucci nell'arco di tre anni (2002-2004), viene concepito come un "organismo in fuga" (Kelleher 2002, 11) di *polis* in *polis*, animato da una continua spinta all'autoriproduzione. Partito nel 2002 da Cesena, in cui ha sede la compagnia teatrale (oggi Societas), il progetto si chiude nel dicembre 2004 dopo aver attraversato Avignone, Berlino, Bruxelles, Bergen, Parigi, Roma, Strasburgo, Londra e Marsiglia.

Se è vero che la tragedia attica nasce quando si comincia a guardare al mito con l'occhio del cittadino, il richiamo alla cittadinanza in questo universo tragico si raccoglie, in un tempo circoscritto, attorno alla 'figura' segnata da una "anonimia provocata" (Castellucci 2004, 9) e offerta a una comunità istantanea, un insieme di solitudini aggregate nell'*hic et nunc* dell'evento spettacolare.

In una progressiva scissione da se stesso, il *corpus endogonico* si rapprende in Episodi, unità tragiche singolari, in sé concluse che stabiliscono un legame fondante con dieci città europee in cui vengono accolte senza possibilità di replica, rendendo disfunzionale il meccanismo standard della *tournée*. Il termine 'endogonidia', prelevato dal vocabolario della microbiologia, si riferisce ad alcuni esseri semplici dotati di entrambe

le gonadi, la cui riproduzione per scissione consente all'individuo di auto-riprodursi all'infinito. In ogni Episodio che declina, per statuto, un appuntamento mancato con il divino, il portato genetico di figure, concetti e materie della scena, si manifesta per ricombinarsi su un piano che abbandona decisamente ogni orizzonte diegetico, ogni trama necessitata da una storia, ogni debito al regime mimetico, e recide il rapporto fiduciario con i personaggi tragici fissati dalla Grecia del V secolo (e con le successive reinvenzioni o riscritture). L'abiura del personaggio lascia spazio alla creazione di presenze - oggetti, animali, macchine, involucri di pelle, guaine - colte nel mare aperto della forma, lì dove non c'è più un nome da far corrispondere a un mito. Si tratta di suggerire una rivolta dall'interno verso l'esterno, e viceversa, come fosse possibile accogliere scenicamente la prosecuzione di un corpo non più visibile nella sua interezza.

Le forme principali e dorsali, promotrici dell'azione, sono convocate a generare immagini intese come forze viventi, che non rappresentano più ma muovono energie psichiche ed emotive profonde, consegnate allo spettatore senza commento e contro ogni didattica. Se la tragedia greca instaura un tribunale attorno all'azione, qui è il puro atto di violenza a prendere il centro della scena a patto di restare ingiudicato, lì dove l'eroe può solo apparire per morire in continuazione di immortalità (Benjamin 1982, 170), come soggetto a una coazione a ripetere. Se l'espunzione del Coro e degli stasimi (Di Matteo 2004, 13-14) sta a dire la liquidazione di ogni forma di ordinamento morale del mondo, il tempo della Storia non trapassa nel tempo tragico neppure nelle azioni di grandi individui (Benjamin 1982, 168).

La dimensione entropica attivata dalla *Tragedia Endogonidia* fagocita gli elementi che appartengono alla Storia, piegandoli in forme residuali, producendo grumi o lacerti accolti in universi incongrui nei quali si perpetua l'enigma (Brousse 2015, 79), di fronte al quale lo spettatore si scopre novello Edipo. Esempio ne è l'*Episodio R. #07 ROMA* (Teatro Valle di Roma, 21-30 novembre 2003). L'incontro con la Città Eterna si suggella in quell'intreccio di poteri tra Santa Sede e Stato che fu la stipula dei Patti Lateranensi, sottoscritti da Benito Mussolini e Papa Pio XI nella cornice di Palazzo del Laterano (11 febbraio 1929). Ad essere preso di mira è quel momento essenziale per il processo di fascistizzazione dell'Italia (Collotti

1994, 49-51), che vede la Chiesa rinunciare al potere secolare, alla forza fisica del suo esercito e alle pretese nei confronti dello Stato italiano, in cambio dell'affermazione del cattolicesimo come religione di Stato. Il foglio di sala di grande formato, consegnato allo spettatore, non lascia spazio a false interpretazioni: la riproduzione della pagina incipitaria del documento ufficiale affianca l'immagine di uno scimpanzé. Entrambi emergono da una campitura di linee verticali multicolori (che rispecchiano precisi elementi sintattici del settimo episodio endogenico).

Episodio R. #07 ROMA

Il sipario si spalanca su un enorme volume bianco. L'abissale monocromia è fomentata dalla quarta parete, sigillata da una vetrata suddivisa in riquadri regolari e tappa il boccascena del Teatro Valle, per il quale l'*Episodio* è stato concepito. Lo spazio, celebrato nel suo albinismo, è pienamente illuminato come a dichiarare una volontà di ostensione senza remore, a patto che sia garantita una distanza, quella che suggella il sottovuoto (per via del vetro) a cui è destinato ogni possibile accadimento (scenico).

Silenzio. Nel biancore a prospettico si intravede una massa in movimento: è un lenzuolo bianco dal quale, da lì a poco, si riconosce la presenza di un grosso scimpanzé. Fugato il dubbio che non si tratti di un uomo travestito da scimmione, è possibile seguire l'animale alle prese con una banana e pezzi di frutta. Lo si coglie nell'atto di grattarsi, farfugliare, emettere singolari ululati carichi di respiro sincopato, che provengono da dietro il vetro leggermente ovattati. Ciò che accade ha una durata difficile da definire come se la scena – interamente tenuta in piedi dalla flagranza oggettiva e incoercibile dell'animale, non addomesticabile ad alcun dettato scenico – tentasse di verificare la capacità dello scimpanzé di 'tenere' lo scorrere del tempo fino al suo punto di collasso. Rapiti dalla perfetta indifferenza dell'animale, quando la scimmia si approssima alla gigantesca vetrata e si rivolge insistentemente verso il pubblico, ci scopriamo guardati con sorpresa, quasi fossimo, noi spettatori, di troppo. È la perturbante condizione in cui l'incidente volontario dell'essere spettatore si capovolge nell'incidenza (o *tangenza*) della visione, lì dove prende corpo qualcosa che ti inquadra, che ti "fa quadro" (Lacan 2003, 105).



1 | R.#07 ROMA delle *Tragedia Endogonia* di Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio (2003) | © Luca Del Pia.

Il sipario si chiude, assecondando un rumore sinistro. Dall'alto scende un *box letter* analogico che s'accampa nella cornice del proscenio: in pochi secondi prende avvio il gioco combinatorio delle parole. La corsa delle lettere dell'alfabeto si fissa in uno smozzicato sillabare: 'O... OH... OH...'. Un'esclamazione di stupore o forse una trascrizione che scimmiotta il verso animale? 'SONO FELICE'. Lascia supporre si tratti dell'esternazione di un affetto. Il ticchettio della macchina dirotta il discorso verso una forzata rassicurazione: 'VA TUTTO BENE'. Sembra non esserci alcun dubbio, 'L'ULTIMA SCENA ERA PERFETTA'. "Chi parla qui?" – si domanda Nicholas Ridout – "Ovvio. La macchina del teatro, ma la logica della

situazione fa sì che sia anche lo scimpanzé. Se non fosse che le lettere, che si impongono subito dopo, suonano come la smentita di tutte le possibili congetture: 'È LA CAPRA A PARLARE'" (Ridout 2004, 3-6; Ridout 2007, 135-137), vale a dire la tragedia che annuncia se stessa (tenendo fede alla promessa del suo etimo).

È all'insegna dell'esperienza perturbante, che annoda animale, linguaggio e tragedia, che di lì a poco, al rimbalzo ritmico di un pallone, il sipario si apre su un manipolo di preti alle prese con una palla da basket. Si allude al gioco, come si trattasse di orchestrare un risultato che tarda ad arrivare (il canestro). L'insuccesso è coronato da una manifestazione di esibita costernazione. Le sottane nere dell'abito talare s'agitano nello spazio con una grazia singolare, assimilabile alle dinamiche assunte dai preti – i "Soldati della Concezione" dell'Episodio – in certe immagini della serie *Non ho mani che mi accarezzino il viso*, in cui il fotografo Mario Giacomelli cattura i giovani religiosi del seminario vescovile di Senigallia.

Dopo alcuni tentativi, deliberatamente non riusciti, di centrare il canestro, viene proposta una soluzione 'a prova di scemo'. Un prete viene assistito mentre si arrampica su un inginocchiatoio: a questo punto può

raggiungere il canestro semplicemente allungando le mani. La palla viene dunque accompagnata alla sua meta così da decretare finalmente il compimento dell'atto. Ma – Miracolo! – la sfera arancione rimane bloccata, sospesa tra la rete e il suo sostegno circolare. Il pallone fermo nel grembo del canestro è immediatamente celebrato come fosse l'ostia nel suo ostensorio. Si genera un andirivieni di genuflessioni a mani giunte: è un insieme di atti reverenziali di fronte al canestro-tabernacolo inscritto in un tabellone-altare, alla maniera delle sculture di David Hammons.

La celebrazione di questa paradossale transustanziazione si scopre dirottata nel seno di un'iperbole comica che non fa affatto ridere: l'universo del gioco del basket si dispone a una gag che convoca una forma imprevedibile di profanazione (Biondi, Brousse, Di Matteo 2016, 66-79). A seguire certe riflessioni del filosofo Giorgio Agamben, esiste una stretta relazione tra gioco e profanazione, nella misura in cui l'uno restituisce all'uso comune quello che una volta era separato nella sfera del sacro (Agamben 2005, 85-88). Detto in altri termini il gioco, caso d'essenza della profanazione, implicando una neutralizzazione di ciò che profana, disattiva il dispositivo di potere che la separazione nel sacro aveva messo in essere. È il modo per restituire ciò che era stato ritualmente separato, attraverso una forma di contatto, un tocco che disincanta (la palla-ostia), confiscando in uno spazio ludico la celebrazione eucaristica del *Corpus Mysticum*.

I preti che giocano a basket, come stessero officinando una cerimonia liturgica, inquietano la dimensione sacrale dell'azione, senza scalfire l'idea di un rituale che si sta compiendo con sue proprie regole. A ben guardare, l'affaccendato stuolo di novizi, (ri)collocando il gioco con la palla nell'universo del sacro, trasforma il 'sacrosanto' pallone in una sorta di figura eucaristica, a patto di rendere inoperosa e improduttiva la funzione religiosa.

La ritualità del Sacrificio Eucaristico (la palla come corpo-di-Cristo nel canestro-ostensorio) si manifesta sublimata, nello spettacolo della Societas Raffaello Sanzio nella topica del corpo dello sportivo (giocatore di basket/ prete) che orchestra la sua celebrazione. È interessante notare la coincidenza tra questo annodamento e le tensioni attive nei raggruppamenti della Tavola 79 (Menemosyne Atlas 79,

Engramma) del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg. Il riferimento non è peregrino. Durante il suo ultimo soggiorno romano, a cavallo tra il 1928 e il 1929, Warburg partecipa alla celebrazione del *Corpus Domini*, festività ratificata con rinnovata convinzione nell'Art. 11 del Concordato fra la Santa Sede e l'Italia. Come testimoniato nel *Diario romano* (Warburg, Bing 2005; Bordignon, Carli 2016), stilato 'a due voci' con Gertrud Bing (Centanni, Sacco 2020), le celebrazioni liturgiche e gli incontri ufficiali legati alla vicenda dei Patti Lateranensi impressionarono profondamente lo storico della psiche.

L'intreccio tra quel riflesso autobiografico, allacciato ai fili della Storia, e la sua inesausta ricerca delle costellazioni 'patetiche' delle immagini, nella piaga tra permanenza e ritorno, si ripercuote, significativamente, nelle due Tavole finali del suo *Bilderatlas*.

Il segno lasciato dagli accadimenti legati alla stipula del Concordato tra Mussolini e Papa Pio XI si rivela, infatti, in modo esplicito nella Tavola 78 (Mnemosyne Atlas 78, Engramma): le immagini fotografiche e i documenti legati alla firma, alla ratifica e alle celebrazioni liturgiche, avvenute in occasione dei Patti Lateranensi, testimoniano la rinuncia al potere secolare della Chiesa in cambio della conservazione della sua potenza simbolica e spirituale. Ed è proprio la sua potenza simbolica, massimamente espressa nel rito eucaristico, nella solennità del *Corpus Domini*, uno dei cordoli tematici della Tavola 79 che chiude l'*Atlas*, ed è esattamente intorno a questo perno che la lezione warburghiana diventa istruttiva per il nostro caso.

Si tratta di una costellazione di immagini incentrate sul tema redentivo del Sacrificio Eucaristico, sull'uso in funzione politico-simbolica del *Corpus Domini*, identificato con l'*Ecclesia* nutrita dal corpo sacrificato di Cristo. Evidenza ne è l'attenzione rivolta alla Cattedra di San Pietro del Bernini e la presenza di fotografie scattate in occasione della Messa Solenne e della processione eucaristica di Papa Pio XI (veduta aerea del colonnato di San Pietro con l'impressionante folla di fedeli), tenutasi a Roma il 25 luglio del 1929. Ma la Tavola 79 traccia, nel suo assemblaggio (per un'analisi approfondita si veda Seminario Mnemosyne 2001), l'evoluzione del sacrificio dal rito cruento arcaico (scena di *seppuku* dell'epoca dei Tokugawa) alla sublimata nell'ostensione del corpo mistico, nell'estrema

Comunione del Santo (*L'ultima Comunione di San Gerolamo* di Sandro Botticelli) e nel miracolo dell'ostia sanguinante (*Messa di Bolsena* di Raffaello Sanzio presente nelle Stanze Vaticane), nel cui sangue riappare il sacrificio della Croce.

Dal cuore della Cristianità, colta in uno dei momenti di massima celebrazione della sua ritualità, il corpo dell'uomo presente nel Santissimo Sacramento è risemantizzato in una xilografia (1492) ad uso della propaganda antisemita, centrata sulla profanazione violenta del rito dell'ostia (rubata e cucinata), qui "deriva violenta della sublimazione rituale" (Seminario Mnemosyne 2001). Significativo è, infine, il 'montaggio nel montaggio' ottenuto dall'inclusione, nella Tavola, di due supplementi illustrati dell'*Hamburger Fremdenblatt* (n. 208 e n. 209), in cui l'esibizione del corpo fisico dell'atleta (giocatore di golf, nuotatore) tematizza la catarsi della potenza rituale nel *pathos* posturale del corpo dello sportivo. Nella Tavola 79 si assiste cioè al contrasto tra l'ostensione del corpo del Figlio dell'Uomo, transustanziato nel Santissimo Sacramento, nell'ostentazione del corpo dell'atleta: ciò che è in gioco è un passaggio che dalla ritualizzazione del sacrificio, nella piena catarsi della sua violenza originaria, muove verso la sua sublimazione in un paradigma formale coincidente con il gesto sportivo.

Alla luce di quanto detto sin qui, ritornando all'Episodio romano della *Tragedia Endogonia*, si potrebbe parimenti riconoscere la profanazione eucaristica a opera del gioco del basket (della palla-ostia), come la tattica, impiegata da Castellucci, per disattivare la congruenza della condotta pretesca, sublimando la portata simbolica del rituale liturgico in una prassi che gira a vuoto. La Chiesa è qui celebrata – in un quadro in cui la spiritualità è avvilita a norma di Stato – nel suo involucro sterilmente formale, sconfessata in una potenza puramente rappresentativa, fondata su una impalcatura di gesti che si possono espletare solo a partire dal tacito accordo di barare in bella vista.



2 | R.#07 ROMA delle *Tragedia Endogonidia* di Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio (2003) | © Luca Del Pia.

Preparare la cioccolata per gli italiani

Se la Chiesa dei Patti Lateranensi è per Castellucci assimilabile a un esoscheletro liturgicamente informato di gesti evacuati dal senso, il potere della controparte sembra poter apparire solo in veste residuale. Una figura in bianco, tono su tono, avvolto in un bianco accappatoio, si stacca letteralmente dal fondo, richiamata dalle lattee profondità della scena. Straordinaria è la somiglianza fisiognomica con Benito Mussolini. Appare monolitico con le braccia conserte. Attorno a lui – corpulento e sodo, il cranio glabro e la mascella prominente –, fervono preparativi perché sia preparata la cioccolata “per tutto il popolo italiano”. Accompagnato a sedersi davanti al tabellone-altare, colpisce che sia assoggettato a una relazione di obbedienza. Con il suo testone lucido, la piega marcata del labbro, esegue catatonico ogni comando. Tutto un trafficare concitato di novizi, vagamente sospetto di futilità, lascia intendere l’importanza dell’azione che sta per compiersi. Uno di loro si premura di immortalare la

seduta con alcuni scatti fotografici, puntualmente amplificati da flash e rispettivo rumore. Mussolini è seduto al tavolo dei Patti Lateranensi come un ebete. È solo come uno scimmione in trappola, senza la controparte di vertici ecclesiastici, circondato da preti zelanti, portatori di “un comico che sconfinava nel terrore e si presenta come macabro” (Castellucci 2004, 10).

Il pallone-eucaristico viene incappucciato, bardato come si conviene alle grandi occasioni. Nel frattempo, una delle figure in abito talare apre un piccolo pertugio circolare nella parete di vetro, versa della cioccolata liquida nel foro così da formare una colata color marrone e inizia a bisbigliare direttamente rivolto agli spettatori.

Non ha voluto fare la cioccolata per tutti gli italiani, ma noi lo costringeremo a preparare il cacao e poi lo ridurremo a cioccolata. Il suo tentativo di creare e ricavare caligine dalla cioccolata era fallito più volte, ma egli continuava a sperimentare dei piani riservati ai laboratori di cacao dell'Istituto Nazionale delle Armi. Il filo vaporoso di cacao descriveva tre rettangoli uniti a stella che formavano lo stemma degli italiani. Da quello si ricavò il disegno della nuova fontana marrone di Roma di via della Conciliazione.

Trascrizione tratta dalla versione filmica dell'episodio romano, parte de // *Ciclo Filmico della Tragedia Endogonidia*, memoria videografica realizzata dai videoartisti Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti. (Carloni, Franceschetti 2007)

La ronda pretesca istiga Mussolini a firmare, accompagnando la sua mano inerte sul plico di fogli. Un grande quantitativo di cioccolata viene versato sui documenti, e come un'evacuazione di ceralacca (o merda?) viene marchiata dal sigillo del pallone-timbro. Ma cosa sta a dire questa extra-produzione di cioccolata? C'entra qualcosa la vicenda biografica - esaltata dalle narrazioni encomiastiche - che racconta di un giovane Mussolini emigrato in Svizzera, impiegato come zelante operaio nella fabbrica di cioccolato dei fratelli Bertoglio? O forse esiste una qualche correlazione con il fatto che il Duce, visitata l'Azienda della Perugina nel 1923, avesse affermato con quel suo tipico modo sloganistico: “Vi dico e vi autorizzo a ripeterlo che il vostro cioccolato è veramente squisito”, divenendone un celebre *testimonia!*? (Il pubblicitario Federico Seneca aveva immortalato la frase su un celebre manifesto per la promozione dei Baci Perugina).



3 | R.#07 ROMA delle *Tragedia Endogonidia* di Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio (2003) | © Luca Del Pia.

Dietro la convocazione della cioccolata non sembra celarsi alcuna aneddotica. La cremosa sostanza marrone si accampa in questa ‘scena ufficiale’ in quanto oggetto che allude al basso materialismo del corpo (con il rimando alla sua relativa dispersione-evacuazione). Ma è al contempo anche oggetto del discorso: l’assertiva pronuncia pretesca motteggia senza dubbio il piglio risolutore della retorica fascista convergendo su un futile elemento di consumo. Il prete fa uso nella sua perorazione (con uno scaltro anacronismo) a una vistosa ‘conseguenza’ dei Patti Lateranensi: è il caso della riprogettazione urbanistica di Via della Conciliazione, che a partire dal 1936 aveva visto la demolizione dell’isolato Spina di Borgo con la cancellazione del suggestivo gioco prospettico ideato dal Bernini. La presenza della cioccolata declassa a *contre-partie* scatologica la Storia, mettendo a lavoro uno sguardo seriamente derisorio (Bachtin [1975] 1997, 418). La cioccolata, sosia della merda, appare qui come “una rivolta sporca, una libagione, un’esecazione, una macchia dolce e merdosa su tutta la storia” (Kelleher 2004, 14); alimenta una contraffazione rappresentativa che non cede al grottesco, si nutre, semmai, della caustica pertinenza del parodico, il cui originale bersaglio si scopre propriamente nella realtà (storica).

L'ingiunzione del potere ecclesiastico a produrre, in grandi quantità, l'alimento derivato dai semi dell'albero del cacao, rifunzionalizza la natura dell'accordo attraverso un'incongruità che investe in pieno la presenza dell'eroe tragico che immortale sopravvive a se stesso - in questa *Tragedia Endogonia* - a patto di venire "scononato" (Bachtin [1963] 1968, 162-163), letteralmente smerdato.

Arlecchino, servitor di due poteri

Mentre Mussolini, nuovamente sdraiato sul fondo si dissolve nel bianco, una donna nuda, corpulenta, con il volto celato da una sciarpa, inizia a vagare nello spazio, spingendo un carrello da spesa. Indossa una sola scarpa con il tacco alto che la induce a zoppicare. È soggetta agli ordini gridati da una voce acusmatica, disincarnata (forse quella di Mussolini?): "Guardami! Non mi guardare! Ascoltami! Siediti! Non mi ascoltare!". Uscita di scena, un prete vaporizza dell'acqua attraverso un sottile tubo per l'irrigazione sulla parete di vetro, attribuendole ancor più efficacemente un valore separativo: a essere opacizzato è lo sguardo dello spettatore che d'improvviso si scopre affetto da una forma di miopia, una condizione ottica assillata dall'urgenza di un correttivo. È in questo intra-vedere che fa il suo ingresso una figura rossa dai lunghi capelli neri, con cilindro, bastone e alti tacchi a spillo, che ha attraversato altri Episodi con il suo carico di violenza diabolica. Sorprende il Duce alle spalle, lo sveste dell'accappatoio per rivelarlo in un elegante doppio petto bianco, come quello indossato in occasione dell'arrivo a Roma del Direttorio del Fascio di Milano proprio all'altezza del 1929 (Luzzatto 2001, 38), o in certi ritratti fotografici di gusto pittorico di Ghitta Carell. L'entità in rosso spintonata il Duce-fantoccio in avanti, lo schiaccia contro la vetrata, lo azzanna al collo nell'intento di vampirizzarlo. Poi sputa un fiotto di sangue sulla parete trasparente. Sfilato il rosso soprabito, si rivela in un completo arlecchinesco con losanghe colorate, come fosse preso in prestito da un archivio della Commedia dell'Arte. Sino a questo punto - ci fa notare Joe Kelleher - "abbiamo seguito una lezione di storia moderna italiana, abbiamo visto il contratto tra i fascisti e la Chiesa sigillato con il cioccolato ed è forse appropriato che qui ci sia l'Arlecchino enigmatico, un principio teatrale archetipico, il primo poeta di acrobati e rumori improbabili. È una figura peculiare di sottigliezza insincera, che arriva a prendere il comando di questa alleanza decisamente non santa" (Kelleher 2007, 145). Mussolini

viene perquisito da preti come un farabutto: frugato dalla storia del teatro, pronta a dimostrare l'incongruità del suo 'personaggio'.



4 | R.#07 ROMA delle *Tragedia Endogonia* di Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio (2003) | © Luca Del Pia.



5 | R.#07 ROMA delle *Tragedia Endogonia* di Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio (2003) | © Luca Del Pia.

In suo possesso si scopre, non a caso, una maschera, quella di uno scimpanzé: è l'animale che ritorna in scena come effetto di uno smembramento carnevalesco. Impugnando questa testa senza il corpo, come Giuditta quella di Oloferne, Arlecchino afferma in modo perentorio: "Mussolini cos'è questo? Chi te lo ha dato? Dove l'hai preso? Cosa ci rappresenta questo? È l'ultima volta che te lo ripeto. Basta con questi indovinelli del cazzo...". Le contraddittorie ingiunzioni della scena precedente – pure intimazioni senza contenuto – si rivelano appartenere a questa potenza nociva, manifestata mellifluamente in una voce autoritaria. È a questo punto che il vampiro, indossata la testa da scimmia, molleggiando sulle gambe, inizia a far volteggiare un osso di femore. La dichiarata citazione kubrickiana *2001: Odissea nello spazio* si compie nella trasposizione solennizzante che vede la tecnica filmica dello *slow-motion* convertita nella simulazione teatrale del *rallenty*. L'osso, divenuto strumento di offesa e dominio all'inizio dei tempi, è consegnato a Mussolini che si scopre instupidito *testimonial* di una genealogia della violenza.

Il nugolo di preti smantella il grande volume bianco in un batter di ciglia. La parete di vetro va in scomparsa: l'immagine si libera dal vuoto pneumatico in cui era stata tenuta. Si accampa un ambiente astratto, caratterizzato da verticali campiture di colore che occupano ora l'intera scena, come se i colori delle losanghe arlecchinesche avessero popolato interamente lo spazio. In girotondo danzano i novizi – che hanno assorbito Mussolini nella loro cerchia – come alle prese con un rituale pagano. Una vera campana in bronzo entra in scena forse per suggellare la cerimonia, ma è impossibilitata a suonare: è sprovvista di batacchio. Emette solo riverberi in essenza del colpo dal quale propagherebbero le sue onde. È infine piazzato un microfono al centro della scena lasciata vuota. Un rumore progressivo di travi spezzate proveniente da quel medesimo punto annuncia, sinistramente, la rottura della superficie del palco – sfondato per l'azione di una pressa oleodinamica nascosta. Le travi vengono divelte: da sotto si fa largo Arlecchino. Sbuca fuori armato di fucile, stavolta con losanghe bianche e nere. Punta il dito verso il soffitto del Teatro Valle. Un fascio di luce accompagna il suo gesto: un'identica figura d'Arlecchino in bianco e nero si scopre dipinta nel soffitto circolare. Come se fosse stato prodotto dall'edificio, già-da-sempre nel 'teatrino' di Roma, Arlecchino si rivela come "l'ibridatore, una potenza tifonica e pervasiva" – afferma

Romeo Castellucci in una conversazione del gennaio 2019 –, una potenza capace di sfondare i piani, di avvolgere tutto lo spazio, manifestarsi dal basso, tornare sotto mentite spoglie – quelle congeniali alla sua maschera comica –, controfigura di un potere che si perpetua cambiando pelle nelle transizioni politiche. Serve i due padroni che governano Roma, facendo spola tra una volontà di potenza e l'altra. Arlecchino, perfetta incarnazione del *deus ex machina* calato dall'alto, non ammette nessuna agnizione. La sua figura di solutore e orchestratore dell'enigma sembra convocata per inceppare la macchina tragica, in uno spettacolo fondato sull'impossibilità di aderire al dato di realtà che mette in disfunzione la memoria (storica).

Aprassia e mutismo dell'eroe

L'avvento di Mussolini è predisposto da Castellucci attraverso una intenzionata mistificazione del corpo del Capo. È l'attivazione di una sovversione rappresentativa che si nutre del dato storiografico ormai acquisito, secondo cui non si dà piena coscienza storica della figura del Duce senza annodare dato di realtà e potenza esercitata dal tessuto immaginale generatosi intorno alla sua figura, nel passaggio che lo vede affermarsi come guida del partito-milizia, capo del governo e infine dittatore (v. Malvano 1988; Passerini 1991; Luzzatto 1998; Chessa 2008). Se nel fascismo l'estetizzazione della politica lavorava alla costruzione di immagini capaci di evocare immediati rimandi metonimici ai valori del regime, quei valori – forza, efficienza, prestanza fisica, velocità – erano letteralmente incarnati dal capo carismatico. Nel perseguire in modo complementare azione politica e comunicativa, il corpo del Capo rappresentava il nerbo spinale di una studiata campagna di consenso capace di penetrare in modo pervasivo l'immaginario intimo degli italiani, occupando “la scena pubblica come un'incarnazione benefica del potere” (Luzzatto 1998, 15). L'eccezionale trasfigurazione a cui fu sottoposta la sua immagine – in quell'insieme non disbrogliato di vigore, erotismo e carnalità capace di sedurre il mondo rurale e persuadere con altrettanta efficacia la piccola borghesia – era determinata da un premeditato combinarsi di ordinario e straordinario fino a contemplare doti taumaturgiche (Fogu 1997, 24-51): il corpo del Capo si imponeva come icona onnipresente, ubiquitaria, feticcio erotico, estensione biologica di una mente performante. È la “narrazione corporale, carnale e trasformistica” (Porro 2018) che lo vide alle prese con prodezze sportive e militari, impegnato nel lavoro manuale, in divisa, a torso nudo, ora in veste

di oratore, ora di trebbiatore celebrato come Dio del raccolto, ora aviatore o in divisa da minatore (Luzzatto 1998, 146). Si trattava di una “operazione di ingegneria simbolica” tesa a produrre un “corpo totale”, un “corpo-ovunque” (Porro 2018) grazie alla straordinaria diffusione di fotografie, fotomontaggi, cartellonistica, statuaria monumentale (Gentile 2007). La dimensione scultorea procede in direzione di una progressiva solennizzazione attraverso un processo di “pietrificazione” che muove dall’epicità delle pose equestri (richiamanti l’eredità romana) ai severi busti wildtiani. Mettendo a lavoro la figura retorica della ripetizione, corpo, voce e gestualità – sussunti a “onnipresente metafora ideologica” (Porro 2018) – finirono per coincidere con l’essenza stessa della sua autorità, che s’impose nella rappresentazione dell’uomo-guida, “tutelatore” della stirpe italica, con cui “il popolo si identificava fisicamente” (Luzzatto 1998, 15-16).

È esattamente questa corporalizzazione del carisma del capo, che esaudisce al massimo grado l’efficienza etologica del leader, a essere presa di mira e disinnescata nello spettacolo. Bersaglio è quell’icona corporale che nell’immaginario collettivo continua a identificarsi *tout court* con il fascismo: la postura fiera, la mascella serrata, il labbro sporgente, le pose con le mani appoggiate sui fianchi e il busto inarcato all’indietro, appaiono – benché in carne essa – come trucco prostetico. La fronte ampia, la mandibola prominente e volitiva, il cranio rasato e lucido si accampano nell’immagine scenica come residui isteriliti di una figura privata di forza vitale (virile). La furezza ottusa dalla rigidità di arti e collo, dall’impaccio motorio che lo ritraggono “come un campione di pugilato in pensione” (Ridout 2004, 6) restituiscono un’immagine corporale depotenziata, le cui anomalie comportamentali si approssimano a una condizione semi-vegetativa. La maschera scenica del Duce pare affetta da un rigore mortuario, una fissità a un passo dal cadavere, che, nel quadro della *Tragedia Endogonia*, iscrive la sua figura – in un chiaro rapporto di parentela con Cristo, De Gaulle, Giuliani –, tra i “fantasmi che continuano a girare intorno, riciclati attraverso la macchina del teatro in un infinito processo di sostituzione” (Ridout 2004, 6). Esemplare è il caso del volto prepotentemente schiacciato sulla parete di vetro della scena-acquario: è defigurato in un’immagine che esaudisce lo *sparagmos* sacrificale del corpo sfigurato dai calci della folla, dal lancio di ortaggi e

urina, compiutosi nello “spettacolo riparatore” (Oliva 2000, 43) di Piazzale Loreto.



6 | R.#07 ROMA delle *Tragedia Endogonia* di Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio (2003) | © Luca Del Pia.

Castellucci maneggia ad arte la ricchezza semantica del corpo del Duce e la propone ridotta a fantoccio della storia, oggetto d'uso (ideologico). Si tratta di rendere disfunzionale il corpo e con esso l'istrionismo esibito nell'oratoria. Laddove s'attenderebbe un pieno fiume retorico, la scena consegna una rappresentazione mutacica del Duce. Il piglio sloganistico, i noti motti a schema binario o ternario, il carattere persuasivo delle intonazioni, l'accumulo aggettivale, i frequenti latinismi pronti a esaltare il mito fascista della romanità, tutto quell'insieme di strategie linguistiche dal forte valore performativo esibite nel comportamento pubblico del Duce (v. Mengaldo 1994, 51-54), vengono ugualmente sconfessati. La voce di Mussolini assunse (anche grazie alla radio) nel fascismo una funzione cruciale quale evento (orale) memorabile, capace di creare un legame fiduciario tra l'oratore e una massa soggiogata. Il discorso politico inteso come “dialogo con la folla”, nell'oratoria comiziale del Duce, contava su un impianto retorico-argomentativo dal carattere empatico e impressivo in cui la voce, con i suoi effetti fonico-ritmici, assumeva un ruolo determinante.

Strategie votate alla costruzione del proprio mito, mito di cui era a un tempo regista e primo attore, consapevole artefice e virtuosistico interprete (Luzzatto 1998, 19).

Analizzando la “politica della voce” nel saggio *A Voice and Nothing More*, il filosofo sloveno Mladen Dolar sottolinea, quale tratto caratteristico dei fenomeni totalitari, il proprio articolarsi attorno a una voce “autoritaria”, quella “che in una specie di *qui pro quo* tende a rimpiazzare l’autorità della lettera, o a metterne in questione la validità” (Dolar 2014, 135), dandosi come fonte stessa dell’autorità. Il Duce dell’Episodio tragico non è più capace di dare sfogo alla roboante tensione declamatoria, né a tutta quella peculiare mimica facciale ostentata nello strabuzzare degli occhi, nelle smorfie della mascella virilmente esibita nella presa di parola: i pronunciamenti non possono essere più sussunti a parole d’ordine.

Ma per comprendere a pieno la disfonia mussoliniana, occorre guardare a un precedente spettacolo della Societas Raffaello Sanzio, che ha per protagonista, ancora una volta, la storia di Roma. È il caso in cui l’uso della parola organizzata sui precetti di Cicerone e Quintiliano si palesa come la spina dorsale del discorso registico: è la messa in scena di *Giulio Cesare* (1997) (v. Castellucci, Castellucci, Guidi 2001, 163-223), da William Shakespeare e gli storici latini. Castellucci annoda presa di parola teatrale e *actio*, stabilendo una parentela tra arte retorica e arte teatrale. Procedendo nella lettura fonda del testo shakespeariano, ne setaccia le componenti psicagogiche fino a percorrere una via nella quale mettere a confronto – suggerendone un’equipollenza – la figura dell’oratore e quella dell’attore, entrambi artefici del dire, orchestratori del consenso, sofisti della persuasione (Castellucci 1997; anche Castellucci 2001a, 218 e Castellucci 2001c, 219-222). A quell’altezza cronologica Castellucci esprime un pensiero illuminante per cogliere a pieno il suo interesse per l’“ideologia della forma” del regime retorico:

Il potere appare tale solo là dove si riveste della forza della parola. Di parola retorica. Il fascino della retorica: l’elefantiaco lievito della parola vuota. La persuasione che, non curante dell’oggetto, ha di mira unicamente il proprio effetto d’arte. Il potere è sempre retorico nella sua rincorsa dell’arte. Arte come controllo, là dove la forma dell’anfiteatro greco è sovrapposta a quella, del tutto uguale, del senato. La retorica termina dove inizia il teatro? Il teatro

inizia dove inizia la retorica, forse. Il fatto è che non solo il teatro prosegue sul piano formale il discorso della retorica (o viceversa), ma la retorica è sostanzialmente un modo concreto e completo di considerare e manipolare la materia teatrale. (Castellucci 2001b, 205)

Tutto uno studio scenico sui modi di *porgere* la parola, di *agire* e possedere il discorso (teatrale), nello spettacolo della congiura ai danni di Cesare, finisce per partorire *personaggi-oratori*, il cui dire è esaudito nello scarico tra *logos* e *soma*, lì dove la voce può agire il suo marchio sui corpi come effetto di un trauma (Di Matteo 2015, 210-213): Marco Antonio è un larengictomizzato, la sua orazione funebre è trasformata in un puro vibrare di commozione per via dell'emissione esofagea; "...vskij" (con chiara allusione 'oltraggiosa' a Konstantin Stanislavskij, maestro d'attori) mostra, su uno schermo circolare, il viaggio a ritroso della voce fino alla soglia oscena delle corde vocali grazie all'uso di una sonda endoscopica; Cicerone (maestro di retorica) con i suoi 180 kg, esprime, con voce acuta gravata dal peso (correlativo oggettivo di quello avuto nella cospirazione), alcuni precetti contenuti nel suo *De Oratore*; Bruto proferisce la sua orazione sulla necessità del tirannicidio inalando elio in un dire che rivela la scabrosità di una voce puerile, da fumetto (Donald Duck), rilevanza acustica che dà corpo sonoro al conflitto tra amore filiale e fede politica. Vale la pena ricordare il memorabile II Atto di *Giulio Cesare* nel quale il crollo del dominio retorico, si mostrava nella carcassa di un teatro incenerito, abitato da figure fantasmatiche che recavano il contrassegno della morte iscritto nel corpo: Bruto e Cassio trasfigurati in due ragazze anoressiche, che dismesso l'abito retorico, mostravano una parola manducata, diventata bolo indigesto. In quel quadro scenico le cui presenze agiscono posture in prestito alla statuaria romana, fa significativamente ingresso il busto capovolto di Giulio Cesare, penzolante nel mezzo dello spazio scenico. Si tratta forse di alludere al mito di una Roma per sempre fascistizzata? O forse l'accostamento sincronico del corpo trafitto di Cesare e della carcassa sospesa di Mussolini coincide con l'ostensione del corpo del capo dileggiato (alle Idi di Marzo come nella pensilina Standard Oil di Piazzale Loreto)?

Questa digressione testimonia come l'aprassia e il mutismo mussoliniano siano due facce intenzionali di una medesima espropriazione che investe il complesso iconico e retorico artatamente costruito da Mussolini e dai

corifei del regime, e agisce per sviare l'immagine istrionica che ne farebbe un perfetto 'personaggio' per un cattivo teatro. I tratti del suo *corpo-ovunque* si trovano vampirizzati dalla pervasività malefica della figura arlecchinesca che ingurgita e restituisce, smantato di ogni glassa persuasiva, anche il carattere intimamente 'autoritario' delle sue pronunce. È dunque la pelle dell'immagine a giocare la trappola scenica ordita a partire dalla congruità somatica – la somiglianza dell'attore a Mussolini, chiamato a supportarne una forma svuotata. La figura del Duce si 'reincarna' e dà sfogo alla sua immortale resistenza a morire, e con essa all'impossibilità di una definitiva immolazione sacrificale. Non si dà effetto farmaceutico del sacrificio perché l'unico linciaggio possibile, in questa scena senza commento, può essere compiuto unicamente dallo spettatore: l'aprassia e il mutismo – non più espressione della "glaciale solitudine del sé" (Rosenzweig 2005, 78) dell'eroe – inceppano il tempo della storia in un presente continuo in cui la figura sopravvive in un *surplus* fantasmatico. Mussolini prelevato dal novero delle figure storiche, sottratto al proprio "essere personaggio", è sottoposto a una forma di iconoclastia, quella della *Loi de l'Histoire* (Pitozzi, Sacchi 2008, 92) che trasforma la supericona in simulacro, la dispone in una "zona grigia" che pertiene allo spettatore, latore di un giudizio singolare che non ammette nessuna vera catarsi.

* Il saggio nasce dalla sollecitazione del prof. Luca Acquarelli (Université Lille/EHESS), ideatore e curatore, insieme a Francesco Zucconi e Laura lamurri, del progetto di ricerca, *Le regard des arts contemporains sur le fascisme italien. Réinterprétation, remontage et déconstruction*, promosso da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris e Roma, Università Roma Tre, Campus Condorcet. A lui va un ringraziamento speciale.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2005

G. Agamben, *Profanazioni*, Roma 2005, 85-88.

Bachtin [1963] 1968

M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it G. Garritano, Torino 1968.

Bachtin [1975] 1997

M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, trad. it. C. Strada Janovič, Torino 1997.

Benjamin [1928] 1999

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco [Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928]*, trad. it. F. Cuniberto, Torino 1999.

Benjamin 1982

W. Benjamin, "Trauerspiel" e tragedia, in G. Agamben (a cura di), *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Torino 1982.

Biondi, Brousse, Di Matteo 2016

L. Biondi, M.H. Brousse, P. Di Matteo, *Drammaturgia e Psicanalisi: Tragedia/Commedia*, "La Psicanalisi" 60 (2016), 79-66.

Bordignon, Carli 2016

G. Bordignon, O.S. Carli (a cura di), *Sconfinamenti warburghiani*, "La Rivista di Engramma" 139 (novembre 2016).

Brousse 2015

M.H. Brousse, *Il teatro degli Oggetti. Sguardo, voce, escrementi*, in P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il Reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli 2015, 79.

Castellucci 1997

R. Castellucci, *Ingannando l'attesa. Sul Giulio Cesare della Societas Raffaello Sanzio*, "Linea d'ombra" 123 (1997).

Castellucci 2001a

R. Castellucci, *La retorica*, in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio, 1992-1999*, Milano 2001.

Castellucci 2001b

R. Castellucci, *Cacofonia per una messa in scena: Giulio Cesare*, in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio, 1992-1999*, Milano 2001, 205-212.

Castellucci 2001c

R. Castellucci, "Ceci n'est pas un acteur", *considerazioni sull'attore in Giulio Cesare*, in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio, 1992-1999*, Milano 2001, 219-222.

Castellucci 2004

R. Castellucci, *Tragedia Endogonia. Nel mare aperto della forma*, "Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali" 2 (2004).

Castellucci, Castellucci, Guidi 2001

C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio, 1992-1999*, Milano 2001.

Centanni, Sacco 2020

M. Centanni, D. Sacco (a cura di), *Gertrud Bing erede di Warburg*, "La Rivista di Engramma" 177 (novembre 2020).

Chessa 2008

P. Chessa, *Dux. Benito Mussolini: una biografia per immagini*, Milano 2008.

Collotti 1994

E. Collotti, *Fascismo, Fascismi*, Milano 1994, 49-51.

Di Matteo 2004

P. Di Matteo, *La logica del coniglio*, in C. Astrié, J. Kelleher, N. Ridout et al. (a cura di), *Tragedia Endogonia. Idioma, Clima, Crono IX*, Cesena 2004, 13-14.

Di Matteo 2015

P. Di Matteo, *Voice, the irreducible materiality*, in D. Blanga-Gubbay, L. Kwakkenbos (ed. by), *The Time We Share. Reflecting on and through Performing Arts*, Bruxelles 2015, 210-213.

Dolar 2014

M. Dolar, *La voce del Padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, Nocera Inferiore 2014.

Fogu 1997

C. Fogu, *Il Duce Taumaturgo: Modernist Rethorics in Fascist Representation of History*, "Representations" 57 (1997).

Gentile 2007

E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma, Bari 2007.

Kelleher 2002

J. Kelleher, *An Organism on the Run*, in C. Astrié, J. Kelleher, N. Ridout et al. (a cura di), *Tragedia Endogonia. Idioma, Clima, Crono I*, Cesena 2002, 10-13.

Kelleher 2004

J. Kelleher, *Commedia all'Italiana*, in C. Astrié, J. Kelleher, N. Ridout et al. (a cura di), *Tragedia Endogonia. Idioma, Clima, Crono VI*, Cesena 2004, 7-15.

Lacan 2003

J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, Torino 2003.

Luzzatto 1998

S. Luzzatto, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storie e memoria*, Torino 1998.

- Luzzatto 2001
S. Luzzatto, *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma 2001.
- Malvano 1988
L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino 1988.
- Mengaldo 1994
P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna 1994.
- Oliva 2000
G. Oliva, *Piazzale Loreto. La resa dei conti*, Firenze 2000.
- Passerini 1991
L. Passerini, *Mussolini Immaginario*, Roma, Bari 1991.
- Pitozzi, Sacchi 2008
E. Pitozzi e A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Paris 2008.
- Porro 2018
N. Porro, *Il corpo dei totalitarismi. La narrazione iconica di Mussolini al potere*, "Roots&Routes. Research on visual cultures" 28 (2018).
- Ridout 2004
N. Ridout, *In Memoriam S.B.*, in C. Astrié, J. Kelleher, N. Ridout et al. (a cura di), *Tragedia Endogonidia. Idioma, Clima*, Crono VI, Cesena 2004, 3-6.
- Ridout 2007
N. Ridout, «*Monkey Business*», in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, et al., *The Theatre of the Societas Raffaello Sanzio*, New York 2007, 135-137.
- Rosenzweig [1921] 2005
F. Rosenzweig, *La stella della redazione [Der Stern der Erlösung, 1921]*, trad. it. G. Bonola, Milano 2005.
- Seminario Mnemosyne 2001
M. Centanni, K. Mazzucco (a cura di), *Hoc est corpus. Il sacrificio e il patto. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 79*, "La Rivista di Engramma" 11 (ottobre 2001), 23-42.
- Warburg, Bing 2005
A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, 2005.

English abstract

This essay focuses on the relationship between tragedy and history in Romeo Castellucci's *Tragedia Endogonidia*, through its treatment of the figure of Benito Mussolini (*R. #07 ROMA*). This Episode establishes a connection with the Eternal

City by rewriting the Lateran Treaty, comparing the Church to an exoskeleton liturgically defined by gestures voided of their sense. Transplanting the celebration of the Eucharist into the world of basketball sets the *Corpus Mysticum* within a space intended for games. The same sort of movement arises between Panels 78 and 79 of Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, where – with an explicit reference to the Lateran Treaty – we see the Church surrender its secular power in exchange for maintaining its symbolic power, manifested in the passage from a ritualized sacrifice to its sublimation in a formal paradigm that consists in a monstration of the body of the athlete. The embodied figure of Mussolini reappears onstage through an intentional mystification of the “body of the Leader”. This activates a representational subversion that draws on the embodiment of the leader’s charisma – an all-pervasive ideological metaphor during Fascism – and proposes a figure that is no more than an empty icon of History, an object for (ideological) use. The image of Mussolini onstage makes both this masculine, athletic body, and along with it the exaggerated (vocal) theatricality exhibited in his oratory, dysfunctional.

keywords | Tragedy and History; Lateran Treaty; Body of the Chief; Bilderatlas Mnemosyne; panel 78; panel 79.

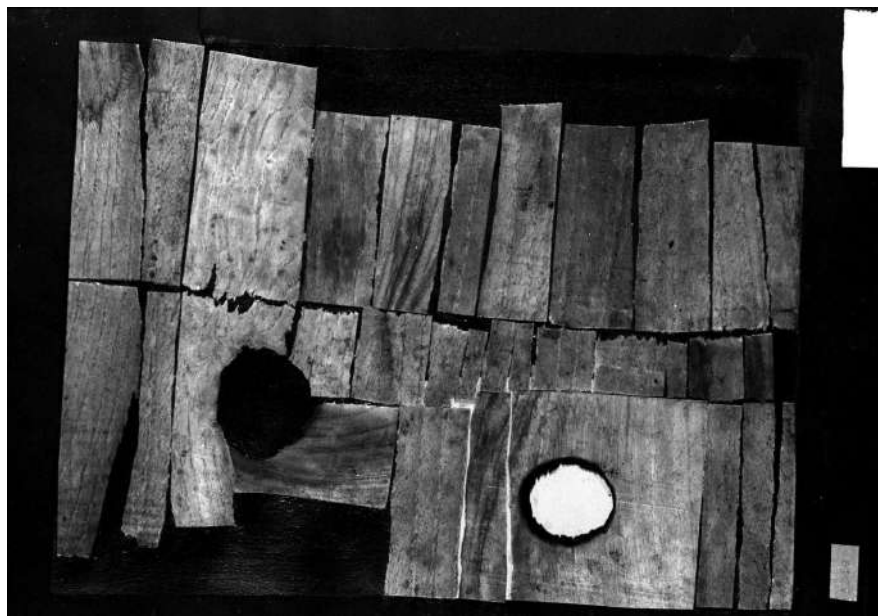
*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Alberto Burri e la danza della materia

Lo spazio scenico di *Spirituals per orchestra* (1963) e *November Steps* (1973)

Vito Ancona

Burri e il teatro



1 | Alberto Burri, bozzetto per la scena unica di *Spirituals per orchestra*, legno, combustione, acrilico, vinavil, 38,5 x 50 cm, 1963, Archivio Teatro alla Scala di Milano.

La relazione di Alberto Burri con il teatro occupa, per diverse ragioni, una posizione ancora marginale negli studi sulla sua opera. Tuttavia, costituisce un tassello importante non solo per fornire maggiore tridimensionalità alla figura artistica e umana dell'artista, ma soprattutto per chiarire diversi snodi critici rispetto alla sua produzione generale. La scarsità di scritti e documenti specifici sull'esperienza teatrale di Burri è dovuta a diversi fattori: *in primis* la produzione scenografica dell'artista è

quantitativamente inferiore rispetto alla sua produzione di opere d'arte visiva; nel suo operato non esiste una distinzione netta fra teatro e arti visive; infine la sua relazione con il teatro non fu lineare ma in parte conflittuale. I rari contributi sul lavoro di Burri per il teatro, fatta eccezione per quelli di Emilio Villa, sono molto recenti e per altro il teatro stesso entra gradualmente nella poetica dell'artista, acquisendo maggiore pregnanza nell'ultima fase della sua produzione. Da notare poi che alcuni interventi pubblici, come il *Cretto* di Gibellina e il *Teatro Continuo*, sono stati di recente terminati o ripristinati, in occasione del centenario della nascita dell'artista nel 2015.

Carolyn Christov-Bakargiev scrive che in tutto il suo operato Burri vuole:

[...] portare il 'centro' in quello che è ormai 'periferia' culturale, ma che si rivela assolutamente 'originale', opponendosi allo sradicamento tipicamente contemporaneo dell'opera dal suo contesto d'origine' e così reinvestendo la modernità di nuova vitalità (Christov-Bakargiev 1996, 48).

È quello che l'artista ha fatto realizzando il *Grande Cretto* nella città di Gibellina 'vecchia', distrutta dal terremoto del Belice nel 1968, e non nella 'nuova' che si andava configurando, e scegliendo Città di Castello, luogo natio, come sede per il suo museo-fondazione, lontano dai centri dell'arte contemporanea. Ma è anche, metaforicamente, quello che ha fatto durante tutto il suo percorso artistico: scostarsi dalle tendenze e dalle traiettorie già battute. Indagare il lavoro per il teatro di Alberto Burri significa dunque compiere un'azione di decentramento simile, non soltanto perché il suo teatro è stato in parte marginalizzato dalla critica, ma anche perché l'artista stesso, in alcune occasioni, ha dichiarato di non avere un buon rapporto con l'arte scenica.

Nel 1995, nel corso di un'intervista con Stefano Zorzi, l'artista afferma:

Il teatro mi piace poco. Il teatro moderno, poi, non mi piace affatto: è tutto una forzatura, sfiora il ridicolo. [...] Mi piace più la musica che l'opera in sé, la recitazione (Zorzi [1995] 2016, 63).

Anche quando il *Cretto di Gibellina*, subito dopo la sua parziale realizzazione, venne utilizzato come scenografia a cielo aperto per gli

spettacoli teatrali del festival delle *Orestyadi*, Burri non ne fu particolarmente entusiasta. Di fatto, se pur Burri dichiara ripetutamente di non avere un buon rapporto con un certo tipo di teatro, il teatro stesso, non solo con le scenografie e i costumi, ma inteso anche come pensiero, spazio, idea estesa, è stato invece centrale nell'ultima fase della sua produzione: *Teatro Continuo*, *Teatro Scultura*, i *Grandi Ferri* e il *Grande Cretto* sono opere che si fondano su aspetti spaziali, esistenziali, collettivi, sociali intrinseci al teatro.

L'artista cercò di differenziare tra loro quanto più possibile i suoi quattro interventi scenografici (*Spirituals per orchestra* del 1963; *Avventura di un povero cristiano* del 1969; *November Steps* del 1973; *Tristano e Isotta* del 1976).

In una insofferente ricerca non solo di mezzi espressivi, ma di ambiti nei quali lasciare un segno, Burri aveva sondato ogni genere di rappresentazione teatrale (Crespi Morbio 2002, 21).

L'approccio dell'artista è transdisciplinare più che interdisciplinare. Emilio Villa scrive infatti che rifiuta qualsiasi contaminazione, eppure attraversa le discipline e ci rivela persino che i confini che le delimitano sono per lo più fittizi. Cesare Brandi porta in evidenza quell'"irriducibile presenza" e intraducibilità della materia burriana che rende fondamentale l'incontro opera-spettatore e riporta l'opera di Burri a una "fenomenologia drammaturgica" (Corà 2007, 18):

Che l'allusione alla ferita o a fatti naturali del genere vi sia, è certo [...]. Ma il moltiplicarsi delle *allusioni*, che qui registriamo, è anche un approfondirsi nel senso del quadro, e non nel senso di un abusato sensibilismo surrealista [...]. Quanto separa il cratere e la ferita di Burri dalla pittura surrealista è proprio questo darsi *in proprio*, nella lacerazione reale, nella materia plastica effettiva, non in modo allusivo, affabulatorio, quindi, ma in una presenza immediata che tocca la sfera stessa esistenziale dello spettatore, come foro praticato nella materia, come materia indubitabile non meno delle gomme che secernono gli alberi o dei lembi aperti di una ferita (Brandi 1963, 24).

La poetica che traspare dall'opera d'arte visiva di Burri, è la stessa, su diversa scala, che anima le sue scenografie teatrali. La materia informe è

sublimata, la descrittività è abolita, l'irrepresentabile è rappresentato. Se in quegli stessi anni il teatro d'avanguardia, a partire dal Gruppo 63, si sforzò di astrarre la realtà, di renderla illeggibile, Alberto Burri, insieme ai registi, coreografi e musicisti con i quali collaborò, rese concreta e leggibile "l'astrazione del verbo o di un accordo musicale". Come scrive Vittoria Crespi Morbio:

Burri affrontava un repertorio selezionatissimo, con due balletti in cui scarseggiano le didascalie sceniche, una prosa che sfugge a ogni descrittività, e un'opera che è suono puro, croce e delizia di scenografi e registi. Opere poco rappresentabili, al cui novero manca il *Pelléas et Mélisande* di Debussy per il quale Burri sarebbe stato lo scenografo ideale; opere che domandano di far leggibile in scena l'astrazione del verbo o di un accordo musicale, eliminando la convenzionalità di luoghi e tempi definiti per abbracciare un linguaggio diverso, insieme arcaico e inimmaginato. Così i mezzi utilizzati fuori e dentro la scena, le plastiche, i sacchi, i ferri, venivano riscoperti nel senso della forma pura e della loro intrinseca forza cromatica. La scena nel giardino del duetto tra Tristano e Isotta si trasfigurava eleggendo la materia della plastica alla stessa liricità del teatro wagneriano. Nella musica e nella prosa Burri andava a ritroso, eliminando i rami secchi della didascalia, della descrizione, della narrazione, per decifrare l'essenziale e donargli evidenza visiva (Crespi Morbio 2002, 22).

E per quanto riguarda l'operato teatrale (e non solo), non si può tacere della relazione dell'artista con il genio poetico di Emilio Villa, con cui Alberto Burri intrattenne una preziosa e duratura amicizia, basata su una reciproca contaminazione. Villa scrisse molto su Burri e Burri firmò alcune incisioni per le raccolte poetiche di Villa (Villa 1955, Villa 1973). In particolare, Emilio Villa scrisse il saggio introduttivo del catalogo, stampato in sole mille copie, della mostra *Alberto Burri. Teatri e Scenografie*, allestita presso la Sala della Repubblica del Teatro Rossini di Pesaro nel 1981. Il componimento introduttivo del catalogo fa riferimento al *Teatro Continuo*, realizzato da Burri nel 1973 per la XV Triennale di Milano (poi distrutto e ricostruito soltanto nel 2015, in occasione del centenario della nascita dell'artista). La poesia, composta da Villa in greco antico con allegata traduzione d'autore, recita:

Σιωπηρὴ μὲν ἢ αἴσθησις ἐστίν
καὶ σιωπηρὸ τέρος ὧν ἔτυχε ὁ λόγος,
ἀλλὰ καὶ αἰρετέος δὲ γένοιτο
τῆς αἰγληέσεως ἀκριβεῖα τῆς Σκηνῆς,

καὶ τῆς σκοτεινῆς λευκῆς γε δὴ Καμπῆς
ὡς ἀπὸ τιβῆνος φλόξ ἐπαλμένης;

ἐκεῖσε ὅποι οἶδε εὐτράπελοι παραστάδες,
αὐτάγγελτα σιδηρόδητα πέλωρα
ἐν τῷ ἀνέμῳ ὡς ἀντήλιοι δαίμονες ἀυλίζονται,
τῶν ἀπεύθων ἠχῶν ἱλιγοί

ἐκ θεμέτων οὐρανόθεν γε,
τοῦ γε ἀδήλου ὁμοπαθοῦσιν Ἄϊωνος.

Silenziosa è la Percezione
e ancora più silenzioso avviene il Pensiero:
ma veramente oggetto di pura visione divenisse
l'esattezza profonda della splendente Scena,

e della tenebrosa e candida Curva
che s'alza come fiamma guizzante dal tripode delfico.

E lì proprio le girevoli turbinanti Quinte,
che in sé recano il segreto messaggio, enormi
forme terrifiche di ferro inchiodato, nel vento
si ergono libere, come i demoni rivolti al sole

turbini e vertigini di incredibili echi, dal basamento e dall'alto
e insieme avvitano gli spasimi del cieco invisibile Eone.

(Villa 1981, s.i.p.)

Silenzi e vuoti sono gli elementi che l'infinita profondità del *theatrum* di Burri vuole evocare. Villa narra, con un'immagine di rara potenza, la relazione che intercorre tra le sei quinte rotanti del teatro e il cielo: i loro turbini avvitano gli spasimi di Eone (che in geologia corrisponde all'unità temporale più estesa corrispondente a mezzo miliardo di anni) il tempo primo, la monade, l'inizio di tutto.

In questo quadro, il balletto occupa una posizione di rilievo, addirittura di elemento propulsivo per l'avvicinamento di Alberto Burri all'arte scenica. Due dei quattro interventi scenografici realizzati dall'artista – *Spirituals per orchestra* e *November Steps* – sono stati realizzati proprio per il balletto. E, nell'esplorare le motivazioni che portarono Alberto Burri ad avvicinarsi alla danza, non si può non tenere conto dell'influenza della moglie, la danzatrice e coreografa Minsa Goldberg Craig, americana di origine ucraina e di famiglia ebraica. Nel 1954, all'epoca del loro primo incontro, la danzatrice ventiseienne si trovava a Roma per la prima *tournee* europea della compagnia di Martha Graham, di cui era allieva, e incappò nel laboratorio di Burri in via Nera, dove l'artista sperimentava all'epoca con la fiamma ossidrica sulle plastiche. Dal racconto di Minsa Craig, Burri la invitò a entrare per vedere il suo lavoro da vicino e da quel momento i due non si separarono mai più: "Fu un incontro casuale ma definitivo. Durò quanto la vita" (Palumbo 2007, 74).

La figura di Minsa Craig è stata trascurata ed è rimasta nell'ombra, anche perché lo stesso Alberto Burri era molto riluttante a parlare dei propri sentimenti e della sua vita privata. Da ricordare qui che l'artista non nutriva particolari simpatie per il paese d'origine della consorte: durante la Seconda guerra mondiale, quando era prigioniero nel campo di concentramento di Hereford, in Texas, si rifiutò, a costo di rinunciare alla propria libertà, di schierarsi con gli Alleati americani. Eppure Minsa Craig, americana rispettosa della cultura e delle istituzioni dei suoi connazionali, donna autodeterminata e indipendente, amante degli strumenti musicali esotici e della poesia, conquistò il cuore dell'artista. Dalle scarse testimonianze emerge il ritratto di un profondo legame e di un forte senso di protezione da parte dell'artista nei confronti della moglie e il suo sostegno non rimase circoscritto alla sfera intima ma abbracciò anche quella lavorativa e artistica: per incoraggiarla nella carriera, tenendo presente la sua parsimonia e selettività nella scelta degli interventi pubblici, Burri collaborò alla realizzazione della scenografia e dei costumi per *November steps* e firmò incisioni e grafiche per le sue raccolte di poesie (Craig 1970, Craig 1983). E fu proprio la relazione artistica, oltre che affettiva, tra Alberto Burri e Minsa Craig che portò l'artista a contaminare il linguaggio della danza e quello della tela.

Toti Scialoja, in riferimento alla sua personale esperienza scenografica ma anche a quella dei numerosi artisti che nel primo Novecento si interfacciano alla scenografia teatrale, individua il balletto come forma teatrale più adatta a fondersi con la pittura: il balletto infatti, come la musica e la pittura, è visione, movimento, ritmo, colore e per questo motivo permette alla pittura di rimanere tale, di non eccedere nello spazio scenico, di non intralciare i passi dei performer, ma di rimanere bidimensionale e non per questo elemento meramente accessorio o decorativo. Alberto Burri sposa appieno questa visione: non solo in *Spirituals*, ma anche in *November Steps*, le sue scene-fondali e i suoi costumi, pur rimanendo distanti, generano una stretta unità con la musica, le luci e la coreografia.

L'artista stesso fornisce una lettura anti-rappresentativa della sua arte, in contrasto con le letture critiche che indugiano maggiormente sul dato esistenziale e biografico, connesso alla sua esperienza di medico in guerra. Burri riporta la sua opera su un piano puramente visivo, e riconduce il teatro stesso alla sua radice greca di visione (θεῶμα). Come scrive Carolyn Christov-Bakargiev: "Burri non concepisce l'opera come forma di pura autoespressione, ed essa ci dice poco dell'interiorità specifica dell'artista" (Christov-Bakargiev 1996, 48). E non ci dice nulla, in forma diretta, neppure della storia, della cronaca, degli eventi presenti, passati o futuri. Dunque, in modo radicale, non vi sono riferimenti oltre l'opera, l'incontro con essa è l'unico evento possibile nel qui e ora. I titoli scelti da Burri ne sono una conferma: catrami, sacchi, legni, ferri, plastiche, cretti ecc. Non c'è nulla oltre la materia, o meglio è proprio nell'osservazione della materia che si rivelano le sue infinite possibilità.

***Spirituals per orchestra* (1963). La materia prima**

Metà idea e metà frutto
metà rischio metà fame
metà intero metà tutto
metà morte metà pane

Metà effigie e metà spazio
metà corpo e metà ombra
metà morbo metà strazio
metà asciutto metà fiume

Metà pesce e metà testa
metà sasso e metà lume
metà mano e metà lava
metà corre e metà resta

Metà troppo e metà poco
metà vita metà cosa
metà gesto metà scopo
metà fuoco metà rosa

Metà piombo metà voce
metà riso metà vento
metà statua metà sasso
metà calma metà accento

Emilio Villa, *Luogo e impulso* (1989)

Il debutto in teatro di Alberto Burri avviene il 14 dicembre 1963 alla Scala di Milano con la scenografia e i costumi per il balletto *Spirituals per orchestra*. La musica originale è del compositore statunitense Morton Gould, il direttore d'orchestra è Armando Gatto, mentre la coreografia è di Mario Pistoni, il quale è anche interprete. Il balletto ebbe grande fortuna e venne replicato fino al 1976. Pistoni, primo ballerino e coreografo di formazione accademica, pur non abbandonando mai la danza classica, dimostrò in quegli anni una propensione per la danza contemporanea, di ispirazione jazzistica nel caso di *Spirituals*. Il suo percorso verso l'astrazione si compirà ancora più marcatamente nel 1965 con la

coreografia per *Mutazioni* di Nanni Balestrini, con musiche di Vittorio Fellegara, anch'esso messo in scena al Teatro alla Scala. Anche Morton Gould, vincitore nel 2005 del Grammy alla carriera, subisce l'influenza del jazz e dello *swing* afroamericani. I canti spiritual sono antenati del jazz, nati dagli schiavi neri che, accompagnati da coperchi di pentole e lattine per scandire il tempo, intonavano canti religiosi per alleviare le loro sofferenze.

La scena unica di Alberto Burri è un imponente legno combusto costituito da diversi elementi disposti secondo un calibrato disordine, con due grandi fori tondi generati da combustione. Un foro lasciava intravedere un fondale laccato di rosso, l'altro si affacciava sul nero [Fig.1]. Nonostante fosse unica, i coni di luce disegnavano la scena mettendone via via in risalto diversi elementi e colori e rendendola mutevole, misteriosa, inafferrabile. I costumi, anch'essi realizzati da Alberto Burri, erano invece costituiti, per tutto il corpo di ballo composto di ventitré elementi, da tute intere in maglia traforata nera, una 'divisa' essenziale, evocativa del mondo della ginnastica ritmica. La forte accentuazione ritmica non era propria soltanto della musica di Gould, composta nel 1941, che alternava momenti trionfali e incalzanti ad altri più lenti con accenti *swing*; né, soltanto, della coreografia di Pistoni, che mescolava agli elementi patetici del balletto scansioni ritmiche geometriche e spigolose. Era consonante, anche, con il progetto scenografico di Burri, per il quale la successione di elementi era sviluppata secondo un misterioso ma evidente ordine ritmico. In proposito Crespi Morbio scrive:

Il fondale di legno con i lampi dei neri e dei rossi, plasmato all'improvviso dalle tenebre come una creazione divina, non rappresentava la terra, il cielo e il cosmo, e neppure era il simbolo del reale e del sovrannaturale, bensì la visualizzazione della musica secondo un cifrato sillabario di cromatismi, di segni e di ritmi (Crespi Morbio 2002, 18).

Burri dialoga a stretto contatto con il ritmo musicale e coreografico puntando sulla pura percezione della sua scenografia-fondale, senza l'utilizzo di ulteriori artifici scenici. Lo spazio è astratto eppure estremamente presente, non è funzionale al balletto o ai movimenti dei danzatori, né percorribile, ma appare distante. È pura forma, composizione che si relaziona solo su un piano visivo con la musica e la

danza. Non c'è infatti in Burri distinzione tra arte e scenografia, così come non c'è differenza tra pittura e scultura, e non perché l'artista si autocelebri con gigantografie dei suoi lavori su tela, ma perché gli intenti poetici e compositivi sono gli stessi. La materia è colore, segno, ma è allo stesso tempo scultura e anche teatro.



2 | Erio Piccagliani, Elettra Morini sulla scena di *Spirituals per orchestra*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1963/64, Archivio Teatro alla Scala di Milano.

L'opera di Burri, che sia arte o scenografia, è chiusa, finita, unitaria. Affrontando la scenografia, Burri non modifica il suo linguaggio espressivo e, pur generando una fusione totale con gli altri elementi scenici, rifiuta nettamente le contaminazioni. In questa scenografia non troviamo riferimenti naturalistici o simbolici che trasportino altrove la nostra mente, ma, come scrive Crespi Morbio, abbiamo la visualizzazione del ritmo musicale e coreografico secondo un impianto sinestetico. Questo

espediente rende organica tutta la scena, permettendo allo spettatore di osservare la scenografia ponendo contemporaneamente l'attenzione sul balletto e sulla musica e viceversa: "La cadenza dei legni, caldi e morbidi, era il controcanto alle note lievi e *swingate*, di gershwiniana memoria, della musica di Gould" (Crespi Morbio 2002, 18).



3 | Erio Piccagliani, corpo di Ballo del Teatro alla Scala sulla scena di *Spirituals per orchestra*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1963/64, Archivio Teatro alla Scala di Milano.

La convergenza di coreutica, musica e arti figurative in un organismo unico in cui si realizzi la perfetta sintesi delle arti ha molto a che vedere con l'esperienza dei *Ballets Russes* di Djagilev, in cui scenografi, coreografi, costumisti e musicisti, nel clima di grande fermento culturale del primo Novecento, collaborarono per creare vere e proprie 'opere totali' (Garafola 1998). L'intuizione di Djagilev spianò la strada al balletto

modernista. Le scelte musicali, i movimenti asciutti e geometrici ma carichi di *pathos* e ritmo, ma anche i fondali pittorici dei *Ballets Russes* ricordano fortemente le atmosfere di *Spirituals*.



4 | Erio Piccagliani, corpo di Ballo del Teatro alla Scala sulla scena di *Spirituals per orchestra*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1963/64, Archivio Teatro alla Scala di Milano.

La coreografia di Pistoni si basa sulle vicende bibliche del Nuovo Testamento: la pietà di Maria, il perdono di Maddalena, la sofferenza di Cristo. La passione del corpo e l'astrazione dello spirito sono dati inscindibili in queste vicende bibliche, così come nell'arte di Burri. Nella visione cristiana lo stato di contemplazione e ascesi attraversa necessariamente quello della sofferenza, il più delle volte corporale, e lo stesso fenomeno accade alla materia consunta di Burri in cerca di redenzione. Non è un caso che anche il secondo spettacolo per cui Burri curò le scene, *L'avventura di un povero cristiano* (1969) tragga spunto dal repertorio sacro. L'artista si dichiarava ateo, ma senz'altro faceva parte della sua cifra etica ed estetica l'ideale di bellezza umile e spoglia e il fervore mistico medievale della sua terra umbra che in San Francesco ha il suo rappresentante. La scena di *Spirituals* non è solo l'atto iniziatico che consacra l'artista al teatro, ma è pienamente iscritta nella poetica del

primo Burri, in particolare per l'utilizzo dei materiali naturali e per la prevalenza della componente espressionistica e informale.



5 | Erio Piccagliani, corpo di Ballo del Teatro alla Scala (Mario Pistoni, Walter Venditti, Fiorella Cova) sulla scena di *Spirituals per orchestra*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1963/64, Archivio Teatro alla Scala di Milano.

Emilio Villa cattura, in alcuni passaggi, il sentimento di iniziazione, il processo di genesi della materia che attraversa tutto il lavoro di Burri ma che, anche per l'impiego del legno, si manifesta in modo evidente nella scenografia per *Spirituals*:

L'operato di Alberto Burri, il suo tracciato (di fili, di graffi, di tagli, di spaghi), il suo campo accidentale, il suo oltraggiato theatrum di vita ambigua come la danza di un virus, è da intendere, penso io, come un primo atto: diciamo,

atto creazionale, di tipo iniziatico, quindi quasi fosse allegoricamente ritualistico, o, se si vuole [...] di tipo esistenziale; di possibilità difensive (apotropaiche) o future: di una futura liberazione dal bene e dal male, dal benemale, dalla tentazione e dall'adempimento (Villa 1981, s.i.p.).

A partire dal 1956 fino al 1961, Burri aveva utilizzato il legno e, anche in teatro, ricorre a sue opere contemporanee o di poco precedenti alle ideazioni scenografiche, senza cedere mai all'autocelebrazione ma sempre teso al superamento degli esiti raggiunti. L'idea di usare il fuoco come elemento creativo, che qui l'artista impiega su legno ma al quale ricorrerà su diversi materiali, arriva da una folgorazione della metà degli anni '50, quando visitò una riserva petrolifera insieme all'amico Emilio Villa (Palumbo 2007, 92). Il legno nella sua nudità è materia prima per eccellenza. Il legno della scena rivelato dalla luce non può che evocare atti genetici primitivi. Guido Giubbini, sottolineando l'uso discontinuo del legno nella storia delle arti, scrive:

Vasari [...] giudicando negativamente la scultura lignea osserva che il legno non può mai avere "la carnosità e morbidezza" (cioè la capacità di mimetismo naturalistico) del marmo e del bronzo (Giubbini 1991, 12).

Dunque, il legno non si presta facilmente a impieghi naturalistici e mimetici per la sua nodosità e difficoltà di modellazione e per questo è stato utilizzato in arte soprattutto nei periodi preclassici: nella Grecia arcaica e nel tardo Medioevo. In altri periodi, come il Rinascimento, il legno venne relegato alla sfera delle arti minori o destinato alla riproduzione di miniature dell'arte alta per il popolo. Soltanto dagli inizi del Novecento il legno torna a essere utilizzato esclusivamente per le sue qualità intrinseche, senza politura e verniciatura, emancipandosi dall'idea di 'materiale povero'. A tal fine, l'influsso dell'arte nera e del primitivismo è stato fondamentale non soltanto per gli artisti delle avanguardie storiche, primo tra tutti Picasso, ma anche per il concepimento di *Spirituals per orchestra*, che trae spunto dalle stesse atmosfere.

Anche in Burri, infatti, la ricchezza della composizione, che a tratti può essere definita barocca, trae sempre linfa dalla materia più umile, e questo è uno degli elementi che ha permesso all'artista di essere definito dalla

critica un anticipatore di correnti artistiche talvolta in opposizione tra loro, come il Minimalismo, l'Arte povera e il New Dada. Così Serafini:

La sua influenza [di Burri] sulle citate correnti diventa [...] indiretta, anche perché la compiutezza dell'opera lo pone fuori gioco rispetto alla storia, collocandolo in un'area di intangibilità tale che le analogie e i punti di contatto dovranno evolversi in altri territori estetici e teorici. Chi ha preso da Burri dovrà presto allontanarsene, rielaborare la lezione e trasformarla in 'altro'. I grandi maestri seminano indizi ma lasciano solo orfani dietro di sé (Serafini 1999, 12).



6 | Erio Piccagliani, corpo di ballo del Teatro alla Scala sulla scena di *Spirituals per orchestra*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1975/76, Archivio Teatro alla Scala di Milano.

Ritornando a *Spirituals*, allo stesso modo delle geometrie dei legni di Burri, anche i corpi in movimento trasformano lo spazio generando composizioni molto precise e nette, come una sorta di fermo-immagine dal forte impatto visivo, e lo stesso accade alle porzioni di scena illuminate di volta in volta alle spalle dei danzatori, che concorrono a generare visioni sempre nuove. Dalle foto d'archivio del Teatro alla Scala di Milano emergono dall'oscurità le pose dei danzatori, rivelate da lampi di luce come *tableaux vivants*, che

evocano gli elementi iconografici del processo a Gesù e delle altre tappe della passione, fino alla crocifissione e alla pietà [Figg. 2-7].



7 | Erio Piccagliani, corpo di ballo del Teatro alla Scala sulla scena di *Spirituals per orchestra*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1975/76, Archivio Teatro alla Scala di Milano.

La dialettica luce-oscurità, vita-morte, creazione-oblio, bene-male costituisce l'equilibrio di cui Burri è alla perenne ricerca nel suo operato. Solo questo stato di equilibrio può generare la sospensione contemplativa. Le due combustioni del fondale, motivo ricorrente dell'opera di Burri, ad esempio, evocano la distruzione della fiamma ma anche la purificazione di cui è portatrice, e, inoltre, la forma circolare dei fori sublima il processo stesso della combustione. Crespi Morbio scrive:

Burri disegnava una scena che si incastonava perfettamente in un determinato spazio e, come una gemma, dispensava caldi riverberi sull'ampia superficie del palcoscenico. Per tredici anni si sarebbe rinnovato in teatro tale miracolo di dannazione e resurrezione, di lotta tra luce e notte, di sole e di eclissi, in un vitalizio mai sopito (Crespi Morbio 2002, 19).

La scena di Burri, allo stesso modo dei suoi quadri, è sempre in bilico: non si limita a essere quel fondale pittorico bidimensionale di cui parla Toti

Scialoja, che interagisce con il balletto esclusivamente attraverso segno e colore, ma si fa spazialità. Pur rimanendo distante dal corpo di ballo e dagli spettatori, infatti, la scena plasma lo spazio e disegna la luce. La scenografia appare bidimensionale a un primo sguardo ma, quando la luce si insinua tra le fessure dei legni e all'interno dei fori combustivi, rivela la sua tridimensionalità inglobando la luce che, come in un atto generativo, viene restituita allo spazio dipinta di rosso oppure assorbita totalmente dal nero. La scenografia è infatti costruita su diversi piani che, attraverso luci e ombre, creano profondità. Ancora Crespi Morbio descrive in modo accurato questo passaggio:

Non dipinta e neppure costruita, la scena di Burri appariva una cosa a sé, la palpitazione della materia che si dilatava nei rossi riverberi e si contraeva in pause di silenti oscurità. Lo spazio si spalancava su dimensioni inaspettate, si faceva tridimensionale ogniqualvolta la superficie non riceveva la luce dall'esterno, ma la ospitava nel suo stesso grembo per poi distribuirla negli spazi d'aria destinati al balletto (Crespi Morbio 2002, 18).

Alberto Burri realizza, materialmente e metaforicamente, il fenomeno di apertura e chiusura dell'immagine che Georges Didi-Huberman descriverà nell'incipit de *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*:

Le immagini si aprono e si chiudono come i nostri corpi che le guardano. Come le nostre palpebre quando strizziamo gli occhi per vedere meglio, qui o là, le sorprese che l'immagine ancora riserva. Come le nostre labbra quando cercano le parole per dar voce a questo sguardo, sia pure disorientato. Come il nostro respiro, impercettibilmente sospeso, o addirittura affannoso, davanti a un'immagine che ci commuove. Come il nostro cuore che batte un po' più veloce in funzione dell'emozione, nel suo ritmo di diastole che apre e sistole che chiude, di diastole che riapre e sistole che richiude e così via (Didi-Huberman [2007] 2008, 1).

La continua ricerca di equilibrio tra poli opposti trova conferma anche nella dialettica apertura/chiusura della scena e del quadro di Burri. L'artista porta la materia a eccedere dalla tela, a prendere vita per tornare un attimo dopo alla bidimensionalità, in un intenso andirivieni di stati emozionali. L'artista infatti si trova a proprio agio nell'inquadratura della tela e crede profondamente che la fruizione artistica sia connessa in primo

luogo alla visione contemplativa: anche quando straripa nella terza dimensione e si dedica alla scultura o alla *land art* conferma la sua percezione contemplativa dello spazio, ricercando sempre nei luoghi la cornice ideale per le sue opere e valorizzando allo stesso tempo l'essenza del luogo. Non fa eccezione *Spirituals*. Il Teatro alla Scala, infatti, con tutti i limiti del teatro all'italiana per eccellenza, non rappresenta un limite per l'artista ma una possibilità:

La Scala, quintessenza del teatro all'italiana, con tutti i vincoli connessi a una struttura simmetrica che rischiava di vanificare in certe angolazioni la visione d'insieme della scena, che imponeva un intervallo di distanza tra spettatore e opera rappresentata, che esigeva spazi e luci per l'azione coreografica. Ma l'architettura del Piermarini, folignate e conterraneo di Burri, si adattava magnificamente alle esigenze di un artista che nella forma e nei colori ricercava il culto della bellezza classica [...] Burri rispettava i colori e i materiali scaligeri dei velluti rossi e dei toni caldi del legno improntando un allestimento che non si negava a una raffinata eleganza formale, centellinando su un fondo vellutato, quasi dorato, i preziosi tocchi dei rossi e dei neri lucenti. Non temeva la distanza in cui veniva relegato il fondale che poteva incombere sui ballerini e apparire lontano agli spettatori: la superficie mossa e variegata della scena veniva intesa in un senso di musicale leggerezza. I luoghi deputati a ospitare le opere dell'artista - dipinti, sculture, lavori teatrali - acquistano in Burri la funzione di una cornice ideale alla sua opera: il paesaggio mutevole di un habitat naturale è l'essenza del "Teatro Continuo"; le scene dell' "Avventura di un povero cristiano" si dispiegano come stendardi sullo sfondo della valle di San Miniato; la successione delle ampie opere scandite nella spazialità neutra degli ex essiccatoi di tabacco allinea sullo stesso piano emotivo una serie di capolavori (Crespi Morbio 2002, 18).

La severità scenica del Teatro alla Scala, le tinte rosse del sipario, non disturbano la messa in scena, ma favoriscono la dialettica vicinanza/distanza tra spettatori e scena, permettendo l'alternarsi di un sentimento di *pietas* partecipata e di distanza contemplativa. La stessa attenzione ai luoghi prescelti per gli interventi scenografici/artistici contraddistinguerà anche i successivi contributi dell'artista: Burri non lascia mai niente al caso, anzi pare che la sua arte sposi l'accezione latina di *casus* - la forza che spinge verso il basso - alla quale l'artista non oppone resistenza, ma

che include nel movimento dell'opera danzando all'unisono con la costante percezione fisica della caduta.

November Steps (1973). La scena cangiante



8 | Foto di scena di *November Steps*, Teatro dell'Opera di Roma, stagione 1972/1973, Teatro dell'Opera di Roma - Archivio Storico.

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving.

Thomas Stearns Eliot, *Burnt Norton*, II (1935)

Il terzo intervento scenico di Alberto Burri (il secondo nella danza) avviene per il balletto *November Steps*, che debutta il 12 Giugno 1973, con quattro repliche successive, al Teatro dell'Opera di Roma [Fig. 8]. La coreografia era stata affidata a Minsa Goldberg Craig, moglie di Alberto Burri; l'artista curò per lei scenografia e costumi, mentre la base musicale registrata, da cui prende il nome la performance, era stata composta dal giapponese Tōru Takemitsu.

Minsa aveva nei lineamenti, e non solo, qualcosa di orientale [Fig. 9], tanto da essere erroneamente appellata da qualche cronista come cino-americana (Palumbo 2007, 74).



9 | Ritratto fotografico di Minsa Craig, Teatro dell'Opera di Roma - Archivio Storico; Ritratto fotografico di Alberto Burri.

Le passioni di Minsa Craig, oltre alla danza, erano la musica e la poesia ed è noto che amava danzare al ritmo dei diversi strumenti giapponesi che possedeva (Palumbo 2007, 78). Evidentemente doveva amare particolarmente le composizioni di Tōru Takemitsu che raggiunse la fama internazionale nel 1957, quando Stravinskij lodò il suo *Requiem per orchestra d'archi*. Successivamente il compositore conobbe John Cage e fu ispirato dalla sua 'musica aleatoria', che introduceva la casualità nella composizione. Takemitsu non si ispirava in modo particolare alla tradizione musicale giapponese, ma guardava piuttosto all'Occidente, considerando la musica del suo paese bella ma eternamente immobile e priva di sviluppo. Elementi della sua cultura permangono nella sua filosofia, nell'attenzione per i silenzi e nella poesia dei suoi titoli, ma

anche nella scelta di accostare all'orchestra occidentale *biwa* e *shakuhachi*, così come avviene in *November Steps*, composto nel 1967 su commissione della Filarmonica di New York per il suo 125° anniversario. Sei anni dopo Minsa, insieme a Burri, sceglierà l'opera come base e ispirazione per la sua coreografia. Il titolo della composizione deriva dalle undici variazioni presenti nel brano e dai nuovi 'passi' che segnarono una frattura rispetto alle composizioni precedenti, ma evoca anche le malinconie autunnali e la stagione estrema della vita dell'uomo.

Seppur l'intento di Minsa Craig e Alberto Burri (e, prima, di Takemitsu) rifugge dal seguire le tendenze alla moda, si può riscontrare indubbiamente nei corpi, nelle tute, nelle parrucche abbaglianti e squadrate, nel trucco scuro e marcato sugli occhi dei danzatori, un'estetica mod ridotta all'essenziale, subcultura che in Italia arrivò in ritardo di una decina d'anni rispetto all'Inghilterra. Allo stesso modo la coreografia di Minsa, che assorbì la *modern dance* di Martha Graham, di cui fu allieva, è asciutta, ingloba elementi ginnici, ricerca il suolo, si astrae dalla narrazione e, come la composizione di Takemitsu, si concede ampie pause, senza costringere in un rapporto di dipendenza diretta i movimenti dei danzatori e delle danzatrici, pur mantenendo un'estrema precisione nel ritmo visivo.

I dieci corpi in scena costituiscono un calibrato equilibrio di cinque uomini e cinque donne, e l'unica differenza che le parrucche sugli uomini presentano una frangia, ma comunque con una neutralizzazione totale della identità di genere. Il punto zero, la neutralità, può essere considerato il focus centrale della performance. Azzeramento, oltre che di genere, anche cromatico - scena, costume, parrucca, luce sono di un bianco assoluto - e spaziale; come scrive Cesare Brandi nel suo articolo *Un affresco danzante di Burri*: "La luce diveniva colore e il colore luce; l'assenza di ombre rendeva l'insieme lievitante come appunto doveva apparire anche il fondo" (Brandi 1973). Le scene, i costumi, le luci abolivano la corporeità dei danzatori. Inoltre, la sapienza tecnica con cui venne allestita la scena era di altissimo livello per l'epoca: Il fondale di Burri, per non interferire con i corpi in scena e non generare ombre, venne proiettato contemporaneamente da sei diversi proiettori in sei diversi riquadri in sincrono. Ma, inaspettatamente, nell'inerme distesa di bianco del fondale irrompe lentamente una rete di crettature nere che si fanno

sempre più fitte fino a sfumare nel nero. È l'introduzione della dimensione del tempo, proprio laddove la temporalità pareva assente [Fig. 10].



10 | Alberto Burri, bozzetto per la scena unica di *November Steps*, acrovinilico su cellotex, 30,5 x 43 cm, 1972, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri.

Se in *Spirituals* la scenografia appariva vibrante e mutevole attraverso l'interazione con la luce e con i corpi in scena, ma manteneva effettivamente la sua fissità, in *November Steps* la scena si fa letteralmente danzante. Lo stesso fenomeno si verifica sulla superficie dei *Cretti* dell'artista, in cui materiali provenienti dall'industria chimica come caolino, resine, pigmenti e vinavil, applicati nella giusta misura su un supporto in cellotex generano, una volta asciutti, un tracciato di spaccature in parte imprevedibile, in parte predeterminato dall'artista stesso. L'innovazione maggiore nella scenografia per *November Steps* consiste proprio nell'aver filmato in diretta la crepatura di un *Cretto* che, una volta velocizzata per adattarsi al tempo del balletto, viene proiettata sul fondale come scenografia. La differenza principale della scenografia multimediale rispetto alle tele è che la matericità e la spazialità dei cretti viene abolita e il processo di fessurazione è così reso immateriale ed etero. Viene invece enfatizzata la temporalità, comunque disgiunta dalla

natura, non cronologica né narrativa, ma astratta e perturbante come i corpi in scena. I *Cretti*, pur nella coerenza con la produzione artistica precedente e con il grande tema della scomposizione/composizione che attraversa l'opera burriana, si pongono in perfetta linea con le tendenze anti-espressionistiche degli anni '70 e segnano una prima svolta radicale nel percorso dell'artista. Aldo Iori scrive:

I *Cretti* segnano [...] il distacco da un'emozionalità empatica, presente nelle opere precedenti, determinata anche dalla materia conosciuta e tratta dal vissuto ed elaborata spesso con il gesto [...]. Il passaggio a un livello più razionale e astratto si attua nell'eliminazione di qualsiasi narrazione e retorica dell'evento e nell'annullamento di elementi preesistenti, se non i percorsi (Iori 2019, 72-73).

Dunque, se Burri oscilla, dalla prima all'ultima opera, tra l'informale e la forma, indubbiamente in questa fase inizia a prevalere l'aspetto astratto e formale. Elementi anticipatori dei *Cretti* si possono ravvisare già nelle opere precedenti. Ancora Iori ricorda che "la crettatura è presente nella pittura di Alberto Burri fin dai primi anni in cui col vinavil la blocca nel colore spesso e materico, soprattutto nella serie dei Bianchi dei primi anni '50" (Iori 2019, 57). Si tratta di un fenomeno presente nella pittura di ogni epoca a causa dell'essiccazione del pigmento o del movimento del supporto, spesso nascosto da interventi di restauro. Burri stesso aveva certo negli occhi e in memoria le crepature sugli affreschi di Piero della Francesca conservati a Sansepolcro. Fessurazione, screpolatura ed essiccazione accompagnano tutta l'opera di Burri e dunque i *Cretti* condensano "la sua cifra iconologica più profonda" (Recalcati 2019, 35) ridotta all'essenzialità del bianco e del nero.

Sappiamo che durante i soggiorni nella sua abitazione a Los Angeles, Burri andava spesso a visitare il "Deserto della Morte", la desertica Death Valley in California da cui ebbe l'ispirazione per i *Cretti* (Palumbo 2007, 96). Nel 1971 pubblicò con la 2RC la serie grafica in tiratura limitata dei *Cretti*, sette neri e uno bianco, in acquaforte e acquatinta su carta, generando un risultato altamente lirico. Solo nel 1972 espose pubblicamente i primi *Cretti*, ai quali continuò a lavorare, insieme alle nuove sperimentazioni, fino alla morte. È chiaro che una certa performatività è presente in tutti i processi di realizzazione delle opere dell'artista; basti pensare alle

combustioni plastiche con la fiamma ossidrica o alle saldature dei *Ferri* con l'elmetto che lo fanno somigliare ad Efesto, o ancora a quello che Germano Celant definisce il "respiro fecondante", anch'esso di natura divina, che gli permise di indirizzare la fiamma sulle *Plastiche* [Fig. 11].



11 | Aurelio Amendola, *Alberto Burri durante una combustione plastica*, Case Nove di Morra, Città di Castello 1978, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri.

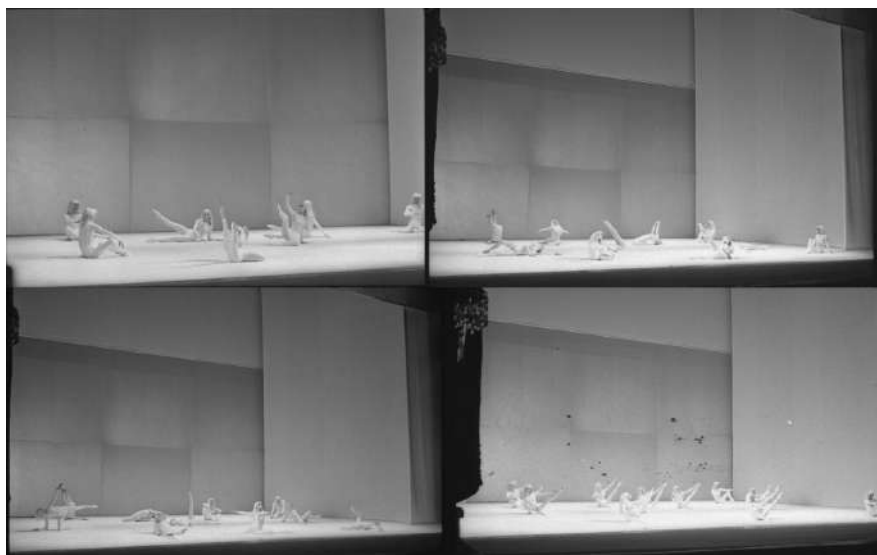
Ma Burri, nel ribadire la sua autodefinizione di "pittore", ricordava implicitamente che una certa performatività è insita nell'azione di qualsiasi

pittore all'opera, la cui gestualità, più o meno originale, è comunque specifica e unica. La svolta radicale che Burri opera con i *Cretti* consiste nell'introduzione della componente performativa dell'opera stessa che si produce da sé, in sintonia con le coeve sperimentazioni dell'arte processuale. La differenza è che a Burri non interessò performare in pubblico la combustione delle *Plastiche* né generare un effetto sorpresa mostrando il processo di crettatura. La sua opera viene esposta soltanto una volta terminata e il processo performativo è sempre funzionale alla "pittura" come visione finale. In questo senso, *November Steps* rappresenta un *unicum* poiché il processo viene mostrato a un pubblico per la prima e ultima volta. La logica esecutiva dei *Cretti* esemplifica il "controllo magistrale dell'imprevisto", il punto di equilibrio tra casualità e calcolo, tra natura e artificio, che Burri scelse come manifesto della sua arte. La minor quantità di caolino, resine, pigmenti e vinavil determina infatti le zone da cui emergerà la crepatura, in questo modo l'artista poteva, come un demiurgo, prevedere in parte ma mai del tutto, la forma che la materia avrebbe assunto. Permane una componente di casualità, che Burri non volle mai abolire a favore di una visione pre-ordinata o totalmente astratta del reale.

Allo stesso modo, nonostante l'impalpabilità della scena-video, anche in *November Steps* le crettature introducono l'elemento fenomenico. Il reale irrompe, come una presenza inquietante, frantumando l'indefinito spazio-temporale della scena. Il caso è parte integrante della crettatura in scena di Burri così come della composizione musicale di Takemitsu. Il compositore stesso dichiarò che durante il suo ritiro per la composizione del brano, il cinguettio degli uccelli e il fruscio del vento all'inizio lo deconcentrarono ma, successivamente, iniziò a percepirla come parte integrante della composizione. Anche l'antropologo Junzo Kawada sottolinea come i suoni naturali non precludano il godimento musicale della composizione di Takemitsu (Ohtake 1993, 20).

Come in *Spirituals*, alla luce della comunione di intenti tra musicista, scenografo e coreografa, si costituisce nuovamente una perfetta e coerente unità tra scenografia, danza e musica. I corpi, nell'impersonalità e indifferenziazione forse anticipatrici delle performance degli anni '90 di Vanessa Beecroft, e nell'astrazione della danza, si fanno quasi segni incorporati. La danza, inoltre, che si realizza in stretta relazione con il

pavimento, mette in evidenza la scenografia e quindi la relazione tra i 'segni' corporei e quelli incorporati delle cretture. Il corto circuito tra il tempo immobile e il tempo mutevole introdotto dalla scenografia è la tensione che attraversa tutta l'opera di Burri, tesa a fissare un attimo di esistenza in un orizzonte di eternità.



12 |Foto di scena di *November Steps*, Teatro dell'Opera di Roma, stagione 1972/1973, Teatro dell'Opera di Roma - Archivio Storico.

Il quadro è unico: corpi, musica e scena si mescolano sinesteticamente, costituendo l'ideale di riunificazione delle arti, l'opera d'arte totale che rappresentò l'utopia culturale da Wagner fino alle avanguardie storiche. Ma vi è una sostanziale differenza nelle modalità a cui Burri e le contemporanee avanguardie ricorrono per raggiungere questo intento: Burri va in direzione opposta rispetto alle contemporanee scomposizioni, moltiplicazioni e frammentazioni post-drammatiche. Non è un caso che l'unico spettacolo d'opera per cui l'artista abbia curato le scene e i costumi sia stato il *Tristano e Isotta* di Wagner. L'artista, sulla base dei suoi studi classici, dalla tragedia attica al teatro wagneriano, fino agli scritti nietzscheani, ricerca nella scena l'unità degli elementi, la fusione degli stessi fino a renderne indistinguibili i confini. Le avanguardie della seconda metà del Novecento, invece, più frequentemente, tentarono di unificare le arti facendo avvenire simultaneamente diversi 'eventi', ma

mantenendo la scena frammentaria e caotica. Basti pensare a quello che viene considerato il primo happening, *Theater Piece No. 1*, tenutosi nel 1952 al Black Mountain College, in cui Robert Rauschenberg proiettò le diapositive delle sue opere, Merce Cunningham danzò in mezzo al pubblico, John Cage tenne una lezione, Charles Olson e Mary Caroline Richards lessero le loro poesie. L'happening, predecessore della performance art, si traduce letteralmente come 'evento' e nasce come forma teatrale in cui elementi alogici, in parte casuali, 'avvengono' coinvolgendo il pubblico all'interno dell'azione. Soltanto l'anno successivo, nel 1953, Rauschenberg si recò con Cy Twombly in Italia e chiese di visitare lo studio romano di Burri, che aveva già esposto le sue opere negli Stati Uniti. Serafini scrisse in proposito:

L'incontro è come minimo singolare. Tutto si risolve in un reciproco "fiutarsi", dato che nessuno dei due parlava la lingua dell'altro. "Rude come la maggior parte degli americani: li guardava e riguardava. Poi se ne andò". Due giorni dopo Rauschenberg chiede una seconda visita che Burri accorda controvoglia, e gli lascia come dono una scatoletta di sabbia contenente una mosca morta (Serafini 1999, 12).

Solo quando la critica riscontrò delle affinità tra i primi elaborati materici di Burri e le combine-paintings di Rauschenberg, Burri decise di esporsi per marcare la differenza di intenti e parlare di quell'incontro. Maurizio Calvesi, riferendosi alle ispirazioni di Rauschenberg, scriverà:

È abbastanza incredibile che rimanga dimenticato il nome di Burri, assai più appropriato di quello di Picasso, e che è proprio la chiave, ovvia, di questa integrazione tra spazialità grosso modo 'cubista' e realismo d'oggetto (Calvesi 1966, 328).

Ritornando a *November Steps* e ai *Cretti*, un'ulteriore riflessione riguarda l'orizzontalità e la verticalità nella produzione e nella visione dell'opera d'arte: "Le paste acroviniliche devono essiccare orizzontalmente prima di essere poste verticalmente sul muro" (Recalcati 2019, 54). Burri, per necessità pratica, inizia a concepire l'opera, allo stesso modo di Pollock, come visione zenitale, così come avverrà nel *Grande Cretto* di Gibellina che, con i suoi 90.000 mq, può essere osservato nella sua totalità soltanto da una visione aerea.

Allo stesso modo, secondo un'acuta intuizione, la scenografia di *November Steps*, nel *reenactment* della performance tenutosi il 12 novembre 2015 al Guggenheim di New York, venne proiettata orizzontalmente sul pavimento, mentre nella versione originale del 1973 era verticale sul fondale di scena. Il museo, che aveva inaugurato il sodalizio con Burri negli anni '50, quando Sweeney era alla direzione, celebrò l'artista nel 2015, in occasione del centenario della sua nascita, con una personale curata da Emily Braun (Braun 2016) e con il *reenactment* della performance adattato da Tom Gold (già ballerino del New York City Ballet) e dalla Tom Gold Dance Company.



13 | Foto di scena di *November Steps*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 novembre 2015, The Guggenheim Archives.

I danzatori, con costumi e trucco fedeli alla versione originale, si muovevano sopra a un pannello bianco su cui venne proiettata la crepatura, mentre il pubblico osservava dall'alto, posto sulle balconate circolari del museo. L'interazione tra i performer e la scenografia era così resa ancora più diretta rispetto alla versione originale, a suggerire che le evoluzioni dei danzatori frantumassero gradualmente il pavimento sotto i loro piedi. Di conseguenza anche la coreografia era stata modificata e adattata alla nuova situazione: la versione originale di Minsa Craig si sviluppava per lo più a contatto con il pavimento, con movimenti oscillatori in dialogo con la fessurazione del *Cretto* che ricordavano le

oscillazioni ritmiche e severe di Martha Graham in *Lamentation* del 1930, inoltre i momenti di stasi erano molto numerosi [Fig. 12].



14 | Foto di scena di *November Steps*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 novembre 2015, The Guggenheim Archives.

Tom Gold incrementa invece i salti, i momenti dinamici e così anche i virtuosismi [Figg.13-15]. Il risultato è un'inversione radicale, se non proprio un tradimento: se la scenografia da verticale si fa orizzontale, il movimento dei danzatori dall'orizzontalità inizia a ricercare la verticalità. Il 21 Ottobre 2016 la performance è stata ospitata, in anteprima europea, dalla Fondazione Burri presso gli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello nella versione coreografica di Tom Gold, ma con maggiore fedeltà nell'allestimento scenico alla versione originale, e quindi con la scenografia proiettata nuovamente sul fondale. Il recente *reenactment* della coreografia dimostra che la sua temporalità sospesa, futuribile nell'estetica minimale, ma arcaica nei comporsi della crettatura che ricorda i terreni nei periodi di siccità, non ha esaurito la sua carica d'innovazione, ma paradossalmente l'incremento dei virtuosismi nel movimento ha reso la coreografia più artificiosa e meno inquietante e innovativa rispetto alla versione originale. Inoltre, se luoghi come gli Ex Seccatoi del Tabacco o il Guggenheim di New York si prestano costitutivamente a un incontro con la

performance contemporanea, altra doveva essere stata l'entità dell'impatto suscitato dal balletto nel contesto architettonico e di pubblico dell'Opera di Roma nel 1973.



15 | Foto di scena di *November Steps*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 novembre 2015, The Guggenheim Archives.

Occasione che si faticherebbe soltanto a immaginare oggi, come dimostrano i luoghi prescelti per il *reenactment*. Indice che le sperimentazioni più ardite della danza e della performance sono rivolte a un pubblico piuttosto ristretto, ma che un decennio ricco di grandi sperimentazioni e carico di utopia come gli anni '70 ha reso invece possibile per un pubblico molto vasto.

La scena totale. Considerazioni in chiusura

Prima o poi, poi o prima
le parole dette, le parole scritte,
presto o tardi tutte le parole
sono destinate a sparire
spariscono.

Le parole sulla carta, le parole
sulle pietre, le parole sui rami
spariranno tutte.

Se queste parole e non parole
sono scritte su materie
che presto si decompongono, che
durano poco più di un
attimo o poco più di un millennio
che cosa esse sono.

Emilio Villa, *Prima o poi, poi prima*

L'osservazione delle opere scenografiche per la danza di Alberto Burri permette di constatare, in modo più evidente rispetto alla prosa o all'opera, come nel mondo-teatro di Burri il quadro e la scena si sovrappongano totalmente: la materia inanimata è posta sullo stesso piano di quella animata e viceversa. I corpi si fanno segni astratti, mentre la materia prende vita. La relazione tra le scenografie e i corpi in scena, la musica, le luci, la danza, i costumi, l'effimero, è in grado di ampliare il punto di vista sull'artista, ma l'obiettivo finale è riportare il focus sulla materia stessa, fulcro dell'intera opera di Alberto Burri. L'espunzione della scena di Burri, eliminazione di lettere, parole e frasi e, *in extremis*, della

stessa materia umana, genera ciò che Rita Olivieri definisce come “teatro nella pittura”, un teatro senza attori (Olivieri 2008, 39). L’artista, nel suo incedere, fa tesoro delle esperienze teatrali, inglobandole nella sua pratica e rielaborandone le acquisizioni negli ultimi interventi artistici: *Teatro Continuo*, *Teatro Scultura*, i *Grandi Ferri* sono espressione degli esiti spaziali più razionalisti, mentre il *Grande Cretto* di Gibellina reintroduce l’elemento esistenziale [Fig. 16].



16 | Alberto Burri, *Grande Cretto di Gibellina* (1985-2015), ruderi di Gibellina.

Il *Cretto di Gibellina* (1985- 2015) è *summa* poetica del pensiero burriano anche in quanto in grado di generare da solo una scena totale. Essendo una delle opere di *land art* più grande al mondo, non solo costituisce il culmine dell’espansione spaziale degli interventi dell’artista, ma convoglia, con essenzialità disarmante, tutto il suo universo artistico. È l’ultimo gradino della stessa *climax* intrapresa dall’artista con il *Teatro Continuo* e i *Grandi Ferri*, che esplorano lo spazio pubblico e fanno crollare le separazioni tra pittura, scultura, architettura, urbanistica e teatro. Nel 1981 Alberto Burri venne invitato dal sindaco Ludovico Corrao a dare un contributo per “Gibellina Nuova”, la città della valle del Belice che avrebbe dovuto sostituire, a circa 20 chilometri di distanza, la “vecchia Gibellina”, interamente distrutta dal catastrofico sisma del 1968. Durante il sopralluogo nella città che avrebbe ospitato opere architettoniche e interventi artistici *en plein air* in piena temperie postmoderna, Alberto

Burri compì un gesto metaforico dall'alto valore performativo. Si voltò dall'altra parte, alla ricerca del luogo dove era avvenuto il trauma:

Burri venne, vide e subito si tirò fuori. "Io qui non ci faccio niente", disse. In effetti Gibellina nuova era un luogo estraneo a sé stesso, le opere degli artisti coesistevano a fatica con le esigenze degli abitanti, da sempre legati alla loro economia contadina. [...] Niente di quel che s'era fatto piacque a Burri che chiese invece di visitare i ruderi del vecchio paese, dove la gente andava la domenica a rimpiangere ciò che aveva perduto. Con la semplicità un pò folle che gli era propria, Burri propose un'idea straordinaria: coprire il paese perduto con un sudario di cemento, dal quale emergessero le vie, le piazze, gli incroci e tutto ciò che era stato, innalzare con il denaro disponibile un 'cretto' di dodici ettari, un incredibile monumento alla memoria (Zorzi [1995] 2016, 62).

Con il *Cretto di Gibellina* l'artista riesce definitivamente a far coincidere 'forma' e 'esistenza', che si sovrappongono costituendo una totale unità: l'impulso dionisiaco della distruzione e l'equilibrio apollineo della ricomposizione, il frastuono del terremoto e il silenzio, si fondono generando un sentimento tragico capace di commuovere. La tragedia non può nascere soltanto da Dioniso, ma ha ugualmente a che fare con Apollo (Centanni 2019, 79). Il *Cretto* si fa dunque teatro totale non esclusivamente per l'estensione spaziale, ma perché in grado di suscitare un immediato sentimento tragico, in un'inedita prospettiva di silenzio. Burri si oppose agli shop di souvenir, agli *info point*, e persino all'utilizzo del *Cretto* come scenografia teatrale: desiderava che si presentasse come un urto inaspettato nell'aspro entroterra siculo, in cui il silenzio è interrotto soltanto dal pascolo delle greggi, dal cinguettio degli uccelli, dal vento e dalle rare e spontanee manifestazioni umane.

Anche il *Cretto* è generato da una danza, questa volta violenta, che ha perso il soggetto per diventare oggetto: non raccoglie e congela infatti soltanto i percorsi urbani, le case, gli oggetti e i ricordi della città distrutta inglobata dal cemento bianco, ma ripete all'infinito anche l'attimo di crepatura del terreno generato dal terremoto, che si fa esso stesso matrice dell'opera. Movimento che tenta di essere fissato, nel suo porsi nel punto di equilibrio tra natura e artificio. Burri sottrae così persino la materia

antropologica, riducendo il teatro alla sua radice etimologica greca di visione. Villa scrive a riguardo:

Scenario per invisibili iconomachie, la scena per Burri crea e definisce un orizzonte indefinito, un ambito dove riposa e si spegne la materia antropologica, o esistenziale, o linguistica; poggia, senza più lembi o frange di teatrata fictio psichica, senza strascichi aulici di gesticolazione, senza funzioni descrittive o figurali. Reinventati i confini delle enflures acustiche, restituito il corpo del silenzio alla sua urna di fondo, è la “scena” stessa che genera un teatro intero, totale, dove si esercita pura percezione, inalterata immota spietata incombenza, con le sue modulazioni e soprassalti ai limiti della espansione di primordiale comoedia (Villa 1981, s.i.p.). L’azione-inazione si ripete all’infinito. Nel fissare il momento, Burri lo eleva alla dignità apollinea della forma rimanendo in un tempo puro, ancora una volta separato dalla storia, in un “tempo della scena” (Garavaglia 2012, 53). Il restauro della città distrutta avrebbe evidenziato il tempo illusorio del passato, la demolizione delle macerie quello altrettanto illusorio del presente.

Se l’opera classica esprime, almeno in apparenza, l’ideale di compiutezza e armonia, quella moderna esprime l’incompiutezza e l’angoscia esistenziale sottesa al fare artistico. La classicità di Burri è effettivamente “una classicità nuova, disgiunta dalla natura e dal cosmo e rappresentativa soltanto, ma in modo totale, della coscienza” (Serafini 1999, 40). Non tende alla perfezione mascherando l’imperfezione, ma è bellezza classica, compiuta, proprio grazie all’imperfezione. Potrebbe essere associata a quella che Busoni, in ambito musicale, definiva ‘nuova classicità’ (che ben si differenzia dall’ideale neoclassico), ovvero:

Continuità assoluta con la storia, nell’impegno di portarne avanti ogni acquisizione svelandone la virtualità e così indirizzandola, incessantemente, verso il nuovo. Così l’interpretazione della tradizione diviene eminentemente attiva, appello a una rivoluzione permanente da condurre nel seno stesso dei mezzi espressivi (D’Amico 1977, 13).

Alberto Burri riesce, con il *Cretto di Gibellina*, a innestare efficacemente il contemporaneo in una tradizione atavica e spesso ostile alle sperimentazioni, proprio perché come aveva già fatto con i catrami, i

sacchi, i legni, le plastiche e i ferri, raggiunge la grazia soltanto attraverso i resti:

È il nostro antico, mediterraneo, bisogno di trasformare il pianto in consolante lamento, il lutto in spettacolo, la povertà in grazia; di fare della vita, per dura e crudele che sia, simulacro di gioia e vigore. Burri non si oppone a questa eredità, ma la riscatta, la depura dall'enfasi, negandone le falsificazioni edonistiche e portandola, per salvarla, al suo punto di estrema crisi, al limite del disfacimento, dell'insulto, dell'irrisione. Ed è tuttavia da questa dilapidata ma esorcizzata bellezza che riaffiora con violenza – come ha scritto Arcangeli – “un volto anticamente, quasi ciecamente italiano” (Trucchi 2007, 168-169).

Riferimenti bibliografici

Brandi 1963

C. Brandi, *Burri*, Roma 1963.

Brandi 1973

C. Brandi, *Un affresco danzante di Burri*, “Il Corriere della Sera”, Milano 1 luglio 1973.

Braun 2016

E. Braun (a cura di), *Alberto Burri: the trauma of painting* (New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 9 ottobre 2015-6 gennaio 2016), New York 2016.

Calvesi 1966

M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Milano 1966.

Centanni 2019

M. Centanni, *Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro*, “Il Pensiero” 58 (2019), 65-80.

Christov-Bakargiev 1996

C. Christov-Bakargiev, *La superficie a rischio*, in *Burri. Opere 1944-1995*, a cura di C. Christov-Bakargiev e M.G. Tolomeo (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 novembre 1996-15 gennaio 1997), Milano 1996, 47-72.

Corà 2007

B. Corà, *Burri. La misura dell'equilibrio* in *Burri. Opere 1949-1994. La misura dell'equilibrio* (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 8 settembre-2 dicembre 2007), Cinisello Balsamo 2007.

- Craig 1970
M. Craig, *Poems*, Milano 1970.
- Craig 1983
M. Craig, *Cut off the choke. Poems*, 2RC, Roma 1983.
- Crespi Morbio 2002
V. Crespi Morbio, *Burri alla Scala*, Torino 2002.
- D'Amico 1977
F. d'Amico, Introduzione a Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano 1977, 11-26.
- Didi-Huberman [2007] 2008
G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta: motivi dell'incarnazione nell'arte visiva* [*L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, 2007], trad. it. M. Grazioli, Milano 2008.
- Eliot [1936] 2012
T. S. Eliot, *Burnt Norton*, in *La terra desolata - Quattro quartetti*, I quartetto, [Burnt Norton, in *Collected Poems 1909-1935*, London 1936], introduzione di C. Milosz, trad. it. e cura di A. Tonelli, Milano 2012.
- Garafola 1998
L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York 1998.
- Garavaglia 2012
V. Garavaglia, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, Roma 2012.
- Giubbini 1991
G. Giubbini, *La scultura in legno*, in E. Bacceschi, *Le tecniche artistiche*, Milano 1991, 11-18.
- Iori 2019
A. Iori, *La materia come spazio di libertà: I Cretti*, in *Burri. La ferita della bellezza*, a cura di M. Recalcati, Arezzo 2019, 46-77.
- Ohtake 1993
N. Ohtake, *Creative Sources for the music of Tōru Takemitsu*, London 1993.
- Olivieri 2008
R. Olivieri, *Burri, L'essenzialità della scena*, in *Alberto Burri*, a cura di M. Calvesi e C. Sarteanesi (Triennale di Milano, 11 novembre 2008-8 febbraio 2009), Milano 2008.
- Palumbo 2007
P. Palumbo, *Burri. Una vita*, Milano 2007.
- Recalcati 2019
M. Recalcati, *Una poetica della ferita in Burri. La ferita della bellezza* (Roma, Museo Carlo Bilotti, Aranciera di Villa Borghese, 23 marzo-9 giugno 2019), Arezzo 2019, 12-45.

Serafini 1999

G. Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno*, edizione ita.-ing., trad. ing. M. Eaton e F. Lutz, Milano 1999.

Settis 2020

S. Settis, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano 2020.

Trucchi 2007

L. Trucchi, *Nobilis et humilis*, in Piero Palumbo, *Burri. Una vita*, Milano 2007, 167-169.

Villa 1955

E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma 1955.

Villa 1973

E. Villa, *Saffo*, Roma 1973.

Villa 1981

E. Villa (a cura di), *Alberto Burri Teatri e scenografie* (Pesaro, Teatro Rossini, Rossini Opera Festival, 10 settembre-30 novembre 1981), Pesaro 1981.

Villa 1989

E. Villa, *Emilio Villa. Opere poetiche I*, Milano 1989.

Zorzi [1995] 2016

S. Zorzi, *Parola di Burri*, ed. or. [1995], Milano 2016.

English abstract

The wide literature on the works of Alberto Burri places theatre and dance in a subordinate position within the artist's production, even if these works of art can be seen as the means to clarify various critical issues about him. Theatre and dance, in their organic and progressive blurring of disciplinary boundaries, are not areas in which Burri has worked incidentally, but should be treated as a lens through which the artist's practice and its evolution can be considered from a different perspective. This requires an act of decentralization, because theatre and dance tend to occupy a marginal position in critical debates: this research seeks to highlight, through Burri's scenographic works for the dance and the relation with the dancer and choreographer Minsa Craig, some of the salient aspects of his overall practice, reflecting on how dance comes to involve matter itself.

keywords | Alberto Burri; Minsa Craig; theatre; dance; scenography; cretto

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

In Your Face. Anagoor, un esercizio

Con un'intervista ai partecipanti
del Laboratorio integrato di messa in
scena | Iuav-Teatro e Arti performative

Silvia De Min

1. Gli autoritratti | Un'esposizione



Ex chiesa dei Santi Cosma e Damiano, campo San Cosmo (isola della Giudecca, Venezia), foto Damiano De Vecchi, laboratorio fotografico luav.

L'ex convento dei Santi Cosma e Damiano si trova a Venezia, sull'isola della Giudecca. Il complesso, a seguito di un importante restauro, offre oggi all'uso collettivo laboratori artigianali, spazi espositivi, spazi per uffici, un chiostro quattrocentesco e un grande giardino. Chiesa e monastero, risalenti al XV secolo, rimangono tali fino al 1810, anno in cui sono trasformati in caserma militare, per essere poi adibiti a ospedale, a fabbrica di sale, fino quando, nel 1887, i due fratelli tedeschi Heron vi trasferiscono una fabbrica di maglieria. Dopo oltre un secolo, all'inizio degli anni 2000, il complesso viene infine acquistato dal Comune che ne cambia definitivamente la destinazione d'uso.

Frammenti lapidei, parti di cornice, segni di antichi solai, resti tombali lasciano tracce, alludendo ad altre architetture, ad altri tempi. Il volume della chiesa, un'unica navata conclusa da un'abside, in seguito al restauro è stato scomposto in due spazi distinti: il primo è uno spazio che conserva la memoria storica del luogo sacro, uno spazio aperto nel quale l'occhio

percorre liberamente le altezze fino a leggere gli affreschi del catino absidale risalenti al XVII secolo; lo spazio della navata, invece, è stato conservato nella partizione ottocentesca in tre piani ed è dedicato ad attività direzionali. Un'ampia vetrata a tutta altezza fa da soglia tra tempi, funzioni e memorie.

In questo luogo carico di stratificazione memoriale, tra il 5 e il 7 febbraio 2021, vengono esposti gli esiti di un coraggioso laboratorio teatrale proposto in tempi di Covid. Nell'ambito del corso di laurea magistrale in Teatro e Arti performative dell'Università luav di Venezia, ventidue studenti hanno partecipato al laboratorio *In your face. Un esercizio*, diretto da Simone Derai del collettivo Anagoor. Fin dal titolo, il contesto a cui si allude è quello degli esercizi di presentazione del sé che vengono spesso proposti come punto di partenza dei laboratori teatrali e che diventa qui il punto d'approdo.

L'esito del lavoro di un gruppo di ragazzi invitati a interrogarsi sulla rappresentazione del proprio io prende la forma di ventidue autoritratti, ventidue capitoli. Questi ultimi scorrono, a intervalli regolari, su uno schermo al plasma in formato verticale, issato nel presbiterio della ex-chiesa.

Lo schermo, quasi un altare sospeso, rievoca la doppia lettura dello spazio sepolcrale: luogo di massima presenza e di massima assenza. Il sepolcro di Cristo, così come viene narrato nella letteratura e nelle arti, è infatti simbolo di una potente ambiguità: esso grida l'assenza del corpo ed emana, contemporaneamente, la più forte presenza spirituale, carica dei segni della redenzione.

Lo schermo al plasma raccoglie allora i frutti di una rinnovata sacralità pagana. Nei giorni della crisi pandemica, l'esposizione problematizza la tensione tra l'assenza carnale dei corpi e la volontà forte di rimarcarne una presenza che assume caratteri completamente nuovi proprio per la virtualità della proiezione. I ragazzi che hanno partecipato al laboratorio hanno lavorato consapevolmente su questo duplice crinale: Anna parla della coesistenza di "presenza e assenza"; Gaetano di una distanza che, paradossalmente grazie al video, esalta la "vicinanza e la prossimità"; Luca di un tentativo di "avvicinarsi alla prossimità dei corpi", tentativo che

sembra ai suoi occhi ribadire quanto la vera prossimità rimanga necessaria e insostituibile.

Lo spazio Cosmo (così verrà chiamato d'ora in poi lo spazio della ex chiesa dei Santi Cosma e Damiano) suggerisce anche un'altra chiave di lettura per accedere al racconto di questa installazione: lo schermo al plasma incarna in fondo una rinnovata iconostasi. Lo spettatore è allora confrontato con una soglia o un limite d'accesso verso la parte più sacra, verso la profonda interrogazione dell'io. Anche in quest'ottica, i ventidue autoritratti rivelano moltissimo del momento che stiamo vivendo. Senza cadere nelle retoriche della pandemia, un gruppo di giovani studenti veneziani si mostra e, facendolo, espone il bisogno di cercarsi e raccontarsi, di guardarsi e farsi guardare, di perdersi e forse ritrovarsi.

2. Il Laboratorio | Presentazione



Frames da *In your face*.

Per presentare il laboratorio, Simone Derai evoca le parole di Jean-Pierre Vernant:

Il doppio è una realtà esterna al soggetto, ma che, nella sua apparenza stessa, s'oppone, per il suo carattere insolito, agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita. Esso si muove su due piani contrastanti ad un tempo: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come qualcosa che

non è qui, come appartenente a un inaccessibile altrove. [...] Ma, sia esso di pietra o di cera, faccia risalire alla luce del giorno l'ombra del morto o spedisca fra le ombre quelli che vivono alla luce, il *kolossós* realizza sempre, in quanto 'doppio', il collegamento dei vivi col mondo infernale. Tuttavia si presenta una difficoltà: come può una pietra, modellata e collocata dalla mano dell'uomo, assumere un significato di 'doppio' che la imparenta a dei fenomeni psichici incontrollabili e misteriosi come la figura di sogno o l'apparizione soprannaturale? [...] La risposta deve essere cercata nelle rappresentazioni religiose che danno alla visione del mondo dei Greci, attraverso il gioco delle corrispondenze e delle opposizioni ch'esse stabiliscono fra i diversi aspetti del reale, i suoi caratteri specifici. Come ogni segno, il *kolossós* rinvia ad un sistema simbolico generale, dal quale non lo si può separare. È solo nell'ambito di questa organizzazione mentale d'assieme ch'esso può apparire in stretta affinità con la morte e coi morti. (Vernant [1965] 1978, 348)

I partecipanti sono stati invitati a "immaginare la creazione di un proprio simulacro". Facendo i conti con la realtà dei mesi vissuti, caratterizzata dall'assenza dei corpi, la richiesta è di far sorgere un "colosso sostituto, una larva, una maschera, un fantasma".

Ciascuno ha allora concepito mentalmente un'immagine di sé per poi darvi forma, compiendo un'azione dinnanzi all'occhio della videocamera: un atto di esposizione o imposizione dell'io allo sguardo proprio e altrui. Anagoor non ha proposto un percorso di *videomaking*, così come non è stata richiesta la costruzione di una narrazione, ma l'invito è stato proprio quello di ricercare "una manifestazione dell'io, del corpo, del volto (celando/mascherando o esponendo le vulnerabilità personali) di fronte a uno sguardo fisso, non modificabile in termini tecnici".

Ogni partecipante al laboratorio ha potuto ideare e dar forma al proprio autoritratto con assoluta libertà, rispettando tuttavia alcune limitazioni formali: una limitazione temporale (per ognuno sono stati concessi dai 3 ai 7 minuti); una limitazione spaziale (ognuno è stato invitato ad esporsi, ad agire, a performare il proprio autoritratto in un set fisso disposto presso la Conigliera, atelier artistico di Anagoor); una limitazione tecnica (il formato della ripresa verticale in 16:9 poi accolto da uno schermo LCD).

I limiti formali sono forse l'elemento che, con più evidenza, crea un legame con la spettacolarità di Anagor. La presenza degli schermi led in scena, per esempio, si ritrova in molti spettacoli della compagnia, spettacoli durante i quali le grandi cornici verticali possono apparire come steli funerarie, come oggetti scultorei con un peso e uno spazio, come superfici piatte e prive di ingombro capaci di accogliere corpi scomparsi e temporalità diverse rispetto a quanto avviene sul palcoscenico. L'idea di *kolossós*, artefatto visivo capace di tenere aperto il contatto tra il mondo dei morti e quello dei vivi, viene estesa all'idea di un'immagine capace di stabilire un nesso forte tra due temporalità.

I ventidue autoritratti contengono in effetti, a loro volta, due tempi: il tempo della prefigurazione mentale del proprio io e il tempo dell'esteriorizzazione; il tempo del pensiero e il tempo dell'azione; il tempo fisso di un'immagine feroce che ha condotto la concezione dell'autoritratto e il tempo del gesto attraverso il quale quell'immagine mentale viene liberata.

Ogni autoritratto presenta da una parte dunque una tensione tra temporalità diverse, dall'altra una tensione legata alla scelta di cosa mostrare. A essere espressa è infatti la parzialità di ogni riproduzione visiva: nessuna immagine è data allo sguardo o è suggerita alla mente in modo neutro, innocente. I processi che conducono a una certa presentazione dell'immagine sono i processi che concepiscono la maschera come un dispositivo atto a celare o a mostrare. Rispetto all'esperienza fatta, Eleonora pensa per esempio alla maschera come "un noi in un altro momento nel tempo e nello spazio"; Gaetano la considera "la materializzazione del paradosso dell'esistenza (essere-fuori) e della sua rappresentazione"; per Anna infine si tratta di "qualcosa che serve a tirare via del peso, a grattare via la scorza di pietra del reale".

La coscienza del potere dell'immagine, e delle dinamiche degli sguardi a essa rivolti, sono il punto di contatto tra arte pittorica e arte performativa. L'esperienza preliminare, per i partecipanti, è stata non a caso una visita alle Gallerie dell'Accademia con un compito preciso: ogni studente doveva scegliere un ritratto e una scena da osservare e indagare nel corso di un'ora per poi formulare un interrogatorio all'immagine.

Le letture storico-artistiche e critiche, pur valutate e studiate prima di recarsi alle Gallerie, sono state messe da parte nel corso dell'esperienza, concepita come un'interrogazione spontanea: "Cosa sto guardando? Cosa riesco a vedere? Cosa mi è dato di vedere? Cosa è occulto?".

Tutti noi vediamo ciò che guardiamo perché "guardare è un atto di scelta", ricorda John Berger (Berger [1972] 2007, 10). D'altra parte le immagini stesse, attraverso strategie che gli studi di cultura visuale hanno ben evidenziato, ci guardano. Consapevoli di questa reciprocità, i ragazzi sono rimasti in meditazione dinnanzi a un'opera, facendo dell'arte pittorica il punto di partenza per una riflessione sullo sguardo. La nozione di 'regime scopico', complesso di soggetti e oggetti chiamati in causa in un processo visivo, viene riassunta da Michele Cometa nei seguenti tre fattori: "le immagini, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i dispositivi che rendono 'visibili' queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i media e le tecnologie della visione) e, infine, gli sguardi (*gazes*) che si posano sulle immagini" (Cometa 2012, 40). I tre fattori sono stati il motore di *In your face. Un esercizio*; scrive infatti Anna:

A partire dall'esercizio alle Gallerie dell'Accademia, si può dire che ci siamo concentrati sugli sguardi. Dopo averci chiesto di interrogare i nostri sguardi, ci hanno proposto esercizi sia di raccolta di immagini sia di composizione di immagini. Infine, i dispositivi. Anagoor presta molta cura a questo fattore, come hanno dimostrato nella consegna dell'esercizio finale e nella giornata di riprese. Forse questo è il punto che è stato meno indagato dal laboratorio e più lasciato in cura ai singoli partecipanti nell'assegnazione e svolgimento dell'esercizio *In your face*.

Fin dall'antichità, arte pittorica e arte teatrale si scrutano e si richiamano vicendevolmente, alla ricerca di quei modelli figurativi, fissi o in movimento, che meglio esprimono determinati affetti. Sulle tracce di questa interrogazione si muovono anche i ventidue partecipanti al laboratorio, diventando a un tempo pittori e attori di se stessi. Se, durante i primi incontri, si è tratto di allenare l'espressività emozionale nel costante contatto visivo con gli altri, in un secondo momento le emozioni sono state canalizzate in una rappresentazione del sé come quadro pittorico in movimento.

3. Quadri in movimento



Frames da *In your face*.

Concepire e performare sono due momenti diversi dell'esercizio che rendono bene l'idea della distanza esistente tra l'immagine mentale a cui ognuno ha dato forma e la resa corporea di questa stessa immagine. Diversi ragazzi dicono che il primo sguardo a cui si sono sentiti sottoposti è stato il proprio. Ideatori, attori e spettatori di se stessi: la coscienza di esibirsi dinnanzi all'occhio della videocamera, che avrebbe catturato e fissato il momento immaginato, ha ridefinito i termini della concezione e dell'esposizione dell'io.

Guardando i ventidue autoritratti, senza cedere alla tentazione ecfrastica di raccontare le immagini presentate, che pure spiccano per la singolarità delle scelte espressive, si possono rilevare alcune costanti.

Possiamo anzitutto soffermarci sull'uso delle possibilità della ripresa-video per mettere in luce strategie di lettura dell'immagine. L'idea originaria, l'immagine concepita in partenza, può allora essere sviluppata come atto performativo di scomposizione e ricomposizione dell'immagine, grazie a precise azioni del corpo davanti alla videocamera o grazie al montaggio finale. Assistiamo a percorsi creativi più o meno consapevoli che

presuppongono tuttavia il ricorso a un principio drammaturgico a cui possiamo sottoporre qualsiasi immagine:

un tableau n'est jamais immobile, puisque l'oeil qui le contemple a toute liberté en se déplaçant de déjouer sa perspective, de nuancer ses lumières; le tableau attend toujours que l'oeil le dramatise (Py 2014, 9).

Nonostante la pittura possa essere colta in modo fulmineo dallo spettatore, la vera contemplazione richiede uno 'svolgimento' da parte dello stesso.

Nel cinema, o nel teatro-spettacolo (come nella musica) lo svolgimento figurativo è presentato allo spettatore snodato, in cammino, e se ne assume meglio, e più facilmente perciò, la durata, che è materializzazione — esistente in ogni forma d'arte, del resto — del ritmo figurativo ispiratore: che se si vuole chiamar tempo si deve allora chiamare 'tempo ideale'.

Così scriveva Carlo Ludovico Ragghianti (Ragghianti 1976, 19) stabilendo la linea a un tempo comune e distintiva tra le cosiddette 'arti dello spazio' e le 'arti del tempo'.

Il "ritmo figurativo ispiratore" si materializza allora, in alcuni autoritratti, attraverso lente costruzioni e decostruzioni della propria immagine. Eleonora scrive per esempio di aver utilizzato il corpo "come una tela" che vuole "essere letta con semplicità" e aggiunge: "ho selezionato le parti del mio corpo che volevo che lo spettatore vedesse, indirizzandone la visione". Allo stesso tempo, la ragazza attribuisce al corpo l'aggettivo 'attraversabile', come se il gioco consistesse nel dar forma alla propria immagine pittorica scomposta e nel condurre meticolosamente lo sguardo dello spettatore, invitandolo al contempo a superare la soglia, le pieghe dell'immagine, quel *limen* presbiteriale, verso il mistero della totalità dell'io.

In questi autoritratti, il *tableau* è *vivant* nel tentativo di esporre il "ritmo figurativo ispiratore", ma è *vivant* anche quando lo sguardo della macchina da presa sembra 'medusare' il performer. Alcuni ritratti semi-immobili, per i sette minuti dell'esercizio, tentano infatti di trasformare il tempo in immagine. Senza intervenire modificando la ripresa, essi riescono a

esprimere in modo potente la crudeltà e il disagio di un semplice esercizio di esposizione e trasformazione del sé in pittura vivente.

Tocchiamo allora un altro punto. Per alcuni lo sguardo della camera e la riproduzione video sono stati una ragione di imbarazzo, per altri di vero piacere dell'esibizione. Si è trattato per qualcuno di porsi volutamente in una situazione scomoda, per altri di non cambiare il proprio modo di stare al mondo per fare i conti con una scomodità non esibita eppure presente. Per alcuni la gestualità è misurata, calcolata, decisa a priori; altri hanno cercato la reazione spontanea. Qualcuno ha messo in immagine e azione delle ossessioni, ha dato forma a fantasmi interiori. Altri si sono raccontati cercando di trovare, a fatica, un modo di abitare con il proprio corpo il ridotto spazio della ripresa. Qualcuno ha fatto ricorso a mani esterne, stabilendo quindi una relazione — di aiuto, di scontro, di scambio, di rifiuto — con agenti esterni alla scena. Si susseguono processi di vestizione, di svestizione, tentativi di dare forma al tempo manifestandolo come traccia visibile sul corpo.

Il laboratorio, per alcuni dei partecipanti, è stato allora l'occasione di acquisire una consapevolezza artistica maggiore, indicando una strada di lavoro sui limiti e sulle possibilità delle conquiste espressive.

Quei volti e quei corpi raccontano nuovi paradigmi estetici: il corpo integro, perfetto, pura exteriorità, si mostra oggi come parzialità, come ferita, come disfunzionante, deteriorato. I performer reinventano identità e soggettività attraverso maschere che nascondono e rivelano, attraverso il tentativo di autodeterminarsi, senza riuscire a celare un'inquietudine di fondo con la quale lo spettatore è in qualche modo chiamato a confrontarsi. L'esito del laboratorio *In your face* sembra allora una costellazione posta all'altare del sacrificio da sacerdoti che sono, allo stesso tempo, vittime di un momento storico in cui il corpo si rivela, potente e fragilissimo, nello spazio e nel tempo della distanza pandemica.

4. Il gioco del teatro



Foto Damiano De Vecchi, laboratorio fotografico luav.

In quale misura ciò che è stato fatto in questo laboratorio può essere definito nei termini di teatralità?

Il teatro incarna sempre, al di là della più o meno forte aderenza al reale, la possibilità di rendere visibile qualcosa che altrimenti non trova uno spazio di visibilità. I ventidue partecipanti al laboratorio sono stati posti di fronte a degli interrogativi personali e molto veri, ma le modalità espressive concesse loro sono state costruite, teatralmente, come estranee rispetto al tempo e allo spazio della quotidianità. Anna parla del teatro come di un momento che “presenta all'esterno un personale simulacro virtuale”, il momento che “presenta un'assenza”, sottoponendola al “proprio sguardo” e allo “sguardo di altri”.

Tornando a un punto precedentemente accennato, molti ragazzi, grazie al laboratorio, hanno iniziato a pensare il teatro come una forma d'arte che sottopone l'attore non solo allo sguardo altrui ma, prima di tutto, al proprio. Scrive ancora Anna:

Sebbene i miei occhi fossero fissati nell'obbiettivo, tutto il resto di me si sentiva totalmente esposto agli occhi di chi lavorava con me alle riprese. L'occhio della videocamera, nella concezione del mio lavoro, coincideva in tutto e per tutto con l'occhio del pubblico futuro e, soprattutto, con il mio stesso occhio.

Si tratta di fare i conti con la potenza degli sguardi, del proprio sguardo prima di tutto.

D'altra parte una tale potenza, per essere affrontata, può richiedere una presa di distanza rispetto al proprio lavoro. Laura scrive:

Rivedermi è stato strano, mi sono guardata come se non fossi io, come se il lavoro lo avesse fatto qualcun altro. Come se scoprissi insieme a chi mi stava guardando, cosa stava succedendo a quella ragazza vestita di blu.

Eleonora dice aver pensato a una rappresentazione del sé come "personaggio": la costruzione di questo personaggio, attraverso "giochi teatrali, giochi di luce, uso del trucco", se è concepita come modo di indicare al pubblico "dove guardare", è stata usata consapevolmente per celare parti rimaste in ombra che dovrebbero interrogare non meno di quanto viene portato alla luce.

La questione degli sguardi torna a essere centrale anche quando il senso profondo della teatralità viene ripensato nei termini della condivisione di uno spazio tra attore e spettatore. Per Anna, come per altri partecipanti, il gioco teatrale vero e proprio si è instaurato infatti "nel momento della registrazione". La presenza fisica, la vicinanza spaziale tra performer e spettatori che in qualche modo si è ricreata negli ambienti della Conigliera durante i giorni consacrati alla registrazione delle azioni, rimane allora per molti cuore pulsante della teatralità. Per Luca, per esempio, il gioco teatrale si è concretizzato nei termini della produzione di una "pura azione nello spazio", un'azione caratterizzata dalla sua "fisicità".

Gaetano ritorna al potere dello sguardo, riflettendo sulle possibili relazioni tra "una videoinstallazione e una performance teatrale". Per lui, l'avvenimento teatrale è stato riassunto dalla presenza del corpo nello spazio sottoposto a uno sguardo, sguardo per lui incarnato potentemente dalla telecamera. Scrive infatti:

L'esposizione alla camera ha radicalmente trasformato (oserei dire manipolato) il mio lavoro in maniera inaspettata. Dico inaspettata denunciando anche una mia certa ingenuità di approccio rispetto al compito assegnatoci. Si trattava del mio primo tentativo di messa in scenae volevo

che questo fosse: un porre nello spazio scenico gesti e oggetti che sarebbero stati attivati e messi in relazione attraverso il mio corpo. Arrivato nello spazio predisposto alla ripresa, mi sono sentito come calamitato dalla camera che si è imposta come signora delle mie azioni, con la sua grammatica e le sue leggi, le quali hanno inevitabilmente prodotto degli strappi e dei cedimenti alla mia volontà di resistenza al suo magnetismo.

Laura ci induce a cambiare prospettiva. La ragazza ha avvertito il momento della "sacralità del teatro in quella chiesa fredda", dove, dice, "ho avvertito il silenzio che unisce persone che sono venute per uno stesso scopo: guardare e fruire ciò che hanno di fronte, ognuno con il proprio stare". Prima di questo momento Laura sostiene di non aver avuto veramente la percezione di essere nel pieno di una creazione teatrale: "ognuno di noi aveva tempo a disposizione, non c'era pubblico di fronte e 'sbagliare' non significava non poterlo rifare". Il senso profondo del teatro viene quindi espresso ponendosi dalla parte dello spettatore, in quel giorno in cui "ci siamo trovati tutti lì, a guardarci l'un l'altro con occhi curiosi". Persino tecnicamente, riguardando il proprio autoritratto, Laura percepisce di aver dilatato troppo i tempi di un passaggio e scrive di come non se ne sia potuta rendere conto fino al giorno dell'esposizione dell'opera: "Il pubblico ti dà sempre la misura giusta del tempo, come spesso tu, agente coinvolto, non riesci a fare".

Ritorniamo allora alla presentazione degli esiti del laboratorio nello spazio Cosmo.

Non è possibile guardare lo scorrere degli autoritratti senza che l'occhio colga, anche distrattamente, il racconto fragile che sale alla superficie delle pareti di quel luogo in forma di elementi dimenticati, sacrificati e ricostruiti grazie alla perizia del lavoro di restauratori e architetti. E non è possibile allora non percepire un nesso tra questa visione d'insieme e le tracce lasciate trasparire dagli autoritratti. Ne sono consapevoli anche i ragazzi; Anna ha vissuto una vera rivelazione nello "scoprire come le linee delle [sue] immagini si intersecassero o richiamassero quelle dello spazio".

Gli esiti del laboratorio, esposti in un luogo complesso, capace di essere contenitore del sacro e della più profana realtà industriale, testimoniano

del processo di creazione del proprio io in termini che se vogliamo sono in qualche modo anch'essi a un tempo sacri e profani.

Il corpo che si fa immagine è supporto di una memoria molto personale. Tale memoria, nel momento in cui si esplicita o trova strategie per celarsi, diventa traccia che risuona nel reale e che, contemporaneamente, suggerisce vie d'astrazione. La ripresa video, nonostante riproduca un corpo solo virtuale, è sostenuta da un occhio – quello della telecamera – che può far risaltare dettagli molto intimi. Il colore di due occhi levati all'improvviso, il tremore di un labbro, l'intensità del blu, la freschezza di un sorriso, i denti bianchi, un orecchino, il suono di una voce, il sollevarsi di un velo, il cadere di una foglia tutti questi dettagli poggiano su una forte adesione al reale. Eppure, più gli elementi della realtà vengono penetrati, più si scopre quanto essi ci suggeriscano possibilità di fare astrazione dal reale e quanto si compongano di un portato immaginativo, fantasmatico. Quello che non è dato sapere è se l'immaginazione sia parte costitutiva dell'opera, se sia negli occhi di chi la costruisce o in quelli di chi ne fruisce.

L'esposizione degli autoritratti non è certo uno spettacolo teatrale eppure vi è una drammaturgia sottesa: dinnanzi a immagini che sembrano non costruire narrazione, le tracce e i frammenti del sé emergono da un sommerso insondabile, celano e rivelano un irrefrenabile bisogno di raccontare. Nello spazio Cosmo è stato esposto il processo di autorappresentazione, sono stati ostentati residui di visione, dettagli in stati di attesa, drammaturgie potenziali.

Riferimenti bibliografici

Berger [1972] 2007

J. Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere tra storia dell'arte e quotidianità* [*Ways of Seeing*, 1972], trad. it. M. Nadotti, Milano 2007.

Cometa 2012

M. Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.

Py 2014

O. Py, Prefazione a Ramos Julie (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris 2014.

Ragghianti 1976

C.L. Ragghianti, *Arti della visione. Spettacolo*, Torino 1976.

Vernant [1965] 1978

J-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci* [*Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* 1965] trad. it. M. Romano e B. Bravo, Torino 1978.



Frames da *In your face*.

In Your Face | Qualche domanda

Come ti chiami?

Gaetano Palermo

Laura Marcon

Anna Suzzi Valli

Luca Gallio

Eleonora Bentivoglio

Sul teatro

In che cosa consiste l'atto teatrale di questo esercizio? In che termini e in che misura, nel farlo, c'è stata in te la consapevolezza (o meno) che stavi facendo teatro?

G: La presenza performativa del corpo in uno spazio che si prestava a uno sguardo (benché fosse quello inumano di una telecamera) costituiva per me la cifra di un avvenimento teatrale.

LM: Prima immagine del mio quadro: una ragazza vestita con un tutù blu. Mano a mano che la performance procede mi carico di vestiti, che stanno a rappresentare le esperienze che mi hanno riempita fino a quel momento. In questo modo volevo raccontarmi: partendo dal presupposto che ognuno di noi è un corpo vuoto alla nascita che viene riempito dalle persone che incontra, dai luoghi che frequenta, dal posto in cui ha la fortuna o sfortuna di nascere e crescere. Credo sia stato un lavoro fortunato per essere 'solamente' il frutto del laboratorio di una classe magistrale. In questo tempo difficile per tutti abbiamo avuto una possibilità non indifferente, realizzata sapientemente grazie alle capacità organizzative e tecniche di Simone, Eliza e Marco di Anagoor. Non avevo la percezione di star facendo teatro nel momento in cui ho realizzato la performance: ognuno di noi aveva tempo a disposizione, non c'era pubblico di fronte e "sbagliare" non significava non poterlo rifare. Ho avvertito di più la sacralità del Teatro il primo giorno che ci siamo trovati

tutti lì a guardarci l'un l'altro con occhi curiosi, e ancora quando un po' di amici e colleghi sono venuti a vederci. In quella chiesa fredda ho avvertito il silenzio che unisce persone che sono venute per uno stesso scopo: guardare e fruire ciò che hanno di fronte, ognuno con il proprio 'stare'.

A: Consiste nel presentare all'esterno, agli sguardi altri e al proprio, un personale simulacro virtuale. Consiste nel presentare un'assenza. Consiste nel distanziare, creare del vuoto attorno ad un'intima presenza, la propria. E quando presenze e spazi vuoti si incontrano in un qualche luogo ed in un qualche tempo, c'è sempre teatro. Per me, il teatro c'è stato nel giorno e nel momento della registrazione; quando il mio corpo ha presentato un'azione a sé stesso e ad altri corpi, quando finalmente la mia pelle è tornata sensibile alla pelle e allo sguardo di altre presenze.

LG: Questa è probabilmente (ma direi sicuramente) la mia prima esperienza teatrale, e dunque mi è difficile definire la mia consapevolezza nel lavorare a questo progetto. Forse l'unica consapevolezza che ho avuto è stata quella della pura azione nello spazio e di come la mia fisicità potesse caratterizzarla.

E: Probabilmente l'atto teatrale sta nel rappresentare noi stessi come un personaggio che bisogna delineare sulla scena, e che vogliamo raccontare al pubblico indirizzandolo verso verità nascoste.

Rispetto a quello che hai presentato, in che modo definiresti il gioco teatrale? Cosa hai mostrato di questo "gioco"?

G: Definirei il gioco teatrale come un'emergenza, qualcosa che affiora improvviso e che mette chi guarda in allarme, provocando quel trauma originario che è alla base della apertura verso l'ignoto e quindi della conoscenza. Di questo gioco ho voluto mostrare l'aspetto materiale e plastico come dimostra l'utilizzo che ho fatto della maschera e dello specchio, come strumenti di nascondimento e rivelazione.

A: Il gioco teatrale è un gioco pericoloso e mortale; un gioco che accetta di morire nel momento stesso in cui si dà. Eppure, rimane un gioco e nel gioco c'è sempre un come se, una distanza di sicurezza: tra il piede lanciato sul vuoto e la mano aggrappata alla realtà. Il gioco teatrale è un

campo di distanze e di morte. Nell'esercizio che ho presentato, ho voluto espormi al rischio dello sguardo mortifero di Medusa, mostrando la distanza di sicurezza, i labirinti percorribili nella morta pietra.

E: Ho cercato di porre attenzione su alcuni aspetti che appunto volevo mettere in evidenza tramite alcuni giochi teatrali, luce, trucco, percorrenza corporea, dita che ti indicano dove guardare.

Quale valore attribuisce al lavoro fatto in questo momento di distanza dei corpi?

G: Il lavoro di *In your face* ha riportato in primo piano i corpi dandogli valore attraverso le specificità di un mezzo come il video che pur attraverso la distanza che gli è propria ne esalta la vicinanza e la prossimità.

A: Un valore di necessità e urgenza a un lavoro di estrema intimità ed estrema estraneità ad un tempo, atto unico di presenza ed assenza.

LG: Trovo che una soluzione ben studiata possa avvicinarsi (ma non sostituire) la prossimità dei corpi e la necessità della stessa. Detto questo il lavoro di per sé ha una grande importanza nel mio percorso, essendo il primo che faccio.

Sul corpo, la voce, il gesto

Come hai deciso di usare il corpo, la voce, il gesto, gli oggetti? Perché?

G: L'uso che ho fatto di corpo, gesti e oggetti era mirato, almeno in fase progettuale, a produrre una distanza di visione, al fine di non indulgere alla tentazione della camera che richiede e favorisce primi piani e mezzi busti, e di radicare il mio lavoro in una modalità quanto più possibile teatrale. In fase di realizzazione questo proposito non è stato evidentemente rispettato a pieno.

Al di là di ciò, comunque, la distanza era ricercata anche attraverso l'uso della maschera, l'annullamento della vocalità intesa come traccia specificamente umana, l'utilizzo della parola come segno grafico, visivo,

geroglifico e la presenza di uno specchio che rimandava a spazi altri, fuori dal campo della visione.

LM: L'uso del corpo nella mia performance è sdoppiato in ciò che ho realizzato alla Conigliera e ciò che si è poi visto sullo schermo. Mi spiego: nel momento in cui ho realizzato la performance ho dovuto fare la sequenza di azioni che avevo programmato in maniera molto rapida, per la precisione in 1,45 min. Questo perché con Simone avevamo già pensato che la drammaticità di quello che stavo tentando di raccontare sarebbe stata più d'impatto in *slow motion*. Per stare dentro ai 7 minuti (limitazione di tempo data da Anagoor) era necessario però realizzare il tutto in poco più di un minuto e mezzo. Quindi se parliamo del video il mio corpo è piuttosto statico, movimenti lenti e dilatati nel tempo; il corpo che si è mosso in Conigliera è invece un corpo deciso, rapido, quasi meccanico.

A: La mia scelta è stata quella di interrogare con corpo, suono e oggetti l'interconnessione delle condizioni di prossimità e distanza: il corpo fuori fuoco e il primo piano con sguardo fisso nell'obiettivo; il suono intimo della bocca che articola parole care, ma senza pronunciarle; il fil di ferro che misura ed estende la distanza tra la mia bocca e il tuo occhio e il fil di ferro che incide e segna la pelle.

LG: Si è trattato di pormi in una condizione che per certi versi è scomoda alla mia personalità, sia per quanto riguarda il corpo che i gesti, al di là del nudo che non avevo mai praticato. L'utilizzo del dispositivo post-it, una specie di etichetta se vogliamo, o un'azione dall'esterno, seguita dalla mia azione su di esso, mostra questo lato scomodo, o almeno per me lo avvicina, non tanto nell'oggetto, ma nell'agire che, se pur fissato su di un dispositivo digitale, vorrei restasse legato a quel tempo definito nel quale si è svolta questa azione.

E: Ho utilizzato il mio corpo come una tela, selezionando però le parti del mio corpo che volevo che lo spettatore vedesse. Indirizzando la sua visione.

Quale significato hai dato alla ripetizione del gesto? Quale al movimento? Quale alla staticità?

A: La staticità come pietra esposta allo sguardo di Medusa. Il movimento come vorticoso labirinto d'acqua. Il pericolo dell'opacità, della pesantezza e della morte da una parte; la salvezza di una realtà fluida dall'altra.

E: Ho creato il movimento attraverso materiali scenografici, con il mio corpo, con il mio sguardo e con il montaggio. Gesto-movimento-staticità sono elementi fondamentali per la creazione ritmica. La ripetizione crea il ritmo.

In che modo l'alterità, la presenza esterna ha determinato la tua azione?

A: Solo una presenza esterna immaginata, la mia in primo luogo, ha determinato la mia azione. L'idea del pericolo di espormi al mio stesso sguardo mi ha portata a sviluppare le strategie, i percorsi di ferro, carne e acqua possibili.

Quale tensione racconta il corpo 'alterato' (decidi tu come declinare questo aggettivo)?

G: L'alterazione nel mio lavoro è rintracciabile eminentemente nell'uso della maschera, che si fa portatrice della tensione tra il dentro e il fuori, tra ciò che è e ciò che appare o si vorrebbe apparire, tra la cosa in sé (noumeno) e il fenomeno, per dirla in termini kantiani.

A: Racconta la tensione tra uno sguardo esterno che disegna le linee di una figura e un movimento interno che disegna labirinti percorribili verso uno sguardo e movimento esterno.

In che modo, secondo te, le passioni (gli affetti) si iscrivono nei/sui corpi?

G: I nostri corpi (*somata*) non possono che essere portatori dei segni (*semata*) delle nostre passioni. In questo lavoro però ho cercato di utilizzare un corpo, il mio, presentandolo, per quanto possibile, neutralmente. Sono consapevole del fatto che la neutralità assoluta non esiste dal momento che qualsiasi cosa si faccia sensibile è passibile di giudizio e quindi di un'attribuzione di senso. Quello che intendo dire riferendomi alla neutralità è che non volevo che l'attenzione dello spettatore si focalizzasse su particolari segni di individuazione della mia

persona, o della mia biografia, in quanto il lavoro era proprio mirato a un annullamento e messa in discussione del concetto di identità, come dimostra l'utilizzo della maschera e dello specchio, che da un lato riflettono e amplificano l'io, dall'altro lo dissolvono.

A: Come percorsi nella carne. Strade intricate e incerte che si aprono nei corpi; che aprono i corpi, scontornandoli, grattandone via i lineamenti rocciosi, segnandovi ferite da cui sgorga acqua.

LG: Non credo volessi parlare di affetti e passioni, quanto più della mia incapacità nell'assecondare l'azione su di me.

Sullo sguardo

Cosa hai provato nell'esporsi agli occhi della videocamera?

G: L'esposizione alla camera ha radicalmente trasformato (oserei dire manipolato) il mio lavoro in maniera inaspettata. Dico inaspettata denunciando anche una mia certa ingenuità di approccio rispetto al compito assegnatoci. Si trattava del mio primo tentativo di messa in scenae volevo che questo fosse: un porre nello spazio scenico gesti e oggetti che sarebbero stati attivati e messi in relazione attraverso il mio corpo. Arrivato nello spazio predisposto alla ripresa mi sono sentito come calamitato dalla camera che si è imposta come signora delle mie azioni, con la sua grammatica e le sue leggi, le quali hanno inevitabilmente prodotto degli strappi e dei cedimenti alla mia volontà di resistenza al suo magnetismo.

LM: Espormi agli occhi della videocamera non è stato fastidioso, anzi, c'è una parte di me piuttosto vanitosa che viene soddisfatta nell'esporsi (consapevolmente) allo sguardo esterno. Certo, come dicevo prima, il fatto di sapere che il girato poi poteva essere montato e ritoccato (seppur limitatamente) lasciava grande spontaneità al momento dell'azione.

A: Sebbene i miei occhi fossero fissati nell'obiettivo, tutto il resto di me si sentiva totalmente esposto agli occhi di chi lavorava con me alle riprese. L'occhio della videocamera, nella concezione del mio lavoro, coincideva in

tutto e per tutto con l'occhio del pubblico futuro e, soprattutto, con il mio stesso occhio.

E: Quasi nulla, estrema finzione.

Cosa hai provato nell'esporti agli occhi del pubblico dello spazio Cosmo?

G: In quanto performer sono abituato all'esposizione della mia persona al pubblico sguardo e di questo mi nutro. Questa volta invece oltre che interprete ero anche autore e l'esposizione pubblica del mio lavoro mi ha fatto sentire come espropriato, svuotato e denudato. Ho provato un reale imbarazzo oltre che un senso di gelosia quasi materna verso la messa in mostra di qualcosa che fino a quel punto era stata solo mia.

A: La stessa cosa che ho provato esponendomi agli occhi di Simone, Marco, Eliza e dei miei compagni di riprese, solo in maniera attenuata: un sentimento tra la potenza del voler mostrare e la vulnerabilità del sentirsi messa a nudo. Tuttavia, ripeto, il grado di questa emozione nella sua manifestazione allo spazio Cosmo per me non è comparabile a quello accaduto in Conigliera.

E: Ero serena, il giudizio non mi spaventa, mi piace essere guardata.

Cosa hai provato nell'esporti ai tuoi stessi occhi?

G: Sul piano dello sguardo personale e di autoanalisi ho fatto esperienza di un autentico senso di crudeltà nei miei confronti.

A: L'impossibilità di reggere lo sguardo di Medusa. La necessità di trovare strade per la leggerezza, per tirare via peso.

LG: Imbarazzo, consapevole già da prima del lavoro, ma osservarlo dall'esterno ha sicuramente un altro peso.

E: Consapevolezza. Avendo montato io stessa il video conoscevo già l'immagine di me.

Nel comporre l'azione hai pensato a cosa mettere in evidenza per lo spettatore? Hai cioè riflettuto sulle strategie di lettura dell'immagine che l'azione può suggerire allo spettatore? Se lo hai fatto puoi parlarne un po'?

G: Ciò che ho voluto mettere in evidenza in questo lavoro era il suo proprio carattere logico e dimostrativo. Volevo fosse chiaro che si trattasse di una messa a tesi della rottura del principio di identità e di non contraddizione. Tuttavia, questa evidenza non voleva essere assertiva ma rivelare il baratro che si apre in seguito a tale rottura e le sue possibilità di risonanza e rifrazione.

LM: Ho pensato a come il pubblico avrebbe interpretato ciò che stava vedendo, non conoscendomi affatto. Senza una voce guida, una traccia. A posteriori ho ricevuto commenti molto disparati, con riletture anche diverse da come avevo inteso il lavoro all'inizio. Questo credo sia il bello e il brutto del nostro mestiere, dell'arte in generale. I punti di vista degli altri mi hanno dato spunti interessanti nel ripensare l'operato. Esempio: sopra al tutù blu ho messo una camicia azzurra da scout, per me simbolo molto chiaro della mia appartenenza al movimento dell'Agesci. Un'amica di mia madre che ha visto questa cosa l'ha interpretata come una dualità interna alla donna nel portare anche pezzi maschili: di vestiti, di pregiudizi, di mestieri, di fatiche.

A: Sì. Nella prima parte, ho voluto distanziare lo sguardo dello spettatore, mostrandogli un'immagine fuori fuoco, ed evidenziare la sua volontà di disegnare contorni, utilizzando il fil di ferro che, frapponendosi tra la mia figura e l'obiettivo della videocamera, creava un effetto di sovrapposizione con l'immagine del mio viso e del mio corpo. Nella seconda parte dell'esercizio, ho voluto invece avvicinare pericolosamente lo sguardo dello spettatore, fissandolo negli occhi, e guidarne lo sguardo lungo le linee che io stessa disegnavo sulla mia pelle.

E: Sì! Volevo essere chiara e poco introspettiva, volevo essere letta con semplicità, volevo meravigliare, volevo far riflettere sulla debolezza del corpo e la sua accettazione che tutti dobbiamo affrontare, volevo creare ritmo reattivo.

Sullo spazio e sul tempo

Che cosa ha significato per te esporti in uno spazio? Come definiresti questo spazio?

G: Lo spazio ha rappresentato per me il ventaglio delle possibilità di azione nonché, d'altro canto, il pericolo della loro inefficacia e gettatezza.

A: Per me si è trattato di espormi in uno spazio indefinito, vuoto della presenza e pieno dell'assenza.

LG: Ha significato prendere una posizione (anche se incerta) rispetto a come il mio corpo può (o potrebbe) somatizzare differentemente lo stesso e le azioni che svolgo, molte volte inconsapevolmente.

E: Ero contenta che il lavoro fosse visto in uno spazio d'incontro.

Che cosa ha significato per te esporti per una durata temporale? Quale rapporto con il tempo senti di aver stabilito?

G: Il tempo è stato per me invece il recinto di quelle stesse possibilità, il limite entro cui dovevano essere attuate. Questa però è solo una distinzione forzata e prospettica in quanto in generale il lavoro è composto da 'appuntamenti' spazio-temporali mirati a creare un ritmo non solo in termini sonori ma anche di visione.

A: Mi sono esposta a un tempo frammentato e doppio: prima statico e spezzato, poi dinamico e continuativo. Quando verso la fine si ha l'impressione di un tempo lineare, l'ultimo gesto accompagnato dal sospiro suggerisce un cerchio che ricomincia. Anche il rapporto con il tempo dell'autoritratto è stato dunque caratterizzato dal rifiuto della linea e della cornice e dal confronto e affronto del labirinto.

LG: Il tempo definito di cui ho parlato prima è un tempo che credi si collochi leggermente al di fuori al tempo che vivo ogni giorno, o almeno un leggero scarto in una direzione differente.

E: Volevo che il lavoro finale fosse breve, ma non per sottrarmi ma per non annoiarmi per non perdere attenzione e intensità. Sul tempo penso di esserci riuscita, sull'annoiare ...

Come è cambiata (se è cambiata) la percezione del lavoro quando lo hai visto esposto allo spazio Cosmo?

G: Ho preso consapevolezza della radicale differenza tra una videoinstallazione e una performance teatrale, nonché delle loro infinite possibilità di relazione.

A: È stato interessante scoprire come le linee delle mie immagini si intersecassero o richiamassero quelle dello spazio. Altra scoperta, a tratti preziosa a tratti deludente, è stata quella del suono, che non sapevo né potevo immaginare quali strade avrebbe preso nello spazio. Devo ammettere che il primo giorno ne sono rimasta molto colpita: era come se i suoni della prima parte si disperdessero in un paesaggio acqueo, richiamando quindi il rumore di pioggia del finale. Tuttavia, avrei trovato molto più interessante la proposta di una fruizione e percezione mobile, rispetto alla distesa di sedie in posizione frontale.

LG: Non troppo, la suggestione del luogo ha sicuramente modificato la mia percezione, ma non saprei definire come.

E: Ho visto qualche errore che in uno schermo piccolo non avevo notato. Ma vanno bene anche gli errori.

Frames da *In your face*.

Riflessioni a posteriori

Come definiresti, rispetto alla tua esperienza, la maschera?

G: La materializzazione del paradosso dell'esistenza (essere-fuori) e della sua rappresentazione.

LM: Rivedermi è stato strano, mi sono guardata come se non fossi io, come se il lavoro l'avesse fatto qualcun altro. Come se scoprissi insieme a chi mi stava guardando, cosa stava succedendo a quella ragazza vestita di blu. Questo mi ha fatto notare ad esempio un passaggio che a posteriori penso di aver dilatato troppo nel tempo, che invece mentre componevo il

montaggio ho lasciato come poi si è visto. Il pubblico ti dà sempre la misura giusta del tempo, come spesso tu, agente coinvolto, non riesci a fare.

A: Un qualcosa che serve a tirare via del peso, a grattare via la scorza di pietra del reale che vuole ritrarsi come tale.

E: La maschera è un noi in un altro momento nel tempo e nello spazio. Non è un estraneo è una amica cara che incontriamo quando ne abbiamo bisogno.

Come definiresti, rispetto alla tua esperienza, la cornice?

G: Un limite necessario che invita ad essere trasceso.

A: Nello studio per questo esercizio ho riflettuto molto sul concetto di Cornice. Per me Cornice è stata la linea: il fil di ferro, il serpente, il labirinto. Il mio rapporto con la Cornice si rispecchia nel mio rapporto con il fil di ferro nel lavoro che ho presentato.

E: La cornice pone attenzione delimita il tempo e lo spazio è necessaria: c'è sempre una cornice materiale o mentale.

Nell'ambito della visual culture, è centrale la nozione di "regime scopico", quel complesso di soggetti e oggetti chiamati in causa in un processo visivo che Michele Cometa riassume nei seguenti tre fattori: "le immagini, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i dispositivi che rendono 'visibili' queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i media e le tecnologie della visione) e, infine, gli sguardi (*gaze*) che si posano sulle immagini". Potresti commentare questa definizione riscrivendola dal punto di vista dell'esperienza concreta vissuta in questo laboratorio?

A: Il laboratorio con Anagor è stato soprattutto un laboratorio di ascolto e di sguardo. A partire dall'esercizio alle Gallerie dell'Accademia, si può dire che ci siamo concentrati sul terzo di questi fattori. Dopo averci chiesto di interrogare i nostri sguardi, ci hanno proposto esercizi sia di raccolta di immagini sia di composizione di immagini: che, mi accorgo ora,

corrispondono al primo fattore. Infine, i dispositivi. Certamente Anagoor presta molta cura a questo fattore, come hanno dimostrato nella consegna dell'esercizio finale e nella giornata di riprese. Forse questo è il punto che è stato meno indagato dal laboratorio e più lasciato in cura ai singoli partecipanti nell'assegnazione e svolgimento dell'esercizio *In your face*.

Conosci il teatro di Anagoor? In che modo il loro teatro ha influenzato (o non ha influenzato) il tuo lavoro?

G: Conosco il teatro di Anagoor e con ciò intendo dire che conosco alcune delle loro opere. L'elemento che più ha influenzato però il mio lavoro è stato sicuramente e per forza di cose il loro teatro inteso in senso fisico e materiale come lo spazio che ci ha ospitato nei mesi di questo laboratorio.

A: Non lo conoscevo prima di cominciare questo laboratorio. Quello che so, lo devo al lavoro fatto con loro e alle visioni che ci hanno proposto dei loro spettacoli. Sicuramente una certa staticità e dilatazione del tempo di cui ho fatto esperienza nel teatro di Anagoor è consapevolmente filtrata nel lavoro che ho presentato.

LG: Non lo conoscevo prima del laboratorio, ho avuto modo di vedere la ripresa di due loro lavori e ne sono rimasto colpito. Penso che inconsapevolmente (ma anche consapevolmente) abbia direzionato il mio pensiero rispetto all'immagine.

Credi che il lavoro che avete fatto possa essere politico? Se lo ritieni tale, come spiegheresti questo aggettivo?

G: Come tutto ciò che arriva ad un pubblico anche questo lavoro può avere un valore 'politico', in quanto tocca direttamente, o dovrebbe toccare, le individualità del corpo sociale, e a maggior ragione in quanto lo fa ponendo al centro il corpo. Non credo però in una finalità direttamente ed esplicitamente politica dell'arte in quanto il suo esito sociale e politico può darsi a mio parere soltanto attraverso un processo che definirei di eterogenesi dei finie quindi indiretto, sotterraneo, quasi subdolo. Credo che l'arte sia apparizione del bello nelle sue complessità e attraverso questa emergenza, o non-nascondimento del bello il vero giunge a baluginio. L'esperienza di questa verità e bellezza può avere un enorme

portato politico, ma sta a chi le coglie il compito o la scelta di farsene portatore e messaggero nel mondo in cui vive, politicamente.

A: Non lo so. Un primo impulso mi spinge a scrivere di no. Credo che il teatro sia sempre politico, perché coinvolge sempre corpi e spazi altri e nostri. In questo caso non si tratta di teatro, ma di un'installazione video, in cui ai corpi degli spettatori fa fronte solo un simulacro virtuale. Forse si può dire politico proprio in virtù di questo; perché risponde con la massima distanza possibile a un momento di massima distanza dei corpi.

E: Io continuo ad interrogarmi su cosa possa essere politico o meno ma non ho ancora trovato una reale risposta. Di base penso che qualsiasi decisione si prenda ha un risvolto politico.

Trovi di seguito una lista di associazioni di parole che puoi commentare (una o più di una):

corpo/volto stratificato
erotismo anatomico
corpo/volto coreografico
corpo/volto ferito
corpo mutilato
squarcio ambiguo
corpo frammentato
corpo/volto della ricreazione
corpo/volto del trauma
corpo/volto del sacrificio
corpo/volto velato
corpo/volto negato
corpo attivo
corpo passivo
corpo inedito

LM: Commento brevemente la distanza tra corpo attivo e corpo passivo. Credo che la grande differenza tra l'occhio di una macchina da presa e il teatro e le arti *live* in generale stia proprio qui: nel corpo che lasci quando vieni ripreso, un corpo/immagine che può essere portato ovunque nel mondo mentre tu rimani fermo nella tua stanza. Come quello che è

successo e continua a succedere oggi, durante questa distanza dei corpi dovuta alla pandemia e questa vicinanza degli schermi, che ci uniscono e ci separano. Così un corpo attivo è lì vicino a te, un cuore che batte e un respiro caldo che puoi percepire se ti avvicini almeno un po'; un corpo passivo è forse un corpo che vedi come un ologramma, ne riesci a captare le movenze, i tratti del viso, la statura e la personalità. Ma non è lì vicino a te, quando lo vedi potrebbe essere ormai lontano, senza che tu sappia quanto batte forte il suo cuore nell'esporsi ai tuoi occhi.

A: corpo/volto stratificato; corpo/volto ferito

La ferita, come anche la stratificazione, maschera o armatura che sia, serve, ancora una volta, a tirare via il peso della 'realtà' opaca, rocciosa, morta. È necessaria per aprire percorsi, labirinti nello sguardo di Medusa. Senza stratificazione, senza ferita, non c'è leggerezza. E senza leggerezza, come insegna Calvino, Medusa vince.

E: corpo/volto coreografico: indispensabile per l'espressione

corpo/volto ferito: corpo sensibile a quello che gli circonda

corpo mutilato: corpo reale

squarcio ambiguo: decisione estetica

corpo/volto negato: intensificazione dello sguardo

corpo attivo: modifica la naturalezza del gesto

corpo inedito: attraversabile

English abstract

In Your Face is a theatrical exploration on identity. This stage workshop, organised by IUAV and coordinated by the theatre company Anagoor, explores the relationship between creativity and identity. The delicate balance of self-observation and self-exposure allowed each participant to create a personal representation of themselves. The results of the workshop, twenty-two self-portraits in motion projected onto a plasma screen, were presented in the Spazio Cosmo at the Giudecca (Venice). In order to present this work, the relationship between the self-portraits and the exhibition space that hosts them is analyzed first. Then, the reflection focuses on the principles of the gaze according to the assumptions of visual culture. The relationship between performance and painting thus becomes a crucial junction for understanding the creative principles behind the workshop. But above all, in the end, the reflection underlines the principles of theatricality on which this type of work is

based. An interview with the workshop participants, which was the starting point for the proposed reflections, accompanies the text.

keywords I identità; autoritratto; *tableau vivant*; *visual culture*; teorie dello sguardo; arti performative; Anagoor; luav.

Presentazione di: La Tetralogia del Lemming. Il mito e lo spettatore, Il Ponte del Sale, 2021

Con una Nota per lo spettatore di
Piermario Vescovo

Massimo Munaro

Nota per lo spettatore



Le quattro ante de *La tetralogia del Lemming* di Massimo Munaro (Ponte del Sale, Rovigo 2021) sono composte da *Edipo*, *Dioniso e Penteo*, *Amore e Psiche*, *Odisseo*. Si tratta, dunque, non di un percorso esaustivo rispetto al complessivo rapporto del Teatro del Lemming, in un lungo arco temporale e di pratica, con la tragedia e il mito antichi, ma di quattro momenti particolarmente significativi o rappresentativi nella specificità del rapporto con lo spettatore, inteso nel senso puntale del termine: ovvero lo spettatore singolare o del piccolo gruppo,

nella prospettiva di un teatro dell'incontro, della presenza e della relazione.

Il mito e lo spettatore – così suona il sottotitolo – si offre come un lavoro “memoriale” di Munaro sul proprio lavoro teatrale di un quarto di secolo, anzitutto nella riflessione su una linea caratterizzante di cui si richiamano ragioni e continuità, non certo riducibili alla formula del “teatro per pochi spettatori” (e, al limite, per uno spettatore solo), posta la radicale differenza della “poetica” del Teatro del Lemming rispetto a quanto possono avere fatto, in misura estemporanea o avventizia, altri gruppi e compagnie.

Libro “memoriale” nel senso della raccolta di materiali e documentazione, ma a cui va riconosciuta una diversa forma e necessità; ragione per cui il mio personale apprezzamento riguarda ragioni che non sono solo quelle di uno spettatore affezionato (anche se purtroppo discontinuo) del Teatro del Lemming. Infatti, se la seconda parte del volume offre materiali evidentemente utili alla documentazione e allo studio, la prima presenta, con un taglio significativo, un racconto o una descrizione dei quattro spettacoli, comprensiva anche di porzioni testuali o dei “copioni”: una sorta di “analisi riflessiva” (impiegando una categoria solo apparentemente incongrua di Carlo Gozzi) che è testimonianza e, in fondo, una forma di risoluzione di quegli spettacoli in “drammaturgia consegnata al libro”.

Un secondo elemento determina, inoltre, la scelta di questi quattro titoli rispetto ad altri possibili: quello che Munaro, nella brevissima pagina di premessa e motivazione, definisce della “rimessa in scena”, che insiste, più e oltre alla collocazione temporale della prima presentazione al pubblico di questi lavori tra la fine degli anni '90 e l'inizio del “nuovo millennio”, sulla continuità di essi nel “repertorio” della compagnia. “Repertorio” appare, peraltro, parola inusuale per il teatro di ricerca, legata piuttosto all'esperienza del teatro commerciale o delle “compagnie di giro” (specie in via di estinzione nell'organizzazione del teatro italiano di quello a cui si è appena alluso come “nuovo millennio”, spogliando ovviamente l'etichetta di ogni enfasi). C'è da chiedersi, dunque, in che misura la “rimessa in scena” sia una prassi e di quale teatro italiano, e le risposte forse potrebbero risultare meno prevedibili di quanto si pensi; ma intanto questo libro, in ogni caso, marca come sua fondamentale ragione di fondo, insieme all'efficacia e alla potenza di queste quattro creazioni nel tempo, anche la loro continuità nell'esperienza del gruppo o della compagnia, anche nella formazione dei nuovi attori, e dunque del suo rinnovamento e del passaggio di testimone nel tempo.

Edipo – il cui sottotitolo suona *tragedia dei sensi per uno spettatore* – rappresenta probabilmente l'esito estremo del lavoro e della “poetica” di Munaro, ed estremo non va inteso nel senso dell'oltraggio e della violenza, ma, alla lettera, della radicalità di attuazione. Peraltro ora – in un anno che è insieme quello del settimo centenario dantesco e in cui idee di spettacolo generalmente non altissime (ovviamente casi specifici e speciali

esclusi) sembrano impediti o compromesse dalle cause di forza maggiore “esterne” – conta ricordare come lo “spettatore solo”, e bendato, secondo il ricordo offerto dallo stesso Munaro, uscisse da uno studio originalmente legato al primo canto dell’*Inferno* per diventare Edipo, in un’incarnazione di fatto allo spettatore.

Il libro, oltre che di memorie di un regista e di un gruppo, risulta infatti, e soprattutto, dedicato all’esperienza dello spettatore: si potrebbe dunque risalire al titolo del laboratorio che, nel 1996, provò appunto a sviluppare l’idea o l’intuizione dell’anima bendata vagante, da *i cinque sensi dell’attore a i cinque sensi dello spettatore*, ritrovati nell’esperienza condotta al singolare o “in persona propria”. Ancora appare ampiamente significativa la definizione *drammaturgia dei sensi*, dove drammaturgia va intesa nel significato ampio del montaggio delle azioni (nel senso aristotelico) e non ovviamente in quello di un ristretto, e sostanzialmente malinteso, uso testuale (da cui discendono categorie come quella di “teatro postdrammatico”, spesso inutili e tautologiche). Quanto alle componenti più strettamente testuali (e che riguardano uno dei cinque sensi, normalmente il solo usufruito in coppia con quello della vista, qui sottratta, dal comune teatro: quello dell’udito), altre riflessioni meriterebbe – a partire dal pezzo dell’Oracolo/Padre che accoglie lo spettatore (*La tetralogia del Lemming*, alla pagina 33) – il “ritorno del superato” che si serve proprio del dialetto (qui polesano, con tanto di “poro Edipo”), per la riscrittura della materia della tragedia (la categoria freudiana applicata alla letteratura e al teatro in dialetto spetta al mio amico Luca D’Onghia).

Ma qui si rischia di divagare, e converrà sottolineare solo come ciò partecipi, per l’udito appunto, alla complessiva riattivazione sensoriale, tanto più evidente nell’*Edipo*, posta la sottrazione della vista allo spettatore: quella dei dati olfattivi (il profumo di fiori d’arancio) o tattili (si consideri su tutti l’esempio della lama del coltello appoggiata sul palmo della mano dello spettatore, poi sfilato e lasciato cadere a terra). Il ricordo personale di “spettatore solo” dell’*Edipo*, esperienza ben presente a distanza di anni nella mia memoria, non solo si è, diciamo così, riattivato alla lettura di queste pagine, ma mi pare comunicabile attraverso il racconto anche a un lettore che non abbia visto o che, addirittura, nulla

sappia dello spettacolo o della sua “esperienza” (posto che il verbo *spectare* suppone un fondamento principalmente visivo).

La seconda tappa – 1997 – comincia a Udine, in occasione di un laboratorio che fiancheggiava proprio una presentazione di *Edipo*, e riguarda *Dioniso* e *Penteo*, che pure presenta un sottotitolo assai marcato quale *Tragedia del Teatro*. Anch’esso va inteso naturalmente in un senso più piano e specifico, che rinvia ancora all’esperienza dello spettatore. Il laboratorio in questione, con “venti ragazzi”, partiva dal XII libro dell’*Odissea*, e dall’episodio delle Sirene (che, nel libro almeno, prevede, viene da aggiungere, uno spettatore bendato, oltre che legato e con le orecchie tappate). La parola “ragazzi”, abusata in vario modo, solitamente non mi piace, ma trova, nel lavoro del Lemming, un’accezione assolutamente piana, vera e “onesta”, nell’effettiva destinazione (in senso anagrafico e addirittura scolastico) di un’esperienza di formazione attraverso il teatro, che si riflette infatti in titoli “di repertorio” come *Odissea dei bambini* di cui si dirà, o, tornando a Dante, *Inferno dei ragazzi*, e che indica precisamente l’idea o la funzione di un “teatro di ricerca” destinato a queste età o fasce.

Il percorso affrontato in questa seconda tappa, dopo *Edipo* (e il suo “successo”), conduce a una spoliatura dell’impianto complessivo della tragedia di Euripide, fino a considerare di essa solo la coppia essenziale di Dioniso e Penteo, anzi l’episodio in cui il primo conduce il secondo sul monte Citerone (lo stesso peraltro dell’esposizione di Edipo). Mentre Dioniso è investito quale dio intestatario del genere tragedia, Penteo assume, di fatto, il ruolo dello spettatore, colui che vede senza esser visto le Baccanti, e perciò, in questa risoluzione, al contrario di Edipo bendato, dotato del primato della vista. Da qui – e scendendo dalle premesse culturali o dalle interrogazioni teoriche – prende forma una concreta ipotesi drammaturgica, che suppone dunque un rapporto che preveda per ogni attore-Dioniso, in un piccolo gruppo, uno spettatore-Penteo.

Per *Amore e Psiche* (1999) il sottotitolo recita *favola per due spettatori*, concepita per una casa, possibilmente a due piani, con giardino intorno (replicabile fino a sette volte per giorno). Il regista stesso conduce la coppia, facendo sedere i due spettatori in una stanza semibuia, illuminata solo da una candela. Il capitolo dedicato a questo spettacolo comincia,

diversamente dagli altri, non dalla narrazione del tempo di realizzazione e dagli antefatti, ma dal racconto di ciò che accade a partire dal momento in cui la coppia di spettatori inizia il percorso. Forse ciò avviene, dal punto di vista della strategia narrativa, per il fatto che i primi due capitoli raccontano anche come il Lemming si sia formato e le prime tappe di una sua "fortuna" o notorietà, anche a partire dalle ragioni più accidentali, e mediaticamente strumentalizzate, della "stranezza" dei precedenti spettacoli (nei tempi felici in cui i giornali si dedicavano comunque al teatro), con il significativo dato che parte dalla massima riduzione del numero degli spettatori.

Odisseo – con una gestazione più lunga e prolungata – e con un primo progetto precedente ad *Amore e Psiche*, vede un laboratorio multidisciplinare e un primo "studio" a Rovigo, quindi un progetto produttivo e un debutto a Ostia Antica. *Viaggio nel teatro* – con la stessa declinazione del precedente *tragedia del teatro*, è anche qui sottotitolo da intendere come riferimento specifico –, nel senso che la creazione sviluppa in un senso referenziale il "contenuto" nella dimensione itinerante, in uno spettacolo concepito per gruppi di spettatori (muniti di pila), in giustapposizione-mescolamento agli attori, divisi per percorsi diversi e simultanei. Differenti le soluzioni e i numeri coinvolti, nel passaggio da luoghi come quello di Ostia Antica alla riconduzione alla sala teatrale e agli spazi che la circondano, in una struttura adattabile a soluzioni diverse.

Infine e ancora – rispetto alla tetralogia propriamente intesa e prima della parte del volume che raccoglie documenti e testimonianze – due appendici o postfazioni allegano altre, più rapide, notizie relativamente a due altri lavori: *A Colono, rito augurale per spettatore solo* (2001), che riprende ovviamente l'esperienza di *Edipo*, e *L'Odissea dei bambini*, in una versione per bambini reali o, se intesi in senso simbolico, in una riduzione "in scala" che prende le mosse da *Odisseo*.

Togliersi orologio, anelli, catenine, sputare la gomma da masticare, togliersi le scarpe, sciogliere i capelli, e via via negli anni lasciare i telefonini, farsi coinvolgere, lasciarsi andare. Leggiamo più di una volta, nelle porzioni di testo riportate dentro al racconto, queste raccomandazioni che gli spettatori del Lemming sicuramente ricordano.

Un dato tanto più forte ora, nel tempo della “distanza sociale”, si fa paradosso: la natura di questi spettacoli renderebbe possibile, da una parte, la loro presentazione al pubblico nel tempo della chiusura dei teatri o in quello, meno evidente all’esperienza comune, che permette il lavoro di prova e allestimento e, in forma più o meno clandestina, vede non solo il teatro offerto nelle piattaforme *streaming* dei vari teatri, ma talora, nelle prove di debutto, la presentazione a un pubblico ristretto, di addetti ai lavori o di affini, “a porte chiuse”. Ma, al contempo, queste esperienze – per pochi spettatori o addirittura per spettatore unico – rappresentano l’esatto opposto del “distanziamento sociale” e, oltre e al di là dell’etichetta entrata nell’uso, come teatro della condivisione e della relazione, anche tattile e “fisica”, dunque “sociale” in un senso profondo che il pur abusatissimo termine non cessa di rappresentare.

“Uno dei problemi del nostro lavoro” – scrive ad un certo punto Munaro, parlando di *Dioniso e Penteo*, ma l’annotazione da puntuale si fa ovviamente di portata generale – “consiste nella difficoltà di provarlo in assenza di spettatori”. Anche per queste ragioni l’esperienza presente, quella del “teatro in tempo di Covid-19”, non può non entrare in gioco, posto anche che la presente nota di presentazione del libro ai lettori di “Engramma”, diciamo così, non è una “recensione”. L’esperienza di questi mesi ci mostra, per gli enti che possono permetterselo (quelli Lirici *in primis* e poi i Teatri Stabili), “dirette” o registrazioni di spettacoli da teatri senza pubblico presente, e talora (ciò che vale soprattutto per l’opera lirica o il balletto) conservando la ritualità delle “chiamate” a fine spettacolo o degli “applausi” previsti tra i numeri. Mi viene da pensare, rispetto a tale ritualità senza partecipanti al rito, se non in forma supposta, silenziosa e “telematica”, a una forza tanto maggiore che proviene nel confronto col “teatro povero” e per il rapporto serrato, al limite propriamente individuale o duale (non nel senso odierno e corrivo), con lo spettatore.

Tanto più forte risulta, dunque, alla lettura di questo libro, e senza alcuna, si badi, sottolineatura in tale direzione, la dichiarazione di una difficoltà o impossibilità che si iscrive nei “tempi normali”, nel senso di una drammaturgia che attende lo spettatore (nel senso individuale o cellulare del termine) e che può essere solo “prova” di azioni che attendono reazione. Certo ci sono gli stessi partecipanti (un “regista” che non guarda da fuori ma assume necessariamente il ruolo di chi sarà chiamato a

partecipare) o le “cavie” dell’esperimento, compagni di lavoro e amici, ma le simulazioni della disponibilità e della difesa, fino al coinvolgimento o alla *trance*, non sono per definizione esperienze che possono essere simulate *in vitro*. E questo – senza alcuna retorica – ci attendiamo di riprovare.

Prefazione

Dopo aver pubblicato nel 2010 per i tipi di *Titivillus* il primo capitolo su *Edipo*, avrei voluto subito pubblicare l’intero testo che è rimasto invece, per tutti questi anni, a dormire in qualche *file* del computer allo stato di bozza. Mai fino ad oggi avevo trovato il momento giusto per rimetterci le mani. Un po’ la quotidianità che chiama con i suoi troppi impegni, un po’ la paura di mettere un punto ad un’esperienza che sento ancora assolutamente *in fieri*.

Seppure nati a cavallo fra la fine degli anni ’90 e i primi del nuovo millennio, i lavori della *Tetralogia* fanno ancora stabilmente parte del repertorio della Compagnia. Non è mai passato un anno, infatti, che insieme a nuovi lavori, almeno qualcuno di questi spettacoli, se non tutti – in modo del tutto anomalo rispetto alla prassi del teatro italiano – non sia stato rimesso in scena e presentato al pubblico. Essi continuano a rappresentare un banco di prova fondamentale per il completamento della formazione dei giovani attori del gruppo. Ma soprattutto, seppure siano passati quasi venticinque anni dalla loro creazione, questi lavori non sembrano aver perso nulla della loro efficacia e della loro potenza.

Essi si pongono innanzitutto come interrogazione al teatro. Interrogano la sua natura, la sua attualità, la sua funzione. E lo fanno rimettendo in questione e ridefinendo in modo radicale i suoi elementi strutturali: l’attore, lo spettatore, lo spazio scenico, la drammaturgia – conservando una radicalità irriducibile, un punto di vista che abolisce ogni abitudine e che rifiuta ogni mediazione. La *Tetralogia* rappresenta, nella storia della mia vita di regista e per il Teatro del Lemming, un punto insieme di arrivo e di partenza, il manifesto del nostro credo teatrale, del tutto antitetico, peraltro, ad un mondo che invece continua a muoversi in direzione opposta. Questo teatro “è così importante, così necessario, così rivoluzionario”, ha scritto una mia attrice qualche tempo fa, “che non sai

se è parte di un'era passata che abbiamo perso e che rimpiangeremo o se è l'avanguardia, l'antagonista dell'era in cui stiamo entrando”.

Naturalmente non posso sapere in quest'epoca di “distanziamento sociale” quale futuro ci aspetti o se questi spettacoli avranno davvero ancora un futuro. Personalmente però credo che continueremo sempre di più ad avere bisogno di un teatro che sia “diverso”, che non riecheggi, inseguia o replichi l'orrore del mondo. E se anche la convivenza con quest'epidemia – che rende rischiosa la prossimità fisica con l'altro – dovesse continuare a lungo, inviterei a pensare al teatro come a un *pharmakon*. La pretesa irrinunciabile del teatro di essere incontro ravvicinato e relazione, oltre che come veleno può essere pensata come cura: il farmaco di cui abbiamo bisogno per restare umani. Se la funzione dell'arte resta quella di slanciarsi oltre il presente, creando un contrappunto, una compensazione, una differenza, ecco che all'isolamento e alla digitalizzazione del mondo questi lavori frappongono la sensorialità analogica ed espansa di corpi umani che si incontrano, che si toccano. Per questo restano e, credo, resteranno attuali a lungo. Tanto più quando arriverà il momento, finalmente, in cui sarà possibile tornare a guardare un estraneo negli occhi senza più averne paura.

E d'altronde ci voleva forse solo questa apocalittica quarantena, causata da un *virus* che strangola ed isola il mondo e che costringe ad una sospensione totale, ad indurmi a completare questo testo. Non lo penso comunque, come un punto fermo, ma solo come una fotografia scattata e rivolta all'indietro da un treno in corsa.

La cosa a cui tengo di più, infine, è dire grazie. Grazie ai miei compagni. A tutti quei compagni che non ci sono più e che pure hanno alimentato, per poco o per tanto, questo percorso. Grazie ai compagni che ci sono ora e ancora, che hanno continuato e continuano a dare vita e ad alimentare questa fiamma. Nella mia vita di regista mi sento fortunato ad avere incontrato persone che mi hanno aiutato a concretizzare idee e progetti che spesso sembravano impossibili, persone che hanno avuto fiducia nella mia spesso spregiudicata follia. Dico grazie a questo sole che in questa bella giornata di primavera mi fa tornare dentro a un teatro dopo mesi di assenza. Dico grazie al teatro: mi sei mancato ma adesso già torno da te.

L'ipotesi drammaturgica

L'altro in quanto altro è Altri.

Emmanuel Levinas

Abbiamo letto le *Baccanti* come una tragedia metateatrale [1]. Abbiamo inteso cioè che Euripide, mettendo in scena il dio del teatro, abbia interrogato la natura stessa del fenomeno scenico, creando, per la prima volta, un teatro in grado di riflettere su se stesso. Da una parte abbiamo in scena infatti il dio stesso della finzione tragica e perciò l'*attore* per antonomasia ("Bacco è colui che conduce il coro"), dall'altra abbiamo in Penteo la figura ipostatizzata dello *spettatore*, o almeno di ciò che siamo abituati ad intendere come tale, cioè *colui che vuole vedere senza essere visto*. Ciò che qui compie Dioniso attraverso Penteo, allora, può essere anche visto come la vendetta del dio contro una falsa idea di teatro, poiché mai come oggi Dioniso appare lontano da ciò che chiamiamo "teatro". Se confrontiamo infatti la potenza emotiva che il teatro sotto il segno di Dioniso dovrebbe essere in grado di scatenare rispetto alla percezione che attualmente ne abbiamo, dobbiamo ammettere una radicale differenza. Se Dioniso si manifesta infatti nello scatenamento delle emozioni, nella rottura di ogni abitudine e di ogni ordine prestabilito, nell'apparizione inaudita e violenta di un *altrove*, nella capacità di confondere continuamente i confini dell'illusione e della realtà, allora nulla può essere più lontano dalla sua essenza di ciò che incontriamo normalmente nelle sale teatrali.

Allo stesso modo possiamo riconoscere in Penteo il perfetto paradigma dello spettatore contemporaneo. Pur rifiutando di chiamare sacro il rito dionisiaco (come per noi nulla è più distante dall'intendere *sacra* una rappresentazione teatrale), Penteo al contempo vuole vedere le *Baccanti*, come noi gli attori, senza essere visto.

Distanti in modo siderale dallo spirito greco, di cui pure siamo figli, abbiamo da secoli ereditato questo surrogato spettacolare in cui gli attori recitano come se gli spettatori non ci fossero, e nel quale si è ridotti a spiare gli attori nascosti nel buio della sala. Con l'introduzione dei grandi mezzi di comunicazione di massa, questa condizione si è fatta paradigmatica e totalizzante: siamo tutti, in ogni momento, indotti a spiare e insieme nella condizione di poter essere spiati.

Da una parte attraverso i nostri telefonini è sempre possibile localizzare in ogni momento la posizione in cui ci troviamo; dall'altra i media ci propongono continuamente le intercettazioni private dei potenti di turno e delle *starlette* del momento, così come siamo bombardati quotidianamente da infinità di *reality*. Tutti spiati e tutti spioni. Possiamo innamorarci di una Natasha che vive a Nuova Delhi *chattando* con lei su *facebook* a condizione di non poterla toccare, baciare, odorare... Ma a che cosa serve ormai il nostro corpo? Non certo a viaggiare... Grazie ad un piccolo programmino su internet possiamo visitare tutto il Madagascar in tempo reale e coltivare l'illusione di conoscerlo "meglio che se ci fossimo stati". Questa distanza, questa assoluta passività in cui ci troviamo relegati quando andiamo a teatro, mima perciò una più temibile passività che è quella delle nostre vite. Ha scritto Umberto Galimberti:

Istituendoci come spettatori e non come partecipi di un'esperienza o attori di un evento, i media ci consegnano quei messaggi che per diversi che siano gli scopi a cui tendono veicolano eventi che hanno in comune il fatto che noi non vi prendiamo parte, ma ne consumiamo soltanto le immagini [2].

La condizione di spettatore/Penteo è ormai comune condizione di cittadinanza. A questa condizione di passività, il teatro sotto il segno di Dioniso contrappone la sua differenza, la sua specificità che è quella, appunto, della condivisione di un'esperienza. Perché questo teatro ci riporta, attraverso la nostra ineludibile partecipazione fisica all'evento, a questo dato elementare eppure così lontano dalla impersonalità sancita dall'era della tecnica: dobbiamo tornare a fare esperienza diretta del mondo – cioè farne esperienza fisica, corporea, sensoriale – perché, come ci ricordava Heidegger [3], si può conoscere il mondo, farne reale esperienza, solo *attraversandolo*. Mettendo a fuoco la relazione fra attori e spettatori, il teatro di Dioniso ci ricolloca così sotto il segno della vita. Non della comunicazione, non dell'intrattenimento, a cui sembra relegato ciò che ci ostiniamo a chiamare teatro, ma dell'esperienza. E l'*intimità pubblica* a cui inevitabilmente conduce questa esperienza è l'opposto di quella a cui siamo sottoposti in un *reality show* nel quale si è indotti a spiare, come Penteo le Baccanti, il piacere e lo strazio degli altri.

A questo sguardo voyeuristico il teatro di Dioniso oppone una relazione fondata sulla reciprocità degli sguardi. Una relazione che non solo è

personale, ma è anche intima e condivisa. Perché Dioniso pretende di essere conosciuto in un radicale corpo a corpo, faccia a faccia con il suo spettatore.

Rispetto alle consuetudini della nostra epoca, sotto il segno di Dioniso la presenza dello spettatore deve essere intesa come partecipazione attiva piuttosto che come mera passività. La relazione tragica tra Dioniso e Penteo mima però la condizione, similmente alle relazioni che spesso sviluppiamo nel mondo, di un teatro in cui attori e spettatori sono polarizzati in due direzioni antitetiche che non possono incontrarsi se non per scontrarsi, e in cui Dioniso è qui solo per esercitare la sua vendetta.

Nella nostra costruzione drammaturgica abbiamo cercato di essere assolutamente fedeli alla simmetria presente nel testo di Euripide, scandendo l'azione in tre fasi successive: *opposizione - mescolamento - rovesciamento* [4].

Queste sono le premesse al lavoro così come erano scritte nelle *Note a margine* [5] sullo spettacolo che scrivevo nei giorni precedenti al debutto.

Note a margine

1. O la vendetta del teatro

La tragedia offre alla vista sulla scena personaggi ed eventi che rivestono, nell'attualità dello spettacolo, tutti gli aspetti dell'esistenza reale. Nel momento stesso in cui gli spettatori li hanno sotto gli occhi sanno che gli eroi tragici non c'entrano e non potrebbero entrarci poiché, legati a un'epoca interamente trascorsa, appartengono per definizione ad un mondo che non esiste più, ad un inaccessibile altrove. La 'presenza' che l'attore incarna a teatro è quindi sempre il segno di una 'assenza' alla realtà quotidiana del pubblico. [...] Se uno dei tratti rilevanti di Dioniso consiste, come pensiamo, nel confondere incessantemente i confini dell'illusorio e del reale, nel far sorgere bruscamente l'altrove quaggiù sulla terra, nell'estraniarci da noi stessi e disorientarci, è proprio il volto del dio che ci sorride, enigmatico e ambiguo, in questo gioco dell'illusione teatrale che la tragedia, per la prima volta, instaura sulla scena greca (Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Il dio della finzione tragica*).

Ora il problema nasce da questo. Il dio a teatro – che pure un tempo era stato costruito come il suo tempio – ha da molto tempo smesso di sorriderci. Il gioco rappresentativo, esautorato ogni stupore, ci appare ormai come una mera finzione che non *inganna* più nessuno.

Qualcosa di simile è accaduto, agli albori, con l'invenzione del cinematografo. Le prime proiezioni: un treno in corsa all'interno di una sala e la gente spaventata a nascondersi sotto le sedie. Oggi, seduti comodamente nelle nostre poltrone, il piccolo elettrodomestico imbecille ha perduto da tempo il suo primitivo statuto di "scatola magica". Abbiamo imparato ad addomesticare ogni qualsivoglia immaginazione. Se ci rechiamo ancora a teatro, quando ci capita, lo facciamo ben protetti dal nostro statuto di *spettatori*, cioè di *voyeurs* un poco distratti: non ci può accadere niente di male, come Penteo vogliamo guardare e basta, abbiamo pagato per questo. E poi ciò che accade non è che una finzione – come potremmo dubitarne? Ne avrebbe Dioniso di che vendicarsi.

E allora immaginiamo che Dioniso, dio del teatro e da questo escluso e ripudiato, ridiscenda dal suo Citerone (il luogo del rimosso – la Torre periferica del nostro *Edipo*) fino al centro della città, per reclamare il suo spazio, il suo diritto all'esistenza – per consumare la sua vendetta.

La vendetta di Dioniso verso Penteo e le figlie di Cadmo include così propriamente la vendetta del dio del Teatro verso un pubblico che ha, da tempo, smesso di comprenderne la reale natura.

Le Baccanti quindi sono qui gli *Attori* – Penteo e i Cadmei gli *Spettatori*. Dioniso si rivela nello spazio a lui consacrato: il Teatro. Un Cristo che scaccia i ladroni dal tempio. Tenero agnello e belva sanguinaria. Presenza/assente = assenza/presente.

L'AMBIVALENZA, che è caratteristica prima di Dioniso, si instaura innanzitutto come ambivalenza del rapporto Baccanti (attori) / Penteo (spettatori). Questo rapporto, su cui poi sempre si costituisce necessariamente l'evento teatrale, diventa qui tragico nello speculare rovesciamento dei ruoli, per cui gli spettatori finiscono loro malgrado per divenire *attori* dell'evento.

È lo stesso loro rapporto a instaurarsi come *ambivalente*.

Contrapposizione frontale e insieme mescolamento, incontro e scontro, dimensione collettiva e percorso individuale, paura e desiderio, rifiuto e seduzione, oscenità e insieme pura dimensione spirituale, sessualità e castità. E tutto ciò si dà contemporaneamente come accadimento concreto e come pura finzione: un attore ti guarda e tocca te spettatore – cosa c'è di più finto? Cosa c'è di più vero?

2. O il ritorno del rimosso

L'universo si spezza metafisicamente tra il cielo e la terra, tra lo spirito e la materia, l'anima e il corpo, dove il valore sta tutto da una parte e il disvalore dall'altra, non perché le cose stiano realmente così, ma perché il valore tende a far passare se stesso come la vera realtà spingendo nell'irrealtà il polo da cui si è diviso. Ma allora il principio di realtà, che in Occidente Platone ha inaugurato con l'iperuranio, è solo l'effetto di una disgiunzione, dove un termine diventa positivo per il solo fatto di escludere l'altro che diventa il suo immaginario negativo (Umberto Galimberti, *Il corpo*).

La tragedia di Penteo ripropone la tragedia della nostra cultura occidentale: quella della separazione, della dualità. Che è anche dualità di attore e spettatore, di atto e rappresentazione. L'*ambi-valenza* si è ridotta a *bi-valenza*. Penteo si afferma come altra cosa da Dioniso – come il suo doppio – il dio gli appare come il *suo* male incarnato. Ma ciò che gettiamo dalla porta ci rientra dalla finestra... Ciò che soffochiamo finirà per sbranarci il collo. Ciò che rigettiamo come il male nell'altro non è che il nostro stesso male rimosso. Il diavolo (che nelle raffigurazioni iconografiche è così simile alle immagini di Dioniso e dei suoi satiri), rigettato fuori di noi, tornerà a tormentarci. Come Penteo noi vogliamo limitarci a guardare – ridotti al voyeurismo finiremo per essere oggetto dello sguardo dell'Altro, e ad essere esposti al contatto (il grande contagio!). Così coloro che guardano (gli spettatori/Penteo) finiranno per essere guardati. Coloro che sono guardati (gli attori/Baccanti) finiranno per guardare.

3. O la promessa della riconnessione

Il dio è presente quando gli iniziati non si distinguono più dalla parte che recitano, quando il loro corpo e la loro coscienza cessano di opporgli la loro

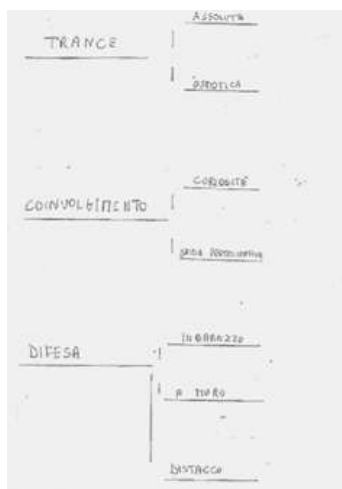
opacità particolare e si sono interamente fusi nel mito. (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*)

Il mito di Dioniso, di Penteo e delle Baccanti suggerisce anche la strada – pure rinnegata – verso una riconnessione possibile fra umano e divino, fra anima e corpo. Perché il corpo è anima e l’anima è corpo. È spazio *fra* gli spazi. Riconnessione che si dà nell’accettazione della natura ambivalente dell’intera esistenza umana. Attraverso Dioniso, attraverso l’entusiasmo, attraverso l’ebbrezza della vita, il quotidiano può diventare accadimento sacralizzato: smarrimento della soggettività nello stordimento collettivo.

La *con-fusione* – che il Teatro e Dioniso instaurano – fra realtà e finzione, fra accadimento concreto e insieme immaginario, pietrifica Penteo (e noi spettatori con lui) ma anche disegna lo spazio felice delle Baccanti. Instaura lo spazio del Teatro.

E tutto accade attraverso la minaccia e il desiderio del contatto (i corpi si confondono) attraverso lo SGUARDO, attraverso la VISIONE [6].

Il processo di lavoro



2 | Schema riassuntivo delle reazioni dello spettatore dal DdL di Fiorella Tommasini (Rovigo, 1998).

Se per *Edipo* mi ero visto costretto a riformulare da zero il lavoro preparatorio degli attori, con *Dioniso* la situazione si complicava ulteriormente: il lavoro che ci attendeva appariva da subito enormemente più difficile. Innanzitutto, in *Edipo* lo spettatore era bendato (e perciò naturalmente incline ad essere guidato), in *Dioniso* non solo ci vedeva ma la seduzione dell’attore doveva basarsi quasi esclusivamente su questo elemento: lo sguardo.

Nell’*Edipo*, bendando lo spettatore si riesce immediatamente ad avere un reale potere su di lui, perché, menomato dal senso

principale (per la nostra cultura eminentemente visuale) è completamente in nostra balia e degli avvenimenti che noi gli facciamo vivere. Non ha la possibilità di prevenire questi eventi, ma solo di reagire ad essi: proprio come Edipo in balia del fato. In *Dioniso*, invece, lo spettatore ha la possibilità di vedere, di porre una distanza, un distacco tra sé e ciò che vede ed esperisce. Occorre così che i nostri occhi siano spalancati, usare il nostro sguardo per affascinare e fasciare gli occhi e i sensi dello spettatore, come una benda, in modo da fargli perdere il senso della realtà, da fargli perdere la capacità di discernere ciò che è vero da ciò che non lo è, ciò che è sano da ciò che è folle. Edipo cieco in balia del destino, qui in balia dello sguardo seduttivo di Dioniso: là la cecità permetteva la perdita delle coordinate spazio-temporali e quindi della propria identità storica per assumere quella del mito, qui invece sarà l'insistenza, la fermezza, la tracotanza dello sguardo, il troppo vedere, l'ubriacatura della visione a farne smarrire la ragione.

(dal DdL di Barbara B. - autunno 1997)

E ancora: in *Edipo* lo spettatore entrava da solo, qui sarebbe entrato in un gruppo - perciò parzialmente protetto dalla presenza degli altri. E soprattutto in *Edipo* sei attori agivano su uno spettatore, qui il rapporto sarebbe stato alla pari, uno a uno, proprio perché il dio della vita indistruttibile pretende un rapporto personale con ogni singolo iniziato.

Si trattava, comunque, di approfondire e di sviluppare, anche a livello tecnico, quella pedagogia dell'attore individuata proprio a partire dall'*Edipo*.

Era lo stesso Dioniso a mostrare la via maestra. Il dio, infatti, si rivela, nelle *Baccanti*, nel ruolo di "attore", proprio per la sua capacità di sedurre, di incantare e di dirigere le azioni di Penteo. Perciò anche qui l'attore non doveva essere *colui che agisce*, ma propriamente ed esattamente *colui che conduce*. "Seguimi sarò la tua guida" ripete, in Euripide, Dioniso ad un Penteo sempre più incantato. E se il compito dell'attore era quello di essere una guida, cioè di guidare lo spettatore in quell'*altrove* che costituisce lo spazio immaginario e immaginale sempre evocato dall'esperienza teatrale, allora lo spettatore (*theatès*) era *colui che veniva guidato alla Visione* (teatro, *théatron*, è appunto il *luogo della Visione*) [7].

E di nuovo lo strumento per affinare l'efficacia seduttiva dell'attore, la sua capacità di essere guida, era costituito da quella triade individuata col lavoro su *Edipo: Ascolto, Adeguamento, Dialogo*. Solo l'ostinata preparazione basata sulla capacità di affinare nell'attore

l'ascolto - l'adeguamento - il dialogo

consentono alla fine allo spettatore di avvertire l'evento come l'inevitabile accadere di una relazione e non come un abuso o una gratuita violenza, che provocherebbe un giusto e netto rifiuto e comunque il fallimento dell'evento poiché inefficace e unidirezionale. E d'altronde non è lo stesso disagio che proviamo spesso andando a teatro di fronte ad attori che non si ascoltano e che agiscono cose che non ci riguardano e che anzi siamo solo costretti a subire? O all'interno del cosiddetto "teatro di coinvolgimento" in cui lo spettatore è più spesso manipolato a forza o ridotto ad una partecipazione ebete da villaggio turistico?

Per fare in modo che questa relazione sia possibile, e cioè che avvenga sempre in termini efficaci, è al contempo fondamentale determinare per ciascun attore una precisa e rigorosa partitura: solo ciò può consentire la libertà di trovare poi il tempo giusto (*kairos*) per farla accadere.

Come se la qualità e l'efficacia dell'evento non sia determinata tanto dalle azioni che l'attore realizza - e che sono assolutamente predeterminate - ma dal modo, sempre diverso, in cui egli le *offre* ad ogni differente spettatore. Nessuno deve mai avvertire questa predeterminazione, altrimenti il gioco immediatamente fallirebbe perché sarebbe vissuto come falso.

La partitura si deve collocare poi (come avviene nell'*Edipo* e nei futuri lavori della *Tetralogia*), in modo assolutamente pertinente rispetto alla reazione di ogni spettatore partecipante. Ecco perché il *kairos* diventa per l'attore una conquista da riassaporare ogni volta e ad ogni replica: ciò che conta veramente nello spettacolo è ciò che accade, momento dopo momento, *fra* attore e spettatore.

Uno dei problemi del nostro lavoro consiste nella difficoltà di provarlo in assenza di spettatori. È evidente che, almeno teoricamente, la questione

riguarda qualunque spettacolo teatrale, di cui non è possibile valutare l'efficacia prima dell'incontro diretto con il pubblico. Ma questo è tanto più vero, com'è facilmente comprensibile, per un lavoro che fa dello spettatore un soggetto attivo della drammaturgia e che quindi lo considera parte integrante del lavoro. Nel concreto, come già per l'*Edipo*, ogni percorso degli attori è stato fissato e poi provato innumerevoli volte su di me, poi sui compagni, riprovato su di me, spesso aggiustato, e riprovato ancora all'infinito. Dopo le prime prove aperte agli amici (le famose "cavie") e le repliche dello spettacolo al debutto, riuscimmo ad individuare delle caratteristiche generali nelle reazioni degli spettatori [Fig. 2].

Esse passavano da un atteggiamento variamente difensivo, ad una disponibilità al coinvolgimento, fino ad un abbandono totale simile alla *trance*. Il compito dell'attore era quello di riuscire, qualunque fosse l'atteggiamento iniziale dello spettatore, *adeguandosi e dialogando*, a condurlo nello stato di *trance* osmotica che era lo stato ideale nel quale volevamo che egli finisse per trovarsi. Nessuno, ancor più che nell'*Edipo*, avrebbe accettato a priori, andando a teatro, di trovarsi alla fine, fra estranei, sdraiato su un letto in un confuso mescolamento erotico. Ed era proprio lì che dovevamo condurre alla fine ogni spettatore.

Era necessario, dunque, indurre nello spettatore una leggera alterazione del suo stato di coscienza, una alterazione simile alla *trance*.

Parlare di 'trance' a prima vista può suonare strano e persino fuori luogo. La parola, così impregnata di ambiguità, può evocare immediatamente lo stato estatico dello sciamano e dei suoi adepti quando non il ciarlatano stato allucinatorio prodotto dal mago Silvan. In realtà per 'trance' intendiamo uno stato che, anche senza accorgercene, ognuno di noi vive tutti i giorni e, spesso, molte volte in una stessa giornata. Ad esempio, quando guidando una macchina facciamo molti chilometri "soprappensiero" e ci accorgiamo di avere superato autocarri, scalato marce, frenato e accelerato, e non ci ricordiamo nemmeno di averlo fatto. O quando, sprofondati nelle poltrone di un cinema, entriamo a tal punto in quell'illusione, da "dimenticare" completamente la sedia sulla quale siamo seduti e il tempo presente. Perché in effetti lo scopo di qualunque evento teatrale (almeno di quelli sotto il segno di Dioniso) è sempre di

“trasportare” lo spettatore in un luogo “altro”: nella grande magia della scena. La tecnica che andavamo sviluppando aveva proprio questo scopo.

Gli spettatori sono sempre portati a rispondere ad una azione (e d'altronde solo i morti non reagiscono) unicamente quando si è in reale rapporto con loro. E questo rapporto si costituisce sulla base della capacità dell'attore di *adeguarsi* al suo spettatore. Un'esperienza certamente capitata a tanti è quella di guidare su un'autostrada a tre corsie e notare che qualcuno vicino a noi viaggia alla nostra stessa velocità. Se acceleriamo, lui accelera con noi, se rallentiamo, lui rallenta con noi. Quando l'attore comincia ad uniformarsi al suo spettatore egli stabilisce una sorta di *bio-feedback*: a quel punto lo spettatore avrà la tendenza a seguire il ritmo che l'attore propone. Se l'attore calibra la cadenza, il passo della sua azione al respiro dello spettatore, e poi molto lentamente comincia a rallentare il ritmo, anche la respirazione del suo compagno rallenterà. Se si inizia ad assecondare il comportamento dello spettatore, si è poi in grado di variare quello che si fa ed alla fine sarà lui ad assecondare noi [8].

Nel caso del nostro *Dioniso*, la partitura dell'attore è costruita in modo tale da pro-vocare un continuo spiazzamento nello spettatore (dove ci si aspetta una carezza ecco che arriva una sberla, eccetera). Ma anche l'inevitabile reazione dello spettatore provoca nella guida uno stupore benefico. Questo continuo scambio, questo spazio aperto alla sorpresa, consente all'attore di attingere a forze inesauribili che alimentano di continuo il gioco, tanto più che la durata dell'evento (sette repliche al giorno) è, apparentemente, estenuante.

Lo spiazzamento dello spettatore, è strano, passa attraverso lo spiazzamento dell'attore: cogli un segnale e prima del pensiero è partita l'azione, quella che ti sembra giusta come risposta al segnale per cercare di condurre l'altro dove vuoi tu, e in questo modo, mantenendo comunque lucidità (una sorta di strana lucidità, non specificatamente cerebrale, ma è come una consapevolezza globale, di tutto te stesso, corpo-anima-mente) hai spiazzato anche te stesso, quasi non ti aspettavi da te quell'azione, quel gesto, quel movimento, insomma quello che è accaduto (e che pure avevi predeterminato). È proprio vero, quello che accade in questo spettacolo è proprio *qui* e *adesso*, ed ogni minuto, ogni secondo è un “adesso” diverso. Il tutto miracolosamente dentro ad un percorso, non tanto e non solo il

percorso individuale (che ognuno di noi ha) ma nel senso di una struttura, un disegno globale nettamente marcati e predefiniti. Alla fine, e il giorno dopo, sei spossato, e anche se non manca la voglia, l'entusiasmo di ricominciare, sei come un pupazzo che hai fatto girare finché non è finita la batteria, e ora sta lì accasciato su se stesso, in attesa che qualcuno giri la chiavetta e gli ridia la carica, è come se ti avessero assorbito tutta l'energia che avevi dentro. [...] Nell'*Edipo* l'attore è una guida per un percorso che è "dello spettatore", un percorso interiore che gli appartiene, in *Dioniso*, noi siamo guide in un nostro percorso, che lo spettatore forse non ha nemmeno voglia di fare, e con un fine che non è in direzione di una evoluzione, ma di una reciproca distruzione.

C'è un'altra sostanziale differenza dall'*Edipo*. Mentre là è molto forte il senso di compattezza del gruppo, ci si sente veramente insieme, quasi una cosa unica, in *Dioniso* si è più soli, l'energia è comune ma siamo soggetti dentro un progetto e con un fine comune, ma soli a portarlo fino all'attimo prima del compimento - momento in cui il gruppo si ricompatta per l'atto finale. Siamo schegge. Mi è venuta alla mente un'immagine: la ripresa di un vaso che si rompe al rallentatore e poi il ritorno dell'immagine, dall'unità allo smembramento, all'unità... (dal DdL di Antonia - primavera 1998).

È uno spettacolo magico. Lo fai dieci volte ma quando la mattina sai che non avrai neanche uno spettatore da incantare ti dispiace. Nessun incontro. Perché è questo che succede: incontri in cui tu dai e loro ti lasciano qualcosa, la loro tristezza, il loro calore, le loro paure, il loro respiro. Tanti spettatori: dopo un po' è quasi una droga, continuerei, stanchezza a parte, all'infinito (dal DdL di Larissa - primavera 1998).

Il lavoro su *Dioniso* coglieva il gruppo, frattanto, in un momento di grandi trasformazioni. In quei mesi ricevemmo la notizia che era stata accolta la domanda di finanziamento da parte del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (100 milioni di lire!) a fronte di tutta un'attività da realizzare, soprattutto burocratica e organizzativa, alla quale eravamo ancora del tutto estranei. Si aggiunga che il successo di *Edipo* ci conduceva, inaspettatamente e fortunatamente, continuamente in giro un po' per tutta l'Italia. Dopo anni e anni di indifferenza degli addetti ai lavori e di assoluta difficoltà e precarietà economica (precarietà economica che in realtà sarebbe sempre perdurata), si aprivano improvvisamente nuove

prospettive. Insomma, come si è già accennato, si stavano creando le basi, finalmente, per potere vivere del proprio lavoro. Tutto ciò coglieva una parte del gruppo completamente impreparata. Per sopravvivere economicamente molti attori coinvolti nell'*Edipo* avevano anche altri lavori, ai quali non intendevano o non potevano rinunciare e ciò li metteva in seria difficoltà di fronte alla necessità di fronteggiare tutti gli impegni.

All'epoca non avevamo ancora uno spazio fisso di lavoro. Provavamo a Rovigo fra il Teatro di Casa Serena, una sala ricreativa della parrocchia del quartiere Commenda (presa in affitto a caro prezzo), e altri luoghi non teatrali che, più o meno vicini alla città, di volta in volta ci venivano messi a disposizione.

Dopo il debutto, a settembre 1998, anche a fronte di queste difficoltà, decidemmo di realizzare due diverse selezioni (ciascuna di tre giorni) alla ricerca di nuovi attori da coinvolgere nel gruppo e nello spettacolo, in modo da creare una sorta di vivaio a cui attingere di volta in volta per i nostri diversi progetti. Scoprimmo una volta di più che il nostro lavoro aveva questa strana particolarità: metteva gli attori "professionisti" in chiara difficoltà (alcuni di essi risultavano del tutto inadeguati), mentre attirava persone che non volevano fare gli attori e nemmeno fare teatro, ma che volevano diventare attori del Lemming. Scegliere il Lemming come una personale necessità, era e sarebbe rimasta nel tempo una premessa importante ma, ovviamente, non sufficiente.

Forse è difficile comprendere dall'esterno quanto i miti su cui si lavora finiscano per influenzare profondamente e in modo clamoroso le dinamiche di un gruppo. In *Edipo* emergevano, pericolosamente, strane dinamiche famigliari. In *Dioniso* l'energia erotica ma anche distruttiva che ne usciva era a volte devastante. Una energia dalla quale, alla fine, non era affatto semplice staccarsi. Insomma, ciò che chiedevo all'attore, in questo spettacolo, era davvero difficile da affrontare. D'altronde come non comprendere il dolore di sentirsi destrutturare pezzo per pezzo? Come non comprendere il disagio di mettersi continuamente a nudo e ad ogni replica ricominciare? Sentirsi come funamboli che danzano su un filo sospeso sull'orlo di un abisso. Per fare gli attori in questo lavoro occorre una devozione speciale, l'oscura personale necessità di rimettersi

continuamente in gioco, una sorta di vocazione profonda e sincera. Non è comune e non è per tutti.

C'è qualcosa che mi sfugge ancora; più vado avanti, più faccio fatica a mettere a fuoco. La sensazione che provo è di essere immersa in un sogno. L'*Edipo*, dopo otto ore di spettacolo, diventa un'altra realtà, la realtà del teatro che corre parallela a quella quotidiana: c'è concretezza e tangibilità; qui rimango otto ore dentro un sogno, un rimanere sollevata, a mezz'aria, senza stare né troppo attaccata alla terra né alta in cielo: non è una posizione, è forse un distacco, il non voler appartenere né ad un elemento né all'altro. Ho la necessità di staccare per ancorarmi a quella che è l'unica e vera realtà, per attaccarmi al suolo. Sono forse più Penteo che Baccante (dal DdL di Barbara B. - autunno 1998).

Ogni azione richiede una forza, un'energia e una precisione non indifferenti che costringe la muscolatura di tutto il corpo ad una tensione e ad uno sforzo per ore. Ma non è questa la fatica maggiore, è l'energia, la tensione, la carica emotiva che devi sempre mantenere, offrire. È l'attenzione. È questo cercare di entrare nell'altro e di "rapirlo" senza eccedere, sempre nella giusta misura, giusta per chi ti sta davanti ed ogni volta è una misura diversa. Sei continuamente in uno stato di vibrazione, di fibrillazione, i muscoli sono sempre tesi, il ritmo del cuore, del respiro sono alterati e poi e soprattutto c'è quella parte di te che non so dire cosa sia, cuore-anima, quel blocco centrale, quasi una parte oscura. Sembra che venga dalle origini, una centralità animale, tesa all'estremo, sempre pronta a scattare. Un animale all'ascolto di ogni rumore, movimento, pronto all'assalto, per spiazzare, catturare, assicurare, sedurre, ammaliare, proteggere, sbranare (dal DdL di Antonia - autunno 1998).

Allo stesso tempo questo lavoro, in modo diverso ma complementare rispetto al precedente, forniva all'attore una straordinaria occasione per imparare a mettersi in gioco (lo costringeva), per affinare quelli che restano gli strumenti essenziali di lavoro dell'attore che per me, lo ripeto, sono: l'ascolto, l'adeguamento, il dialogo. Ed in effetti negli anni il lavoro su *Dioniso* si è configurato come un modello insuperato per la formazione dei nuovi attori, una vera e propria palestra. Mi è tuttora difficile pensare di poter coinvolgere un nuovo attore nel gruppo se prima non ha affrontato e superato questa difficile prova.

Nove mesi di lavoro e lo spettacolo debutta al Teatro Sociale di Rovigo nel maggio 1998. Dopo piccoli e continui aggiustamenti, il lavoro trova la sua forma definitiva al Teatro Raffaello Sanzio di Urbino, nel gennaio dell'anno dopo. Il titolo originario del lavoro (*DIONISO - Tragedia del Teatro*) è stato modificato dal 2004 nel titolo attuale. Dal 2006 lo spettacolo prevede l'ingresso non più di nove ma di sette spettatori a replica. Ed è a quest'ultima versione che faremo riferimento.

Biografia

Massimo Munaro (Rovigo, 1962) fonda il Teatro del Lemming, di cui è compositore, drammaturgo e regista, nel 1987. Dopo i primi lavori che coniugano gli aspetti puramente evocativi del linguaggio teatrale, avvia una fase di ricerca denominata *Teatro dello spettatore*, che propone un radicale ribaltamento della prospettiva che fa dello spettatore non più passivo fruitore ma motore stesso della rappresentazione. Negli ultimi anni ripensa la relazione attori e spettatori in direzione della messa in gioco di una, seppure ristretta, comunità. Dirige a Rovigo il *Festival Opera Prima* per il quale ha ricevuto nel 1996 il *Premio Giuseppe Bartolucci*. Come compositore, scrive l'opera *Sogno dentro Sogno*. È ideatore di una originale pedagogia denominata *I cinque sensi dell'attore*.

Note

[1] È stata letta così, per altro, anche da svariati studiosi che di questo mito si sono occupati nel tempo. Si rimanda in particolare, per una disamina più accurata ed una più ampia referenza bibliografica a M. Massenzio, *Dioniso e il Teatro di Atene*, Roma 1995.

[2] U. Galimberti, *Orme del sacro*, Milano 2000, 209.

[3] Cfr. M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano 2005.

[4] Cfr. schema strutturale presente nella lettera lasciata alla fine allo spettatore.

[5] Le Note a margine sono state consegnate allo spettatore insieme alla lettera soltanto nelle repliche relative al debutto.

[6] Le citazioni di queste *Note a Margine* sono da: J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, op. cit.; U. Galimberti, *Il Corpo*, Milano 1983; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano 2003.

[7] "Nella forma della *tragedia*, il teatro è d'altra parte una derivazione di quella situazione *festiva* che i Greci chiamavano *theoria* (una parola, questa, che significa, insieme, "festa" e "teoria"). La *theoria*, cioè la festa, è il luogo dove l'uomo è in rapporto al divino [...] il teatro - e la parola *théatron* è etimologicamente affine a *theoria* - è [...] il luogo in cui il popolo contempla non avvenimenti e racconti fantastici, "poetici" o "mitici", ma il contenuto più essenziale di tutti, cioè la verità e

la sua capacità di salvare l'uomo dall'angoscia per il dolore provocato dal divenire e dalla morte". E. Severino, *La filosofia dai Greci al nostro tempo, La filosofia antica e medioevale*, Milano 2004, 77.

[8] Questa tecnica ha molte analogie con la tecnica di induzione ipnotica. Cfr. R. Bandler, J. Guider, *Ipnosi e Trasformazione*, Roma 1983.

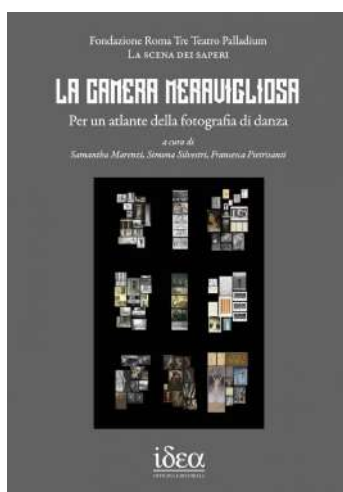
English abstract

The book collects the dramaturgies and testimonies of four historical performances by Teatro del Lemming: *Edipo*, *Dioniso e Penteo*, *Amore e Psiche*, *Odisseo*, plus the two afterwords to the Tetralogy, *A Colono* and *L'Odissea dei Bambini*. The narration – also through the critics' articulated positions, many spectators' letters and the actors' working diaries – outlines one of the most unique theatrical and human adventures of recent decades. The focuses of these performances are the ever-present power of myth and the spectators who take on, in their direct sensory involvement, the role of protagonist, for the first time even in a dramaturgical meaning. First of all, *The Tetralogy* examines theatre. It questions its nature, its newness, its function. And it does so by questioning and radically redefining its structural elements – the actor, the spectator, the scenic space, the dramaturgy – and, at the same time, by preserving an irreducible radicality, abolishing all habits and refusing all mediation. In the history of Teatro del Lemming, it represents a point of arrival and departure, the manifesto of a theatrical creed, that is completely antithetical to a world that continues to move in an opposite direction. "This theater is so important, so necessary, so revolutionary that you don't know if it is part of a bygone era that we have lost and we will regret or if it is the avant-garde, the antagonist of the era we are approaching".

keywords | Tetralogia; Lemming; mito; spettatore; teatro.

Presentazione: La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza, Editoriale Idea, 2020

a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri e Francesca Pietrisanti



Presentiamo qui l'indice, dei brevi estratti e l'incipit di alcuni saggi del catalogo *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, pubblicato nella collana "La scena dei saperi" della Fondazione Roma Tre Teatro Palladium (Editoriale Idea, Roma 2020).

Indice

Presentazione di Luca Aversano

Introduzione di Samantha Marenzi

Atlante della fotografia di danza - Catalogo dei pannelli

Samantha Marenzi, *Antico. Partenone / Fregi / Veli*

Simona Silvestri, *Ritmo. Composizione / Visualizzazione / Scrittura*

Francesca Pietrisanti, *Nudo. Esterno / Interno / Arte*

La fotografia di danza nella prima metà del Novecento - Studi e ricerche

Raimondo Guarino, *Il visibile e il vivente. Fotografia, ginnastica e movimento espressivo nei libri della Körperkultur intorno al 1920*

Simona Silvestri, *Il movimento ritmico nelle fotografie di Frédéric Boissonnas*

Sara Morassut, *Tanzphotographie. La scuola tedesca*

Samantha Marenzi, *Nel prisma delle immagini. La cultura della danza nella fotografia di Arnold Genthe*

Elisa Pescitelli, *Ballet e Ballet in Action. La danza nei due libri fotografici di Alexey Brodovitch e Paul Himmel*

Esercizi di metodo

Samantha Marenzi, *Una bibliografia ragionata sulla fotografia di danza*

Simona Silvestri, *Fotografia e danza. Un sito-archivio*

Francesca Pietrisanti, *Agosto: tentativi di metodo per un atlante performativo a Tuscania*

Introduzione

di Samantha Marenzi

L'atlante della fotografia di danza, un progetto in corso di lavorazione di cui questo catalogo presenta un estratto, è una proposta di metodo sullo studio di una tematica doppia per sua natura, in bilico tra l'azione reale del corpo danzante e la visione della sua energia in forma di immagine. Vi confluiscono temi e problemi che non possono essere esauriti nella forma scritta degli studi e richiedono, negli esiti stessi della ricerca, un continuo dialogo con la forma visiva. Studiare le immagini attraverso le immagini e le loro relazioni con altre tracce della cultura e della civiltà è una grande lezione del Novecento applicata qui al tema specifico della danza – non il concetto ma le storie, le teorie, le pratiche e le culture della danza nella prima metà del secolo – osservata nella sua traduzione visiva, quella specifica della immagine fotografica, con le sue storie, teorie, pratiche e culture.

Quando, poco prima dell'estate del 2018, ho creato il gruppo di ricerca che lavora a questo progetto, non immaginavo quale forma avrebbe preso. Le persone coinvolte provenivano in parte dai miei corsi di Iconografia del teatro e della danza tenuti al Dams dell'Università Roma Tre (studenti, laureati e laureandi che nelle tesi o nei progetti di studio avevano scelto di approfondire alcuni casi del rapporto tra danza e fotografia in diverse aree culturali: francese, americana, tedesca), e dalle attività di Officine Fotografiche Roma, dove avevo animato progetti di fotografia analogica, di

storia e cultura della fotografia del Novecento e di fotografia di scena. Tutti i membri del gruppo avevano formazioni almeno doppie: studenti con esperienze di danza e teatro, fotografi iscritti ai corsi di studi di storia dell'arte, danzatori impegnati in ricerche teoriche. L'intreccio stesso delle competenze ha fatto emergere la necessità di trovare una forma che rendesse conto dei diversi livelli delle nostre indagini, dove le bibliografie potessero animarsi in estratti testuali da far agire sulle fotografie, e le immagini fungessero da mezzo di contrasto sui testi di cui potevano svelare dei significati meno manifesti. La logica secondo cui le immagini non sono illustrazioni e i testi non sono spiegazioni ha guidato in primo luogo la scelta dei materiali, che se riguardo alla fotografia è omogenea almeno in quanto al suo soggetto (la danza, i danzatori, il movimento espressivo del corpo), rispetto ai testi si è rivelata molto eterogenea. Ne sono un esempio i pannelli qui presentati divisi per tre aree di ricerca, l'Antico, il Ritmo e il Nudo, ciascuna delle quali si articola in tavole che ne approfondiscono alcuni aspetti, a loro volta soggette a uno sguardo ravvicinato che le smembra, ne ingrandisce singoli dettagli e le accosta a frammenti testuali con cui le figure entrano in risonanza. I pannelli costituiscono quindi la visualizzazione del lavoro di ricerca fatto di accumulo, scelta, accostamento, montaggio, frammentazione, isolamento e approfondimento di singoli elementi, ritorno a visioni d'insieme. Ogni evoluzione è soggetta a una proliferazione poiché le tavole aprono canali in direzioni diverse: i testi chiamano altri testi e le immagini evocano altre immagini, e nuovi accostamenti e visioni, nuove stratificazioni.



Pannello "Antico. Partenone / Fregi / Veli"

1. M. Hoffman, *The Bacchanale frieze (1914-1924)*, foto realizzata durante la lavorazione.
2. A. de Meyer, V. Nizinskij e le ninfe della sua coreografia *L'Après-midi d'un faune*, 1912.
3. A. Bourdelle, *Apollon et les Muses*, fregio decorativo della facciata del Théâtre des Champs-Élysées, Parigi 1913. In alto è riprodotto il pannello di sinistra, in basso quello di destra.
4. A. Gentile, *Kanellos Dance Group*, 1929 (dettaglio).

Naturalmente il gruppo ha tenuto presenti i grandi precedenti di atlanti novecenteschi, in modo particolare l'Atlas warburghiano, come indicazioni di zone di confine tra strumento, oggetto, e risultato delle ricerche. La definizione del nostro campo è circoscritta ma resta debitrice della domanda sulla durata della vita del corpo nella sua raffigurazione, in particolare quando la vita, come nella danza, è regolata da una tecnica compositiva e la raffigurazione è in sé per sé una traccia della cultura artistica di un'intera epoca. Inoltre, lo studio della ricorrenza delle formule dell'antichità nella danza moderna, che usa le figure del passato come matrici della creazione, è da annoverare allo stesso debito e guarda alla riattivazione dei modelli del passato nelle invenzioni culturali del primo Novecento, di cui la danza e la fotografia sono due terreni nuovi e privilegiati in quanto fenomeni allo stesso tempo artistici e di massa.

Se la prima parte di questo catalogo presenta un estratto dell'atlante attraverso le tavole relative ad alcuni di questi temi, la seconda parte raccoglie le ricerche che hanno sostanziato, o che sono scaturite, dalla ricognizione iconografica, con una particolare attenzione ai libri e alle riviste che hanno messo in circolazione le fotografie di danza nel loro tempo, veri e propri contenitori nei quali la durata dell'azione si è diradata e moltiplicata, è migrata in campi e su palcoscenici diversi e ha prolungato la sua efficacia espressiva.

La terza parte del libro raccoglie materiali ed esercizi di metodo. Il primo esercizio è una bibliografia ragionata, la cui ricognizione ha costituito il punto di partenza del progetto di ricerca. Tra i tanti titoli che attraversano tangenzialmente il campo, si è scelto di definire una mappa di volumi di base che forniscano gli strumenti a ricerche con diverse traiettorie disciplinari e su diversi casi specifici di studio. Il secondo esercizio è la descrizione del sito/archivio realizzato dal gruppo, che raccoglie gli esiti delle ricerche iconografiche stilando le biografie dei fotografi e dei performer e proponendo i pannelli di un atlante virtuale dietro al quale, grazie a un database incrociato, si annodano i fili delle relazioni e delle collaborazioni, oltre a quelli delle associazioni tra fotografie che moltiplicano le possibilità delle direzioni di ricerca. Infine, per la firma di Francesca Pietrisanti, appare il resoconto di una esperienza pratica: un laboratorio sull'atlante che si è svolto in uno spazio teatrale e che ha dato vita, nell'agosto 2019, alla prima versione di mostra allestita con un

criterio analogico (basato sul montaggio di centinaia di piccole fotografie cartacee) e *site-specific*, che ha usato i materiali e gli ambienti dello spazio performativo adattandovi la visione, e quindi la strategia di macro-composizione, dell'atlante della fotografia di danza.

Il visibile e il vivente. Fotografia, ginnastica e movimento espressivo nei libri della *Körperkultur* intorno al 1920

Raimondo Guarino

In questa nota tratto le immagini fotografiche degli esercizi nei libri che riguardano educazione fisica, ginnastica e danza in Germania intorno al 1920. Intarsio di figure individuali e corali, di ragionamenti e di rivendicazioni sulla modificazione e il ripristino della natura umana, i libri della *Körperkultur*, tra il secondo e il terzo decennio del Novecento tedesco, non sono soltanto contenitori, riflessi e veicoli ma strumenti primari di una sintesi tra forme di vita attive tra scene e palestre e concreti progetti di disciplina individuale e collettiva. Luoghi di confluenza e sintesi dei fenomeni, delle parole e delle azioni, i libri consentono anche di osservare i segmenti di percorsi e di tendenze. La ricorrenza nelle stampe delle visioni e delle ragioni di Rudolf Bode, maestro e teorico della ginnastica espressiva, individua il solco di una ricerca che riconduce il terreno delle contaminazioni all'individuazione delle matrici.

Il movimento ritmico nelle fotografie di Frédéric Boissonnas

Simona Silvestri



Pannello "Ritmo. Composizione / Visualizzazione / Scrittura"

1. Due pagine (200-201) dal libro di E. Magnin, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, uscito a Parigi intorno al 1904.

2. Due pagine (182-183) dal libro di A. de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, uscito a Grenoble nel 1900.

3. V. Hugo, disegni tratti da *Le Sacre du Printemps*, 1913.

4. F. Boissonnas, Magdeleine G., 1903-1904.

5. A. de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, 244.

6,8,9. Nadar, Lina in A. de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, in ordine pagine 245, 32 e 309.

7,10,11. F. Boissonnas, Magdeleine G. in Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose*.

Nei primi venti anni del Novecento il fotografo ginevrino Frédéric Boissonnas segue gli sviluppi di due fenomeni che hanno animato il dibattito e le ricerche sul movimento espressivo: la ginnastica ritmica di Émile Jaques-Dalcroze, che rendeva visibile il ritmo della musica, e il caso di Magdeleine G. che danzava sotto ipnosi reagendo agli impulsi poetici e musicali. Boissonnas fa del rapporto tra immagine e movimento un ampio campo di sperimentazione arrivando all'osservazione delle pratiche e delle performance con una doppia formazione che si affianca alla padronanza della tecnica fotografica: nella musica e nell'archeologia, che fotografa nei suoi numerosi viaggi in Grecia. Di entrambe riconosce l'impronta nelle ricerche sul ritmo a lui contemporanee: corpi mossi dalla musica che si rifanno esplicitamente al modello antico. Il suo sguardo si fa carico in modo tagliente di questi due aspetti, non trascurando le singole peculiarità sia delle *rythmiciens*, che di Magdeleine, ma anzi adottando per ognuna strategie artistiche differenti.

Ballet e Ballet in Action. La danza nei due libri fotografici di Alexey Brodovitch e Paul Himmel

Elisa Pescitelli

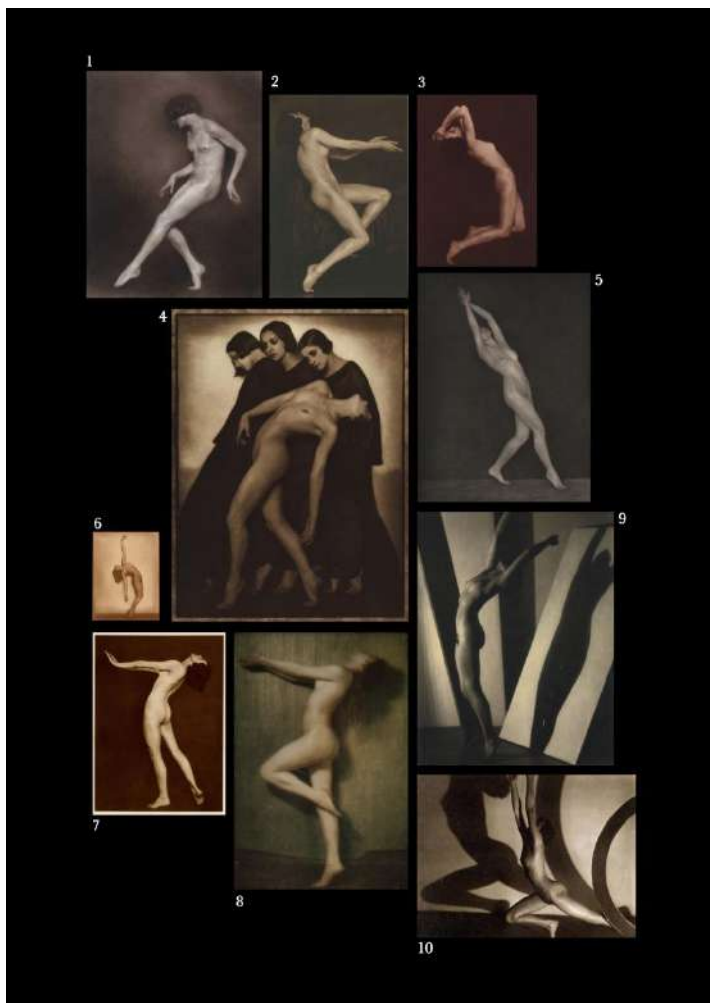
Nel 1945 esce a New York il libro fotografico *Ballet* del graphic designer di origini russe Alexey Brodovitch. Le fotografie ritraggono la compagnia dei Ballets Russes de Monte Carlo in una delle sue *tournee* americane degli ultimi anni '30. Circa dieci anni dopo la pubblicazione del libro, nel 1954, il fotografo di moda Paul Himmel, allievo e collaboratore di Brodovitch, dà alle stampe *Ballet in Action*, una raccolta di immagini che vede protagonista la compagnia del New York City Ballet fondata nel 1948 da George Balanchine. Questi due libri di fotografie di danza sono legati tra loro da tematiche, soggetti e autori. Entrambe le compagnie sono compagnie di balletto, Balanchine fondò la sua dopo aver lavorato per diversi anni nei Ballets Russes di Djagilev, madre dei Ballets Russes de Monte Carlo fotografati da Brodovitch. Provenienti entrambi dal mondo

della moda, Brodovitch e Himmel hanno scelto come soggetto il balletto e deciso di raccogliere la propria visione in strani libri dalla ristretta circolazione. *Ballet* non fu mai messo in commercio, l'autore regalò le copie che vennero stampate ad amici e studenti e quasi lo stesso vale per il volume di Himmel. Di recente la casa editrice Errata Edition ha pubblicato una ristampa di *Ballet* scansionando le pagine da due dei pochi esemplari rimasti, permettendo così una più vasta fruizione di quest'opera. Probabilmente nessuna delle immagini pubblicate in questi volumi è stata scattata né riusata dalle compagnie a scopo promozionale.

Rappresentando il balletto con un linguaggio fotografico moderno, i due autori hanno adottato e sperimentato diverse tecniche per riprodurre il movimento nella fissità della fotografia, in contrasto con la radicata tradizione accademica, incentrata su rigide regole tecniche ed espressive. Le parole scritte lasciano il posto alle immagini in bianco e nero, veicolo narrativo e descrittivo dei balletti, ma non solo. Più che essere testimonianza e materiale documentario delle coreografie, queste foto sono un'esperienza artistica in sé, uno spettacolo diretto dal fotografo che si sviluppa pagina dopo pagina.

Agosto: tentativi di metodo per un atlante performativo a Toscana

Francesca Pietrisanti



Pannello "Nudo. Esterno / Interno / Arte"

1,2,3,7 - T. Fleischmann, *Nude study of the dancer Claire Bauroff*, 1925.

4,6 - R. Koppitz, *Bewegungsstudie*, 1924.

5 - B. M. Rabinovitch, *Portfolio of ravgravures*, 1927.

8 - K. Struss, *Untitled*, 1919.

9 - F. Drtikol, *Nude*, 1929.

10 - F. Drtikol, *Fleeing arch*, 1929.

Che significa maneggiare un archivio che non c'è? Tra le tante e complesse questioni poste fin dal principio, un anno e mezzo fa, di questo percorso, quella relativa allo spazio di espressione materiale di un archivio in costruzione è senza dubbio fondativa, strutturale ai discorsi che sarebbero arrivati poi, con il tempo. Calde e lunghissime, le giornate laboratorio alla Lupa di Tuscania, dal 24 al 28 agosto 2019, sono state la prima occasione durante la quale un luogo fisico ha permesso al grande archivio digitale di fotografie che si stava andando a comporre di materializzarsi in immagini su carta, davanti ai nostri occhi e tra le nostre mani. La prima occasione per il gruppo in un contesto fatto tutto di esperienza, luce, materiali e prove di lavoro. Un primo confine segnato, e passato, tra le idee e la pratica.

Il teatro al primo piano di un palazzo del centro storico, proiettato sull'orizzonte verde da una grande finestra, strumenti di lavoro e otto persone, noi. Tutto inizia qui, e così, nell'immaginare un'esplorazione comune fuori dalle stanze delle riunioni e dentro a un perimetro inedito.

Righe, squadre, taglierine, forbici, scotch, spago e centinaia di fogli di carta stampata. Fotografie scelte, scaricate, riprodotte e accumulate nelle settimane precedenti, sulla scorta di ricerche in corso o di interazioni solo supposte, sul piano formale e teorico, e in attesa di conferma. Borse cariche di oggetti, raccolti figurando idee progettuali e ipotesi di allestimento, o presi alla rinfusa, mettendo insieme l'utile e il può sempre servire. Poi le immagini di carta, scompagnate dal perimetro dei fogli stampati, ritagliate e tra loro disgiunte. Ognuna di noi, a farlo, in un angolo della stanza, come in un piccolo rituale improvvisato che richieda, per essere realizzato con efficacia, il giusto contatto e il giusto isolamento di una strana e inaspettata intimità. Swish-tac, swish-tac. La riga e la squadra bloccano il foglio, tu fissi l'immagine, il taglierino la libera. Lei abbandona le altre e si posiziona in cumuli di altra carta e di altre immagini, già libere e già, per converso, sole. Passano minuti o forse ore tra 'swish' e 'tac', pareri, consigli e suggestioni. Nel frattempo, la luce comincia a segnare le prime linee in terra e ci si finisce dentro senza neanche accorgersene, accovacciate e silenziose, con le immagini altre, libere e sole, impilate a formare piccole torri, e con il pavimento che ormai sembra un formicaio all'incontrario. La finestra è aperta, fa caldo e non tira vento, la luce è sempre più bassa e taglia bene le microscopiche

montagne di carta. È un paesaggio bello, ma non uno di quelli che potrà durare. Così, prima una, dieci, e poi tutte, le microscopiche montagne crollano e le immagini sembrano d'un tratto tantissime, moltiplicate e sparse ovunque su un pavimento che quasi non basta più.

La danza, la nostra, comincia qui, e così, in punta di piedi in quello che diventa uno strano paesaggio da studiare e ricomporre. Scambiate, estratte, immerse, scelte e scartate, le immagini di carta cominciano, proprio in quei momenti iniziali, a parlare e a parlarci. Il codice linguistico, tra noi e loro, è da imparare o forse da inventare, è stato appena dichiarato; ma al dialogo materiale tra di loro scegliamo intanto di assegnare il nome di pannello, definizione che ci sembra dare conto di una pratica di accumulo, archiviazione e ricerca da applicare a un campo, la fotografia di danza.

English abstract

The Atlas of dance photography is a manifold project. It is an exhibit and also a research method. It collects part of figurative heritage of dance from the beginning of the past century and pushes it towards defining a field of research as well as a subject of inquiry. A field where figurative procedures interlace with choreutic experimentations, cultural trajectory with professional requirement, technical problems with artistic instances. The Atlas is composed of panels that cover a number of thematic areas and recurring formulations of the representation of the moving body; it constitutes the visual and experimental dimension of the research on dance photography conducted by a group of newly graduated students and photographers coordinated by Samantha Marenzi together with Dams of Università Roma Tre and Officine Fotografiche Roma. Among the accomplishments, a website/archive which collects photos, biographies and bibliographies on the dance photography of the early 20th century (www.fotografiaedanza.it), and a volume/catalogue that originates from the experience of an ongoing laboratory, diversified in vocational provenance and scientific maturity, where the first scientific and figurative results of the Atlas are gathered. This contribution presents the index together with some panels, short passages and incipit of a number of essays from the catalogue *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, edited by Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, published within the series "La scena dei saperi" by Fondazione Roma Tre Teatro Palladium (Editoriale Idea, Roma 2020).

keywords | danza; fotografia; corpo; movimento; Atlas.

Presentazione: Resartus. Viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg, Rubbettino, 2020

Miriam Gualtieri e Salvatore Inglese

Dall'Introduzione

Miriam Gualtieri



La scrittura esige una decisione: dinanzi all'opportunità di raccontare una storia in tanti modi possibili, se ne deve scegliere uno particolare. Gli antichi, consapevoli dell'importanza del momento, aprivano i loro poemi invocando la Musa che custodisce la memoria (Mnemosyne) perché facesse emergere il racconto dall'oblio (Lete).

Nel campo della ricerca scientifica accade qualcosa di simile. All'inizio di una qualunque indagine, lo studioso si trova davanti a una 'montagna' di informazioni disponibili e impiega alcuni anni per 'scalarla'. Tuttavia, giunto in vetta, là dove

finalmente dovrebbe iniziare la sua investigazione personale, si accorge che nel frattempo si sono accumulati altri libri, saggi, articoli e dati che superano ampiamente la capacità di vaglio individuale. Per superare l'*impasse* lo studioso deve imparare a conciliare l'*ethos* del sapere – che presuppone la raccolta e l'analisi di tutta la documentazione su uno

specifico argomento – con l’esigenza di trascurare e rifiutare alcune informazioni, in modo che l’attività scientifica non venga paralizzata da un insidioso eccesso di materiale [1]. Ovviamente il compromesso non è privo di rischi e il ricercatore dovrà invocare il soccorso di Mnemosyne e Lete perché gli concedano i loro doni nella giusta misura.

Memoria e oblio sono parte integrante di questo libro per la ragione appena indicata e, soprattutto, per il personaggio storico al quale sono dedicate le pagine seguenti: Aby M. Warburg (1866-1929). L’intreccio ricordo-dimenticanza ha caratterizzato in modo singolare la vita di questo protagonista della cultura europea lungo la drammatica transizione dal XIX al XX secolo. Non solo egli ha indagato la trasmissione dell’eredità classica e pagana nella memoria figurativa della civiltà occidentale – paragonando l’attività del suo *entourage* a quella di piccoli costruttori di ponti che gettavano nuove e più ampie campate sul fiume Lete – ma ha chiamato Mnemosyne la sua ultima opera (*Bilderatlas, Atlante delle immagini*) e ha fatto scolpire in lettere greche il nome divino sull’ingresso dell’originale Biblioteca da lui fondata. Non è tutto: ancora in vita Warburg è scomparso dalla memoria dei contemporanei, celato dalla sua raccolta di libri in espansione sui saperi enigmatici posti alla frontiera delle scienze. Dopo la morte è diventato un “famosissimo sconosciuto” [2], “qualcuno che non si può dimenticare. Impossibile, tuttavia, da riconoscere chiaramente” [3]. La sua biografia, seppur legata indissolubilmente alla storia europea, ha assunto un aspetto leggendario e astorico: retrospettivamente le vicende della sua esistenza si sono composte “come le tappe di un destino” [4], inverando un suo celebre motto secondo cui era “fatto per creare un bel ricordo” [5].

Le persone che meglio lo hanno conosciuto non sono riuscite a disegnare un ritratto della sua personalità: il collaboratore Fritz Saxl ha rinunciato sin da subito a raccontarne la vita, preferendo piuttosto proseguirne l’opera; l’assistente Gertrud Bing, che più di altri sarebbe stata in grado di scriverne la biografia, è morta prima di realizzarla; l’allievo e amico Carl Georg Heise ha dato alle stampe i suoi ricordi, puntualizzando però che essi erano incompleti e condizionati dalla venerazione del giovane adepto verso l’anziano maestro; infine il figlio Max Adolph non è mai arrivato a concretizzare il proponimento di pubblicare una selezione delle lettere e dei diari del padre. Lo scoppio della Seconda guerra mondiale ha fatto

naufragare definitivamente l'idea di raccogliere le testimonianze di coloro che lo avevano conosciuto personalmente. L'insuccesso di questi tentativi costituisce una perdita irreparabile, colmata solo in parte dalla biografia pubblicata da Ernst Gombrich nel 1970. Quest'ultimo era arrivato alla Biblioteca nel 1936, alcuni anni dopo la morte del fondatore, quando l'istituzione, ormai sradicata da Amburgo, era stata trapiantata a Londra. Gombrich si era perciò trovato a scrivere la storia di un uomo sconosciuto e lo aveva fatto con un inevitabile "distacco psicologico" [6].

Le sue pagine furono ferocemente criticate da Edgar Wind, il quale affermò che Warburg emergeva da esse come un uomo irrisolto e tormentato. Wind accusò inoltre i seguaci warburghiani di considerare le "opere letterarie del maestro una sorta di arcano, un elisir di sapienza estremamente raffinato ma troppo concentrato, che non deve essere servito al consumatore [...] senza essere stato abbondantemente mescolato con acqua e orzo" [7]. L'amara accusa coglie una questione ancora aperta, quella della divulgazione e conseguente ricezione delle opere di Warburg. Il problema si era manifestato già nel 1932, poco prima che la Biblioteca fosse trasferita in Gran Bretagna per sfuggire ai roghi di libri (*Bücherverbrennungen*) del Partito nazionalsocialista tedesco, quando era stata pubblicata una raccolta inaugurale di scritti warburghiani. Passata quasi inosservata, la raccolta comprendeva due volumi ordinati tematicamente con cui si dava corpo a un piano editoriale complessivo strutturato in sette parti [8]. Differito per diverse ragioni (il trasferimento dell'istituzione, la guerra, le difficoltà del periodo postbellico, la frammentarietà del corpus d'opera), l'ambizioso progetto non è mai stato realizzato e solo due saggi inediti sono stati stampati: la conferenza di Kreuzlingen, pubblicata in inglese nel 1938 per iniziativa di Saxl con il titolo *A Lecture on Serpent Ritual*, e il saggio sull'*Ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del Rinascimento*, tradotto in italiano nella selezione cronologica dei testi curata da Gertrud Bing nel centenario della nascita del maestro. La sola fonte per la conoscenza degli altri inediti è rimasta la biografia scritta da Gombrich. Warburg è diventato così uno di quegli autori fantasmatici, ricordati volentieri con gli onori che hanno diritto di ricevere, tranne quello che abbia davvero un valore: leggere le loro opere.

Le acque dell'oblio hanno cominciato a ritirarsi dalla sua figura soltanto negli anni '90 del secolo scorso, quando esponenti di aree disciplinari diverse hanno dato vita a un dibattito internazionale, noto come *Iconic Turn* o *Pictorial Turn* o *Bildwissenschaft*, sullo statuto dell'immagine nella cosiddetta civiltà delle immagini. L'identificazione di Warburg come rivoluzionario *ante litteram* della prospettiva storico-artistica ha risvegliato un interesse per la sua opera, che si è tradotto nella progressiva ripubblicazione di lavori già editi e nella stampa di alcuni inediti.

Superato, non completamente, il problema dell'accesso agli scritti warburghiani, l'oblio continua a minacciarne la memoria per una ragione di stile letterario: ogni testo dello studioso, per quanto breve, è un capolavoro di acribia storica e di stupefacente erudizione, che trascina il lettore in inesauribili digressioni e deviazioni, fino a fargli quasi perdere il filo dell'argomentazione principale; la scrittura è densa, serrata, rapsodica, suggestiva, come quella dei motti di spirito che spesso aprono i saggi; le parole del ricco vocabolario (*Pathosformel*, *Nachleben*, *Denkraum*, *Polarität*, ecc.) sono a stento traducibili nelle altre lingue.

Con estremo rigore, Warburg rimaneggiava incessantemente i suoi testi, cancellando ogni parola di troppo e riempiendo voluminosi taccuini di formulazioni abbozzate in infinite varianti di cui non era mai soddisfatto. Ad accrescere l'ineffabilità delle sue idee contribuisce, in tutte le opere, l'allusione a nuovi percorsi da tentare, a ipotesi mai svolte fino in fondo, a indagini non compiute per intero, a ricerche da intraprendere in futuro.

La Bing aveva perciò pensato di scrivere un saggio (purtroppo mai realizzato) sul linguaggio warburghiano, che lo stesso studioso paragonava ironicamente a una "zuppa d'anguilla" (*Aalsuppenstil*).

Warburg sembrava sottrarsi all'opera finita che, come tale, avrebbe segnato una conclusione. Il suo lavoro ha in tal modo assunto la forma incompiuta e la forza feconda di un frammento, la cui parzialità sfida a completarne il disegno originale [9]. In tal modo egli è diventato "una sorta di coperta troppo corta, di volta in volta tirata dalla parte di chi occasionalmente vi si avvolgeva dentro" [10].

Soprattutto è stato indicato come il capostipite di un metodo, quello iconologico che, pur avendo importantissime premesse nelle sue indagini, non gli appartiene [11]. L'iconologia è soltanto uno dei molti tentativi di designare una 'scienza senza nome', una meta-scienza della cultura occidentale, alla quale Warburg si è dedicato nello sforzo di superare gli angusti confini disciplinari della Storia dell'arte [12]. Già la Bing aveva osservato con quanta sicurezza, e altrettanta indeterminatezza, si parlasse di un metodo warburghiano per indicare indagini troppo eterogenee fra di loro per essere poste tutte sotto un denominatore comune. Molti anni dopo Gombrich ha aggiunto che il presunto 'metodo Warburg' non è mai esistito e che gli studi a esso ispirati condividono soltanto "la determinazione a investigare argomenti negletti di storia della cultura occidentale" [13].

In conclusione, le indagini warburghiane sono esplorazioni e scoperte singolari non generalizzabili, che funzionano come un fattore gravitazionale per i ricercatori delle discipline più diverse. Warburg stesso aveva cura di dire che gli era concesso soltanto di porre pietre miliari per indicare ad altri una via da seguire; e il figlio Max Adolph ha scritto che la Biblioteca, l'unica opera nella quale entro i limiti del tempo e dei mezzi a disposizione si erano espresse in pieno le sue aspirazioni, "ci permette di vedere Dio nel dettaglio, ciascuno nel suo proprio settore" all'interno della totalità cui appartengono tutti i saperi [14].

Anche questo suo prezioso lascito è stato recentemente minacciato dall'oblio, che tende a colpire soprattutto la cultura umanistica. A seguito di tagli di budget imposti dal Governo inglese, la University of London (di cui la Biblioteca è oggi parte) ha tentato di unificare il proprio sistema bibliotecario, mettendo in discussione l'atto giuridico che disciplina i rapporti con il Warburg Institute. Secondo i piani dell'università, gli oltre trecentomila volumi della collezione, legati tra loro dall'immutata regola originaria del 'buon vicinato', sarebbero stati dispersi in altre biblioteche dell'ateneo. Per fortuna, una sentenza del 2014 ha sciolto la controversia in favore dell'Istituto.

Dopo questa premessa si può riconoscere che Warburg costituisce un'autentica montagna-labirinto da scalare, la cui complessità non poteva non avere conseguenze sul tipo di narrazione da adottare. Il labirinto

possiede una particolarità: è un mistero e non soltanto un problema; dunque resiste alla spiegazione e non ammette soluzione; ciononostante il ricercatore non può abdicare alla necessità di disegnarvi percorsi praticabili.

Non avendo un filo di Arianna da svolgere e riavvolgere nel dedalo, ho cominciato a inoltrarmi nel mondo warburghiano seguendo le tracce lasciate dal suo creatore, puntando nelle tre direzioni cardinali del suo movimento esistenziale e scientifico: nord, sud e ovest. In fondo perdersi è la condizione dalla quale si comincia o si ricomincia a orientarsi ed è l'obiettivo del *flâneur*, nella cui figura si preannuncia quella dell'investigatore: "La strada conduce il *flâneur* attraverso un tempo scomparso [...] Lo spazio ammicca al *flâneur*: cosa sarà mai accaduto in me?" [15].

Questo interrogativo – che mi ha condotto nei luoghi geografici in cui Warburg è stato – ha organizzato il libro in quattro capitoli. Tre di essi corrispondono alle direzioni cardinali citate, mentre un quarto è dedicato a un luogo dello spazio in cui si intersecano più traiettorie. Il suo titolo, *Crocevia*, evoca Kreuzlingen – la città svizzera il cui nome deriva dal monastero agostiniano Crucelin, trasformato poi in sanatorio per malattie mentali, dove Warburg rimase confinato per alcuni anni – e, per estensione, il dolore, il tormento, la tribolazione della malattia e della segregazione. La direzione est non costituisce un capitolo specifico per diverse ragioni: innanzitutto non sono noti viaggi dello studioso verso levante; inoltre l'Oriente è di fatto presente sotto forma di tradizione proveniente dalla Grecia e dall'Asia, che lo storico cercò instancabilmente di rintracciare; infine, al termine della sua vita, Warburg stesso non seppe indicare un punto in quella direzione: abbozzò in uno schizzo la propria situazione culturale e biografica collegando, con un tratto a matita, i luoghi principali del suo percorso di ricerca (Amburgo, Strasburgo, Firenze e l'Arizona) a un punto non specificato verso est.

Le direzioni e i punti cardinali verso i quali dirigersi non sono sufficienti, tuttavia, per evitare di smarrirsi in un labirinto. Occorre ridurne la complessità introducendo alcune regolarità, in modo che il dedalo prenda forma. Queste regolarità sono le questioni attorno alle quali si sono sviluppate le mie riflessioni e si sono strutturati i paragrafi: Viaggio,

Enigma, Follia, Malinteso, Identità, Metodo, Oggetti, Superstizione. Coerentemente all'adozione di un'architettura combinatoria – affine a quella utilizzata da Warburg per organizzare i libri della sua Biblioteca e le immagini del suo Atlante – i paragrafi si mescolano all'interno di ogni capitolo in modo da creare connessioni inusuali, facendo emergere aspetti ignorati, trascurati o malintesi nella pur abbondante letteratura dedicata al personaggio. Solo quello dedicato al viaggio si ripete all'inizio di ogni combinazione.

Il capitolo *Sud* racconta l'itinerario di Warburg in Italia (Viaggio). L'amburghese era un *Bildungsbürger*, ossia un cittadino tedesco che intendeva sviluppare il proprio potenziale intellettuale attraverso un processo educativo continuo di autoformazione (Identità). Firenze, dove soggiornò per alcuni anni, con la sua ricchezza di testimonianze storiche ed estetiche, minacciò di sopraffarlo, come era accaduto allo scrittore francese Stendhal (Follia). In particolare Warburg fu tormentato da un'irrequieta figura femminile, la Ninfa, raffigurata negli affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella e in due capolavori del Rinascimento fiorentino, la *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Sandro Botticelli (Enigma). Questi due dipinti divennero il tema della sua dissertazione di dottorato. Attraverso un continuo confronto tra immagini e testi, il giovane studente riuscì a dimostrare che il moto dei capelli e degli abiti delle figure, fino ad allora ritenuti un puro espediente decorativo, derivavano dall'Antichità. La sua concezione del Rinascimento mise in discussione uno sviluppo lineare dello stile e inaugurò una rivoluzione nella Storia dell'arte (Metodo). Qualche anno dopo Warburg si applicò all'interpretazione degli affreschi astrologici nel Palazzo Schifanoia a Ferrara e nel 1912 presentò i risultati della sua indagine al X Congresso internazionale degli storici dell'arte. Il suo discorso fu indicato come il momento di nascita dell'Iconologia (Malinteso). Negli ultimi anni della sua vita continuò a dedicarsi allo studio del mondo figurativo dell'astrologia nel Tempio Malatestiano di Rimini e nel Teatro anatomico di Bologna (Superstizione). I suoi interessi si concentrarono anche sulle religioni misteriche mediorientali, in particolare sul culto di Mitra, nel quale si trova la più celebre rappresentazione religiosa dello zodiaco (Oggetti).

Il capitolo *Ovest* narra il viaggio di Warburg negli Stati Uniti (Viaggio). Dal continente americano lo studioso riportò in Europa alcune riviste

d'avanguardia artistica – sulle quali scrisse un articolo per l'emancipazione dell'arte, che divenne anche il tema di una sua commedia – e numerosi manufatti dei nativi Hopi (Oggetti). Questi ultimi sono i discendenti degli Anasazi, una misteriosa civiltà la cui grandiosità è rievocata dai miti cosmogonici delle diverse tribù pueblo (Enigma), e rappresentano l'alterità con cui Warburg interagì (Identità). La loro estraneità venne 'addomesticata' dallo studioso mediante un processo di falsa identificazione, generato da presunte affinità elettive tra i Tedeschi e i Nativi americani (Malinteso). Il giudizio che Warburg diede di una cultura estranea non poté che essere etnocentrico, ma ciò non impedì che la sua esperienza diventasse un mezzo euristico per analizzare la struttura spirituale dell'uomo rinascimentale (Metodo). Il Nuovo Mondo non era soltanto un luogo geografico, ma soprattutto un sogno folle, inseguito da milioni di esseri umani che lasciarono il Vecchio continente mentre divampava una curiosa epidemia di viaggiatori folli compulsivi (Follia).

Il capitolo *Crocevia* racconta l'arrivo di Warburg nella clinica psichiatrica Bellevue di Kreuzlingen (Viaggio). Già in fase prepuberale lo studioso aveva manifestato una predisposizione alla fragilità psicologica (Identità). Nella clinica venne elaborata un'anamnesi del paziente, dall'infanzia fino a un episodio di tentato suicidio e omicidio in età adulta (Follia). Nel 1923, per dimostrare il superamento dei problemi che lo avevano portato al ricovero, Warburg tenne una conferenza sul rituale del serpente degli Hopi davanti ai medici (Malinteso). La produzione intellettuale dello studioso dentro il sanatorio non si limitò a questa prolusione, ma comprese la stesura di alcune riflessioni sulle forze del destino nel simbolismo antico (Metodo). Rientrato ad Amburgo nel 1924, riprese i fili delle ricerche precedenti sulla lotta dell'uomo contro le forze irrazionali. In particolare riconsiderò l'influenza dell'Antichità alla luce del rapporto tra Rinascimento e Barocco, fra cultura italiana e cultura nordica, nelle opere di Rembrandt (Enigma). L'ultimo capitolo, *Nord*, delinea la storia dell'arrivo della famiglia Warburg ad Amburgo e i soggiorni dello studioso nelle varie città dell'Europa settentrionale (Viaggio). In alcune di esse era divampata, nel XV secolo, una strana mania chiamata il ballo di S. Giovanni o di S. Vito. Il 28 giugno 1914, giorno del santo protettore della danzomania, due colpi di pistola innescarono una paranoia collettiva che portò allo scoppio della Prima guerra mondiale (Follia). Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche avevano preavvertito i sussulti precursori dell'esplosione della modernità,

funzionando come sensibilissimi “sismografi” (Oggetti). Il sismografo Warburg fu invece costretto a registrare le scosse di una guerra inedita. Lo studioso rese un servizio non richiesto alla causa marziale pubblicando una Rivista illustrata (Malinteso). Warburg decise anche di studiare la propaganda politica della Riforma tedesca (Enigma) e la superstizione in tempo di guerra (Superstizione). In Germania il conflitto e i suoi miti incoraggiarono stereotipi antisemiti dalla lunga tradizione e portarono alla distruzione del già precario rapporto tra Ebrei e Tedeschi (Identità). Nell'esperienza devastante del conflitto, la storia delle immagini era diventata parte di una più generale storia della cultura, per la quale Warburg creò le sue opere più importanti: l'Atlante e la Biblioteca (Metodo).

Ai quattro capitoli fin qui delineati seguono due appendici: la prima dedicata al profilo biografico dei personaggi e la seconda agli scritti warburghiani citati nel volume.

Per la stesura di questo libro non sono stati consultati materiali inediti. Il titolo, *Resartus. Viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg*, allude al tentativo di ‘ricucire’ il materiale, già pubblicato altrove e da altri, in una foggia nuova al fine di mostrare un Warburg sconosciuto. I dati, come i vestiti, possono essere impiegati in vari contesti e modellati secondo criteri differenti che, di volta in volta, enfatizzano alcuni aspetti e ne minimizzano altri. Nella *Favola della botte* di Jonathan Swift si dice che “ove certe pelli d’ermellino o altre pellicce siano disposte in date posizioni, noi designiamo ciò col nome di Giudice; e così, ad un appropriato accostamento di tela di batista e raso nero, noi conferiamo il titolo di Vescovo” [16]. Queste parole costituiscono l’argomento centrale di un libro molto amato da Warburg, al quale il titolo di questo volume, per l’appunto, rinvia: il *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle. Il protagonista de *Il sarto rattoppato* o *Il sarto ricucito*, il professore Diogenes Teufelsdröckh, è uno dei grandi uomini “spesso sconosciuti o, peggio ancora, misconosciuti” [17], a volte chiamato l’Ebreo Eterno o Errante per il suo sconfinato sapere, simile a quello di un testimone di avvenimenti lontani. È un tedesco non dissuaso dalle barriere della speculazione teoretica che pesca “in ogni mare e con ogni specie di rete” [18]. È anche un abile conferenziere che, quando rompe il ghiaccio, parla per ore intere. La sua stanza è una “torre di osservazione” [19], “tutta ingombra di libri, di pezzi

di carta e di frammenti miscellanei d'ogni sostanza immaginabile" [20]. Il suo libro è "un 'ponderoso Volume' dal contenuto sconfinato e pressoché informe, un vero e proprio Oceano del Pensiero; non calmo, né limpido, [...] ma dove un robusto pescatore di perle può tuffarsi sino a raggiungere i fondali più profondi e risalire a galla recando non soltanto i relitti di un naufragio, ma anche autentiche perle orientali" [21]. Le verità che presenta non sono schierate in fila, ma devono essere intuite: "Si può dire perciò che nella sua Filosofia [...] regna una nobile complessità, quasi simile a quella della Natura: un vasto labirinto, che, come ci sussurra la fede, non è privo di un piano" [22].

Se il *Sartor Resartus* non fosse stato concepito nel 1831 e pubblicato nel 1836, quindi trent'anni prima della nascita di Warburg, si potrebbe pensare che il professor Diogenes Teufelsdröckh sia ispirato a lui. Certo le analogie sono stupefacenti, ma la straordinarietà maggiore non risiede nella somiglianza quanto nella differenza: Warburg fu una persona reale e non un personaggio fittizio.

Dalla Postfazione. Dinamogrammi mentali di Aby M. Warburg*

Salvatore Inglese**

1. Inizio e fine, o viceversa

Da molti anni esito a scrivere un profilo (pato)biografico di Aby Moritz Warburg dove rimescolare l'avventura e le disavventure esistenziali di un uomo-opera capitale (uomo-impresa): singolare, furente e tragico *eroe culturale* dell'Europa contemporanea. Leggende e miti descrivono l'eroe culturale come colui che abbraccia i problemi di una società, culturalmente determinata, in un intervallo storico dato e, tanto più, nel corso di una contingenza critica specifica. Questi racconti, provenienti dal fondo del tempo, illustrano in modo cifrato le tribolazioni di un soggetto organico al proprio mondo che cerca di compiere un'impresa, svolgere una missione o perpetrare un misfatto [1].

Warburg mi appare energico e scattante anche da collezionista filatelico, accumulatore numismatico, acquirente insaziabile di libri. Lo vedo non limitarsi a possedere e a studiare i volumi, si accanisce a tormentarli in una Biblioteca fortezza, panottico di avanguardia tecnica ma dal nome insinuante: *Mnemosyne*. Li sposta di continuo in meandri bibliofili, costringendoli a conoscersi se accostati tra loro e a rimpiangersi quando trascinati ad allacciare rapporti imprevedibili con altri vicini tematici e a cui non potersi rifiutare [2]. Il visitatore di un simile labirinto deve scoprirne il tesoro con modalità sensoriali dirette (visive, tattili), lasciando scivolare la piroga del pensiero lungo un fiume categoriale sinuoso, diviso in bracci irruenti o paludosi che portano sempre altrove. La navigazione tende a durare perché bordeggia migliaia di tomi (ventimila titoli a stampa, trasferiti in nave a Londra, nel 1933; oggi trecentocinquantamila) contenenti saperi vasti e profondi. I libri costituiscono i mattoni granitici della barriera difensiva eretta da Warburg contro intensi e scarsamente conciliabili conflitti interiori, contrapposta a influenze esterne disturbanti e per alleviare la fatica di scriverne a sua volta mentre ne gode l'accumulazione smodata [3]. Dal 1889, a Firenze, nutre l'idea di affiancare alla Biblioteca una fototeca, dove catalogare esemplari di immagini per stringere tra loro concatenazioni sorprendenti, come fossero spirali di rame che sprizzano crepitanti cariche elettriche. Il suo obiettivo è di catturare, spiegare e influenzare la realtà generando un dispositivo bipolare che raccoglie a un estremo la parola e l'immagine all'altro. Per questo le sue opere maggiori sono due oggetti attivi particolari, due oggetti mondo: una Biblioteca di scienza di storia della cultura (*KBW - Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) e un Atlante di immagini (*Bilderatlas*).

Incontro il nome di Aby Warburg nel 1984 e mi riprometto di ripercorrerne i passaggi vitali tra mondi culturali prossimi e remoti, conosciuti o dilemmatici. Da quell'anno mi avvio lungo un'esplorazione interminabile a cui oggi pongo una sospensione provvisoria [4]. Interesse per l'uomo che si interroga sulle forme patematiche emergenti come marcatori culturali; attrazione per l'avventura che lo spinge a partecipare a riti nativi; compassione clinica per la sua catabasi psicotica; interrogativi sulla *metanoia* che trasforma le fiamme inestinguibili di un inferno psicopatologico in sorgenti di creazione culturale e scientifica: questi elementi costituiscono altrettante forze di legame che mi spingono ad

abbracciare l'uomo, lo studioso e il paziente, altrettante incarnazioni di una persona collocata al principio di una peculiare evoluzione psicostorica del nostro mondo materiale e ideologico. Le impronte di Warburg sono state seguite con costanza e concentrazione, attrezzandosi con bagagli non proprio confortevoli per seguirne la traiettoria esistenziale e disciplinare nei territori più aspri. Insieme alla laboriosa e risoluta Miriam Gualtieri abbiamo viaggiato dalle accademie europee al *Far West* americano, ritornando al Nord anseatico, poi al Sud italiano rinascimentale e mitraico. In queste dimensioni diverse abbiamo cercato di orientarci leggendo insieme le mappe astronomiche e astrologiche, razionali e magiche dispiegate dall'argonauta d'Amburgo. Con spirito di ricerca e consapevoli dei nostri limiti di fronte a un personaggio smisurato, abbiamo unito le forze nel tentativo di ricostruirne il profilo personale (storico-esistenziale) e il disegno progettuale (genealogico-teoretico). Abbiamo cercato di ricollegare il primo al secondo polo problematico, ricollocandoli sulla matrice della sensibilità psicoculturale (psicostorica) dei popoli europei, in modo da ottenere un certo grado di comprensione transculturale di uno studioso a lungo rimosso poiché perturbante. Nell'azzardare un passo in questa direzione, non ci siamo limitati a ripercorrere alcune stazioni polverose, silenziose e assolate del suo itinerario tra i Pueblos (Acoma, Hopi, Tewa, Zuñi) dell'Arizona e del New Mexico. Qui abbiamo cercato di afferrarne l'ombra fuggitiva e i demoni meridiani proponendo ai discendenti hopi alcuni enigmi warburghiani che ancora oggi si infrangono contro la barriera a difesa del loro sapere esoterico. Da quasi un secolo (1929) gli Hopi-tu hanno precluso l'accesso ai segreti della Danza del Serpente, diventata sfortunatamente famosa e minacciata dalle generazioni successive di invasori scientifici e turistici. Il profilo narrativo qui proposto tiene insieme il viaggio geografico e lo studio in archivio, cercando di offrire un contributo alla questione patobiografica affinché essa possa allacciare una relazione di comprensibilità con la 'scienza senza nome' preconizzata da Warburg e nelle cui voragini, ogni tanto, si inabissa.

Il mio tentativo di eseguire una prova clinica siffatta rinvia ai capitoli principali del volume in cui sono adesso ospitato, godendo della fortuna di aver seguito ogni fase della sua ideazione e scrittura [5]. Questo mi permette di fare economia di un apparato di note e di un corredo bibliografico minuziosi per sviluppare queste prime riflessioni.

3. Anamnesi di malati e malattie

Bisogna solo attendere *quando* il giovane Warburg diventerà malato ma senza dubitare *se* il suo dramma predestinato infine si consumerà. Ogni tratto del suo sviluppo infantile, adolescenziale e giovanile, insieme ai segni incombenti sulla famiglia, profilano la forma compiuta della psicopatologia matura. Aby le concede la possibilità di svolgersi come reazione acuta e transitoria, forse innestata a complicare l'esito degenerativo di una senilità precoce. Quasi si predispose alla tortura psicosa, coltivata rivolgendo presto lo sguardo alle figure demoniche che aleggeranno intorno alle sue ricerche e senza mai più riuscire a distoglierlo da esse. Non ne viene dissuaso nemmeno dai tratti psicopatologici riconosciuti nel nucleo familiare: il figlio sensibilissimo Max Adolf, dopo una visione 'mistica', coabiterà a Bellevue insieme al padre; il fratello di Aby, Fritz, viene curato a Jena da Otto Binswanger; una sorella sarà suicida. Una cugina diventa paziente e poi amica di Freud, mentre James Loeb, parente acquisito per alleanza matrimoniale, viene curato prima da O. Binswanger e poi, a Monaco, da Emil Kraepelin. Loeb può infine chiedere a quest'ultimo, senza temerne il rifiuto, di recarsi a Kreuzlingen per esprimersi sulla natura del disturbo di Aby. In grande anticipo su questo, diventa significativa la decisione del giovane Warburg di passare a Max, il fratello cadetto, il dovere di gestire la banca di famiglia. In tal modo, Aby rivendica per sé una primogenitura diversa, unilaterale e idiosincrasica, che lo proietta in una sfera idealizzata e sbarrata alle ambascie del dovere sociale. Ciò avviene quando l'atmosfera nella fratria è illuminata a giorno da un istrionismo condiviso e felice.

Anche per Warburg esiste un punto primo della patobiografia (infanzia e prima giovinezza), così come un dopo (età presenile), purtroppo breve. Molto più importante quel durante, lungo il quale la radice patologica personale resta infissa in un sostrato psicoculturale problematico, fatto di paure multiformi, angosce ineffabili, timori puntuali, panico sovrano. In quel periodo emerge anche una smisurata volontà personale di sapere e potere sul mondo, separando la quota materiale e triviale dell'eredità di famiglia (accumulazione, circolazione, investimento nel denaro, equivalente generale in grado di rappresentare l'astrazione valoriale) da quella immateriale (accumulazione, circolazione e investimento nei libri in molte lingue) capace di catturare la permutazione dei valori significati

(ricondotti a segno) e significativi (riportati al loro senso instabile). Una patobiografia deve procedere necessariamente a salti quando prende contatto con una predestinazione [12].

Un primo salto atterra sulla descrizione delle sue caratteristiche infantili che lo rappresentano come un *puer* regale, viziato a dismisura dalla famiglia, soprattutto dopo essere sopravvissuto a una forma di tifo. Nel 1873 giace in condizioni preoccupanti che lo risucchiano in un deliroide febbrile con alterazioni dello stato di coscienza, popolato da 'immagini fantastiche' associate a sinestesie visuo-olfattorie, impresse nella sua memoria in modo indelebile. La mente piretica si lascia impressionare da illustrazioni a corredo delle narrazioni incomprensibili di novelle di Balzac o dalle descrizioni di un mondo satanico e grottesco dove i bambini soffrono punizioni e violenze fisiche o morali [13]. Nel 1875, una febbre tifoide si abbatte sulla madre durante una vacanza in Austria dove viene ricoverata e curata da medici importanti. Aby resta traumatizzato dall'esperienza perché la donna non gli appare più la stessa. Da lei non irradia l'alone festoso generato dalle scene buffe interpretate dai suoi bambini che le ruotano intorno come a un sole malfermo e opacizzato - corpo malato in decomposizione a causa del miasma contagioso (trasformato nelle 'ossessioni olfattorie' di Aby). La situazione critica è gravata da ansia intensa e diffusa controbilanciata dallo sprofondamento del figlio nella lettura di romanzi eccitanti e crudeli, presi in prestito dalla biblioteca pubblica, sugli Apache. Tali letture contengono punte di sadismo, disegnate nelle scene di caccia, nelle imboscate e nei solenni giuramenti indiani. Le fantasticherie non attenuano il suo tratto tirannico e furioso, sempre sul punto di scaricarsi sui malcapitati fratelli. Quando si vede obbligato a pregare meccanicamente per la salute materna, evade dal sincizio della devozione familiare e si dedica a trasgressioni alimentari pericolose per lo spirito, ma soddisfacenti per l'appetito (succulenti salsicce di maiale). In tal modo organizza e soddisfa un fondo psicologico in movimento perenne tra interdetto e trasgressione, tra soddisfazione libidica e inibizione, tra godimento e colpa, tra identità predefinita e desiderio di modificarla [14]. Senza saperlo, incomincia così a interpretare il ruolo oppositivo esercitato da 'personaggi all'inverso' che sfregiano il luogo della solennità. I clown hopi (Koyemshi; Tsukskut) che incontrerà in futuro, sono figure dell'universo invertito pronte a violare vari tabù sociali con le loro risate rabbrividenti. Essi non sono sanzionati neanche quando

provocano sconcerto nei villaggi con movimenti e gesti che alludono a una sessualità ironica o grottesca (motteggi di spirito, innocenti e grevi; parole proibite e oltraggiose; deformazione di posture corporee e fisionomie) [15]. Le infezioni contagiose intonano un peculiare ritornello durante le crisi storico-sociali e biologiche della sua esistenza. Esse sibilano come le lame di falci oscillanti che recidono i legami con il padre mentre annodano quelli indissolubili con la madre. Il movimento pendolare del morbo fende un'atmosfera libidica adolescenziale satura di un'ossessività sessuale che rimarrà velata fino a quando il diario intimo non ne mostrerà le forme, i temi, la natura e la soddisfazione anche solo parziale. Questa ossessività si riverserà anche nelle fobie che condizionano la sua vita matrimoniale (anticipate dalle visioni grottesche delle *Piccole miserie della vita coniugale* di Balzac). Non si può disgiungere la prima dalle seconde, riattivate in occasione di decessi di conoscenti o delle epidemie frequenti nella cinta anseatica aperta al mondo dei commerci e delle migrazioni internazionali. L'evitamento angoscioso, il richiamo all'ordine, all'igiene e alla pulizia verranno rovesciati da Warburg in audacia romantica e azzardo passionale quando diventa un giovane uomo attratto dal fascino delle donne (intimità licenziosa con il personale femminile, in famiglia o in ufficio), rispetto alle quali resterà sempre prigioniero della sua trista ambivalenza tra l'idealizzazione erotica e il disprezzo carnale ("madonna o prostituta") [16]. Bisognerà attendere il termine delle sue peripezie perché riesca a esprimere liberamente i suoi affetti, infine elevando la sua assistente Gertrud Bing "a compagna". Il dongiovannismo e il dandismo di Aby sembrano peraltro inclinazioni presenti anche negli altri fratelli (es. Felix).

Aby si sente disadattato rispetto ai coetanei e agli adolescenti anche a causa di emozioni rapprese in un impasto polimorfo di motivi ipocondriaci (rabbia), fobici (diventare idrofobo), ossessivi (ruminazione iterativa e incoercibile), dismorfofobici (teriomorfismo: convinzione di essere stato morso da un cane rabide che ne indurrebbe una metamorfosi somatica reale) particolarmente evidenti in momenti problematici personali (cambiamenti ambientali, perdite relazionali, umiliazioni su base etnica: antisemitismo). Tutto questo, per l'epoca e le fasi del suo sviluppo ontopsicogenetico, fotografa una tendenza personologica di confine (nevrosi polimorfa *borderline*) [17] e se ne potrebbe riconoscere

l'apparentamento con il circolo maniaco-depressivo o con l'odierno spettro bipolare.

Salti ulteriori possono essere eseguiti in almeno altre due occasioni. Nella prima, Warburg si sottrae con la fuga alla diffusione di un'epidemia di colera ad Amburgo (1892) e, grazie a questo evitamento mobile, si ripara dall'ansia massiva che potrebbe procurargli una prima frattura psicosa. La seconda, lo ritrova arroccato, frenetico ma confinato, nel proprio quartier generale domestico dove nulla può contro il crollo delle mura perimetrali dell'Impero che provoca, quasi in simultanea, lo sfondamento della barriera difensiva assicurategli dal proprio sistema di pensiero. Si vergogna di essere fuggito dall'epidemia senza assicurare protezione ai familiari, ma il sentimento di viltà, rimasto incistato, ne accresce la sensibilità spinta fino alla sensitività, che intercetta sotto pelle e scrive sotto traccia il grafico pauroso del mondo [18]. Warburg si identifica spesso con Nietzsche, un altro "sismografo rotto" nel precipizio della storia mondiale. La sconfitta della Grande guerra impone l'inutilità di una ragione dissipata a difendere le ragioni del perdente e trascina con sé la derelizione del suo mondo ideologico e spirituale. Lo scacco bellico funziona come l'"evento vitale", massimale ed epocale, che innesca una deriva morbosa irresistibile in cui il senso di colpa individuale si impasta con quello di nocumento e di rovina senza risparmiarsi l'ideazione persecutoria (paranoidia) di essere stato spiato e tradito fin dentro casa.

Nell'affaccendamento frenetico che accompagna i giorni campali precedenti la disfatta e la resa generale della nazione, viene tormentato dall'idea che una governante inglese, amica di famiglia e rimasta ad Amburgo durante i primi mesi di guerra, sia a capo delle spie infiltrate da "Lloyd George". A causa di questo verrebbe considerato responsabile dell'esito catastrofico della guerra e meritevole del plotone d'esecuzione dopo un processo ignominioso, che avrebbe trascinato nel fango l'intera dinastia Warburg (lettera anamnestic di Embden) [19]. Questa volta (1918) la rottura interviene al culmine di un vissuto di umiliazione, di irragionevolezza, di emarginazione causato da un evento catastrofico che abbraccia e coinvolge l'universo civilizzato in ogni ordine e grado delle sue istituzioni culturali. Si tratta di un'umiliazione frammentante che si proietta all'esterno come un torrente di fuoco e con l'aspetto terribile di una fuga travolgente di idee [20]. Al punto di massima verticalità, le idee

ricadono a pioggia come gesti distruttivi da eseguire a colpi di pistola: strage sacrificale della famiglia e suicidio [21]. Al culmine della sua crisi psicotica, la furia pantoclastica, cieca, goffa, clamorosa e ineffettuale rimpiazza la torrenzialità inarrestabile dei suoi teoremi generali, la forza investigativa e destruttiva di segni e significati, l'abilità a risolvere enigmi storico-estetici. Proprio a questo punto deve intervenire il medico per bloccarne l'esito fatale e determinare la natura della sintomatologia, infine affidandola a un trattamento psichiatrico dall'esito incerto.

* Queste riflessioni si avvalgono degli scambi e dei suggerimenti preziosi di: G. Bibeau, G. Bocchi, M. Cacciari, V. Cappelli, P. Coppo, D.L. Duhigg, E. Fredricks, Ph. Karshis, J. Kraye, E. Landmann, F. Laplantine, D. Le Breton, L. Lupo, T. Martorelli, M. Pandolfi, P. Perez, R. Siebert, G. Sole, V. Teti, C. Wedepohl.

** Salvatore Inglese, psichiatra, esperto in Antropologia medica, Etnopsichiatria e salute mentale delle popolazioni migranti. Docente della Scuola di specializzazione in Psicoterapia - Centro studi Sagara, Pisa. Autore di volumi, saggi e articoli sulle relazioni tra psicopatologia e cultura. Ha tradotto e curato opere di G. Devereux, T. Nathan, L.K. Suryani, A. Zempléni e la recente edizione italiana di *Cultural Consultation*.

Note all'Introduzione

[1] Per un'analisi del cosiddetto *oblivionismo* si veda H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna 2010.

[2] K.W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in Id., K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002, 3.

[3] G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006, 31.

[4] C. Ginzburg, *Da Aby Warburg a Ernst Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, 31.

[5] G. Bing, *Aby M. Warburg*, "Rivista storica italiana" 72 (1960), 100.

[6] E.H. Gombrich, *Warburg Centenary Lecture*, in R. Woodfield (ed.), *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, Amsterdam 2001, 34.

[7] E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Milano 2004, 173.

[8] Oltre alle prime due: l'Atlante *Mnemosyne*; le conferenze inedite e i saggi minori; i frammenti di una teoria dell'espressione; le lettere, gli aforismi e le annotazioni; il catalogo della Biblioteca.

[9] G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze 1966, VII-XXXI.

[10] O. Calabrese, *La geografia di Aby Warburg. Note su linguistica e iconologia*, in "Aut aut", 199-200 (gennaio-aprile 1984), 109-110.

[11] C. Ginzburg, *Miti emblemi spie*, cit.

[12] G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Aut aut" 199-200 (gennaio-aprile 1984), 51-66.

[13] E.H. Gombrich, *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Torino 1999, 126.

- [14] M.A. Warburg, *Per il centenario della nascita di Aby Warburg*, "Aut aut" 321-322 (maggio-agosto 2004), 183.
- [15] W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Torino 2010, 465-468.
- [16] J. Swift, *Favola della botte*, Torino 1990, 59.
- [17] T. Carlyle, *Sartor Resartus*, Macerata 2008, 40.
- [18] *Ivi*, 29.
- [19] *Ivi*, 52.
- [20] *Ivi*, 48.
- [21] *Ivi*, 32.
- [22] *Ivi*, 181.

Note alla Postfazione

- [1] E. Canetti, *Massa e potere*, Milano 1972; G. Dumézil, *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Milano 1990; O. Rank, *Il mito della nascita dell'eroe*, Milano 1987.
- [2] S. Inglese, M. Gualtieri, *Il Banco senza nome della memoria. Il caso Aby Warburg tra antropologia e psicopatologia culturale*, "Rivista sperimentale di Freniatria" 136/2 (2012), 17-38.
- [3] K. Königseder, *Aby Warburg im "Bellevue"*, in R. Galitz, B. Reimers (Hg.), *Aby M. Warburg: "ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, Hamburg 1995, 74-98.
- [4] S. Inglese, M. Gualtieri, M. Bonifati, *Attraverso la soglia dei mondi. Promesse e minacce dello scambio multiculturale*, in I. Zanotti, M. Zanzi, L. Ballanti (a cura di), *Oltre la maschera oltre il confine*, Ravenna 2009, 293-296.
- [5] M. Gualtieri, *Warburg Resartus. Cartografie orientate di un buon europeo*, tesi di dottorato in Antropologia ed Epistemologia della complessità, ciclo XXVII, a.a. 2013-2014.
[...]
- [12] C.F. Muscatello, P. Scudellari, *Prognosi e destino. Comprensione narrativa e predittività negli eventi psicopatologici*, "Comprendre" 8 (1998), 115-124.
- [13] L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Vicenza 2005.
- [14] F. Kafka, *Desiderio di diventare indiani*, in Id., *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Milano 2005.
- [15] H. Courlander, *The Fourth World of the Hopis. The Epic Story of the Hopi Indians as Preserved in their Legends and Traditions*, Albuquerque 1987; F. Waters, *The Book of the Hopi*, London 1977.
- [16] D. Stimilli, *La tintura di Warburg*, in Ludwig Binswanger, A. Warburg, cit.
- [17] C.F. Muscatello, S. Inglese, P. Scudellari, *La generazione "border-line". Modalità apocalittiche di esistenza nei nuovi contesti sociali*, "Rivista sperimentale di Freniatria" 108 (1984), 3-14.
- [18] E. Kretschmer, *Il delirio di riferimento sensitivo*, Roma 2016.
- [19] L. Binswanger, A. Warburg, *op. cit.*
- [20] L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, Torino 2003; C.F. Muscatello, P. Scudellari, S. Inglese, C. Ravani, G. Pardi, *Note per una fenomenologia delle personalità paranoicali. Le strategie controfobiche del narcisismo perverso*, parte I, vol. 109, 1985, 841-850.

[21] E. Bleuler, *Trattato di psichiatria*, Milano 1967.

[22] C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, s.e., New York 1947.

English abstract

Rubbettino has recently published, in the Nottole di Minerva series, the book *Resartus. Travels, discoveries and visions of Aby M. Warburg* by Miriam Gualtieri. The book “weaves” the many aspects of the character as well as the different perspectives of the many disciplines studied by Warburg, in order to bring out elements of his biographical story so far ignored, neglected or misunderstood. In doing so, the author has chosen a similar framework for presenting the narrative used by Warburg to organize the books in his library (*Mnemosyne*) and the images in his atlas (*Bilderatlas*).

keywords | Warburg; biography; library; atlas; madness.

In Ha Bik Chuen's 'Thinking Studio' Beyond the Archive

Reflections on the Exhibition *Non-history* (2020) at the Hong Kong Fringe Club

Emily Verla Bovino



Hong Kong artist Ha Bik Chuen reportedly used the Cantonese phrase 思考工作室 – “thinking studio” or “studio of thoughts” (Chan in Wong 2019, 66) – to describe the aggregation of materials that, over five decades, came together in his home in To Kwa Wan, Kowloon. Years of photographing Hong Kong exhibitions and urban environments – of gathering books, magazines and newspaper clippings with other print publications, ephemera, and objects – led Ha to create a space “for reference and self-learning” amid all the materials that sedimented around him (Chan 2009, 87). In an interview with artist Kurt Chan Yeuk Keung in 2009 – the year of Ha’s death – Ha’s son, Alexander Ha Cheuk-hang, commented that his father had two studios: “one for production, the other for the brain” (Chan 2009, 95) “In the latter”, his father would “read, think and meditate [靜思]” among the items he found and kept: “magazines and catalogues dumped by offices” and other “treasures” of the “urban scavenger” (Chan 2009, 95) – “useless and incomprehensible junk” that for Ha was “abstract beauty and crystallised time” (Chan 2009, 85).

The exhibition, *Non-history*, curated by Chinese University of Hong Kong doctoral candidate in Art History, Vennes Cheng (on view from late September to early October 2020), showed a number of items from Ha’s ‘thinking studio’ at the Hong Kong Fringe Club, together with works by two young, but established Hong Kong artists, Morgan Wong and Lee Kai Chung. Items from the ‘thinking studio’ included a selection of books from Ha’s library and digitized images of what have come to be called Ha’s

“modified books” (Wong 2019, 86) accessible to viewing in the gallery on a tablet. The modified books were also present in video documentation that artist Morgan Wong used in a new video work he made for the show (According to Cheng, the video documentation was used by Wong with the permission of videographer Luke Casey who was commissioned by Asia Art Archive to record on video the modified books in 2015).

Cheng’s exhibition follows the curatorial and research strategy that Asia Art Archive (AAA) developed when it started working with Ha’s materials in Hong Kong in 2014: it invites artists to make discoveries in Ha’s ‘thinking studio’ (Wong 2019, 68). By this strategy, artist Walid Raad – in residency at AAA in 2014 – discovered Ha’s now much discussed modified books, volumes with spreads of colour images that Ha found and altered with collaged cut-outs (Wong 2015).

For *Non-history*, Cheng invited Wong and Lee to consult the materials of Ha’s ‘thinking studio’, since moved to Fotan, New Territories by AAA in 2016, hence no longer in To Kwa Wan (Wong 2019, 74). Cheng’s exhibition brings something new to the study of the ‘thinking studio’, not by curatorial strategy, but by research approach: her exhibition subtly suggests both a formal and historical connection to Aby Warburg’s practice of gathering images and configuring them into critical constellations, as in the famous *Bilderatlas Mnemosyne* (*Mnemosyne Atlas*, 1924-1929). The self-proclaimed “psycho-historian” (Warburg in Schoell-Glass 2008, 13) and scholar of *Kulturwissenschaft* (cultural science) created *Mnemosyne* before his death, just after his release from existential psychiatrist Ludwig Binswanger’s Kreuzlingen Sanatorium in Switzerland. He was admitted to the sanatorium for a diagnosis of schizophrenia after the Hamburg Uprising in 1918 when workers captured the Hanseatic city and established a parallel government outside the Hamburg Senate (Levine 2013, 90).



1 | (left) Ha Bik Chuen studio detail, 2014. Source: M.Wong, *Excessive Enthusiasm: Activating the Ha Bik Chuen Archive*, in *Asia Art Archive in America*, October 2015. Photo: Jack Cheung of NOTRICH MEDIA, Hong Kong. Courtesy of the Ha Family. (right) Ha Bik Chuen, *Shy Girl*, 2002, mixed media (wood, leather and iron). Collection of Hong Kong Museum of Art. Photo: Hong Kong Museum of Art.
 2 | Still from Luke Casey's 2015 documentation of Ha Bik Chuen's modified book *Country Interiors* (2002). Source: Asia Art Archive in America, Vimeo.

Wong and Lee were born in Hong Kong in 1984 and 1985 respectively, the years the Sino-British Joint Declaration was signed and made effective. The declaration prepared the 1997 transition of sovereignty over Hong Kong from Britain to China. Like the recent national security law passed for Hong Kong, the declaration was decreed in Beijing. Literary scholar and critic Howard Y. F. Choy has written of Chinese leader Deng Xiaoping's "architecture of 'one country, two systems'" governance in Hong Kong, between communism and capitalism, as "schizophrenic in nature" (Choy 2007, 65). Appropriately for this association, artist Lee Kai Chung describes his film *Can't Live Without* (2017) – on view in *Non-history* – with direct reference to the figure of the rhizome (Lee 2017) from the seminal project "on capitalism and schizophrenia" by philosopher Gilles Deleuze and psychoanalyst Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (1980).

Found in ants and burrows, tubers and bulbs, viruses and fascism, the "rhizome" is an agent of ceaseless connection, heterogeneity and multiplicity that can always start up again if its "lines" are broken (Deleuze & Guattari 1980, 1987, 3-25). Between "social movement, language, mythology, geography and archival discipline", Lee's work also threads such lines of tangled interrelation (Lee 2020). In playing with AAA's curatorial strategy, Cheng's exhibition, *Non-history*, makes the Ha-Warburg rhizome with which the emerging scholar and independent curator is experimenting, visible. Cheng's exhibition invites the 'line' of Ha's 'thought studio' to be picked up and continued elsewhere, entangled

in her own interest in Warburg, as well as in the research of the two artists Lee and Wong.

Ha's 'Thinking Studio' and Warburg's 'Space of Thinking': Rhizomatic Networks of Distance

Though Ha's 'thinking studio' is now predominantly known as his "archive", Cheng's catalogue text and exhibition walkthrough emphasize its conceptualization as what she terms, his "thinking space" (Cheng 2020, 10). Nonetheless, Cheng does not make an explicit connection between this "thinking space" and Warburg's concept of *Denkraum* (space of thinking). Instead, Hal Foster, Jacques Derrida and Walter Benjamin are the protagonists of Cheng's writing on the show. However, an anteroom to the exhibition, created with movable walls and a shelf unit of exhibition catalogues and plants, requires that visitors pass a table of books that Cheng tells visitors she has used in writing her dissertation, including, among others, several volumes about Warburg: German Studies scholar Christopher Johnson's book on *Mnemosyne* (Johnson 2012); the recent translation of Georges Didi-Huberman's seminal study of Warburg (Didi-Huberman 2016); and Ernst Gombrich's famous but problematic *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, where *Denkraum* was first identified as an important Warburgian concept (Gombrich 1970, 1986).



3 | Installation view from *Non-history*, 2020. Table of books used by curator Vennes Cheng in her research, displayed for consultation by visitors in the anteroom of the exhibition. Source: Vennes Cheng and Iris Sham.

4 | Installation view from *Non-history*, 2020. Shelves of books from Ha Bik Chuen's library exhibited with tablet of digitized images from the modified books (*Paul Klee Rosenwind* and *Early Islam: The Great Ages of Man*) and newspaper advertisement signed by Ha in 1967. Source: Vennes Cheng and Iris Sham.

In Cheng's catalogue essay, only passing reference is made to Johnson's book on *Mnemosyne*, not because of its extensive use of Warburg's *Denkraum* concept, but for its emphasis on metaphor and memory in his critical image-making practice. Both are, indeed, important to Warburg's *Denkraum*: metaphor creates a space of reflection apart from the object to which it refers, through the process of referring that takes place via agents like symbol and allegory; memory likewise offers such a space, retaining a sense of past experience by allowing thought to move into the future through a present that is able to forget. In *Mnemosyne*, the *Denkraum* operates via metonyms in images, specifically the movement of what Warburg called *Pathosformeln* (emotive formulas) across contexts (Johnson 2012, 88). The *Denkraum* are synaptic connections firing between dendritic rhizomes.

Despite the fact that Cheng's writing about the exhibition does not make the connection to Warburg's *Denkraum*, the design of the show suggests this may be what is to come in the scholar's future work. Across from the table of books where volumes on Warburg are available for browsing in the anteroom to the exhibition, there is another shelf of books which Cheng tells visitors she selected "intuitively" from Ha's library. The anteroom of books creates an interval between the space of the exhibition – occupied by artists Lee and Wong – and the passing traffic on Wyndham Street in Central. Together with the Foreign Correspondents' Club, the Fringe Club occupies part of a former British colonial-era distribution outlet built in 1913 for the Dairy Farm company, which promoted milk consumption in Hong Kong. From Glenealy, vehicles rush down Wyndham Street and Lower Albert Road on either side of the slender white-striped brick structure. The anteroom performs as a buffer of sorts: an intermediary space of distance between the noisy street and the quiet voice-overs in Cantonese and Korean that come from two films by Wong and Lee on view in the exhibition.

Warburg theorized *Denkraum* as a space for reflection and critical contemplation – "a conscious creation of distance between oneself and the external world" (Warburg in Cirlot 2018). With universalizing anthropogenic pretensions, he claimed this distance "can probably be designated as the founding act of human civilization" (Warburg in Cirlot 2018). As he writes in his introduction to the *Bilderatlas Mnemosyne*,

“when this interval becomes the basis of artistic production, the conditions have been fulfilled for this consciousness of distance to achieve an enduring social function [...]; its adequacy or failure as an instrument of mental orientation signifies the fate of human culture” (Warburg in Cirlot 2018). Warburg’s theorization of *Denkraum* was not achieved only in written texts, but through various degrees of distance from writing itself, in image configurations and in sketched diagrams. Cheng follows this model of theorization through the practice of distance by making curating part of the process of writing in her doctoral dissertation.



5 | Installation view of Lee Kai Chung’s *Can’t Live Without* (2017) at the exhibition *Non-history*, 2020. Source: Vennes Cheng and Iris Sham.

6 | Installation view of Lee Kai Chung’s *Can’t Live Without* (2017) at the exhibition *Non-history*, 2020. Source: Edward Sanderson, Facebook.

In this instance, *Denkraum*, however, is important not simply for the analogy with Ha’s conceptualization of the ‘thinking studio’. It offers something more: the distance to reflect upon what has been lost in Ha’s “studio” being institutionalized as an “archive” over the past decade since his death. Spanish scholar Victoria Cirlot’s essay about *Denkraum* in the November 2017 issue of “Engramma” (the English version is published in the February 2018 issue), is helpful in positing the issue (Cirlot 2018). At the 2017 Seminar *Mnemosyne with Engramma* in which Cirlot was a participant, the medievalist followed the rhizome of Warburg’s notes, diagrams and preparatory schemes for *Mnemosyne*, to theorize *Denkraum* as an important partner to the concept *Zwischenraum* (‘intermediate’ space). She makes the argument that the connection between the two concepts has been lost due to the importance that Gombrich gave to *Denkraum* over *Zwischenraum* in Warburg’s thought. This occurred despite

the fact that both concepts are prominent in Warburg's written introductions to *Mnemosyne*.

Something similar has occurred over the past six years to Ha's 'thinking studio' which, as AAA researcher Michelle Wong has written, "slipped into being called Ha Bik Chuen Archive" (Wong 2019, 70). This slip – which, some might argue, was a necessary deformation in the process of conserving the materials of the 'thinking studio' – cut Ha's two studios off from each other, giving more importance to the archival impulse than other intent at work in the two spaces. Likewise, Cirlot finds that though *Denkraum* and *Zwischenraum* are sometimes used interchangeably by Warburg, the fact that:

the space of thinking [*Denkraum*] can be an intermediate space [*Zwischenraum*] certainly does not imply that the notion of intermedial space [*Zwischenraum*] and that of the space of thinking [*Denkraum*] are identical. The latter comes from a need for a distance, of the creation of a space that allows contemplation and thought; while the first, in addition to alluding to that space generated between the two poles, necessarily implies a hybridity. This happens because that intermedial space is participated by both poles since in being a space of separation it is also one of meeting (Cirlot 2018).

Denkraum can be a kind of *Zwischenraum*, or intermedial space; but *Denkraum* and *Zwischenraum* are not mutually substitutable. Similarly, Ha's 'thinking studio' does indeed include the archiving impulse, but naming it an archive obscures its very specific relationship to the artistic process – one to which Ha himself gave a name to by designating it "thinking studio", a particular kind of space between "production" and "meditation" (Chan 2009, 95). AAA researcher Wong has talked about the 'thinking studio' as an externalized organ, a prosthesis that activates something "almost akin to a digestive process" – "accumulating, self-teaching, organising and processing" (Wong 2019, 71). Ha conceived of the 'thinking studio' as a hybrid space: not a space of distance or separation like the archive, but, to use the words of Cirlot, a space of "meeting" (Cirlot 2018). The fact that Ha had two studios suggests he saw the one for production as a space closer to the world, a channel to reinsert objects back into it for circulation. Does any archive, even a personal one,

have the same degree of hybridity as the intermedial space that the 'thinking studio' became for Ha?

Interestingly, Taiwanese curator Hongjohn Lin, who has written of the "abuse of archives" (Lin 2018, 88), makes a similar slip in his own writing by focusing on *Mnemosyne* itself as an archive rather than as an atlas: as a result, in Lin's discussion of it, *Mnemosyne* loses its character as a practice that developed through an architectural work of interiority that Warburg created in his library from the inside-out of the reading room he designed. Lin reminds us that Derrida's "archive fever" popularized in contemporary art by Okuwi Enwezor's exhibition of the same name, was inspired by Nietzsche's attack of historicism as a "malignant historical fever" (Lin 2018, 88). To some extent the term "archive" itself has become its own malignant fever: archivism. Perhaps Ha Bik Chuen's 'thinking studio' is an example of how too much attention to the archive can obscure the actual care in archiving, focusing too much attention on the object of the 'archive' and its *own* archiving.

Anxieties around the repressed spatial aspects of Ha's 'thinking studio' always seem to be present in writings about the Ha Bik Chuen Archive: Michelle Wong's writings, for example, describe in detail the environment of Ha's studio, developed over the course of fifty years – an apartment, approximately 600 square feet, on the top floor of an old eight-floor tenement walk-up. And yet, the 'thinking studio' is subsumed by the 'archive' in theorization. In the process, Ha's practice has gained access to the networks of global art that he himself was eager to insert himself within but the 'thinking studio' has lost the opportunity to be a valued example of an underappreciated dimension of Hong Kong visual culture: the deliberate aggregation of materials in small spaces – a tactic at the intersection of critical, spatial, curatorial and artistic practice, that remains relatively neglected.

Hong Kong Interiority: Critical, Spatial, Curatorial and Artistic Practice with Interiors

More than "clutter" (Coppoolse 2019), Hong Kong aggregations make changes to the experience of an interior space which, whether a rented storage unit or a domestic interior, always express an important relationship to the body, and always seem to aim in some way to intervene

in a dominant historical narrative through a minor register. Misrecognized as hoarding, this aggregating culture of curation is one of those practices that partakes in the “schizophrenia” that, as Brian Massumi writes, Deleuze and Guattari embraced in their collaboration on *A Thousand Plateaus* and *Anti-Oedipus*: “not a pathological condition” but a “positive process”, a “detachment from the world [that] is a quelled attempt to engage it in unimagined ways”: “inventive connection, expansion rather than withdrawal” (Massumi 1996, 1-3). In the Hong Kong instance, this is a kind of detachment only accessible by aggregating materials in the confined spaces that can be carved out of the world’s most expensive real estate market, allowing them the space to interact with each other while crammed together. A particular kind of object-based knowledge emerges from this practice that Ha’s work manipulated with quiet exactitude. As art historian Winnie Wong has written:

for all of its existence, Hong Kong has been regarded as a city hostile to high culture, and yet, since its founding as a port city in the mid-nineteenth century, its artists have been making art. Their work has not always been noticed; often it has been ignored. Even as the cultural and market value of art has grown greater and greater, art in Hong Kong has, counter-intuitively, been getting smaller and smaller, sometimes to the point of invisibility. Hong Kong’s contemporary art thus presents us with a unique dilemma: it manifests as a set of practices and sensibilities that evade celebration and sensationalism, and yet, more than anything, it yearns for recognition as a distinct cultural form. How can we recognise that which avoids being seen? (Wong 2018)

Artist-theorist Linda Lai points out that naming is the way something comes to be recognised; thus the names given to processes by artists are especially important, and the names given when these processes are interpreted by others, are especially risky (Lai 2020). In making Ha Bik Chuen’s ‘thinking studio’ visible as an archive, both the ‘thinking studio’ itself and Ha’s work have, to some extent, become smaller. This is not a critique of AAA, which has done the important work of taking care of Ha’s materials – of digitizing many of them and making them available online while inviting scholars, curators and artists to study and work with them. Instead, it begs the question, who is taking care of those who take care? A lack of support for research and writing about curatorial practice in Hong

Kong, and an overemphasis on certain kinds of already theorized technologies – i.e. the technology of the archive – has perhaps obscured the ways that Ha’s practice leads us into a whole world of Hong Kong ‘smallness’. Perhaps losing the ‘thought studio’ was necessary. Perhaps the destruction of the ‘thinking studio’ and its reconstruction as ‘archive’ had to happen for the ‘thinking studio’ to return and finally be seen. Was this part of a ‘digestive process’ – enacted in empathy with Ha’s own practice–required to think *with* Ha’s ‘thinking studio’?

All this is what the artistic acts and curatorial gestures on view at *Non-history* seem to know and show, though Cheng does not make any of it explicit through her writing. Works by Lee and Wong – both the past works selected for the exhibition by Cheng, and the present works created by the artists in response to their discoveries among Ha’s materials – also bring attention to it. What has been lost in cataloguing and conserving the ‘archive’, is the architectural and architectonic aspects of Ha’s ‘thinking studio’. The ‘thinking studio’ as a particular expression of interiority via the small, packed Hong Kong space.



7 | Installation view of Morgan Wong’s *How I Used to Know I Have in Fact Crossed This River* (2015) at the exhibition *Non-history*, 2020. Source: Vennes Cheng and Iris Sham.

8 | Installation view of Morgan Wong’s *Vater und Sohn* (2020) at the exhibition *Non-history*, 2020. Source: Chan Sai Lok, Facebook.

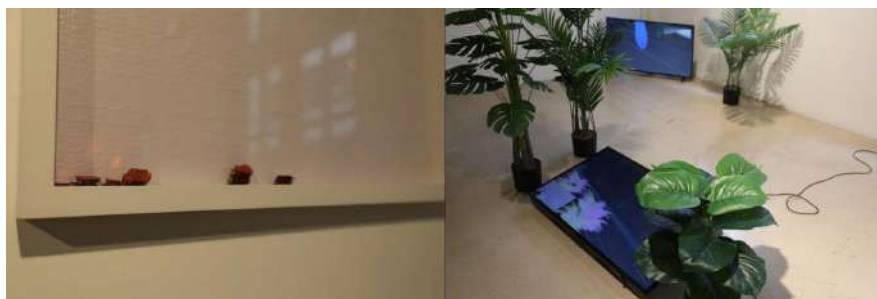
Indeed, a studio interior is the protagonist that haunts Lee’s *Can’t Live Without* (2017) – a single-channel film made by the artist at the Residency Changdong of the National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA) Korea. The film’s five chapters move through various characters reflecting upon the fate of known and unknown artists, their spaces and materials: artists who make it into the archives, but remain buried there,

and artists for whom the artistic act remains trapped within as a fantasy rehearsed but never realized. Over images that linger with landscapes, details of paintings, and corners of sparse interiors, a female voice begins the film by recounting the reflections of an unnamed artist on the space of a future studio in Changdong: "I have never owned a studio with windows in my life", the voice claims in Korean, envisioning what it will feel like to work in the Changdong space. Lee's own tattooed hands appear in a first-person shot, stirring, slushing and scraping a spoon through a creamy substance that cuts to white walls and a textured white ceiling, until the camera stops to follow the trajectory of a crack, spackled and overpainted. The studio and another space, a reading room of an archive, are connected by the narrator via a "crackling sound" that the two share: the sound comes into the studio at night in an "illusion" that the narrator explains makes it seem to arrive from somewhere beyond the studio's walls. The path of the sound suggests something will be "revealed". The connection between the spaces brings to mind the relationship between Ha's two studios. The voracious archive consumes both: thus, they perform as phantoms.

Subsequent chapters in Lee's film move from the bright sunlit space of the studio to the dark subterranean corridors of an "art archive" in museum storage. Editing brings the camera in and out of the underground space in the attempt to make the viewer smell, touch and hear its affective dimensions: its dust, folders, and vinyl sheeting; the dead, phantoms, and deep-rooted mythologies that inform its order. The tale of two mountains – Bukhansan and Choansan – shows the cosmology of power in Korea, which Lee brings to human dimensions with the story of an artist whose sketches and writing are never exhumed from the archive, and a girl whose "destiny" as a pianist is just "history" because of trauma.

The film's motion between images, and among characters, is a movement through various analogies: like the dead, the archive is immobile, except for the phantoms who murmur through it when activated by researchers; the two mountains, Bukhansan and Choansan, are metaphors for the two poles of power in the archive, imposed from above and served from below – Bukhansan, the "spiritual support" for the royal family, and Choansan the burial place for the royal family's servants. When the 'buried' forgotten artist emerges as one of the murmurs in the archive, his story sounds

familiar, much like that of the “hypnagogic” artist who, at the beginning of the film, recounted illusions of sound and darkness – of never having had a studio with a window: indeed, the film reveals, “only the poor artist can understand his frustrations”. The experiences of the two fuse with each other – the sketches of one are literally “buried six feet under” by curators “too exhausted” to exhibit them; the other is forced to create work on site, then discard it, because a sponsoring organization cannot afford shipping costs. The problems are all too normal. A winding drive through Changdong is edited in montage with flashes of microfilm and a hovering shot of a man finishing dry-wall seams with plaster compound. The sealed seams are like the humming mouth of the failed pianist in the film’s final chapter. The viewer never sees this mouth, but its suppressed song connects the various chapters of the film. Gloved hands motion the gestures of piano – playing that reads the sheet music beneath them while the female voice – over tells of paralyzing performance anxiety produced by raps from a teacher’s ruler. The film’s last images return to the corner of the studio shown at the beginning of the film. They lead to the black screen of cinematic conclusion with a point-of-view shot on a winding road at night lit only by headlights.



9 | Detail of Morgan Wong’s *The Remnant of my Volition* (2013) at the exhibition *Non-history*, 2020. Source: Vennes Cheng and Iris Sham.

10 | Installation view of Lee Kai Chung’s *They Were There* (2019-2020) at the exhibition *Non-history*, 2020. Source: Vennes Cheng and Iris Sham.

Installed alongside Lee’s ghostly *Can’t Live Without* is Wong’s similarly spectral *That’s How I Used to Know I Have in Fact Crossed This River* (2015), a scaled-down iteration of a project the artist previously showed in Hong Kong at the Para Site exhibition *Imagine There’s No Country, Above Us Only Our Cities* (2015). The structure is not a studio but another kind of ‘thinking space’ for waiting and watching, a patrol station for surveillance

that Wong built from a historical photograph of the Lowu border-crossing between British colonial Hong Kong and China's first Special Economic Zone, Shenzhen. As installed at Para Site's new location in Quarry Bay in 2015, the patrol station was large enough for visitors to enter through a single doorway. Visitors could also peer out from its windows, aligned with those of the exhibition space's upper floor in Para Site's industrial building. At the Fringe Club, the patrol station is, instead, miniaturized to the size of a large maquette.

In 2015, Wong worked with a senior perfumer from a company that specializes in the design of synthetic scents to recreate the smell he remembers encountering when he crossed the Lowu bridge between Hong Kong and Shenzhen as a child. The miniature structure of the patrol station created for Cheng's exhibition is infused with the same scent. Over the years, however, the bottled scent has faded, so when applied to the wooden panels of the small patrol station, it could hardly be sensed. Boundaries of difference are disappearing as territories fuse. A bottle standing on a pedestal near the structure brings attention to the smell: its label reads "The Taste of New World". But which "New World"? By 1985, Shenzhen's population had already hit almost 900.000; in the 1990s, it was 1.68 million then 6.33 million only a decade later. The "New World" now is neither Shenzhen nor Hong Kong, but the increasingly present reality of the two cities merged: the Shenzhen-Hong Kong Metropolitan Region. As two become one, is multiplicity lost or gained? Is what Choy called Hong Kong's generative schizophrenia being amplified and expanded? Constrained? Or both? It is certainly 'other' to what it once was, but as Fred Moten writes, "the avant-garde is not only a temporal-historical concept but a spatial-geographical concept as well (...) [c]onstraint, mobility, and displacement are conditions of [its] possibility" (Moten 2003, 40).

In the statement artist Morgan Wong wrote for the exhibition catalogue of Cheng's *Non-history*, he comments on feeling that his experience of Ha's 'thinking studio' – that "unique fortress of Hong Kong art" – was "far from authentic" (Wong 2020, 44-46), dismantled and relocated as it was to Fo Tan, fifteen kilometres north in the direction of the mainland boundary. As Wong points out, it was not preserved like Donald Judd's studios or restaged like Francis Bacon's. Artists must learn to approach their work

through their “future death”: they must learn to handle their materials in such a manner as to build an “artist’s estate” (Wong 2020, 46). This conclusion brings to mind Ha’s popular nickname among younger artists “Grandpa Ha” (Chan 2019, 82), implying that an inheritance of tactics for Hong Kong art can be found in his practice.

During his time among the materials of the ‘thinking studio’, Wong discovered an envelope of newspaper clippings from a comic strip that Ha conserved. The strip called *Vater und Sohn* (Father and Son, 1934-1937), drawn by Erich Ohser (pseudonym E. O. Plauen), only portrays figures, objects and settings with its simple graphic line: no speech bubbles. The absence of speech suggests both silent understanding between the two protagonists – father and son – and the violence of repressed expression. Plauen was, in fact, arrested in 1944 by the Gestapo for caricatures of high-ranking National Socialists like leader Adolf Hitler and Minister of Propaganda Joseph Goebbels. He is alleged to have committed suicide in his cell the day before his trial. Within this atmosphere of impending doom, Wong’s statement in the catalogue draws its own deliberate art historical father-and-son lineage with references to works by Hong Kong artist Pak Sheung Chuen and Taiwanese-American artist Tehching Hsieh.

In her walkthrough of the exhibition, Cheng discussed Chinese nationalism in contemporary Hong Kong with National Day (October 1) approaching and banners raised around the city to commemorate the establishment of the “Motherland” the People’s Republic of China, were set to wave throughout the city. The nationalist rhetoric of fatherland (German, *Vaterland*), motherland, and homeland is also referenced in another work by Wong on view, *The Remnant of my Volition* (2013). Sheets of small red flag stickers turned to show their adhesive side are framed to also include stacks of loose stickers stuck to each other in columns along the frame’s bottom edge. All three expressions – fatherland, motherland, homeland – refer to the transmission of cultural inheritance through the modernist nation-state, transforming ideology into a familial condition – something intimate; domestic.

In his text in the exhibition catalogue, as in his video, Wong plays with resituating what cultural inheritance means to him outside the bounds of sovereignty, nationality, populism and localism, through a rhizome of

other artists: Pak, Hsieh, Judd, Bacon, Ha. A video of hands flipping through a copy of *Vater und Sohn*, which Wong found and bought on e-bay, is edited together with a video of hands turning pages in one of Ha's modified books. The modified book in the footage is a copy of the Taschen volume *Country Interiors* (2002), signed and dated by Ha in 2002 after being "modified" with magazine and newspaper cut-outs: these insertions bring images from beyond the European countryside, into its interiors, as if foreseeing the global turn, even conjuring Hong Kong's later repositioning as the world's third largest art market. Wong's deconstructive gestures explore the introjection of geo-political shifts, their unconscious adoption through mundane objects and emotional values.

The architectural interior returns amid lingering questions about interiority and the dynamics of introjective identification: it is again protagonist in Lee's project *They Were There* (2019-2020) installed in front of Wong's *Vater und Sohn*. *They Were There* deconstructs the object now called the "Ha Bik Chuen Archive" by looking at photographs Ha took of Hong Kong exhibitions through a past work from Lee's own portfolio. While studying a series of photographs for research on the fashion decisions made for exhibition-going, Lee noticed the potted plants in Ha's images of exhibition documentation and became interested in the way potted plants were being used by curators and artists "to formulate viewing routes, divide the space, change the texture of [it], and match with (...) artworks, etc." (Lee 2020). He began to feel that there was something else going on in the very "conscious yet unconscious existence" of plants in the space (Lee 2020). Plants had been the subject of *6/100*, his degree project for undergraduate study at The Chinese University of Hong Kong in 2008. Based on research conducted on NASA environmental scientist Bill Wolverton's studies into how to use plants to remediate the issues of Sick Building Syndrome – a group of symptoms related to exposure to toxic materials and ventilation conditions of office and home interiors – Lee calculated a proportion of plants needed to purify the space of the university gallery.

They Were There focuses on exhibition documentation from the Hong Kong Arts Centre, the Hong Kong Museum of Art, Hong Kong City Hall and the University Museum and Art Gallery of the University of Hong Kong. It

was in these institutions that Lee found the most plants in Ha's photographs. Working with the institutions themselves, as well as with the Government Records Service and the Architectural Services Department, he used plans that he located and panoramas he shot, to reengineer the environments in Virtual Reality (VR). Lee's interviews with representatives of the institutions confirmed that little is known about where the plants came from and who decided to put them there, also revealing that the decision-making processes around exhibition-making and design are not well documented. The VR environments play on flat screens installed to lie on the ground and to rest propped in a corner. They combine Lee's observations of plants from Ha's photographs, with the vast interior spaces Lee documented, emptied of art and visitors.

The plants are Hong Kong art history's *bewegtes Beiwerk* (accessories in motion), what Warburg in his dissertation on Florentine Renaissance painter Sandro Botticelli theorized from details in paintings, like flowing hair and billowing garments – details around the painted figures that are usually the focus of iconography in art history. As Spyros Papapetros has written about Warburg's interest in *Beiwerk*: these “decorative appendages” that started to take on the character of primary forces in Botticelli's paintings (i.e. the long hair of Venus in the always popular *The Birth of Venus*, ca. 1485) became Warburg's obsession as “embodiments (...) of a generalized disorder that would further stir the art historian's [own] cosmological anxiety” (Papapetros 2010, 317).

Such cosmological anxiety is explicitly brought to the visitor's attention in the margins of Cheng's exhibition, the anteroom the viewer passes through again after walking through the works of Lee and Wong. In the corner where some of Ha's books are available for browsing on a shelf, Cheng has chosen to exhibit a newspaper advertisement from 1967 from the no longer extant Chinese-language daily *真報* (Chin Po). The Chinese characters urge support for the British colonial government during a time of significant social unrest in the city that was not unlike the 1918 Hamburg Uprising: “Support the Government, Safeguard the Peace” its red headline declares, according to Cheng's translation. What began in 1967 with actions among local workers at the San Po Kong Artificial Flower Factory – owned by the now famous Hong Kong tycoon Li Ka-shing – became work stoppages, transit interference and large-scale economic

disruption bringing injury and even deaths, including the murder of radio commentator Lam Bun, who Lee has made work about in the context of other projects. As Lee's artistic research has shown, conventional historiography does not allow this moment its complexity: it is now known less as an example of Hong Kong's labor struggles and social movements, than as communist infiltration from the mainland.

Non-history accommodates the detours off the fork in the road between heroes and villains. In her walkthrough of the exhibition, Cheng brings attention to one name listed in the 1967 advertisement bought in Chin Po to support the British colonial government against discontent: Ha Bik Chuen – whose art career was supported by his own artificial flower factory – is among the signatories of the advertisement. The comparison with online petitions that have been signed and circulated in Hong Kong to support recent national security legislation passed in Beijing, is evident to anyone who has been following current events. Carrie Lam Yuet-ngor, Hong Kong's chief executive has said that since the legislation was passed "stability has been restored to society"; others assert "public discontent remains high in Hong Kong [since 2019's anti-extradition unrest], but displaying it is increasingly risky" Ramzy, Yu & May 2020). In the smallness of its gestures, conceptual art in the city is where the most difficult thinking about Hong Kong's current position at the centre of new Cold War rhetoric, is taking place, in critical spatial exercises and contemplative visions.



11 | Installation view of physical and digitized items from Ha Bik Chuen's materials on view at *Non-history*, 2020. Source: Vennes Cheng and Iris Sham.

12 | Installation view of the exhibition *Non-history*, 2020, with (left) Lee Kai Chung's *They Were There* (2019-2020) and (right) Morgan Wong's *That's How I Used to Know I Have in Fact Crossed This River* (2015; 2020). Source: Vennes Cheng and Irish Sham.

The Future of Archives: Finding a Way to Care through the ‘Thinking Studio’

The first exhibition to show materials from the ‘thinking studio’ – moving it from private use into public consumption as an ‘archive’ – took place in Hong Kong in 2015, when AAA hosted *Excessive Enthusiasm: Ha Bik Chuen and the Archive as Practice* (2015). Curated by a team that included Michelle Wong (who led AAA’s Ha Bik Chuen Archive Project until this year, 2020), the exhibition not only played an important part in “passaging [the ‘thought studio’] from private to public”, as Wong writes, but in cementing its very identification as an archive and strategically securing its art historical importance. Cheng’s exhibition is an example of research that this first exhibition continues to generate. It shows how, even as a phantom, Ha’s ‘thinking studio’ persists as a space for meditation, wherever it goes.

The show *The Man Who Never Threw Anything Away* (2017) was part of the Times Museum’s Heterotopia Trilogy on the social role of arts institutions. It shared Ha’s ‘thinking studio’ with Guangdong, the province in mainland China where Ha was born. Between 2016 and 2017, AAA researcher and curator Sabih Ahmed brought contact sheets from Ha’s ‘thinking studio’ elsewhere on the mainland, to Shanghai, in the project *Striated Light*, part of *Why Not Ask Again?*, the 11th Shanghai Biennale. Lastly, *Seeing Things Being There* (2017), curated by Michelle Wong, again used Ha’s materials for gestures against bordering, reflecting upon Hong Kong connections to the mainland at the end of the Cultural Revolution while looking back at the important Hong Kong exhibition *Talkover/Handover* (2007) about the 1997 transfer of sovereignty.

All of these projects with what is now definitively known as the ‘Ha Bik Chuen Archive’ have been supported by Hong Kong’s most important public and private cultural funds, including the Hong Kong Arts Development Council (2014-16) and the Hong Kong Jockey Club Charities Trust (2016-19). Ironically, the Chinachem Group has taken on current sponsorship (2020-21). A leading property developer in luxury apartments, offices and shopping centres in the city, Chinachem Group is among the stakeholders redeveloping To Kwa Wan – the original location

of Ha's 'thinking studio' – with the help of the Hong Kong government's Urban Renewal Authority.

An upcoming exhibition of materials from the 'thinking studio' is planned for JC Contemporary at the Tai Kwun Centre for Heritage and the Arts, the former Victoria Prison in Hong Kong's Central district. It will be compelling to see Ha's materials at the former colony's first prison. Archives perform sovereignty. The oscillation between production and meditation, between "retention" (retaining materials from the past) and "protention" (anticipating future events from them), between "recollection" and "anticipation" (Hui 2018, 136-138), between systems of classification and artistic speculation, between *Zwischenraum* and *Denkraum* is a reflection of how power manifests in society. In his essay *Archives of the Future*, Hong Kong philosopher Yuk Hui writes:

the industrialization of digital technology has brought with it an earthquake, or an avalanche, of archives, after which the landscape of the archive has undergone a massive and rapid upheaval. The information technology industry has become the point of convergence between institutional archives and personal archives (Hui 2018, 149).

Thus, "we are all archivists, since we have to be. We don't have a choice" (Hui 2013). It is perhaps only with this ubiquity that it can become possible to see beyond the archive itself – beyond the alienation between objects and individuals that it creates – to the "question of care" that resides in it, as Hui calls it, "the temporal structure by which we can understand our existence" (Hui 2013). Refocusing on care – on the figure of the 'thinking studio' rather than the "efficient" and "computable" archive (Hui 2013) – might reveal all those other sensibilities of smallness – other temporalities, other narratives, other technologies, other phantoms – calling to be scavenged, scratching through walls to be heard.

Riferimenti bibliografici

Chan 2009

K.Y-k. Chen, *Ha Bik-chuen: a Self-made Artist*, trans. by L.-k. Chan, "Hong Kong Visual Arts Yearbook" (2009), 82-101.

Chen 2017

L.L. Chen, *On Ha Bik Chuen: Collection and Collage*, "Essays. Asia Art Archive" (May 2017) [Reprinted from original publication by the Times Museum].

Cheng 2020

V. Cheng, *The Archive as Detour*, in V. Cheng (ed. by), *Non-history*, Catalogue of the exhibition curated by Vennes Cheng, Anita Chan Lai-Ling Gallery, Hong Kong Fringe Club, Hong Kong 2020, 4-20.

Choy 2007

H.Y.F. Choy, *Schizophrenic Hong Kong: Postcolonial Identity Crisis in the Infernal Affairs Trilogy*, "Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies" 3 (2007), 52-66.

Coppoolse 2019

A. Coppoolse, *Create No More! Clutter and Boredom, a Hong Kong Perspective*, in J. de Kloet, C. Yiu Fai and L. Scheen (ed. by), *Boredom, Shanzai, and Digitisation in the Time of Creative China*, Amsterdam 2019, 53-76.

Cirlot [2017] 2018

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum: Terminological Oscillations in the Introductions to the Atlas by Aby Warburg (1929) and Ernst Gombrich (1937)*, Eng. trans. by D. Carillo- Rangel, "Engramma" 153. (febbraio 2018), 83-108 [From the text first presented at Engramma's Seminar Mnemosyne, Palazzo di Cortona, Venice, Italy. June 13 to June 16, 2017].

Deleuze, Guattari 1987

G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. by B. Massumi, Minneapolis 1987.

Didi-Huberman 2016

G. Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*, trans. by H. Mendelsohn, Pennsylvania 2016.

Gombrich [1970] 1986

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* [Chicago 1970] Oxford 1986.

Hegyí, Wong 2017

D. Hegyí, M. Wong, *Asia? Art? Archive?: Dora Hegyí in Conversation with Michelle Wong*, "Mezosfera" (October 2017).

Hui 2018

Y. Hui, *Archives of the Future: Remarks on the Concept of Tertiary Protention*, in Y. Lei (ed. by), *Archival Turn: East Asian Contemporary Art and Taiwan (1960-1989)*, Collected Papers from the International Symposium. Taipei Fine Arts Museum, Taiwan 2018, 129- 154.

Hui 2013

Y. Hui, *Archivist Manifesto*, "Mute Magazine" (May 2013).

Johnson 2012

C. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, NY 2012.

Lai 2020

L. Lai, *Contemporary 'Women's Art in Hong Kong' Reframed: Performative research on the potentialities of women art-makers*, "Positions. (En)gendering: Chinese Women's Art in the Making" 28, 1 (February 2020), 237-274.

Lee 2017

K-c. Lee, *Can't Live Without*. Self-published: Archive of the People, 2017.

Lee 2020

K.c. Lee, *They Were There*, in V. Cheng (ed. by), *Non-history*, Catalogue of the exhibition curated by Vennes Cheng, Anita Chan Lai-Ling Gallery, Hong Kong Fringe Club, Hong Kong 2020.

Levine 2013

E. Levine, *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*, Chicago 2013.

Lin 2018

H. Lin, *The Use and Abuse of Archives in Contemporary Art*, in H.-y. Peng, E. Raidel (ed. by), *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture – Altering Archives*, Oxon 2018, 87-101.

Massumi 1987

B. Massumi, *Translators Foreword: Pleasures of Philosophy*, introduction to Gilles Deleuze and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi, Minneapolis 1987, ix-xv.

Moten 2003

F. Moten, *In The Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis 2003.

Papapetros 2010

S. Papapetros, *World Ornament: The legacy of Gottfried Semper's 1856 lecture on Adornment*, "RES: Anthropology and Aesthetics" 57/58 (Spring/Autumn 2010), 309-329.

Raad 2016

W. Raad, *Section 39_Index XXXVII: Traboulsi*, "Notes. Asia Art Archive" (June 2016).

Ramzy, Yu, May 2020

A. Ramzy, E. Yu, T. May, *On China's National Day, Hong Kong Police Quash Protests*, "The New York Times" (October 1, 2020).

Schoell-Glass 2008

C. Schoell-Glass, *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture*, Detroit 2008.

Wong 2015

M. Wong, *Excessive Enthusiasm: Activating the Ha Bik Chuen Archive*, edited by H. Chasse, J. DeBevoise, *Asia Art Archive in America* [website], 2015.

Wong 2019

M. Wong, *Passaging from Private to Public: The Case of Ha Bik Chuen's Archive in Hong Kong*, "Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia" 3, 2 (October 2019), 65-90.

Wong M. 2020

M. Wong, *Not Titled*, in V. Cheng (ed. by), *Non-history*, Catalogue of the exhibition curated by Vennes Cheng. Anita Chan Lai-Ling Gallery, Hong Kong 2020, 34-36.

Wong 2018

W. Wong, *On Smallness in Hong Kong Art*, "M+ Stories: Podium" 1 (January 2018).

English abstract

The fever for archives benumbs. This essay explores the daze through the example of the Ha Bik Chuen Archive, a documentation, conservation and digitization project at Hong Kong's Asia Art Archive (2014-ongoing). Working with the distinction between Aby Warburg's concepts of *Zwischenraum* (intermediate space) and *Denkraum* (space of thinking) theorized by philologist Victoria Cirlot, it stakes a claim for differentiating between the 'archive' and what Hong Kong artist Ha Bik Chuen called his 思考工作室 (Cantonese for 'thinking studio' or 'studio of thoughts'). Ha used the term 'thinking studio' to describe the aggregation of materials that, over five decades, came together in his home in To Kwa Wan, Kowloon. AAA's work with Ha's 'thinking studio' transformed it, not only by making it public, but by presenting it and circulating it as a new object called "archive". In describing the "industrialization of digital technology", philosopher Yuk Hui has written, "we are all archivists, since we have to be. We don't have a choice". What is lost when all aggregations of materials are subsumed under the 'archive'? The exhibition, *Non-history* (2020) curated by Vennes Cheng at the Hong Kong Fringe Club, showed items from Ha's 'thinking studio' alongside works by artists Morgan Wong and Lee Kai Chung; it also suggested connections between the 'thinking studio' and Aby Warburg's practice of gathering images and creating critical constellations, as in the famous *Bilderatlas Mnemosyne* (Mnemosyne Atlas, 1924-1929). By making an explicit connection – not made in the exhibition – between Ha's "thinking space" and the theorization of Warburg's *Denkraum*, the essay opens a passage back to the 'thinking studio' that, by venturing through the critical interventions of artists Wong and Lee, reveals other sensibilities for smallness – other temporalities, other narratives, other technologies and other phantoms – calling to be scavenged from under the voracious 'archive'.

keywords | Ha Bik Chuen; Aby Warburg; Denkraum; Zwischenraum; archive; thinking studio; Mnemosyne Atlas; Yuk Hui; Victoria Cirlot; Morgan Wong; Lee Kai Chung; Vennes Cheng.

Recensione a: Pepe Karmel, *L'arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, 2021

Vittoria Magnoler



L'arte astratta. Una storia globale è l'ultimo libro di Pepe Karmel, pubblicato da Einaudi e tradotto da Valentina Palombi. L'autore, docente alla NY University, storico dell'arte, critico e curatore, ha già affrontato più volte il tema e al metodo accosta proprio l'esperienza curatoriale nell'organizzazione del volume: il proposito è ridefinire la storia dell'arte astratta attraverso categorie spazio-temporali, che siano, come dichiarato nel sottotitolo, le più inclusive possibile. Di qui i casi che Pepe Karmel 'allestisce' nel volume, che procedono

dalle origini delle avanguardie per arrivare fino ad esempi più recenti, presentando al lettore anche artisti del XXI secolo.

L'intenzione che guida l'excurus è dichiarata già dalla copertina in cui l'autore ha scelto di inserire un'opera della pittrice svedese Hilma Af Klint, *Il cigno* del 1911. L'immagine è indicatrice dell'ampia prospettiva che l'autore programmaticamente adotta, inserendosi nella corrente degli studi globali. L'artista svedese – che in Italia è stata studiata, insieme a Čiurlionis, da Jolanda Nigro Covre – non ha però nella più ampia tradizione degli studi dell'arte astratta un ruolo centrale; invece, nella proposta di Pepe Karmel, la pittrice diventa l'incipit di quella stessa narrazione, che l'autore riorienta facendo emergere come "protagonisti assoluti dell'epica dell'astrattismo le artiste donne, gli artisti di colore e quelli di tutte le regioni del mondo" (così alla pagina 7).

Accade che all'ampliarsi delle coordinate dello spazio esaminato corrisponda un sommovimento dal basso delle fondamenta della narrazione: Pepe Karmel sottolinea come l'astrattismo fosse nell'aria prima di trovare una sua forma. Così, riemergono dal 1877 le parole di Walter Pater, "ogni arte aspira alla condizione della musica", e undici anni dopo quelle di Paul Gauguin per il quale "l'arte è un'astrazione" (lettera di Paul Gauguin a Vincent van Gogh, Pont-Aven, c. 24-25 luglio 1888). Le dichiarazioni tratte da queste fonti dipingono un'atmosfera già ricca di quelle promesse che si materializzeranno nel 1910, quando Kandinsky realizzerà quello che la critica considera il primo acquerello astratto, e permettono di collocare anche Hilma Af Klint, che già nel 1907 sperimentava la creazione di immagini astratte - ispirandosi a sedute spiritiche, preghiere e visioni interiori - all'interno della specifica e speciale temperie culturale europea di quegli anni.

Sull'origine dell'arte astratta si è imbastito un dibattito che ha avuto lungo corso, a partire dagli anni '30 del Novecento. Infatti, proprio Alfred Barr in un testo scritto in occasione della mostra *Cubism and abstract art*, allestita al MoMA nel 1936, aveva sottolineato l'autonomia dell'evoluzione 'naturale' dell'arte, approdata all'astrattismo a seguito dell'esaurirsi della sua precedente genealogia vincolata al realismo e alla mimesi. In aperta dialettica con questa posizione, Meyer Schapiro nel suo saggio *The Nature of Abstract Art* (1937) ancorava ai grandi mutamenti storici e ai relativi cambiamenti sociali, dei valori e dei modi di vedere il mondo, l'evoluzione dello stile; nella sua prospettiva teorica il realismo e l'astrazione sarebbero da considerare elementi non opposti.

La ricerca di Pepe Karmel si innesta proprio sulle basi di questa *vexata quaestio*, in cui si inseriscono anche gli importanti contributi italiani di Giuseppe Di Giacomo sulla natura dell'arte astratta, incrociando il tema con i più recenti studi di cultura visuale. L'autore sostiene di poter ricondurre sistematicamente l'astrattezza di un'opera a un archetipo visivo, fatto di forme astratte e significati ancorati al mondo reale. Questa posizione permette di rivendicare all'arte astratta un atteggiamento attivo nei confronti del contesto storico-culturale in cui l'opera sorge, minimizzando la portata delle differenze morfologiche e, più in generale, formali: non si tratta, insomma, di un dato 'naturalistico' che riguarda la mera evoluzione di forme e colori.

La cavalcata spazio-temporale proposta dall'autore ha proprio questo scopo dimostrativo. Pepe Karmel individua cinque temi che compongono i cinque capitoli del libro, e che declina a loro volta in vari sotto-capitoli agli stessi temi ispirati.

Ognuna delle cinque sezioni mi sembra funzioni come la sala di una mostra. Un'iniziale panoramica generale propone un'analisi del periodo che va dal XX secolo a oggi; poi, una sequenza di micro-sezioni introduce il tema secondo una chiave tematica e delinea il suo sviluppo in un contesto storico, che conduce infine alla selezione di esempi, disposti questi come opere in una sala, ciascuno dotato di un proprio apparato analitico. Al proposito, Pepe Karmel sottolinea che non intende creare un canone, ma che invece l'imperativo che governa le sue scelte è la difficoltà di scegliere tra gli astrattisti più contemporanei, data l'elevata qualità di opere d'arte prodotte oggi di alta qualità e in gran quantità. Il metodo mira a ottenere il risultato di una inclusività il più ampia possibile, evitando di procedere attraverso l'idea di derivazione o influenza che ha ridotto di fatto la storia dell'arte alla storia delle invenzioni stilistiche. All'aumentare dell'inclusività corrisponde l'attenzione posta alla variazione creativa individuale su un tema condiviso.

Muovendosi in una geografia tanto ampia, Pepe Karmel tuttavia non rinuncia a mettere in luce i rapporti di suggestione e influenza visiva tra i diversi artisti e le loro opere. Ad esempio, sostiene che Kazimir Malevič potrebbe aver visto la riproduzione del ritratto a penna e matita di Guillaume Apollinaire realizzato da Pablo Picasso e inserito nella raccolta di poesie *Alcools* (1913) e che anche questo incrocio figurativo spiegherebbe le evoluzioni formali che portarono l'artista russo a concepire il celebre *Ritratto di Ivan Kljun* (1913).

Nella sezione *Corpi* l'autore tiene traccia della variazione dell'interesse per il corpo umano e le sue parti proposta nel tempo dagli artisti. Ad esempio, per spiegare le linee rigide e spezzate delle opere di artisti come Theo van Doesburg degli anni '20 del Novecento Pepe Karmel istituisce un confronto con la danza. Dai movimenti sinuosi di Loïe Fuller si passa a quelli più rigidi e chiusi del ballo da sala; allo stesso modo si genera un paragone con le realizzazioni futuriste che egli associa al dinamismo e alla forza

emanati dagli atleti. Attenzione viene data anche al mondo del lavoro, che muta con le innovazioni tecnologiche, le macchine e la velocità – un debito che gli stessi astrattisti geometrici riconoscevano.

Alla Prima guerra mondiale, Pepe Karmel imputa la perdita di interesse per le forme embrioniche e organiche, un interesse che viene recuperato invece durante gli anni '30 del Novecento e diventa un carattere distintivo di artisti come Joan Mirò e Gorky, ancora presente in Willem de Kooning tra il 1948 e il 1949, anni in cui si collocano anche i primi esperimenti di immagini totemiche. Come già sognava (e con la sua poetica preconizzava) Paul Gauguin, anche gli artisti americani credettero di poter trovare una risposta adeguata agli orrori del contemporaneo nell'arte totemica, dando così dimostrazione, a posteriori, di come i vecchi pregiudizi superati in campo antropologico con Franz Boas presentassero ancora resistenze e radicamenti profondi. In questo arco temporale però, quelle forme emergono dalla pittura all-over, con altri caratteri rispetto alla presenza picassiana che invece si ritrova nelle opere di Alberto Giacometti o Louise Bourgeois e che si radicalizzerà con il minimalismo, criticato con *Antiform* (1968) dallo stesso Robert Morris. L'inversione di rotta si esplicita a partire dagli anni '70 del Novecento, momento in cui esplodono anche le correnti di arte femminista.

L'exkursus approda al XXI secolo, quando quel senso di disgusto proprio dell'Abject Art degli anni '80 del Novecento viene reinserito come elemento costitutivo dell'insieme più complesso che è l'organismo umano.

Le sezioni successive prendono in esame *Paesaggi, Cosmologie, Architetture, Segni e motivi*. L'accento dunque è espressamente posto sul soggetto, un soggetto che nel tempo muta i suoi tratti. Emblematico in questo senso è, per esempio, quanto viene analizzato nel capitolo *Architetture*. Qui Pepe Karmel sottolinea l'evoluzione dell'urbanistica, contrapponendo la città medievale, tutta vicoli e sovrapposizioni, a quella moderna organizzata intorno a un reticolo di viali fiancheggiati da edifici eleganti. Questa osservazione si lega a quanto scrive Piet Mondrian nel 1917 in *Il neoplasticismo in pittura*, descrivendo la città moderna come espressione visibile dello *Zeitgeist*; di più, l'artista precisa che la pittura "astratto-reale si è sviluppata sotto l'influsso della vita culturale pienamente moderna della metropoli". Ma nel 1917 Piet Mondrian aveva

già sostituito le immagini riconoscibili di città con ritmi di linee e campiture colorate, evocazioni più che deduzioni o descrizioni dei caratteri urbani.

A partire dai dipinti cartografici di Jasper Johns, nel 1994 Robert Storr organizzò la mostra *Mapping*, in cui venivano presentate solo opere di artisti contemporanei che includessero carte geografiche o ne imitassero l'aspetto. Similmente, ma adottando una cronologia più ampia, nella sottosezione *Mappe e grafici*, che si colloca nell'ultimo capitolo del volume *Segni e motivi*, Pepe Karmel raccoglie una serie di opere che indagano lo stesso tema. L'autore associa alla geografia i grafici, riconducendo questa scelta allo sdoppiamento del significato della parola inglese 'chart', che dalla fine del Settecento iniziò a significare esclusivamente grafico e non carta (nautica ad esempio). Questo perché l'ingegnere inglese William Playfair nel 1786 inventò i grafici a linee e a barre e successivamente, nel 1801, i grafici a torta. Così come avvenne per le mappe geografiche, anche questi 'chart' attirarono nel tempo l'interesse di artisti come Tiffany Chung o Maja Bajevic.

È forse in quest'ultima sezione che più si può ritrovare il risultato del progetto iniziale del volume. Infatti, qui più che altrove, si leggono nomi di artisti che esulano dal mainstream della macro-narrazione convenzionale. Già la mostra del 2012-2013 del MoMA, *Inventing Abstraction, 1910-1925* aveva dimostrato la simultaneità della nascita e dello sviluppo dell'arte astratta in diverse città europee e nordamericane con una selezione di opere tra le più influenti. Allo stesso modo:

in Europa, una serie di mostre dedicate al costruttivismo polacco ne ha evidenziato l'importanza come degno erede dell'avanguardia russa. Diversi studiosi si sono concentrati sui decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, rilevando l'esistenza di correnti in precedenza ignorate solo perchè emerse al di fuori degli Stati Uniti. Altre innovative esposizioni allestite in vari paesi europei hanno evidenziato i numerosi punti di contatto tra avanguardie postbelliche europee e americane. Storici dell'arte di diversi continenti hanno ricostruito le ricche storie dell'astrattismo in America Latina, Asia orientale, Medio Oriente e Africa. Considerare storicamente insignificanti questi capitoli della storia dell'astrattismo solo perchè non

hanno trovato posto in una narrazione di cinquant'anni fa non ha alcun senso (così alla pagina 27).

Di qui, il progetto del volume intende invece porre al centro nuovi protagonisti. Da notare però che alla fine dei conti anche Pepe Karmel cede alla storia fatta dai grandi e più conosciuti nomi dell'arte astratta e i protagonisti, che avrebbero dovuto stare al centro della ricostruzione, si trovano ad essere ancora solo un metro di paragone che movimentata e sommuove, ma non abolisce, l'ordine di quel discorso.

Il libro offre comunque una panoramica ampia e ricca di nomi e opere d'arte, spesso conservate in piccoli e remoti musei o collezioni private, così come si legge nei ringraziamenti. Il volume rientra pertanto nella categoria dell'Atlante utile a educare lo sguardo e a ricollocare nei suoi tempi l'arte astratta e le sue variazioni sui temi. L'autore ha dichiarato che da lungo tempo meditava su questo progetto che è riuscito a sviluppare solo negli ultimi anni: ma le molte illustrazioni che corredano il volume imbastiscono una mostra fittizia, in cui l'allestimento è tutto concettuale anziché attuale, l'ennesima esperienza virtuale/immaginaria che però ha dalla sua la materica fisicità del bel volume di cui ci è dato godere. Dal mio osservatorio di lettrice posso dire infine che il libro di Pepe Karmel, al di là delle intenzioni dell'autore, inaugura un nuovo genere: il 'catalogo senza-mostra'.

English abstract

In this review Vittoria Magnoler presents *L'arte astratta. Una storia globale*, by Pepe Karmel for Einaudi 2021. Through the observations on the method adopted by the author and the organization of the themes, she underlines the peculiarities of the book that she sees as a catalogue without an exhibition. The review runs across the *vexata quaestio* of the birth of abstract art and its significance, emphasizing the importance of the subject even if it could seem not identifiable.

keywords | arte contemporanea; arte astratta; global studies; visual studies.

Incursioni. Arte contemporanea e tradizione di Salvatore Settis (Feltrinelli, 2020)

Una lettura corale

a cura di Monica Centanni e Giuseppe Pucci

con contributi di Anna Anguissola, Maurizio Bettini, Marilena Caciorgna, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Gabriella De Marco, Giuseppe Di Giacomo, Elisabetta Di Stefano, Eva Di Stefano, Roberto Diodato, Dario Evola, Claudio Franzoni, Maurizio Harari, Franco La Cecla e Anna Castelli, Alessandro Poggio, Valentina Porcheddu, Daniela Sacco, Antonella Sbrilli, Salvatore Tedesco

Del buon uso delle incursioni.
Presentazione della lettura corale del
volume di Salvatore Settis

Monica Centanni, Giuseppe Pucci

A un archeologo classico il termine ‘incursioni’ richiama immediatamente un aneddoto, più volte citato da Ranuccio Bianchi Bandinelli. Quando nel 1895 Franz Wickhoff, storico dell’arte medievale, pubblicò una rivoluzionaria storia dell’arte romana che ne individuava i caratteri di originalità rispetto a quella greca, il più famoso archeologo classico dell’epoca, Adolf Furtwängler, la paragonò, assai poco benevolmente, a una “incursione di Ussari a cavallo”. E tuttavia quello scritto corsaro di un autore che non era istituzionalmente uno specialista della materia

conteneva – forse proprio per questo – intuizioni preziose, da mettere a frutto. Lo stesso si può dire di queste *Incursioni* nell'arte contemporanea.

Le incursioni – scrive Salvatore Settis – “dovrebbero farsi partendo da un luogo familiare e sicuro” (*Incursioni*, alla pagina 36) che nel suo caso dovrebbe essere la disciplina in cui si è formato, che per molto tempo ha insegnato, per la quale ha conseguito importanti riconoscimenti, nazionali e internazionali: l'archeologia classica. L'incursione, atto coraggioso quando non temerario, di solito ha un obiettivo mirato e preciso. Ma qual è l'obiettivo di queste incursioni di un archeologo classico nell'arte contemporanea? Non certo garantire la rassicurante iscrizione delle forme artistiche della contemporaneità entro i binari della tradizione classica, rintracciando nobili genealogie e appiccicando blasoni posticci a un presente avvertito, sempre, come nano e difettoso rispetto alle gigantesche altezze del passato. Ma l'obiettivo non è neppure, nell'altro senso, rispolverare modelli e icone dal repertorio dell'antico per passarci sopra una mano di smalto ammiccante all'attualità. Il punto è un altro e riguarda direttamente il metodo e la responsabilità deontologica del ricercatore; si tratta di mettere in gioco la propria strumentazione analitica e la specifica metodologia di indagine, per applicarla e insieme sottoporla al vaglio di una verifica, rigorosamente praticabile e scientificamente confutabile, sui manufatti che popolano il paesaggio della nostra contemporaneità. Si tratta, in altre parole, di verificare la funzionalità e l'applicabilità del metodo e verificare se un'estetica affinata sulla specialistica (e gloriosa) strumentazione disciplinare dell'archeologia classica (e più in generale delle varie filologie e scienze dell'Antichità) possa produrre non solo esercizi di stile brillanti ed eruditi, ma sia anche, soprattutto, positivamente fruttifera sul fronte ermeneutico, per proiettare una nuova luce di senso sulla contemporaneità. Proprio l'archeologia, per altro, nello studio della relazione inquieta tra 'originali' e 'copie', tra modello ed esemplare, antigrafo e apografo (per dirla in termini filologici), ci ha insegnato che si attivano continuamente cortocircuiti e che la nozione di un andamento continuo e lineare del tempo è messa in crisi a ogni passaggio; ci insegna altresì che la creazione artistica – comunque sia definita all'interno della costellazione di termini semanticamente ardui come *ποίησις* e *inventio*, complicati dalla dialettica con la nozione di *μίμησις* – smentisce l'opposizione secca tra 'vero' e 'falso', rilanciando a ogni artista, a ogni opera, la valenza estetica e creativa della *fictio*. Di

fatto, nella produzione artistica non solo non è mai possibile stabilire cosa sia 'autentico' e cosa no, ma non è mai neppure tracciabile una ricostruzione genealogica basata su linee definite e su derivazioni e ascendenze chiare e univoche. E, nei rari casi in cui lo è, la storia è molto meno interessante e l'*agency* dell'opera – la capacità di interazione con il mondo in forza dell'intensità della sua energia interiore – è certo meno potente.

In questo senso, sul piano del metodo, diventa irrilevante la differenza tra il manufatto antico e il contemporaneo: lo sguardo del ricercatore si concentra, immanentisticamente, sull'esistente. Contro le derive indiscrete delle teorie del Postmoderno, la sfida è difendere l'acribia della lettura storica dell'opera, tenendo viva la coscienza dei filtri e degli effetti di distorsione generati dalla distanza e dalla prossimità dello sguardo, e nel contempo trattare ogni opera d'arte che ha titolo di esistenza nel nostro mondo con lo stesso rispetto, la stessa cura, sia essa antica o contemporanea. E, soprattutto, coinvolgendola come soggetto della stessa interrogazione. Ogni oggetto archeologico che abita il nostro mondo è, anche, un'opera a noi contemporanea. E, all'inverso, riprendendo il titolo del numero di Engramma che ospita questa lettura corale, "all art has been contemporary": ogni manufatto artistico è stato, a suo tempo, contemporaneo. Un'alta intenzione ermeneutica, dunque, unita a un metodo preciso e rigoroso e, soprattutto un elevato tasso di discrezione, estetica e metodologica. Vale infatti il principio che ogni opera d'arte è "sintomo del tempo", del suo proprio tempo e del tempo in cui viene scoperta o vista, studiata o riscoperta, riletta o restaurata, integrata o riallestita; ma ogni manufatto va trattato con la debita e specifica attenzione perché non tutto vale per tutto: anzi niente vale – mai – per un'altra cosa. Possiamo mutuare la lezione che Giorgio Pasquali ha dato alla disciplina filologica: "ogni esemplare è un originale".

Ma, come si è visto, il dispositivo che Settis mette in campo nel suo *IncurSIONI* non mira a 'fare filologia', perché non si tratta di risalire allo stemma genealogico dei modelli e ricostruire le suggestioni che possono aver influenzato la creazione artistica contemporanea; ma neppure, su altro fronte, mira a 'fare iconologia' in senso semplificatorio, alla caccia delle fonti e delle matrici formali della creazione dell'artista, e dei significati profondi che si celerebbero dietro la superficie dell'opera e che

lo studioso sarebbe chiamato a svelare. L'obiettivo delle incursioni di Settis è liberare la ricchezza del potenziale semantico dell'opera, senza ridurlo alla misura di una sua unica determinazione. In questo senso, il *raid* è la strategia giusta per illuminare l'opera con il lampo di una nuova luce che avrà come fine ultimo non già l'acquisizione erudita e la ricostruzione del palinsesto sotteso all'opera, ma l'accrescimento del godimento estetico dell'opera stessa. Vale, sempre, quel che scrive Edgard Wind:

C'è una prova sola – e soltanto una – dell'importanza artistica di una data interpretazione: essa deve intensificare la nostra percezione dell'oggetto e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico. Se l'oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata aggiunta una sovrastruttura ingombrante, quella data interpretazione è inutile dal punto di vista estetico, per quanto grandi possano essere i suoi meriti storici o di altro tipo (E. Wind, *Arte e Anarchia* [ed. or., London 1963; New York 19642], trad. it. a cura di Rodolfo Wilcock, Milano 1986, 91).

L'incursore è quindi *methorios*, nel senso che sta sull'*horos*, sul confine a presidiare il proprio territorio, ma è anche attento a ciò che sta *metá*, al di là di quello, riuscendo così ad allargare il suo orizzonte e a cercare sempre nuovi ambiti da esplorare. Ma dopo il *raid* – la fugace scorribanda in territori che di norma non presidia e non controlla – l'incursore si dovrebbe assicurare di poter far ritorno presto 'a casa', garantendosi preventivamente una rapida e sicura ritirata; l'incursore, per la stessa natura episodica e strategica della sua azione, dovrebbe avere una sponda a cui tornare dopo l'avventura. Quella sponda, dice Settis, parlando per sé e per tutti noi, il "luogo familiare e sicuro" a cui tornare di tanto in tanto, "dovrebbe essere la cultura classica, l'*arme absolue* per intendere la storia culturale europea" (è una frase di Lord Milo Parmoor; *Incursioni*, alle pagine 36-37). Ma il nostro incursore dichiara con la freschezza e la temerarietà del giovane studioso che no, quella sponda non ce l'ha, non si è curato di garantirsela. O forse nel corso dell'impresa di ricerca durata una vita, nel labirinto della ricerca lo studioso ha perso, felicemente, la via di casa: "dopo tanti viaggi di andata e ritorno non sono più sicuro che sia così [che si debba far ritorno a casa]. Rivedendole in sinossi, quelle allineate in questo libro sono, piuttosto, 'incursioni' da un avamposto all'altro". Incursioni molto anomale, dunque, perché senza previsione di

riparo finale nel “luogo familiare e sicuro”; incursioni senza ritorno a casa. Incursioni il cui obiettivo non è la distruzione o la costruzione di schemi interpretativi ma l'avventura dello spaesamento e l'attivazione di cortocircuiti “di avamposto in avamposto” che disegnino traccianti non genealogie e illuminino di una nuova intelligenza, insieme storica e critica, il fenomeno artistico. “Non so quale merito o vantaggio potranno averne i lettori o gli studi. So però quale è stato il mio vantaggio: di sentirmi straniero in ogni luogo, con tante insicurezze ma anche, ogni volta, con molta curiosità”. Insicurezza e curiosità: è un bel binomio, una definizione seria e importante del movente della ricerca scientifica: solo il sentirsi, sempre, stranieri in terra straniera, solo l'esperienza dell'incertezza, vissuta in modo intellettualmente coraggioso, è la fonte dell'energia che porta lo studioso a esplorare sentieri impervi della ricerca, l'impulso che lo induce a non fermarsi ma a muoversi, allenando la mente al piacere dell'avventura.

“Sentirsi straniero in ogni luogo”. Per comporre questa lettura polifonica e collettiva del volume *Incursioni* abbiamo invitato compagni di studio e di ricerca adottando per gli inviti due criteri. La prima, ma non la più importante, guida alla selezione degli invitati è stata l'amicizia degli autori con Salvatore e fra di loro: non tanto l'amicizia praticata nella dimensione intima, familiare e quotidiana, ma soprattutto l'amicizia stellare, coltivata leggendo e studiando a distanza (perché, sì, l'amicizia intellettuale può anche essere felicemente libresco). Ma il criterio più importante che abbiamo adottato è stato scegliere di invitare amici e colleghi che siano in armi contro i “*grenzpolizeilichen Befangenheit*” (l'espressione è di Warburg), studiosi che non si sentono a casa nelle sigle dei SSDD (il “*monstrum* tutto italiano dei settori scientifici disciplinari” parole di Settis); studiosi che, forti di un metodo consolidato, di una loro specifica *tool box*, nella loro pratica di studio e di ricerca si siano però esercitati in proprio alle incursioni in altri campi del sapere. E perciò in grado di apprezzare l'esercizio, di stile e di metodo, di cui Settis in *Incursioni* dà prova.

Incursioni attraversa i confini della storia dell'arte, contemporanea e non solo, della filologia e dell'Antichità, della filologia e della storia della tradizione classica, della filologia e dell'antropologia. Perciò abbiamo invitato archeologi, storici dell'arte, filologi e antichisti, antropologi e filosofi a leggere con noi questo libro, a intervenire liberamente, fuori

binario e secondo quel che il loro *daimon* suggeriva, dando parole e forma alle sollecitazioni che il testo provoca. Le risposte sono state varie, belle e plurali, ciascuna nello stile dell'autore: interventi in forma di breve saggio, con bibliografia sostanziosa e immagini; disamine generali dell'impianto del volume; affondi su uno dei temi trattati; riflessioni sui termini della tradizione e della contemporaneità, della memoria e del *monumentum*. Alcuni hanno offerto la loro lettura richiamando passaggi puntuali del testo, altri hanno reagito con altre immagini, altre suggestioni. Alcuni testi si richiamano l'un l'altro attraverso la comune origine in una pagina, una citazione o un capitolo, delle *Incursioni* di Settis, e in molti casi si è attivato un dialogo a distanza: in risposta al suo titolo, il libro di Settis ha provocato diverse incursioni nelle sue pagine, nel suo corredo di immagini, nel repertorio di fonti raccolte, nelle connessioni suggerite, attivando approfondimenti e derive, digressioni e sviluppi in una quantità di campi pari alla somma delle risonanze fra le argomentazioni di Settis e gli interessi dei singoli lettori: filosofia, musica, scienze dell'antico e dell'arte, ma anche l'impegno politico, il teatro, il museo, la città, il tempo. Emergono ricorrenze, la ripresa di passi e citazioni particolarmente eloquenti, alcune asserzioni a chiasmo, ma anche differenze di tipo teorico e metodologico. Il risultato di questi sguardi incrociati è il disegno delle dorsali e dei temi, e la perimetrazione del lessico stesso di *Incursioni*: è questa la lettura corale che si legge nel *volumen* qui sotto.

Sullo sfondo, una questione. *Interpretatio, imitatio, aemulatio*; traduzione fedele, versione libera con la combinazione di più fonti; competizione creativa con il modello. Con quale di questi dispositivi concettuali si cimenta l'artista del XXI secolo che lavora, più o meno esplicitamente, in dialogo con l'antico? La risposta è sospesa e forse il nostro tempo richiede una formulazione più complessa dello stesso lessico categoriale del fare artistico. Ma questa è l'interrogazione che innerva l'atlante dell'arte contemporanea che Settis propone in *Incursioni*, un atlante molto tagliato, molto suo: non oggettivo, non descrittivo, non esaustivo. Sono tutti artisti, però, che in qualche misura hanno trovato in Italia una sponda importante per il loro lavoro: artisti che, per dirla ippocraticamente, hanno trovato nel cielo italiano, non sempre direttamente ma quanto meno nell'accoglienza critica, una buona 'costituzione' per i loro umori.

Si tratta di circostanze, di attimi propizi. Non in tutte le opere ci sono riferimenti diretti all'antico. Il nostro tempo è "out of joint": come sa già Amleto, è fuori dai cardini, è disarticolato, non procede secondo una traiettoria predeterminata e irreversibile ma per scarti. E il *kairos* genera 'al volo' insospettati incroci, fulminanti cortocircuiti di senso. Grazie a questi cortocircuiti però lo spettatore non è più passivo ma – per dirla con Jacques Rancière – è convocato a interagire, in quanto "agisce, osserva, sceglie, paragona, interpreta". Non dovrebbe essere sempre questo il fine dell'arte, di tutte le epoche e in tutte le epoche? La risposta che Settis con le sue *Incursioni* ci indica è sì, e non è solo per la felicità, a tratti scintillante, della sua scrittura, ma soprattutto, principalmente, per il metodo. Perché Settis insegna che se il metodo è rigoroso, l'illuminazione è assicurata anche su ciò che pare lontano. E si ottiene l'obiettivo primo dell'archeologo classico e non solo: comprendere il passato per progettare il futuro.

Chiudiamo con una battuta che il professor Henry Walton Jones una volta rivolse ai suoi studenti: "L'archeologia non si occupa della verità. Se vi interessa la verità, l'aula di filosofia è in fondo al corridoio". Ha certo ragione il più celebre tra gli archeologi del nostro tempo, più noto come Indiana Jones: l'archeologia, essendo una scienza, non si occupa della verità. Ma della luce dell'intelligenza sulle cose del mondo, sì. Brilla dalle pagine di *Incursioni* una certezza: l'archeologo tratta, rigorosamente e politicamente, del nostro presente.

NOTA PER PINO PUCCI: Trama e ordito di questa introduzione, e più in generale il progetto stesso di questa lettura corale sull'importante lavoro di Salvatore Settis, è stata disegnata insieme a Pino Pucci tra fine dicembre 2020 e il 15 febbraio 2021. Spunti diversi e puntuali citazioni che si leggono sopra sono tratti dalle conversazioni con lui e da alcuni dei suoi scritti; fra gli altri: G. Pucci, *La profezia retrospettiva. Metodo archeologico e cultura materiale*, in *Mondo classico: i percorsi possibili*, Ravenna 1985, 165-173; G. Pucci, *La prova in archeologia*, "Quaderni storici" 85, a. XXIX, 1 (aprile 1994), 59-74; G. Pucci, *Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'Antichità classica*, "Ricerche di Storia dell'arte" 94 (2008), 35-40; G. Pucci, *Warburg e l'archeologia classica*, in *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Milano 2009, 139-147; G. Pucci, *I Romani e l'arte greca: originali e copie*, in *L'Antichità. Roma arti visive, Letteratura*, a cura di U. Eco, Milano 2009, 291-301; G. Pucci, *Arte antica e disgiunzione. Il nuovo Museo dell'Acropoli di Atene*, "Studi di estetica" 45 (2012), 229-242; G. Pucci, *Il più antico dei moderni: un profilo di Igor Mitoraj*, "teCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica" 13 (giugno 2016), 43-71; G. Pucci, *I ragazzi europei reinventano il nostro passato*, "il manifesto" ALIAS domenica (8 gennaio 2017), 8; G. Pucci, *Chi è il barbaro? I disastri*

della guerra sulla Colonna Traiana, in *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, a cura di A. Camerotto, M. Fucecchi, G. Ieranò, Milano 2017, 51-66; G. Pucci, *Pollak. Intuizioni ed epilogo di un connoisseur*, "il manifesto" ALIAS domenica (17 febbraio 2019), 7; G. Pucci, *Etruschifano. Guerrieri tombe templi del ragazzo pop*, "il manifesto" ALIAS domenica (3 marzo 2019), 7; G. Pucci, *Eterna Niobe da Omero alla Body Art*, il manifesto" ALIAS domenica (24 marzo 2019), 5; G. Pucci, *La copia degli Antichi e dei (post) Moderni*, in *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini, Bari 2019, 99-104; G. Pucci, *Canova. Plasmare il Moderno facendo propria la lezione dell'antico*, "il manifesto" ALIAS domenica (16 giugno 2019), 9; G. Pucci, *L'antico nell'era della post verità. A proposito di una mostra di Damien Hirst*, "Forma urbis", a. XXIV, 5-6 (maggio/giugno 2019), 30-35; G. Pucci, *Nel segno di Kronos e Kairos, quindici artisti, fra cui Jimmie Durham, Kasia Fudakowski, Rà Di Martino, creano cortocircuiti di senso nel sito degli imperatori*, "il manifesto" ALIAS domenica (6 settembre 2019), 9; G. Pucci, *Apollo Kounellis. La vena dionisiaca dell'artista-ierofante*, "il manifesto" ALIAS domenica (9 agosto 2020), 12; G. Pucci, *Jackowski. Intervista sul classico*, "il manifesto" ALIAS domenica (13 settembre 2020), 6.

Non sarebbe stato possibile portare a termine il lavoro di raccolta dei contributi dei diversi autori e, soprattutto, la stessa stesura della *Presentazione* pubblicata qui sopra, senza il sostegno e il prezioso e puntuale supporto, pratico e scientifico, di Mara Sternini: a Mara i curatori di questa lettura corale e la redazione di Engramma esprimono tutta la loro gratitudine.

Le tracce dell'archeologo

Anna Anguissola



1 | Sacha Sosno, *Le bon gutteur*, 2008. Esposto alla mostra di Londra, *The Classical Now*, 2018.



2 | Edward Allington, *Victory Boxed*, 1987. Allestito alla mostra di Londra, *The Classical Now*, 2018.

La straordinaria efficacia de *Le bon gutteur* (*La buona sentinella*, 2008) di Sacha Sosno risiede nelle assenze messe in scena dall'opera - e nel cortocircuito che esse creano rispetto alla nozione di autorevolezza [Fig. 1]. La replica della testa antica, alla quale il colore del bronzo artificialmente 'invecchiato' conferisce il sapore di un venerando reperto, è interrotta, nella zona centrale del volto, da una vuota cornice poligonale. L'osservatore non può che domandarsi se la sentinella stia indossando un futuristico modello di occhiali, in grado di potenziarne la visione, o sia del tutto cieca, priva dell'organo stesso della vista. La sentinella vigila, imperscrutabile, sul rispetto di una millenaria tradizione artistica e intellettuale, oppure il suo ruolo è piuttosto quello di un segno, inanimato e privo di volontà, di un passato la cui forza normativa è negli occhi di chi guarda? Nel recente *Incursioni* (per i tipi di Feltrinelli, 2020), Salvatore Settis costruisce un percorso di riflessione su questi nodi e, in ultima analisi, sul concetto di 'tradizione', con la paziente cura per i meccanismi di scoperta, catalogazione e lettura che costituiscono l'essenza stessa del lavoro di un archeologo. Attraverso saggi dedicati a una varietà di autori e, soprattutto, di



3 | Banksy, *Adonis with Teargas*, 2017, Bethlehem, The Walled Off Hotel.



4 | Mimmo Jodice, *Il compagno di Ulisse*, Baia, 1992.

mezzi espressivi, Settis invita il lettore a interrogarsi sulle infinite declinazioni, nell'arte contemporanea, di un "atlante" d'immagini e gesti le cui radici affondano nella cultura classica e, allo stesso tempo, sui modi in cui i processi dell'arte hanno contribuito a formare e disseminare quel repertorio cui l'arte occidentale attinge da oltre due millenni.

Lo sforzo di misurare le forme e la tenacia di questo legame, nonché la dimensione di creatività che esso cela e consente, è tutt'altro che nuovo – come insegna il vivace dibattito tra gli intellettuali romani circa l'originalità di Virgilio rispetto a Omero (Weiß 2017) e, più in generale, la riflessione che, dal periodo ellenistico in avanti, sembra essersi appuntata sul confine, spesso labile, tra citazione e falsificazione (Higbie 2017). La terminologia che la critica utilizza per definire il rapporto tra l'arte del XX e del XXI secolo e la 'tradizione' – da 'replica' a 'citazione', 'allusione', 'appropriazione', 'influenza', 'ispirazione', 'pastiche', 'prestito', e molte altre parole ancora – è, del resto, sostanzialmente identica a quella che la *Kopienkritik* ottocentesca (lo studio comparativo, modellato sulla

filologia classica, degli esemplari romani di un certo tipo statuario al fine di ricostruirne il modello greco perduto) ha sperimentato a proposito del nesso tra il *corpus* della scultura romana e il passato greco (Anguissola 2015; Cupperi 2014; Serlorenzi, Barbanera, Pinelli 2018).

La sentinella di Sosno, così come gli oggetti delle *Incursioni* di Settis, è esemplare dell'impossibilità di ridurre il nesso tra l'arte contemporanea e la tradizione, in particolare quella classica, a una sola, univoca chiave di

lettura. Si tratta, del resto, di ricostruire i termini del dialogo con un repertorio d'immagini, parole, concetti di necessità frammentario (giacché dell'Antichità possediamo oggetti e testi filtrati da un millenario processo di degrado naturale e selezione umana), eppure 'coerente' nella sua percezione come una sorta di 'totalità paradigmatica'. Privo dei tratti fisiognomici principali, il volto bronzeo di Sosno restituisce i termini di questa parzialità – alludendo a una conoscenza limitata a dati generici, periferici, rispetto agli elementi di più autentica espressività. In questo, la scelta di Sosno riprende un'idea di completezza saldamente codificata fin dall'Antichità, che individua nella rappresentazione dei tratti del volto un momento cruciale nella resa della figura umana (Cic., *Fam.* 1.9.5 e *Off.*, 3.10; si veda anche l'importante catalogo della recente mostra dedicata dal Met Breuer al 'non finito' nelle arti figurative, in particolare nei suoi nessi con gli antecedenti classici: Baum, Bayer, Wagstaff 2016).

Le condizioni di luce e sfondo, peraltro, modificano l'impressione generata dalla scatola che sostituisce i lineamenti della sentinella: talora, essa pare uno specchio trasparente verso la realtà oltre la scultura stessa (la realtà vista 'attraverso' il filtro del classico); talaltra, ricorda un prisma di 'materia grezza' dal quale la figura sia parzialmente emersa (ribaltando, implicitamente, l'idea della bronzistica come un'arte realizzata "per via di porre"). La riflessione sui mezzi di estrazione dell'immagine dalla materia è al centro dei saggi di Settis e delle opere che in essi sono discusse. Il concetto di "traccia performativa", formulato da Settis in occasione del simposio *Detail und Aufmerksamkeit*, tenutosi nel 2014 presso l'Istituto germanico di Storia dell'arte a Firenze (il contributo s'intitolava *Periferie, epitomi, residui: strategie dell'attenzione*) e sapientemente sfruttato ai fini delle sue *Incursioni*, è prezioso per comprendere il procedimento attraverso cui William Kentridge ha delineato le maestose figure di *Triumphs and Laments* (*Incursioni*, al capitolo 9) sui blocchi di travertino lungo il Tevere, in un processo di 'estrazione' delle scene dalla patina opaca che rivestiva la pietra. Le immagini di Kentridge paiono affiorare dalle tenaci sedimentazioni del tempo e della memoria, così come le figure in legno di Giuseppe Penone scaturiscono dal fusto stesso dell'albero generatore (*Incursioni*, al capitolo 7). Il "grado zero" della scultura che Penone recupera, ad esempio, in un'installazione quale *Tra scorza e scorza* (2003, Giardini della Reggia di Venaria Reale) rende palpabili, insieme, l'ineludibile natura materiale dell'opera, la sua forma e il gesto

dell'artista che nella prima cerca (o sulla prima imprime) la seconda (*Incurzioni*, alle pagine 211-212). Nello "stupore" e nella "sorpresa, che è data dalla materia stessa" e generata, nelle parole di Penone stesso, da una "azione del fare" (*Incurzioni*, alle pagine 197-198), si scorge il riflesso di una lunga familiarità con il miracolo (*miraculum* nel lessico pliniano) della materia che muta la propria fisionomia e, meglio, della materia che in sé contiene immagini naturali, disponibili alla scoperta da parte dell'artefice (Cic., *Div.* 1.23, 2.48-49; Plin., *Nat.* 16.199, 36.14, 36.134; si veda, in ultimo, Catoni 2020). La consapevolezza dei processi creativi è alla radice anche della scelta di Grisha Bruskin di dipingere in colore bianco i suoi prototipi umani in bronzo, schematiche iterazioni di veri *Charakteres* (se di questo acuto sguardo sui luoghi comuni di una società intendiamo ripercorrere, fino a Teofrasto, le manifestazioni), così da "farle regredire allo stato di gesso del suo remoto modello mentale" (*Incurzioni*, al capitolo 6, pagina 175).

Nel 2018, *Le bon gutteur* è stato esposto a Londra nelle sale di King's College alla Bush House e alla Somerset House, dove si dipanava il percorso di *The Classical Now*. La mostra, legata al progetto *Modern Classicisms*, come le *Incurzioni* di Salvatore Settis si prefiggeva d'illuminare le articolazioni di un rapporto muovendo dalla prospettiva dello storico dell'arte antica (Squire, Cahill, Allen 2018). Nell'iniziativa londinese, il non-volto di metallo creato da Sosno era esposto insieme alla composizione di *The Victory Boxed* di Edward Allington [Fig. 2], costruita sui ritmici effetti d'iterazione di un *topos* e sulla sostituzione di una piatta uniformità ai potenti volumi e alla virtuosistica resa delle superfici dell'originale in marmo. Così, il vastissimo repertorio di archetipi offerto dall'Antichità classica fornisce a Dana Schutz (*Incurzioni*, al capitolo 10) un linguaggio di straordinaria potenza per articolare un commento relativo, anzitutto, alla società contemporanea – il ricordo di Leda, posseduta dal cigno, non costituisce l'evocazione di una fonte iconografica, ma ispira una visione cruda, esasperata dalla condizione femminile. Non diversamente, l'*Adonis with Teargas* (o *Bust of a Protester*) assemblato da Banksy risponde, insieme al contesto stesso in cui è collocato, a istanze politiche strettamente attuali [Fig. 3]. Il volto è celato dietro a un foulard, in un meccanismo che sfrutta la frizione tra l'idea d'anonimità veicolata dalla maschera e l'immediata, ineludibile riconoscibilità di un prototipo classico. Consegnando a un'istantanea

immobile e marmorea la frenesia della ribellione, Banksy trasfigura il soggetto dell'opera e lo trasferisce nella dimensione, remota e paradigmatica, del Classico. L'intero allestimento del Walled Off Hotel di Betlemme in cui il busto è collocato – un ambizioso quanto controverso progetto artistico, di rigenerazione urbana e lotta politica – sfrutta la discrasia tra il sapore coloniale degli arredi e la memoria di una storia traumatica, tutt'altro che conclusa. È il riferimento alla tradizione a rendere 'classico' un evento o, piuttosto, il ricorso al vocabolario classico riflette la consapevolezza, da parte dell'artista, dell'artificiosità di un'idea di "edle Einfalt und stille Größe" ("nobile semplicità e quieta grandezza") che l'immaginario comune associa al concetto stesso di 'Classico', annullando ogni prospettiva storica e le frizioni questa implica?

Non sorprende che, in un volume scritto da un archeologo, al processo della scoperta e della sistematizzazione dei dati sia riservata un'attenzione vivissima (per lo *storytelling/history-telling* alla radice di tante esperienze nell'arte contemporanea si veda Roelstraete 2009). La teoria di trionfi e miserie composta da Kentridge presuppone lo sforzo di catalogare e classificare ricordi vicini o lontani, proiettati, ormai privi di scansione cronologica, sull'uniforme – ed eterna – superficie del travertino (per la fascinazione contemporanea verso i valori plastici del travertino, evidente per esempio nella poetica di Igor Mitoraj: si rimanda a Pucci 2016 e 2019b). I 'prototipi umani' di Bruskin emergono – vestigia di un lontano contesto – all'atto di un vero e proprio scavo (*Collezione di un archeologo*, si veda *Incursioni*, alle pagine 175-178), in maniera non diversa dai tesori di cui Damien Hirst ha immaginato e inscenato, a Venezia, il recupero da un antico relitto (*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Venezia 2017: si veda Pucci 2019a).

Il compito dell'archeologo è, in ultima istanza, proprio quello di raccogliere la totalità delle tracce di una cultura artistica e materiale, ordinandole in un repertorio coerente, nel tentativo di colmare gli inevitabili iati tra quanto è sopravvissuto. La consapevolezza della parzialità di ciò che, del mondo antico, è giunto fino ai nostri giorni, si trova al centro degli scatti di Mimmo Jodice (*Incursioni*, al capitolo 4). La sapiente ricerca del movimento di Jodice cattura, con struggente partecipazione, il lavoro lento e costante del tempo che, implacabile, erode superfici, identità, ricordi. Il *Compagno di Ulisse* dal Ninfeo di Punta

Epitaffio a Baia [Fig. 4] è il ritratto di un uomo senza volto. I contorni mossi e la superficie porosa della pietra, dall'aspetto quasi spugnoso, creano al contempo una testimonianza tangibile dello scorrere dei secoli e un paradigma umano cui sia all'infinito possibile sovrapporre la propria identità – nell'inesausta filiazione dei partecipanti al *nostos* odissiaco.

Il gesto con cui il fotografo ricompone il volto mutilato di una statua (*Demetra, Opera I*, 1992, 132) allude al lavoro di un restauratore, o di un archeologo che sia riuscito, fortuitamente, a recuperare due frammenti della stessa composizione. “Perché”, del resto, si domanda Settis, “le linee di frattura tra un frammento e l'altro non dovrebbero esser lasciate in vista, e narrarci il gesto dell'archeologo che scava, del restauratore che risana le ferite?” (*Incursioni*, alla pagina 141). Ciononostante, lo sguardo lirico di Jodice è lontanissimo da quello del tecnico o dello studioso – che mira a ricostruire la completezza o, almeno, a recuperarne una coerente immagine interiore. Nel volto in marmo fotografato da Jodice domina piuttosto lo scarto dei lineamenti creato dalla frattura stessa, così come i solchi e i vuoti scompongono l'immagine dei lacerti dipinti dall'*oecus* a giardino nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei (*Affresco da Pompei* 1982, 142), di cui le pubblicazioni archeologiche restituiscono invariabilmente, anche grazie agli strumenti digitali, l'originaria perfezione (Aoyagi, Pappalardo 2006, 189-191, 196-197, 200, 205, 209). Del pari, le azioni legate la 'scoperta' della *Collezione di un archeologo* di Bruskin altro non sono che il ribaltamento del metodo archeologico: se, nel lavoro dell'archeologo, la sistematizzazione dei materiali interviene dopo il loro recupero, così da mettere ordine in ciò di cui il caso ha determinato la sopravvivenza, la tassonomia sovietica elaborata di Bruskin precede la dispersione e il sotterramento dei suoi membri.



5 | Oliver Laris, *Kopienkritik*, 2011, Basilea, Skulpturhalle.

La medesima tensione a ricostruire un passato paradigmatico (perché lentamente divenuto, nella memoria collettiva, un *corpus* concluso) ma frammentario (e dunque fondamentalmente disorganico) è al centro della ricerca di Oliver Laris, che nel progetto collettivo *L'immagine volée* curato da Thomas Demand (Demand 2016) ha rivisitato l'esperienza di *Serial Classic*, precedente iniziativa della sede milanese della Fondazione Prada (Settis, Anguissola, Gasparotto 2015; vedi Galleria della mostra in Engramma). Attraverso lo sguardo di Laris, la statua di Penelope (che pure è un originale greco 'seriale', ripetuto poi in numerose repliche romane) diventa un solitario simbolo d'attesa, mentre tenui colori pastello attribuiscono una leziosa dimensione fiabesca alla stampa delle opere già raccolte in *Serial Classic*. In un allestimento di alcuni anni precedente, ospitato presso la Skulpturhalle di Basilea (2011, a cura di Raffael Dörig), Laris affrontava l'ineludibile arbitrarietà di ogni sforzo di ricomposizione e l'artificiosità che ne è l'esito [Fig. 5]. Nella cornice dei candidi calchi in gesso di figure quasi identiche (versioni diverse di stessi 'tipi' statuari), strumento essenziale per l'esercizio combinatorio dell'archeologo, il metodo della *Kopienkritik* assume le forme di teste in resina di celebri tipi policletei, la cui imperturbabile fisionomia è scomposta in fasce colorate [Fig. 6], a restituire sia il procedimento intellettuale che la 'critica delle copie'

presuppone, sia la natura composita del suo risultato (prodotto della selezione e unione di parti di sculture diverse, sulla base di una - presunta - fedeltà al modello perduto).



6 | Oliver Laris, *Kopienkritik*, dettaglio di una testa, 2011, Basilea, Skulpturhalle.

La lettura di Settis cattura il complesso equilibrio tra il ricorso ad archetipi profondamente radicati nella coscienza e l'atto, consapevole, della ricerca di modelli nella memoria individuale e collettiva. Il gesto catturato nelle opere di Mimmo Jodice, di strappare una fotografia in due pezzi per poi ricomporli (*Incursioni*, alle pagine 138-140), si ripete nel processo analitico dello studioso che smembra le immagini, vi riconosce i segni di un linguaggio antico e li ricuce, infine, nella trama di un dialogo ininterrotto. L'accostamento di segmenti a colori e altri in bianco e nero (*Incursioni*, alla

pagina 138) segna, nelle fotografie ricomposte di Jodice, il cambiamento di passo legato al graduale disvelamento dell'oggetto o dell'evento, alle oscillazioni e alla diversa vividezza delle memorie. In maniera analoga, l'*Incursione* nell'immaginario topografico di Tullio Pericoli (*Incursioni*, al capitolo 5) ripercorre i meccanismi di scomposizione, isolamento e sintesi attraverso i quali il pittore si appropria del paesaggio. Così, i saggi di Settis illuminano la mutevolezza e la vivacità del rapporto – diretto o mediato, inconscio o ponderato – tra l'arte contemporanea e la tradizione classica, in una lezione che parla anzitutto del mondo d'immagini in cui viviamo e, per chi dello studio dell'Antichità abbia fatto il proprio mestiere, di come l'interminabile processo di conoscenza del passato possa farsi, esso stesso, gesto archetipico e memoria.

Riferimenti bibliografici

Anguissola 2015

A. Anguissola, *"Idealplastik" and the Relationship between Greek and Roman Sculpture*, in E.A. Friedland, M. Grunow Sobocinski, E. Gazda (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford 2015, 240-259.

Aoyagi, Pappalardo 2006

M. Aoyagi, U. Pappalardo (a cura di), *Pompei (Regiones VI-VII), Insula Occidentalis*, Napoli 2006.

Baum, Bayer, Wagstaff 2016

K. Baum, A. Bayer, S. Wagstaff (eds.), *Unfinished: Thoughts left Visible*, New York 2016.

Catoni 2020

M.L. Catoni, *Parian Marble and "quella che si fa per forza di levare"*, in A. Anguissola, A. Grüner (eds.), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, Turnhout 2020, 157-170.

Cupperi 2014

W. Cupperi (a cura di), *Multiples in Pre-Modern Art*, Zürich-Berlin 2014.

Demand 2016

T. Demand (ed.), *L'image volée*, Milano 2016.

Higbie 2017

C. Higbie, *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World*, Oxford 2017.

Pucci 2016

G. Pucci, *Il più antico dei moderni: un profilo di Igor Mitoraj*, "TeCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica" 13 (2016), 43-71.

Pucci 2019a

G. Pucci, *L'antico nell'era della post-verità. A proposito di una mostra di Damien Hirst*, "Forma Urbis" 14, 5/6 (2019), 30-35.

Pucci 2019b

G. Pucci, *Una pietra scabrosa. Sculture moderne in Travertino*, in M.A. Tomei, R. Borgia (a cura di), *Lapis Tiburtinus. La lunga storia del Travertino*, Tivoli 2019, 159-166.

Pucci 2020

P. Pucci, *Ulisse. Un eroe umano per questi tempi di crisi*, "Alias" (11 ottobre 2020), 8.

Roelstraete 2009

D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: on the Archaeological Imaginary in Art*, "e-flux Journal" (marzo 2009).

Serlorenzi, Barbanera, Pinelli 2018

M. Serlorenzi, M. Barbanera, A. Pinelli (a cura di), *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci*, Milano 2018.

Settis, Anguissola, Gasparotto 2015

S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial / Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, Milano 2015.

Squire, Cahill, Allen 2018

M. Squire, J. Cahill, R. Allen (eds.), *The Classical Now*, London 2018.

Weiß 2017

P. Weiß, *Homer und Vergil im Vergleich. Ein Paradigma antiker Literaturkritik und seine Ästhetik*, Tübingen 2017.

.....

In dialogo con Salvatore Settis su Incursioni

Maurizio Bettini

Dato che di *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione* ho avuto l'opportunità di discutere direttamente con l'autore nel gennaio scorso – in un incontro virtuale organizzato dal Centro AMA e dal DFCLAM dell'Università di Siena – mi è venuto quasi spontaneo dare un tono colloquiale al mio intervento: quasi che, nel formulare le mie riflessioni, mi stessi di nuovo rivolgendo a Salvatore. In questo modo mi è sembrato di mantenere vivo, per quanto possibile, il momento di quella discussione e dell'appassionante lettura che l'aveva preceduta – certo uno dei più lieti in un tempo così difficile.

Questo libro ha un sottotitolo che può sconcertare, ma nello stesso tempo dice tutta l'importanza e soprattutto la novità della riflessione che svolge: *Arte contemporanea e tradizione* ha infatti l'aria di un ossimoro, mette insieme due termini che, nella percezione comune, suonano incompatibili o quasi. L'arte contemporanea, soprattutto agli occhi dei profani, è infatti sinonimo di rottura con la tradizione e, in molti casi, certo lo è. Ragion per cui quando si coglie qualche 'eco' della tradizione artistica passata in un'opera contemporanea, la critica fa ricorso, come dici, a un vocabolario molteplice, una Babele di termini: allusione, appropriazione, citazione, influenza, ispirazione, manipolazione, pastiche, prestito, riferimento, uso ... In effetti la retorica sistematizzatrice è sempre in agguato, pronta a creare categorie e schemi, com'è avvenuto con i rapporti testuali interni ai testi nella teoria letteraria. Ho ancora vivida memoria di questo ingabbiamento in caselle retoriche dei – spesso presunti – rapporti fra testi, soprattutto poetici. Meno male che quell'onda mi pare ormai passata, lasciando solo poche tracce di spuma. Al contrario, in *Incursioni* tu ammetti la possibilità di individuare un principio unificante, che possa collocare anche l'arte contemporanea nella *longue durée* della pratica artistica: la "tradizione artistica" appunto. A questo proposito citi un motto

(attribuito a Gustav Mahler) che colpisce per la sua profondità: “Tradizione non è adorare la cenere, ma custodire il fuoco”. Credo proprio che, più o meno consciamente, sia stato questo motto a ispirarti lungo la stesura del libro: nella tradizione artistica hai messo da parte la cenere e hai cercato (e trovato) ogni volta la favilla che ardeva.

Di conseguenza mi pare che il tuo lavoro presenti due caratteristiche che lo rendono unico e – mi auguro – destinato a fungere da modello per future ricerche sull’arte contemporanea: da un lato infatti si affida a una impalcatura teorica solida e chiara, derivata dall’idea di “tradizione artistica” elaborata da Julius Schlosser e dalle *Pathosformeln* della Mnemosyne warburghiana; dall’altro c’è una rigorosa attenzione (ancora warburghiana) alla ricostruzione filologica degli elementi tràditi. Ogni volta, cioè, il ‘testo’ pittorico viene decostruito attraverso una serie di passaggi che mostrano concretamente il cammino compiuto attraverso la “tradizione artistica”. Si tratta della operazione che, prendendo a prestito una formula creata da Pinelli, definisci “reverse engineering” nei confronti dell’opera, lo smontaggio all’indietro degli elementi che la compongono. Nello stesso tempo, la cura non più filologico-verticale, ma, vorrei dire, antropologico-orizzontale, ti permette di riconnettere l’opera a ideologie o forme culturali ad essa contemporanee, le quali hanno ‘premutato’ sulla realizzazione dell’opera, facendone ciò che essa è all’interno di questo momento della tradizione. In altre parole, mostri la necessità (e la tua capacità) di penetrare nel repertorio delle figure interiori dell’artista, cercandovi indizi per comprendere anche i meccanismi della memoria sociale e di quella che Warburg chiamava “psico-storia”. Che è anche quello che ti permette di integrare l’immagine nel più vasto contesto ideologico, sociale, di bisogni, anche di polemiche e progetti, che l’immagine ri-proposta comunica relativamente al tempo in cui è creata.

Da questo punto di vista credo che uno dei saggi diciamo più ‘warburghiani’ della raccolta sia quello dedicato a Renato Guttuso: *Arte e delitto. Guttuso e la morte di Neruda (Incursioni, alle pagine 65 e ss.)*. Perché mi è parso che in questo caso il “reverse engineering” della decostruzione filologica (l’individuazione del tipico “braccio della morte”, *Pathosformel* presente già nella tradizione antica; le immagini della morte di Marat che stanno dietro il disegno di Guttuso; le varie opere che Guttuso ha a sua volta dedicato a Marat) si intreccia con una ricerca più

vasta sugli indizi, anche esterni all'opera, necessari per comprendere i rapporti di amicizia, le posizioni politiche, l'ideologia che legano l'autore al soggetto e al suo tempo (la memoria sociale, la "psico-storia" di Warburg). Sempre in questa direzione, poi, una piccola perla (piccola solo perché il saggio è più breve di altri), è costituita per me dalla riflessione svolta a proposito di *The Visible World* di Dana Schutz (*Incursioni*, alle pagine 339 e seguenti). In questo caso l'accurato, e spesso sorprendente, smontaggio filologico dell'opera della pittrice americana (il riconoscimento di Leda nella figura femminile sdraiata sullo scoglio; l'identificazione del Cigno nell'uccello che la sovrasta; il gesto del braccio abbandonato; e così via) si accompagnano all'individuazione degli intensi sentimenti femministi che animano la pittrice e alla denuncia dello strapotere maschile sulla donna. Temi fortemente sentiti dalla pittrice e altrettanto fortemente attuali.

A proposito di questo quadro mi è anzi accaduto da fare una riflessione sul tema dei 'racconti'. Quando si parla di memoria culturale relativamente alla tradizione figurativa, infatti, occorre tener conto, come tu fai, del fatto che molte di queste immagini – sto parlando di immagini classiche, o bibliche – vengono assieme a un racconto che le motiva: nel senso che esse rappresentano anche personaggi di una vicenda narrativa. Così la "Leda in ceppi" di *The Visible World* non richiama solo un'immagine pompeiana o un dipinto che rimonta a Michelangiolo, ma un mito di persecuzione e seduzione in cui sappiamo che Zeus ha inseguito Leda, regina di Sparta, e l'ha violentata finalmente sotto forma di un cigno; la testa tagliata di Giovanni, o quella di Oloferne, ci giungono sotto forma di immagini celebri ma anche all'interno di racconti in cui questi personaggi sono vittime di una donna, Salomè o Giuditta: le quali per motivi diversi hanno voluto la decapitazione di un uomo. E così via. Ora già Dan Sperber, ne *Il contagio delle idee*, ci aveva mostrato come le rappresentazioni, in generale, circolino molto di più, e molto meglio, se sono inserite o accompagnate da un racconto. Nel meccanismo che Sperber definisce "epidemiologia delle credenze" si può constatare che le rappresentazioni, le quali si presentano sotto forma di racconto, risultano più stabili e durature di altre.

Il lavoro che hai svolto su Giuseppe Penone (*Incursioni*, alle pagine 187 e ss.) – un artista che sappiamo esserti particolarmente vicino – mi è parso

poi che si muovesse entro orizzonti più vasti. La tua ricerca, a raggio davvero ampio stavolta, parte infatti dalla cultura greca, che nella forma di una colonna, in legno o pietra, ‘leggeva’ la figura umana; dalla consustanzialità, per dir così, fra l’uomo e l’albero, enunciata nella filosofia greca, presente poi in Plinio il vecchio (quando l’autore latino afferma che gli alberi hanno carne e vene) per trionfare nelle *Metamorfosi* di Ovidio (Dafne ovviamente); e ancora questa consustanzialità si ripresenta nel Dante del *Convivio*, quando l’autore fa asserire all’imperatore Federico “Omo è legno animato”; e poi in Leonardo, che lo riprende nella sua pratica anatomica, affermando che “il core è nocciolo che genera l’albero di vene ...” (*Incursioni*, alla pagina 215).

Ora tutto questo in certo senso confluisce nell’opera di Giovanni Penone, la cui arte straordinaria ‘ritrova’ l’albero dentro il tronco o la trave, scavandola; che ‘fa crescere’ con lo sviluppo del tronco, dentro il tronco, una mano di bronzo (da qui l’interesse di Penone per l’*Apollo e Dafne* di Bernini, a motivo di quella mano di Apollo che ‘schiaccia’ la gamba della Ninfa). Ecco, in questa riflessione su Penone, e sulla sua arte, mi pare di veder agire una memoria culturale diversa rispetto a quella che si articola in Mnemosyne. Una memoria più vasta, che non è fatta solo di immagini, ma di modelli culturali, di rapporto uomo/*natura*, al punto che l’artista, per potere rappresentare qualcosa, deve prima farsi tale e quale alla cosa che intende rappresentare. Come afferma Dante ancora nel *Convivio*, che tu riporti (*Incursioni*, alla pagina 223): “chi pinge figura / se non può esser lei, non la può porre”. Anche se neppure Penone, certamente, si sottrae a una dimensione memoriale diciamo maggiormente consona ai principi warburghiani più classici: come nel caso dell’albero che sostiene fra i suoi rami (senza foglie) un sasso, e in questo modo si richiama all’*Ercole Farnese*.

E poi c’è il *tableau vivant* di Marcel Duchamp (*Incursioni*, alle pagine 39 e ss.), la sua testa tagliata poggiata sul tavolo, la compagna drappeggiata e dallo sguardo lontano. Anche in questa analisi metti in azione la decriptazione filologica dei diversi elementi che compongono la scena: la testa tagliata, quella che rimanda a Giuditta e Oloferne, ma anche a Orfeo (un poeta, un cantore, un artista) la cui presenza in filigrana non è evocata solo dalle immagini classiche della sua testa mozzata, ma anche dagli elementi bacchici, *kantharos* e tralcio d’edera, che compaiono nelle diverse

versioni dell'opera. Anche in questo caso, insomma, il “reverse engineering” del filologo dà i suoi frutti, mettendo in luce i fili di immagini e di simboli i quali hanno il potere di mantenere anche questa singolare composizione *dentro* una tradizione artistica che va molto indietro nel tempo.

E poi c'è il metro, il misterioso metro che si snoda accanto alla testa mozzata dell'artista. Di questa singolare presenza tu dai già una spiegazione esauriente, molto 'in contesto' con la poetica di Duchamp. Ma avendo a che fare con un artista del genere, vorrei concludere queste brevi riflessioni proponendoti un'altra interpretazione, che, trattandosi di un personaggio come Duchamp, non esclude ovviamente quella che hai formulato. Sappiamo che l'artista amava molto i giochi di parole, le sciarade, gli anagrammi. Anche il suo stesso nome, e per opera sua, è andato incontro a diverse metamorfosi - dagli pseudonimi femminili all'anagramma omofonico con cui si designa: Marchand du Sel, in cui i fonemi che compongono il suo 'vero' nome si rimescolano in modo suggestivo. Già molti anni fa Maurizio Calvesi ha messo in luce questa passione di Duchamp, così connaturata al suo stile e al suo personaggio, per anagrammi, rebus, sciarade, acronimi, “contrepèteries”. E dunque, se il 'mètre' che si snoda sul tavolo, accanto alla testa dell'artista, fosse lì per indicare il 'maître', il maestro?

Da Enone a P-enone. Incidere alberi vivi

Marilena Caciorgna



1 | Giuseppe Penone, *Alpi marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968-2003, albero (*Ailanthus altissima*) e bronzo, bosco di San Raffaele Cimena (Torino).

Il volume di Salvatore Settis prova come, una volta acquisito un metodo filologico, si possa “vagare da un soggetto all’altro”, si possano effettuare *Incursioni* nelle varie categorie storiche, dall’Antico al Rinascimento fino al Contemporaneo, muovendosi in terreni insondati senza dover essere specialisti “fosse un secolo, un artista, un tema”. Lo studioso di archeologia e dell’eredità della cultura classica, “straniero in ogni luogo” – ma per questo il suo lavoro connotato da un sapere vivo – consegna al pubblico una serie di saggi dedicati ad artisti di epoca moderna, che non rompono con la tradizione, ma piuttosto trasformano nel presente il passato, parte integrante del loro processo creativo.

Il metodo di Settis si plasma sulla lettura dell'opera d'arte contemporanea fatta di materia che, grazie alla mano e al pensiero dell'artista, respira, quando non vive essa stessa, come nel caso del legno cavato dagli alberi, "materia primordiale dell'architettura e della scultura". Giuseppe Penone, "come avesse appreso la sua lezione di vita e d'arte nell'ombra di una foresta dell'antica Grecia", lavora sulla 'crescita' degli alberi, la scultura è l'albero stesso che cresce divenendo vita. Una mano fissata a un tronco sarà inglobata dall'albero (*Ailanthus altissima* e bronzo, Alpi Marittime [Fig. 1]), un innesto possibile commentato già da Plinio, il quale, nella *Storia naturale*, agli alberi dedica ampio spazio (XII-XVII), e ricorda che nell'agorà di Megara:

Si trovava un ulivo selvatico molto antico a cui dei guerrieri valorosi avevano affisso le loro armi [di bronzo], che dopo moltissimo tempo avevano finito per essere incorporate nel tronco, diventando invisibili. Da quell'albero dipendeva il destino della città: un oracolo aveva infatti predetto che essa sarebbe andata in rovina se mai un albero avesse generato delle armi. Ed è proprio quello che avvenne, quando l'albero fu tagliato, e ne emersero elmi e schinieri (Plinio, *Nat. Hist.* XVI, 199).

Quella di Penone è dunque arte derivata dalla contaminazione uomo-natura e la mano scolpita, integrandosi nelle viscere dell'albero, crea un passaggio dal mondo animale a quello vegetale. L'artista imprime il suo gesto nella materia, "non tanto una forma predeterminata, ma una traccia performativa". Negli anni in cui (1968 circa) vi era un divieto di creare l'oggetto, Penone "riparte dall'estetica dell'*object trouvé*" che viene "de-oggettificato in quanto ri-naturalizzato" (*Incursioni*, alla pagina 198).



2 | Maestro del Codice Squarcialupi, *Paride incide il nome di Enone sulla corteccia di un faggio*, particolare, primo quarto del XV secolo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 13 bis, c. 18r.



3 | Miniaturista francese del XVI secolo, *Storie di Enone*. Al centro: *Enone scrive a Paride*. A sinistra: *Sogno di Ecuba*; *Giudizio di Paride*. Sotto: *Paride ed Enone incidono i loro nomi sulla corteccia di faggi*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Richelieu Manuscrits Français 873, c. 27v.

Oltre a richiamare Plinio, Settis si sofferma su Ovidio, il poeta della vita palpitante del cosmo, delle *Metamorfosi* del corpo umano in albero, come nel caso di Dafne che, inseguita da Apollo, prega di *perdere figuram* (I, 545) e, presto, si avvede che il tenero petto si cinge di sottile corteccia, i capelli si mutano in fronde, le braccia in rami, i piedi si fissano in radici, il volto diventa una cima. La lingua plastica e la fervida immaginazione di Ovidio, così come la mano e il pensiero di Penone, dal largo respiro, trasmettono la “ininterrotta fluidità degli oggetti di natura, la stretta parentela fra i viventi”.

Lo scultore modella e intaglia il legno, l’amante lo incide, la mano di entrambi è guidata dal cuore. Da parte mia vorrei rammentare ancora il poeta latino, quello delle *Heroides*, in cui si trova il tema dell’incisione, della scritta sulla corteccia, che si dilata con la crescita dell’albero. Nella *Epistula V*, la protagonista è la ninfa Enone, amante di Paride sul monte Ida dove l’eroe era stato esposto dopo il sogno funesto di Ecuba di dare alla luce una fiaccola che commutava in fiamme la città di Troia. Una volta avuta in premio Elena, dopo l’arbitraggio fra le tre dee, Paride abbandona la ninfa che, per prima, gli aveva fatto conoscere l’amore. La fanciulla nella epistola ricorda i bei momenti trascorsi con l’amato di cui i faggi sono testimoni: l’eroe tracciava con il falchetto il nome dell’amata sulla

corteccia tenera del tronco e le lettere si ingrandivano con la crescita dell’albero.

I faggi incisi da te conservano il mio nome, si legge 'Enone' scritto dal tuo falchetto. E quanto crescono i tronchi, altrettanto il mio nome: crescete ed ergetevi ritti per attestare i miei titoli! Ricordo che c'è un pioppo piantato sulla riva del fiume: sulla sua corteccia è scritta una lettera a ricordo di me. O pioppo, vivi, ti prego: tu che, piantato al bordo della riva, porti questa iscrizione sulla rugosa corteccia: "Quando Paride potrà respirare, dopo avere abbandonata Enone, l'acqua dello Xanto, tornando indietro, correrà alla sua sorgente" (Ovidio, *Heroides* V, 23-32).

Il tema si riscontra in pittura e nei codici miniati come nell'Ambrosiano S.P.13 bis [Fig. 2], che contiene il volgarizzamento delle *Eroidi* del traduttore fiorentino Filippo Ceffi, un manoscritto realizzato a Firenze nel primo quarto del Quattrocento, in cui si alternano, nelle carte, ventiquattro raffinatissimi disegni acquerellati. È anche l'unico testimone di questa traduzione che presenti almeno una miniatura per ognuna delle epistole di Ovidio, concepita dal Maestro del Codice Squarcialupi (Zaggia, Ceriana 1996, 32). Alla c. 18r, entro un paesaggio agreste, solcato da un fiume, l'eroe troiano incide con il falchetto, sulla corteccia di un faggio, il nome di Enone, la quale è munita di arco e di faretra, attributi che la connotano come cacciatrice, e si ritroveranno nella pittura domestica (Caciorgna 2004, 91-158; Caciorgna 2015). In ambito francese, si segnala la traduzione delle *Heroides* di Octavien de Saint-Gelais, dedicata a Carlo VIII e contenuta in vari manoscritti preziosamente decorati. In particolare, un codice della Biblioteca Nazionale di Parigi Richelieu Manuscripts Français 873, c. 27v [Fig. 3] comprende ventuno pagine miniate che mostrano, per lo più, l'immagine dell'eroina nell'atto di scrivere la lettera al suo amante (Caciorgna 2008, 37-39).

Nella vignetta centrale della miniatura francese, Enone, una figura solitaria contro la foresta di esili alberi, indossa una solenne veste rossa ed è intenta a scrivere la lettera a Paride che si allontana con la sua nave. Il momento evocato dall'artista è quello del tragico abbandono in cui l'eroe troiano parte con la sua flotta. Il soffio marino gonfia le vele ed Enone accompagna con lo sguardo la nave che si allontana sul mare. Intanto la spiaggia si bagna delle lacrime della ninfa (Ovidio, *Heroides* V, 55-58). Alle spalle dell'eroina la foresta richiama il periodo trascorso insieme dai due amanti quando Paride apprendeva l'arte della caccia da Enone, e gli mostrava i luoghi in cui le fiere riparavano i piccoli, tendeva le reti e

conduceva i cani veloci sulla vetta dell'Ida (Ovidio, *Heroides* V, 19-22). Sul lato sinistro della miniatura è rappresentato l'antecedente della storia di Enone e Paride con Ecuba gravida che sogna di dare alla luce la fiaccola che incendierà Troia. Sotto si prospetta il Giudizio di Paride, mentre nella parte inferiore l'episodio di Paride che incide sulla corteccia le lettere del nome dell'amata (Ovidio, *Heroides* V, 23-32).

Penone, lo scultore degli alberi, ha realizzato un faggio in bronzo a grandezza naturale, quello di Otterlo [Fig. 4], un albero che si confonde con altri faggi, quelli veri. Nel tempo la scultura "ha assunto una patina che la assimila alla scorza dei suoi fratelli di legno [...] l'artista ribadisce e precisa la sua ricerca sperimentale, in una spola incessante fra la spontaneità della natura e la propria (non meno naturale) creatività" (*Incurioni*, alla pagina 209).



4 | Giuseppe Penone, *Il faggio di Otterlo*, particolare, 1988, bronzo, Otterlo, Museo Kröller-Müller.

In tempi ancora recenti, le faggete erano luogo di passeggiate in cui uomini e donne lasciavano i segni del proprio amore nei tronchi, cuori trafitti oppure un nome (Caciorgna 2008-2010). Anche questa è ormai tradizione, superata da whatsapp, facebook, instagram, messaggi che si imprime o perdono nella rete. Ma anche l'opera d'arte, costituita come l'uomo da materia, non sempre è eterna, muore e si trasforma.

Riferimenti bibliografici

Caciorgna 2004

M. Caciorgna, *Il naufragio felice. Studi di Filologia e Storia della Tradizione Classica nella cultura letteraria e figurativa senese*, Sarzana (La Spezia) 2004.

Caciorgna 2008

M. Caciorgna, *Da Ovidio a Domenico da Monticchiello. Presenza e connotazioni paradigmatiche delle Heroides nella cultura senese del Rinascimento*, in *Siena nel Rinascimento: l'ultimo secolo della Repubblica*, atti del convegno promosso dall'Università di Warwick e da quella di Siena, con la collaborazione del centro Warburg Italia, Siena, Accademia degli Intronati, (Siena, 28-30 settembre 2003, Graduate College di Santa Chiara, Aula Magna), Siena 2008, 37-70.

Caciorgna 2008-2010

M. Caciorgna, *Exempla amantium. Scritte d'amore sulle cortecce degli alberi e moduli elegiaci. Testo e immagine nella tradizione classica, dall'umanesimo all'epoca contemporanea*, "Fontes. Rivista di Filologia, Iconografia e Storia della tradizione classica" 11/13 (2008-2010), 1-33.

Caciorgna 2015

M. Caciorgna, *Francesco di Giorgio Martini and workshop, Fragment of a spalliera panel of the Abduction of Helen of Troy. The flight of Helen's Attendants*, in Carl Brandon Strehlke, Machtelt Israëls (eds.), *Catalogue of the European Paintings in the Berenson Collection (Villa I Tatti Series)*, Milano 2015, 267-272.

Della Casa

A. Della Casa, traduzione e cura di, *Publio Ovidio Nasone. Opere*, Torino 1982.

Zaggia, Ceriana

M. Zaggia, M. Ceriana Zaggia, *I manoscritti illustrati delle "Eroidi" ovidiane volgarizzate*, Pisa 1996.

Qualche nota su Incursioni: dal contemporaneo all'antico

Maria Luisa Catoni

1

Molte le sollecitazioni che provengono dal libro di Salvatore Settis *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*. A partire dalla iniziale e necessaria delimitazione di campo fra le moltissime accezioni e i moltissimi contesti d'uso del termine tradizione. Entro il perimetro disegnato dalla nozione di tradizione come trasmissione delle pratiche sociali, culturali, artistiche e tecniche, secondo la declinazione di Julius Schlosser da un lato (*Incursioni*, alle pagine 14-16), e come trasmissione del linguaggio figurativo e stilistico classico che riemerge a distanza di tempo nelle manifestazioni artistiche post-antiche, secondo la declinazione di Aby Warburg dall'altro lato (*Incursioni*, alle pagine 18-37), si muove l'analisi, condotta con rigoroso metodo filologico, dei dieci casi esaminati in questo libro. Mi soffermerò su due aspetti che lo innervano per intero e che trovo di particolare interesse perché permettono, anzi implicano, anche un movimento inverso, dal contemporaneo all'antico. Le incursioni proposte in questo libro, infatti, non solo sperimentano l'uso di alcuni strumenti propri della ricerca storica, storico artistica, archeologica e filologica nell'analisi di contesti caratterizzati da un elevato grado di complessità – come sono i contesti, in movimento, dell'arte contemporanea (incluso il cinema). Esse invitano anche a tornare all'antico con un bagaglio di domande rinnovato o precisato, e a tornarvi con strumenti affinati proprio grazie alla complessità e densità documentale che caratterizza l'analisi dei contesti artistici contemporanei. Fra molti, sono due i versanti che sollecitano la mia riflessione: il primo è il rapporto fra la spinta alla codificazione e cristallizzazione degli *schemata* e la spinta all'adattamento e all'innovazione nelle produzioni artistiche anche dell'Antichità; il secondo versante ha a che fare con la storia di lungo periodo dei diversi modi di articolare nel medium visuale discorsi meta-artistici (inclusa la consapevolezza del fare artistico), che implicano una

potenziale rottura dell'illusione e l'inclusione nell'immagine di riferimenti, per esempio, alla materia e alla *techne* con cui essa è prodotta. Questa spola fra il 'dentro e fuori' la *techne* include anche, fra le sue incarnazioni non visuali, l'uso esemplare e analogico del fare artistico entro contesti letterari anche di tipo riflessivo e scientifico, che indagano pratiche di natura diversa dalle *technai* visuali (per esempio l'operare della natura, la costruzione dei modelli politici, etc.).

2

Il tempo e lo spazio sono le due discriminanti più evidenti fra la prospettiva di analisi della tradizione come trasmissione di pratiche di bottega in contesti relativamente contenuti e omogenei e la prospettiva warburghiana adottata nella concezione e costruzione dell'Atlante *Mnemosyne*. Entrambe le prospettive sono accomunate dalla concretezza delle pratiche artistiche e dei materiali nei quali la tradizione prende corpo. Quest'ultima, anche se osservata entro lo spazio più angusto - quello di una bottega artigianale in un luogo e tempo determinati - implica sempre processi di manipolazione e trasformazione. Come ben evidenziato in questo libro, entrambe le prospettive, in modi diversi, si muovono fra due poli potenzialmente in conflitto, quello della spinta alla trasformazione, adattamento e manipolazione di *schemata* e forme da un lato, e quello della spinta alla loro cristallizzazione e codificazione, che garantiscono riconoscibilità e riusabilità dall'altro lato. Una variabile di particolare rilevanza per entrambe le prospettive è la multimedialità, osservabile negli usi sia antichi sia post-antichi del repertorio di forme e formule visuali codificate, accanto alla concomitante variabilità dei contesti di uso e di riuso. La multimedialità degli *schemata* è un tratto che, anche con solo riguardo all'Antichità classica, emerge non soltanto al livello di pratiche artistiche e di attestazioni visuali ma anche entro contesti riflessivi, che permettono di rilevare un altissimo grado di consapevolezza, nell'Antichità, del fatto che la possibilità che uno stesso *schema* - riconoscibile come tale - sia impiegabile entro *media* diversi garantisce la costruzione e la persistenza di un vocabolario stabile di forme e di valori (Catoni 2008). Esempi particolarmente chiari in tal senso offrono le rappresentazioni antiche di figure di danza, il cui alto grado di codificazione permette di osservare con più facilità il loro comportamento entro sistemi (materiali, formali o narrativi) diversi che costituiscono,

diciamo così, altrettanti stress-test: si può ad esempio osservare il grado e tipo di costrizioni e rigidità riconducibili all'esigenza di riconoscibilità dello *schema* come anche gli spazi di costrizione o libertà di manipolazione riconducibili al *medium* o al contesto formale, narrativo e figurativo nei quali un determinato *schema* di danza è raffigurato o, ancora, gli spazi di nuovi significati, anche allusivi, che la rappresentazione di un determinato *schema* di danza in un determinato contesto narrativo apre.

Questo libro sollecita un ritorno all'analisi del funzionamento delle arti visuali nell'Antichità con strumenti affinati, in particolare per quanto riguarda sia lo studio del ruolo dei diversi *media* e contesti d'uso di *schemata* e dispositivi stilistici nell'orientare i significati sia l'analisi delle modalità di produzione delle immagini. Per quanto una produzione altamente seriale come è quella, ad esempio, della ceramica attica a figure nere e a figure rosse non presenti mai due vasi con figure identiche, è possibile però in alcuni casi rilevare l'uso dello stesso 'cartone' per realizzare figure diverse (si pensi, per citare un esempio, alla figura di Thorykion sul lato A di un'anfora attica a figure rosse firmata da Eutimide e la figura designata come Ettore dal nome iscritto su un'altra anfora firmata dallo stesso pittore [Figg. 1-2]).



1 | Euthymides, *Ettore si arma fra Priamo ed Ecuba* [nomi iscritti], ca. 510-500 a.C., anfora attica a figure rosse, ex Vulci, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, inv. 2307. (Foto Bibi Saint-Pol, Creative Commons license.)

2 | Euthymides, *Thorykion si arma fra due arcieri sciti Mae[...]g.] e Euthybo[los]*, ca. 510-500 a.C., anfora attica a figure rosse, ex Vulci, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, inv. 2308. (Foto Bibi Saint-Pol, Creative Commons license.)

Anche in un contesto molto lontano da quello della ceramica attica, in alcune serie di affreschi pompeiani per esempio, è possibile seguire il migrare di elementi iconografici da una composizione all'altra e, nei casi più interessanti, fra composizioni diverse per rappresentare lo stesso soggetto o fra soggetti diversi (McNally 1985; Ghedini 1993; Bragantini 2004; Colpo 2005; Colpo 2006; Colpo 2007; Catoni-Osanna 2018). Casi come questi sono ormai da molto tempo considerati dagli studiosi preziose occasioni per studiare i meccanismi di funzionamento delle botteghe artigianali come anche l'uso e la trasmissione di modelli (Settis 1973; Ghedini 1997; Settis 2006; Settis 2008; Zanardi 2012): ma ciò che questo libro sollecita è lo studio di questi stessi casi come elementi degli ecosistemi cui le immagini appartengono, nei quali valgono regole proprie e specifiche e nei quali i *media* e i contesti figurativi o narrativi agiscono

sulle forme e sugli *schemata* imponendo costrizioni o aprendo spazi di libertà di manipolazione o adattamento.

Questa possibilità di un ritorno all'antico con una strumentazione affinata, emerge a mio avviso nel modo più chiaro dall'analisi genetica condotta da Settis sul fregio di William Kentridge *Triumphs and Laments (IncurSIONi)*, alle pagine 275-337) e sul film *Il rito* di Ingmar Bergman (*IncurSIONi*, alle pagine 103-131), in cui lo studio morfologico si intreccia con quello dei nuovi significati che letteralmente deflagrano dall'accostamento, in un nuovo contesto e in un nuovo *medium*, di schemi e formule iconografiche provenienti dai contesti culturali e cronologici più diversi nel primo caso, o dall'attivarsi di nuovi drammatici significati e allusioni a partire da un contesto determinato (quello dell'affresco nel grande triclinio della Villa dei Misteri) nel secondo caso. La stessa attenzione anche al ruolo che nella creazione di nuovi significati e linguaggi visuali giocano i media nei quali forme e suggestioni iconografiche si trasmettono e vengono reimpiegate è ben presente nello studio della fotografia di Marcel Duchamp 'intitolata' da Settis stesso *Doppio Ritratto (IncurSIONi)*, alle pagine 38-63), del disegno di Renato Guttuso che rappresenta la morte di Neruda (*IncurSIONi*, alle pagine 65-101) come anche dei "conti con l'arte" di Bill Viola (*IncurSIONi*, alle pagine 233-273).

Questa spola fra l'antico da un lato e i contesti e i media della sua tradizione dall'altro lato, e viceversa, fu già d'altra parte l'oggetto della doppia mostra "Serial/Portable Classic" a cura di S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (Milano e Venezia 2015: v. una Galleria della mostra in Engramma) che puntava lo sguardo anche sui *media* e le pratiche artistiche proprie sia della costruzione del repertorio di forme classiche sia della loro trasmissione e riuso in contesti cronologici e geografici diversi da quelli in cui esse furono elaborate.

3

Seguendo questo stesso filo a ritroso rispetto al percorso del libro, dal contemporaneo all'antico, le analisi proposte da Settis di alcune opere di Mimmo Jodice e di Tullio Pericoli (*IncurSIONi*, alle pagine 133-145 e 147-163) sollecitano anche (oltre all'interessante problema della rappresentazione del tempo entro un *medium* statico) una riflessione sul

rapporto, per così dire, fra dentro e fuori l'arte. Gli strappi e le artefatte frammentazioni di Jodice come anche il linguaggio paesaggistico della pittura di Tullio Pericoli impongono quasi all'osservatore un discorso che irrompe da fuori lo spazio figurato e che, entrando nell'ecosistema delle immagini, è forzato ad assumere i necessari tratti visuali per esistere nello spazio e nel genere della narrazione fotografica o pittorica. In un libro di qualche anno fa Luca Giuliani propose una lettura della pittura vascolare cosiddetta "a soggetto teatrale" basata su alcune regole di genere rispettivamente della commedia e della tragedia antiche (Giuliani 2013): se il genere della commedia antica consentiva, anzi prescriveva, la temporanea rottura dell'illusione scenica, in particolare nel momento meta-poetico della parabasi, il genere della tragedia non prevedeva tali sospensioni dell'illusione narrativa e scenica. Queste stesse regole di genere spiegano, secondo Giuliani, alcune convenzioni della pittura vascolare, per esempio quella di rappresentare esplicitamente come tali elementi della finzione teatrale (maschere, palcoscenico, personaggi) nelle rappresentazioni di commedie ma non in quelle tragiche.

Tornando all'antico col bagaglio di domande poste dal libro di Salvatore Settis, sarebbe forse possibile porre il problema in termini diversi e chiedersi quali sono, nei diversi contesti cronologici e culturali, i modi in cui negli ecosistemi delle immagini le arti visuali includono riflessioni meta-artistiche. Si potrebbe farlo a cominciare addirittura dai *kouroi* arcaici, un tipo scultoreo che prevede che il blocco di marmo dal quale il *kouros* è tratto 'traspaia', resti visibile nella statua finita (Barringer 2014; Dietrich 2017; sulle erme analizzate da questa prospettiva si può vedere Catoni 2020); e si potrebbe continuare ricordando il messaggio di orgoglio prevalentemente tecnologico (e commerciale) suggerito dall'iscrizione poetica ([Τ]σ ἀρῖστο λίθο ἐμὶ ἀνδριὰς καὶ τὸ σφέλας) incisa sulla base del colosso alto 10 metri con la sua base, dedicato dagli abitanti di Nasso nel santuario di Apollo a Delo fra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a.C. [Figg. 3-4-5].



3 | Torso frammentario di *kouros* monumentale identificato col Colosso dei Nassi (porzione superiore, lato posteriore), Delo, area del Santuario di Apollo. (Foto Harry Meyer, Institute for the Study of the Ancient World. Creative Commons license.)

4 | Torso frammentario di *kouros* monumentale identificato col Colosso dei Nassi (porzione superiore, lato anteriore), Delo, area del Santuario di Apollo. (Foto Harry Meyer, Institute for the Study of the Ancient World. Creative Commons license.)

5 | Torso frammentario di *kouros* monumentale identificato col Colosso dei Nassi (porzione inferiore), Delo, area del Santuario di Apollo. (Foto Zde. Creative Commons license.)

L'iscrizione ricorda che la statua e la base sono dello stesso blocco di marmo [Fig. 6]: le dimensioni colossali e le caratteristiche visuali della statua e della sua base dovevano destare meraviglia anche, ma forse soprattutto – come suggerisce l'iscrizione – per la capacità di evocare valori e significati legati al materiale, all'enormità e peso dei blocchi di marmo utilizzati e conseguentemente alla straordinaria capacità tecnologica dei Nassi di cavarli, trasportarli, scolpirli ed erigerli (Chamoux 1990; Martini 1990, 218; Hermary 1993; Gruben 1997; Giuliani 2005; Giuliani 2006; Martini 2006; Queyrel 2014; Martini 2018, riprendendo l'ipotesi di Hermary 1993, considera i frammenti oggi a Delo come i resti della statua che nel IV secolo a.C. rimpiazzò quella più antica).



6 | Base frammentaria iscritta del Colosso dei Nassi (lato posteriore), Delo, area del Santuario di Apollo. (Foto Olaf Tausch. Creative Commons license.)

È evidente che la possibilità di analizzare nel lungo periodo i modi in cui l'arte può tematizzare se stessa o discorsi meta-artistici nel *medium* visuale deve ancorarsi alla specificità dei casi analizzati (si veda per esempio Anguissola 2018) perfino quando ci si trovi di fronte a espressioni che divengono topiche. Lo stesso Settis notava, a proposito dell'interpretazione dell'espressione *ex uno lapide* riferita da Plinio al gruppo del Laocoonte (Plinio, *Nat. Hist.* XXXVI, 37; Settis 1999, 42 e 79-81), la vitalità di questo modo di fare riferimento al materiale (il marmo) nel contesto pliniano ma non soltanto:

La maestria tecnica degli scultori in marmo viene perciò lodata in vario modo, e in particolare ricorrendo ben quattro volte, in rapida successione, all'espressione *ex uno lapide* (in un caso *ex eodem lapide*), riferita a opere di grande complessità compositiva [...] (Settis 1999, 42).

Ogni contesto nell'ecosistema delle immagini va analizzato *iuxta propria principia*. Ma fra gli strappi di Jodice e il blocco di marmo che resta visibile o che parla di sé nella scultura greca arcaica, esiste un filo, che è quello

della possibilità di articolare nel *medium* visuale una spola fra dentro e fuori l'arte.

Riferimenti bibliografici

Anguissola 2018

A. Anguissola, *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing*, Cambridge 2018.

Barringer 2014

J.M. Barringer, *The Art and Archaeology of Ancient Greece*, Cambridge 2014.

Bragantini 2004

I. Bragantini, *Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana*, "Journal of Roman Archaeology" 17 (2004), 131-145.

Catoni 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008.

Catoni 2020

M.L. Catoni, *Parian Marble and 'Quella che si fa per forza di levare'*, in A. Anguissola, A. Grüner (eds.), *The Nature of Art: Pliny the Elder on Materials*, Turnhout 2020, 157-170.

Catoni, Osanna 2018

M.L. Catoni, M. Osanna, Arianna a Nasso. Un nuovo affresco dalla Regio V 5 di Pompei, "Bollettino d'Arte" 39-40 (2018), 5-46.

Chamoux 1990

F. Chamoux, *L'Epigramme du Colosse des Naxiens à Délos*, "Bulletin de Correspondance Hellenique" 114 (1990), 185-186.

Colpo 2005

I. Colpo, *La formazione del repertorio. Immagini di Ganimede dall'area vesuviana*, "Eidola" 2 (2005), 67-93.

Colpo 2006

I. Colpo, *Quod non alter et alter eras. Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana*, "Antenor. Miscellanea di studi di archeologia" 5 (2006), 51-85.

Colpo 2007

I. Colpo, *Circolazione di schemi nella formazione del repertorio mitologico di IV stile a Pompei: l'immagine di Endimione seduto*, in *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, a cura di C. Guiral-Pelegrín, Calatayud 2007, 77-82.

Colpo, Ghedini 2007

I. Colpo, F. Ghedini, *Schema e schema iconografico: il caso di Ciparisso nel repertorio pompeiano*, "Eidola" 4 (2007), 49-69.

Dietrich 2017

N. Dietrich, *Framing Archaic Greek Sculpture. Figure Ornament and Script*, in V. Platt, M. Squire, *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge 2017, 270-316.

Ghedini 1993

F. Ghedini, *Arte romana: generi e gesti*, in S. Settis (a cura di), *Civiltà dei romani. Un linguaggio comune*, Milano 1993, 161-178.

Ghedini 1997

F. Ghedini, *Trasmissione di iconografie*, in *Enciclopedia dell'Arte antica*, II suppl. (1997), V, 824-837.

Giuliani 2005

L. Giuliani, *Der Koloss der Naxier*, in L. Giuliani (ed.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, 12-27.

Giuliani 2006

L. Giuliani, „Aus demselben Stein bin ich“. *Zum Verständnis der Inschrift an der Basis des Naxier-Kolosses auf Delos*, in A. Dostert, F. Lang (hrsg. von), *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Möhnesee 2006, 101-112.

Giuliani 2013

L. Giuliani, *Possenspiel mit tragischem Helden. Mechanismen der Komik in antiken Thetherbildern*, Göttingen 2013.

Gruben 1997

G. Gruben, *Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 112 (1997), 261-416.

Hermay 1993

A. Hermay, *Le colosse des Naxiens à Délos*, "Revue des Etudes Anciennes" 95 (1993), 11-27.

Martini 1990

W. Martini, *Die archaische Plastik der Griechen*, Darmstadt 1990.

Martini 2006

W. Martini, *Bild und Wort, Vortrag Kolloquium „IkonoTexte–Duale Mediensituationen“* (Kleine Mommsen-Tagung. 17-19. Februar 2006; pdf a questo link).

Martini 2018

W. Martini, *Der Koloss der Naxier. Eine Revision*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 133 (2018), 27-47.

McNally 1985

S. McNally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, "Classical Antiquity" 4.2 (1985), 152-192.

Queyrel 2014

F. Queyrel, *Apollon et le colosse des Naxiens*, "Revue Archéologique", 2 (2014), 245-258.

Settis 1973

S. Settis, *Mys figlio di Hermias: un toreuta del secolo IV a.C.*, "Studi Classici e Orientali" 22 (1973), 169-171.

Settis 1999

S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

Settis 2006

S. Settis, *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in C. Gallazzi, S. Settis (a cura di), *Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto Greco-Romano*, Torino 2006, 20-65.

Settis 2008

S. Settis, *Il contributo del papiro alla storia dell'arte antica*, in C. Gallazzi, B. Kramer, S. Settis (a cura di), *Il Papiro di Artemidoro (P. Artemid)*, Milano 2008, 581-616.

Zanardi 2012

B. Zanardi, "*Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines*" (Plin., Nat. Hist., XXXV 56). *L'uso del disegno nella pittura antica*, in P. Clini (a cura di), *Vitruvio e il disegno di architettura*, Venezia 2012, 61-83.

Il tempo (non è un) grande scultore. Con un Trittico

Monica Centanni



1 | Ritratti di Antinoo. Da sinistra a destra: Testa da busto in marmo, Venezia, Museo di Palazzo Grimani; Testa in bronzo, Firenze, Museo archeologico nazionale; Testa da busto in marmo, ex Villa Adriana, Cambridge, Fitzwilliam Museum; Testa da statua in marmo, Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών; Testa da busto in marmo, Berlin, Antikensammlung; Testa dal busto dell'Antinoo Ecouen, ex da Villa Adriana, Paris, Musée du Louvre.

“Le temps, ce grand sculpteur”

Il tempo è un grande scultore, così scrive Marguerite Yourcenar. E una parola ‘vera’, come vera è ogni parola poetica. Vera prima di tutto perché trasfigura l’immagine di Chronos traducendo l’attività vorace e rapace del tempo in un verso – l’emistichio di un alessandrino – in sé magnifico: “Le temps, ce grand sculpteur”. Il tempo, scrive Yourcenar, agisce sulle opere d’arte. Ma con più rapido ed evidente effetto scolpisce i tratti del nostro volto, le curve, gli addolcimenti e gli irrigidimenti del nostro corpo.

Quel tenero corpo s’è modificato di continuo, a guisa di una pianta e queste alterazioni sono imputabili all’opera del tempo. Il fanciullo mutava: si faceva grande. Bastava una settimana d’indolenza per intorpidirlo; un pomeriggio di caccia gli rendeva la solidità, lo scatto dell’atleta. Un’ora di sole lo faceva mutare dal colore del gelsomino a quello del miele. Le gambe un po’ pesanti del puledro si andavano man mano allungando; la gota perdeva la delicata rotondità infantile, s’incavava leggermente sotto lo zigomo sporgente; il torace gonfio d’aria del giovane corridore allo stadio lungo assumeva le curve lisce e polite d’un seno di Baccante. Il broncio delle labbra

s'impregnava di un'amarezza ardente, d'una sazietà triste. In verità, quel volto mutava, come se ogni notte e ogni giorno io lo avessi scolpito (Yourcenar [1951] 19812, 147).

Adriano, che si sente “responsabile della bellezza del mondo”, crede di essere stato lui ad aver fatto mutare – notte per notte, giorno per giorno – la grazia adolescente dell'amato, ad averla corrotta e scalfito. Ma non è stato lui: è il tempo cattivo e inesorabile che scandisce il declino del volto e del corpo di Antinoo. E sarà Adriano, invece, saranno i suoi artisti che “scolpiranno” quel corpo e quel volto in molte versioni e li affideranno a quella “specie di magia” che è l'opera d'arte. Grazie agli artisti, il corpo e il volto di Antinoo sono rimasti impressi nel marmo e nel bronzo; di più, quel volto e quel corpo sono vivi oggi, sono vivi per noi. E tutti siamo, ancora, innamorati di Antinoo.

Il filo del tempo in *Incursioni*

Si vede bene l'azione del tempo nella serie dei ritratti di Antinoo; si vede bene osservando i segni sul nostro stesso corpo. Il tempo, con intensa energia, agisce sugli esseri viventi con un doppio effetto: allentamento e irrigidimento. Demolisce l'integrità del vivente, scomponendo via via l'armonia, la compostezza; ma, contemporaneamente, indurisce le giunture, fa perdere elasticità agli snodi e alle connessioni, irrigidisce le pieghe del nostro sentire e delle nostre espressioni, fino a farne rughe del volto e dell'anima. Sui corpi il tempo produce cedimenti o rigidità; nelle opere, interagendo con la materia di cui sono fatte, produce memoria o rovina – non arte. Il tempo non è già l'attore ma può essere un ingrediente importante dell'opera d'arte. Ma per fare arte, usando anche l'azione del tempo, ci vuole la mano dell'artista.

In *Incursioni*, Salvatore Settis si mette alla prova nell'indagare non tanto la verità di quel che è stato, quanto piuttosto come quel passato agisce dando sfondo al presente e come, viceversa, lo sguardo che muove dal presente, al passato può dare colore e smalto: tutti i saggi qui raccolti rispondono a un'urgenza che è la passione del presente. C'è un filo nella trama di questo libro, un filo che brilla nel tessuto di una scrittura scintillante e preziosa e che corre sotto l'accurato ordito di metodo. Il filo che vedo brillare e che mi piace tirare qui è il fattore tempo. Così già

scriveva Settis, cimentandosi nella lettura di una delle sciarade più difficili dell'arte rinascimentale, la *Tempesta* di Giorgione:

Una scena nata come da una immaginata e non mostrata 'diluizione' del racconto, e dove invece i segni dei suoi momenti successivi sono come 'contratti' e tuttavia completamente sciolti nel paesaggio 'morale': il serpente (la Colpa), l'arboscello [che copre parzialmente 'Eva'] (la Vergogna), il fulmine (la Maledizione), Adamo (il Lavoro), Eva (il Parto), le colonne (la Morte), Caino (il Delitto e la Dannazione). 'Riducendo' Dio al fulmine, il serpente a una presenza appena percettibile, rappresentando la Morte con le colonne spezzate, e il Delitto con Caino ancora innocente, Giorgione ha evitato che il suo quadro si riducesse a un accumulo di momenti narrativi; con straordinaria intelligenza egli ha saputo mostrare ciascuno degli 'elementi' della tela - che noi abbiamo voluto scomporre - in funzione della rappresentazione di un solo istante, che contenesse in sé, per così dire, tutto il passato e tutto il futuro (Settis 1978, 107).

"Un solo istante" - l'istante in cui quel fulmine taglia e illumina il cielo - che raccoglie in sé "tutto il passato e tutto il futuro". Settis coglie un elemento centrale che non mira a decrittare il significato dell'opera, ma serve a comprenderne il senso: il tempo dell'opera rinascimentale impara dal tempo grammaticale antico l'assolutezza aoristica che riassume il racconto e i suoi diversi momenti in un'immagine istantanea, componendo armonicamente, sinotticamente, gli spezzoni cronologicamente dispersi (perché necessariamente progressivi) della narrazione. Il tempo rinascimentale è un tempo 'greco', che non prevede alcuna idea di *consecutio*.

Vale per il tempo nell'arte del Rinascimento; vale anche per l'analisi di Settis sull'opera degli artisti contemporanei in cui il fattore tempo è oggetto della stessa attenzione. È così che in Giuseppe Penone (al quale è dedicato il capitolo 7 di *Incursioni*) gli alberi scolpiti, dei quali sono pur rintracciabili antecedenti importanti nelle fonti antiche, sono un soggetto "radicalmente nuovo", in cui è implicata, insieme, "densità materica" e "temporalità metaforica cariche di storia" (*Incursioni*, alla pagina 32). Rimarcando con forza la "dignità della materia", l'artista intende riaffermare, con senso di orgogliosa soggettività, la sua responsabilità. Ed è proprio il fatto che "l'aspettativa di permanenza di materiali come il

marmo o il bronzo implica il confronto con le pratiche e gli usi degli scultori nel passato” a far sì che alla potenza della materia l’artista debba corrispondere in modo simmetrico:

Vale la pena di fare scultura solo quando se ne avverta una vera necessità. I materiali tradizionali, analizzati mentre vengono lavorati, rivelano perché in passato sono stati usati con tanta frequenza: il cerchio si chiude, e la radicale novità della scultura di Penone finisce per riannodarla con le sorgenti stesse (i materiali) della tradizione (*Incursioni*, alla pagina 205).

In questo senso, a Penone non basta il “legno del bosco”. Serve il tempo, e un tempo che abbia una particolare qualità: che sia elastico, non unidirezionale ma aperto in direzione del futuro e del passato. Così non è soltanto lo scorrere del tempo che l’artista inserisce nel disegno della sua opera programmandone la successiva mutazione: grazie all’opera, il tempo si fa reversibile e così l’albero “sotto lo scalpello dello scultore ritrova dentro di sé la forma e la sottigliezza che ebbe qualche decennio fa” (*Incursioni*, alla pagina 32). In questa pratica, che implica l’uso attivo del tempo, Settis riconosce tracce della dendrocronologia, la conta degli anelli di crescita annuale degli alberi in uso anche per la datazione archeologica: l’arte di Penone è dunque una particolare forma di archeologia che si può definire come archeologia della materia naturale, ma, anche, come “archeologia del sé”:

La mano dello scultore, tradotta nel metallo, fa tutt’uno con l’albero e ne viene col tempo divorata: perciò scavare nel tronco ingenera una sorta di archeologia del sé, che riporta alla luce un istante della vita dell’artista (*Incursioni*, alla pagina 195).

Per ciò, animata dal “respiro del tempo” l’opera di Penone è “scultura che avviene” (*Incursioni*, alla pagina 220), sia oggettivamente, per quanto riguarda l’opera, sia, soggettivamente, per quanto riguarda lo stesso artista:

Quella di Penone non è ‘un’arte senza tempo’, e sarebbe anzi impensabile senza una temporalità vibrante che si mette in mostra, si presta alla descrizione, si fa racconto. Racconto non di miti o storie, ma di quel

perpetuo processo naturale che è la sua scultura (*Incursioni*, alla pagina 206).

Anche nel capitolo di *Incursioni* dedicato a Mimmo Jodice, Settis segue il filo del tempo, elemento cruciale nella pratica dell'artista, dal momento in cui il fotografo impugna la macchina fotografica, trattandola

[...] come la matita del disegnatore, il pennello del pittore, lo scalpello dello scultore. Come se il processo, tecnico ma anche artigianale, con cui la pellicola, una volta impressionata, viene manipolata nella camera oscura e trasfigurata in immagine degna di portare la sua firma abbia una segreta fratellanza con la mano del coroplasta che modella l'argilla (*Incursioni*, alla pagina 135).

In questo senso Jodice, che legge "sotto la specie della fotografia ogni altra forma d'arte del nostro tempo", per il carattere della sua immaginazione, per la sua strumentazione tecnica e sapienza artigianale, ma soprattutto per l'uso che fa del tempo, è scultore 'a cera perduta' prima che fotografo:

Tanta [...] è la distanza fra il semplice snapshot che un obiettivo può registrare e l'esito finale dell'elaborazione a cui Jodice costringe i suoi negativi, che il suo processo creativo può forse meglio assimilarsi a quello della scultura in bronzo. Nella fusione a cera perduta, perché la statua prenda forma adeguandosi all'idea dello scultore è necessario passare per fasi successive, dal modello all'armatura, all'"anima" di terracotta, alla sua tunica di cera, alla 'camicia' di argilla con gli sfiatatoi, alla finale cottura e fusione, alla rifinitura a freddo (*Incursioni*, alla pagina 135).

Nell'opera di Jodice alla "laboriosa selezione dei soggetti e delle inquadrature" consegue, "un bruciante processo di metamorfosi lirica". E quel che conta è il fine che consiste nel manipolare "la materia per trasportarla in un suo regno interiore. E per farlo nostro" (*Incursioni*, alla pagina 135).

L'appropriazione sottesa a ogni atto d'artista si compie in Jodice anche mediante l'adozione delle "foto con strappo" un genere che Settis sente come concettualmente il più prossimo ai temi archeologici:

Protagonista indiscusso è il gesto dell'artista, la mano che interviene sulla superficie della carta fotografica, a operarvi un taglio netto [...], o a strappare una foto in due pezzi, poi ricomponendoli, talvolta con un passaggio dal colore al bianco e nero (*Incurioni*, alla pagina 139).

È un gesto doppio che strappa e che ricuce: un gesto per cui il soggetto dell'opera non viene compromesso ma esaltato, e l'esito che ne esce è "arricchito di nuove dimensioni, il movimento e il tempo, che il gesto provvisoriamente distruttivo dell'artista gli ha donato" (*Incurioni*, alle pagine 138-139)

Nel capitolo dedicato a *Triumphs and Laments* di William Kentridge, l'archeologo potrebbe accomodarsi concentrandosi sull'identificazione dei modelli delle singole scene e dell'insieme della *pompé* che l'artista mette in scena sulla riva del Tevere. Settis lo fa, *per exempla*, ma l'attenzione metodologica per i meccanismi di attivazione della *inventio* dell'artista prevale sempre sul facile gioco del riconoscimento erudito. Ma lo studioso mette soprattutto in evidenza due dispositivi che l'artista mette in campo, uno concettuale, l'altro tecnico.

Il primo è l'idea che un elemento importante che ispira il concetto generale dell'opera e le posture delle sue singole figure sia il potenziale di "inversione energetica" che pulsa in ogni *Pathosformel*. Già dal titolo, l'opera di Kentridge pone l'accento sul controcanto luttuoso del trionfo (sul tema si veda di recente Pucci 2017, con bibliografia), ma lo sguardo di Settis, in questo caso nelle sue vesti di profondo studioso del pensiero di Warburg, trova nell'opera contemporanea esempi importanti e puntuali dell'applicazione del composto di 'caldo' e di 'freddo' che precipita nella formula patetica, e della complessità insita nel dispositivo ermeneutico che non si lascia mai decodificare in modo univoco. Nel moto, vitale o mortale, entusiastico o disperato, gioioso e luttuoso, che abita nella 'formula di pathos' e che la anima, non si trova certo una conferma del panofskyano "principio di disgiunzione" tra forma e contenuto, che sarebbe la prova di un'ignoranza del tema (ad esempio, nell'artista medievale) o di una disattenzione o disinteresse al tema (ad esempio, nell'artista contemporaneo). Si tratta piuttosto, al contrario, della più solenne e sonora smentita di una separazione tra significante e significato. La stessa intensità del pathos, l'exasperazione della passione a un suo

grado superlativo che alimenta il sovraccarico energetico e consente il rovesciamento di una formula, con paradossale capovolgimento di senso, può essere convertita dall'artista nel polo contrario della passione. In queste coordinate Kentridge sceglie una modalità nuova, e tutta sua, per confrontarsi con la storia che è chiamato a rappresentare:

Kentridge ha qui inventato una narrazione marcatamente dis-continua, dove i sentimenti ingoiano gli eventi, le date e i fatti naufragano nel grigio terreno tra memoria e oblio. Ha esercitato in pieno, e in proprio, la "sovranità dell'artista" (*Incurioni*, alla pagina 322).

Ma c'è anche il dispositivo tecnico su cui Settis attira la nostra attenzione, e che ha a che fare, ancora una volta, con il tempo. Per comporre la sua teoria di trionfi e lamenti – trionfi/lamenti, come coppia in endiadi, non oppositiva – Kentridge adotta una temporalità che fa epifania monumentale nel presente, ma più in profondità investe in un senso sul passato, sul futuro nell'altro. Sul passato Kentridge investe adoperando come materiale di costruzione della sua opera, la materia stessa che il tempo ha prodotto, la patina nerastra che il tempo ha posato sui blocchi di travertino che fanno sponda al fiume:

Calati uno per uno dall'alto del parapetto del Lungotevere, gli *stencils* di Kentridge sono stati fatti aderire al muraglione nel luogo prescelto per ciascuna figura, servendo da guida ad alcuni operai che con violenti getti d'acqua hanno rimosso dai blocchi di travertino una parte della patina nerastra che li copriva. Alla fine del processo, il 'nero' è quello della patina superficiale, risparmiato dai getti d'acqua, mentre il 'bianco' corrisponde al colore naturale del travertino, che gli idropulitori hanno messo allo scoperto (*Incurioni*, alle pagine 291-292).

Un gioco al negativo, dunque, in cui il fregio (e la stessa *ars pingendi*) emerge 'per via di levare', 'per sottrazione': non già dai cartoni bianchi predisposti dall'artista e applicati con la tecnica dello *stencil*, ma dai ritagli ripuliti dalla patina del tempo. Il calcolo sull'azione del tempo non è rivolto soltanto al passato (ovvero, a levare la materia che il tempo ha già fisicamente prodotto), ma è rivolto a sfruttare anche l'azione futura del tempo: perché quella patina rimossa a forza di getto d'idranti, presto si riformerà. E anche su questo l'artista, strategicamente, investe. Pare un

ossimoro: ma l'affresco monumentale dell'artista sudafricano è programmaticamente effimero. È reversibile, non solo in senso concettuale per forza di "inversione energetica", ma è anche tecnicamente programmato per scomparire, grazie al (per colpa del) tempo.

Per il tempo aoristo in cui l'opera è (sarà - ancora per poco) leggibile, resta la forza del progetto che si avvale di un set tanto importante quanto solitamente invisibile: la teoria delle immagini trionfali e luttuose di Kentridge ha non solo come fondale, ma come scenario di grande presenza il Lungotevere. Forse non è un caso che soltanto qualche mese prima rispetto alla inaugurazione dell'opera di Kentridge, un'altra opera aveva restituito al Tevere il regime di visibilità che meriterebbe, e che al fiume di Roma è da secoli negato. L'inaugurazione di *Triumphs and Laments* è stata il 21 aprile del 2016; nel febbraio del 2016 usciva nelle sale cinematografiche *Lo chiamavano Jeeg Robot* (presentato alla Festa del Cinema di Roma nell'autunno precedente), il grande film di Gabriele Mainetti in cui il Tevere è insieme quinta e protagonista dell'azione, serbatoio mitico di energie oscure e potenti.

Il filo rosso che attraversa e lega i saggi di Settis, diventa importante e trova il suo punto di forza nella lettura dell'opera di Bill Viola (*Incursioni*, al capitolo 8). Con Paolo Fabbri, Salvatore Settis è stato tra i primi in Italia a impegnare sulla poetica di Bill Viola uno sguardo non sedotto dall'apparente facilità delle sue opere, l'attrazione accattivante, ma spesso superficiale, che ha decretato il successo di pubblico (prima e forse più che di critica) della video-arte dell'artista newyorkese.

L'esercizio di stile dello studioso del passato è rintracciare il precedente formale di un'opera come *Catherine's Room* del 2001 (presa come esemplare di altre del genere), non già nel 'politico', come il titolo stesso apposto all'installazione ingannevolmente suggerisce, ma piuttosto nelle predelle che "accompagnano e commentano" l'opera maggiore allestita come Pala d'altare. È la forma 'cinematografica' di un racconto per atti distinti, una biografia svolta per scene di quotidianità. Anche in questo caso, come sempre nell'arte di Bill Viola, il tempo entra in gioco in modo speciale: qui - nelle predelle che raccontano, in modalità continua o frammentata, la vita della santa, che si traduce in scene di vita profana negli schermi della *Catherine's Room* - il tempo lavora nelle modalità della

simultaneità, della compresenza, ma anche dello spiraglio dato allo spettatore che, in posizione defilata, può osservare l'intimità di uno spazio, e di azioni nel tempo, che solitamente gli sono preclusi. Ha scritto Paolo Fabbri:

L'immobilità frequente della sua camera produce, come il circuito chiuso di una televisione, l'effetto di un presente duraturo e di illimitata simultaneità che conservano la fluidità della metamorfosi e la discontinuità della iniziazione. Una animazione interna e un irraggiarsi del visibile (Fabbri 2011).

E quel che vale per *Catherine's Room* (e vale puntualmente nei modi che Settis indica), vale per ogni opera di Bill Viola. Infatti si potrebbe dire che non c'è opera di Bill Viola che si regga senza la componente tempo (sull'uso del tempo nell'opera dell'artista, v. in Engramma, Alfieri 2011): il senso di tutto il *corpus* dell'artista sta nell'uso del tempo, trattato come un ingrediente di base nel disegno dell'opera – dalle predelle all'esperienza mistica, insieme sapienziale e necromantica, di *Ocean Without a Shore* (sul quale si rimanda al magistrale contributo di Fabbri 2009).

Trittico

Salvatore Settis ci propone con *Incursioni* un Atlante, tutto suo, dell'arte contemporanea. E però, così facendo, ci chiama a corrispondergli. Sempre sul filo del tempo, arrivando, invece che partendo, da Bill Viola, propongo una lettura che compone tre opere: il *Cristo morto* di Hans Holbein a Basilea; la *Resurrezione* di Piero a San Sepolcro; *Emergence* di Bill Viola (opera alla quale Settis dedica pagine importanti), che con le due precedenti nel mio piccolo Atlante fa trittico.

Trittico. Quadro 1, la Morte



2 | Hans Holbein, *Cristo morto nel sepolcro*, 1521, olio su tavola, Basilea, Kunstmuseum.

Nel *Cristo morto* di Basilea, il cadavere del Dio-Uomo è costretto dentro le misure claustrofobiche della tavola-sarcofago, appena sufficienti per contenere un corpo (30,5 cm x 200 cm). La tavola non è stata mutilata, quindi la dimensione è quella originale: secondo parte della critica il dipinto non aveva funzione di predella d'altare, ma fu concepito come opera a sé stante. Le misure riproducono dunque, esattamente, lo spazio interno al sarcofago; nell'inventario Amerbach del 1586 il quadro viene descritto come "un dipinto di morto di H. Holbein su legno con colori a olio"; una nota aggiunta a margine del testo tiene a precisare "cum titulo Jesus Nazarenus rex".

Cristo sta disteso, all'interno della cassa-tomba: sta di per sé nella sua iperrealistica carnalità, come espressione estrema della morte. Il dio incarnato non sarebbe stato tale se non fosse passato per l'esperienza ultima, definitiva e definitoria dell'umano. La rigidità delle membra grigie ed emaciate, la contrazione della mano destra, lo spasmo del volto, la fissità dello sguardo, sono amplificate dall'assoluto isolamento della figura serrata e compressa nello spazio angusto, ormai nettamente separato dalla passione del mondo esterno. Qui, ora, non ci sono Marie che esprimono con varie voci e varie posture il teatro del dolore, non c'è nessuna Maddalena, non c'è più nessun lamento, nessun dolore della Madre, delle altre Marie, dell'amato Giovanni: non è più il cadavere molle portato di peso nel lenzuolo funebre; non è il cadavere raccolto dalla Madre che lo tiene tra le sue braccia, come un bimbo tragicamente tornato nel suo grembo. È finito il compianto e nessun pathos giunge più a toccare questo corpo chiuso nella tomba, contratto ora nel *rigor mortis*: morte

rigida, secca – anche perché disseccata di ogni lacrima, di ogni compassione. Il silenzio astratto dello spazio stretto e conchiuso ci dice l'orrore tutto umano, solo umano, della fine.

“Un dipinto di morto”: l'inventario registra e restituisce seccamente la nettezza della visione: Cristo non è che “un morto” e nel tempo che l'artista cattura e restituisce al nostro sguardo, in questo spazio, in questo tempo, parrebbe morto per sempre. L'artista permette al nostro sguardo di sfondare lo spazio chiuso della cassa-tomba, dove dovrebbe stare, muto impassibile solo, il morto soltanto. E noi non possiamo che contemplare quel tempo: nella visione di Holbein, Cristo, per un istante assoluto, è veramente e definitivamente morto e grazie all'artificio ci è concesso di ascoltare il silenzio del tempo della morte di dio. È un tempo rappresentato per la prima e ultima volta come irredimibile, che corrompe, consuma la carne fino a irrigidire il corpo prima vivente nella fissità assoluta. È il tempo, breve e infinito, della morte di Dio: è questa immagine in cui, come voleva Platone nel *Timeo*, “il tempo che chiamiamo Chronos”, altro non è che il “ritratto dell'eternità” (Platone, *Timeo* 37c: εἰκὼν [...] αἰῶνος ὃν δὴ χρόνον ὠνομάκκαμεν).

Trittico. Quadro 2, la Resurrezione



3 | Piero della Francesca, *Resurrezione*, particolare, ca. 1458, affresco, San Sepolcro, Museo civico.

L'artista, può scegliere quale tempo usare nella sua opera, e può redimere lo stesso tempo dalla consegna di essere ritratto dell'eterno, in cui Chronos finisce per coincidere con la corruzione e poi con la morte. Può presentare nella sua opera l'istante della salvezza: così fa Piero a Sansepolcro.

In primo piano i quattro soldati, seduti, non già dormienti, ma sognanti, nel clima rarefatto imposto dall'epifania di Cristo alle loro spalle. Perché quell'epifania si vuole assoluta, non vuole avere spettatori. Per questo, l'artista sceglie non già il tempo della narrazione, ma un tempo sospeso, un attimo eterno. Le quattro figure sono colte in posture del tutto innaturali. La più scomoda e impossibile è la posa del soldato di destra: il braccio destro puntato a terra all'indietro, il busto sospeso, il capo riverso. I due soldati centrali hanno le palpebre abbassate; sembra che siano stati investiti da una magia pesante e potente che grava su di loro: impossibile aprire quegli occhi, grave la forza che li ha incantati. Il soldato di sinistra, le mani sul volto che premono sulle palpebre, denuncia che quel sonno è artificio, una necessaria auto-esclusione per evitare la potenza della

visione – il fotogramma di un attimo non ancora redento, ancora disperato.

Dietro, il paesaggio è rigorosamente ripartito dalla figura centrale. A sinistra la morte della natura; alberi secchi e il terreno (per quanto si può apprezzare dallo stato dell'affresco) tutto brullo. A destra la stessa specie di alberi invece è virente, svettante di foglie (sulla lettura del fondale dell'opera di Piero come 'icona' del tempo, v. Cacciari 1997, 154; Cacciari 2007, 32); la terra di fondo è scura, marrone-rossastra, ma cespugli verdi alludono alla vita; una torre, una casa segnano che della vita fa parte l'habitat artificiale costruito dall'uomo.

Al centro lui, il corpo maestoso: con la mano destra impugna il vessillo, come il *Triumphator* che non ha, non ha più ora, paura di perdere e può esibire il segno della sua vittoria. La mano sinistra con gesto fermo, lento, regale, trattiene le pieghe del manto che copre (e scopre) il torso bellissimo, ferito. Dalla ferita al costato colano ancora gocce di sangue, rosso di vita. Il piede destro è ancora dentro il sepolcro; il piede sinistro è poggiato saldamente sul bordo del sarcofago. Pesa grave sul bordo quel piede: c'è tutta la memoria della fatica di quel passo che l'ha portato fuori dal sepolcro, di qua dal buio. Il colore grigiastro della carne, la porpora sbiadita dello stesso manto risentono ancora, visibilmente, del pallore del niente, il non-colore del luogo da cui si è sottratto.

La compostezza grave, regale, della figura si concentra nell'espressione straordinaria del volto: sa, ricorda momento per momento, le tappe della passione. Ricorda soprattutto la disperazione urlata dalla croce: "Padre, perché mi abbandoni?". Perciò ora torna vittorioso dall'orrido di Ade, ma senza nessuna gioia. Ritorna come Ananke – era necessario che tornasse; ritorna come Nike – doveva tornare vittorioso; ritorna come Nemese – era giusto che tornasse. Ma sul volto porta tutti i segni del percorso. Trionfa sulla morte, trionfa qui nel mondo in cui ha voluto tornare come uomo. Trionfa sulla vita e sulla morte di qui. Contro gli uomini che l'hanno messo a morte; ma anche contro lo stesso Padre ("Perché mi hai abbandonato?") che ha permesso che provasse fino in fondo l'esperimento troppo umano della vita e della sua fine. Sa tutto, per sapienza tragica. Vince – sull'intrigo, sull'incomprensione – vince anche sulla teologia: infrange e revoca con gesto regale il doloroso diktat di una teodicea *adesso*

insensata. Vince politicamente, perché rompe il quadro di una cosmologia ossificata, e ritorna – *redux* più che *triumphator*. Il passo volitivo di quel piede, le mani, il volto, dicono la prepotenza di un sentimento che in chiunque altro sarebbe stato rabbia della morte o soddisfazione per la resurrezione: in lui è disperata dolcezza.

La resurrezione – resurrezione del corpo qui – non era scritta, non era assicurata da nessun annuncio consolatorio. È stata una necessità – Ananke, Nike, Nemese – che si è manifestata *in itinere*: lui è risorto, decidendo di ricongiungere ciò che era stato separato. È suo quel corpo: è questo lo scandalo. Trionfa il corpo di Cristo: l'epifania, ciò che si vede ora, è quel corpo che ritorna qui nel mondo. Nello stesso istante, assoluto: il miracolo incantatorio sui corpi, sugli occhi dei soldati; il passo che porta Cristo fuori dal sarcofago; il ricordo nel suo volto che ricapitola tutta la passione; negli occhi la dolce prepotenza dell'epifania: – Io sono qui, ora. Nessuno lo aveva messo in conto: irruzione che sorprende e scardina il tempo coatto privo di aspettativa. Sulla spietata e troppo inumana processione temporale della Legge, il corpo di Cristo trionfa grazie a questa immagine.

Trittico. Quadro 3, la Rinascita



4 | Bill Viola, fotogramma da *Emergence*, 2002, installazione video.

Anche quando sceglie la declinazione narrativa, l'artista può rovesciare l'ordine del tempo. Prima, accanto al sarcofago, due donne soffrono e ci fanno soffrire l'assenza. Il dolore le piega. Non sanno scuotersi. Raccolte piegate dal pathos, le Marie. Non parlano, tra loro, non è tempo di parole, non c'è niente da dire o da fare. C'è solo da coprirsi la testa con il velo. E stare chiuse, piegate, introflesse. È un teatro di *Pathosformeln* del dolore – le mani al petto, la mano sul capo – in cui però il 'caldo' del pathos è come se fosse pittoricamente raggelato. Il tempo non scorre sempre uguale e quando una madre ha perso un figlio, quando una sorella ha perso un fratello, quando un'amante ha perso l'amato, scorre più lento. E, non potendo riavvolgersi all'indietro, sembra non passare mai.

Chiuse, mute, sopraffatte sono le due donne accanto al sepolcro-altare. Stanno male, noi stiamo male con loro. La più giovane tenta, forse, un dialogo di sguardi. Ma la più grande – la madre – non può: non ce la fa neppure a volgere lo sguardo verso l'altra. Non ce la fa. E noi con lei. Che peso, che pena. Si guardano, a un certo punto: la madre tenta un, impotente impossibile, sfogo al dolore. Un urlo muto: no, non può. Che peso: è un sasso, un'intera massa di roccia che pesa sul cuore. Ma ecco che la ragazza vede: è la più giovane che se ne accorge. L'altra è troppo raggelata troppo introflessa nel suo dolore. Dal sarcofago sbuca la testa, dalla tomba di marmo fuoriesce l'acqua.

L'artista lavora con il tempo: è il tempo che detta il moto delle azioni e delle emozioni, La madre vede l'acqua, prima. E lui esce – esce dall'acqua, esce dalla morte, bianco e bellissimo; le carni candide, algide: forse quel telo leggero lo scalda. Comunque lo copre. Ma non come un morto: è un bimbo, un bimbo grande che nasce. È vivo nonostante il bianco marmoreo delle carni.

E le Marie reagiscono: è vivo. Le carni del bel corpo nudo si scaldano un po', si tingono di rosa: ci sono loro ad accoglierlo. È tenero e bellissimo. È la ragazza la prima che lo tocca e lo tocca, lo palpa per saggiare e per sapere che è, di nuovo, corpo: che è di nuovo un essere vivente. Ma è la madre che lo prende tra le braccia. Ecco è tornato nelle braccia di sua madre: è tenero, è livido, è integro: non ha i segni delle ferite. Lo depongono a terra, ma non è quell'altra deposizione, quando lo avevano tirato giù dalla croce. Non è morto, ora. Lo coprono con il telo, lo accarezzano, ma non è più per l'ultima volta – non è un addio. È tenero quel corpo, è stanco di morte. Gli baciano le mani e piangono, finalmente – perché è di nuovo qui. Il tempo scorre veloce ora che lui sta compiendo la sua epifania.

Riorientandone il senso e la direzione, l'artista reiventa il tempo nella sua pittura – “pittore”, ci ricorda Settis, si definisce Bill Viola. Sappiamo da Aristotele che quando cerchiamo di dire cosa sia il tempo, dobbiamo dire che è in qualche modo movimento, dato che insieme al movimento noi lo percepiamo [Fisica 219a 1-3: ληπτέον δέ, ἐπεὶ ζητοῦμεν τί ἐστὶν ὁ χρόνος [...], τί τῆς κινήσεως ἐστὶν. ἄμα γὰρ κινήσεως αἰσθανόμεθα καὶ χρόνου].

Ma l'artista governa la direzione del tempo e così, fa di una resurrezione una nascita. Così Salvatore Settis:

Potremmo anzi dire che la sequenza narrativa di Bill Viola nega la resurrezione, poiché la deposizione viene dopo che il corpo del giovane emerge dal pozzo (dal sepolcro?). Ma forse questo non è Cristo, né le donne sono la Maddalena e la Madonna. Forse non è una morte che stiamo guardando, forse è una nascita (*Incurioni*, alla pagina 253).

L'ordine del racconto è invertito, e capovolto risulta il senso stesso dell'icona della Pietà: il sarcofago partorisce alla vita un corpo, e la Madre prende tra le braccia e poi accudisce il vivente appena nato.

Il tempo presta la sua materia e la sua misura a una nuova narrazione allegorica. È un tempo che, pur legato al movimento – lento prima, poi accelerato e che comunque ha in sé un inizio e una fine – diventa il tempo giusto, l'unico in cui l'evento accade: *kairos* (una riflessione sulle definizioni del tempo che ruotano intorno al “tempo debito” è in Marramao 2020²). E questa immagine del tempo – il tempo *kairos* – non deriva dalla mitografia e neppure evolve dall'allegoresi di concetti astratti che acquistano nomi propri di divinità, specifiche iconografie, a volte anche culti religiosi. Kairos, personificato e divinizzato, non è una invenzione dei sapienti né dei filosofi: è l'invenzione di un artista. Secondo quanto riferiscono Imerio e poi Giovanni Tzetzes, fu Lisippo a inventare l'immagine di Kairos come un giovane, con un ciuffo di capelli sulla fronte ma calvo sulla nuca, che passa rapido con i piedi alati in bilico su una sfera (Imerio, *Declam. et Orat.* XIII, 1; Tzetzes, *Epist.* 70, 99-100: sul tema rimando a Centanni 2020). E secondo le fonti l'artista inventò l'immagine di Kairos per un preciso motivo. Alessandro il Grande una volta si era lasciato sfuggire un'occasione da afferrare al volo ed era molto pentito di aver perso il momento opportuno. Fu allora che Lisippo, che era presente nella circostanza, inventò la figura di Kairos non isolata ma in un gruppo: dietro a lui era rappresentato “un altro uomo che andava a buon passo e tendeva la sua mano come per afferrarlo [...]. Ma quello andava avanti di gran corsa”. Lisippo inventa dunque Kairos con un'intenzione precisa “per ricordare ad Alessandro il suo errore, rimproverandolo senza parere di rimproverarlo, e come ammonimento per tutti [...] per alludere alle ferite del cuore che colpiscono chi indugia e perde tempo” [κατακαρδίους

πληγὰς ἀνιπτόμενος, αἴπερ ἐγγίνονται τοῖς χρόνουκαθυστεριζουσιν] (Tzetzes, *Epist.* 70, 99-100; ma cfr. anche *Chiliades* VIII, 200, 421-427; X 323, 268-287).

Il Tempo fugge, rapido, ma sta all'uomo che gli corre appresso riuscire ad afferrarlo, anche a costo di doverlo prendere con la forza, per l'unico appiglio che offre alla presa - il lungo ciuffo di capelli sulla fronte.

Alessandro imparerà bene quel che il suo artista aveva voluto insegnargli: nella sua splendida, fulminante, impresa avrà da sopportare molte altre "ferite nel cuore", ma non dovrà mai più pentirsi di aver indugiato, non si pentirà mai più di aver perso del tempo. Solo l'artista poteva inventare questa dimensione del tempo che diventa figura della vita (che, per Alessandro, è anche figura della storia).

Il tempo-Chronos si salva nell'opera d'arte, il punto in cui l'immagine accoglie e riproduce il tempo mobile ma non univoco che ha il nome di Kairos. È la dimensione - istantanea, come in Piero e in Holbein; narrativa come in Bill Viola - che si salva dal tempo-Chronos, perché converge sull'aoristo, il tempo infinito e aperto all'orizzonte di pluriverse dimensioni attuali.

Il tempo, grande alchimista

Ha ragione Marguerite Yourcenar: il tempo, alleato alla natura, può conferire all'opera d'arte un'aggiunta di "bellezza involontaria" (Yourcenar [1952] 1985, 52). Ma non si può dire che quella che nasce sia un'"opera nuova": semplicemente perché non è un'"opera". Certo i leoni di Delo, esposti per secoli alla luce davvero apollinea dell'isola, sono diventati meravigliosi "fossili imbiancati, ossa al sole in riva al mare" (Yourcenar [1952] 1985, 52); e le statue mutilate dai martelli degli iconoclasti si sono caricate di un pathos che prima non avevano, e ora gli "dei mutilati hanno l'aria di martiri" (Yourcenar [1952] 1985, 53). È pur vero, che ridotta così come la vediamo "acefala, senza braccia, [...] consunta da tutte le raffiche delle Sporadi, la Vittoria di Samotracia è divenuta meno donna e più vento di mare e dell'aria" (Yourcenar [1952] 1985, 53). Ed è pur vero che "ogni [...] ferita ci aiuta a ricostruire un crimine e a volte a risalire alle sue cause", e che ogni restauro è un'operazione discrezionale e arbitraria che corrisponde a una particolare, storicizzata, declinazione del sentimento di pietà:

I nostri antenati non potevano rassegnarsi a questi capolavori mutilati, a segni di violenza e di morte su questi dèi di pietra [...]: restauravano per pietà. E per pietà, noi provvediamo a disfare la loro opera (Yourcenar [1952] 1985, 54).

Ma non basta. Perché non è vero che, come scrive Yourcenar, l'intervento dell'artista rappresenta solo un fase nella vita delle statue, un breve episodio nella loro esistenza che si distende nei millenni, dalla loro origine materica alla mutazione e rovina:

La forma e il gesto imposti dallo scultore non sono stati per queste statue che un breve episodio tra la loro incalcolabile durata di roccia nel grembo della montagna, e poi la lunga esistenza di pietra deposta sul fondo delle acque. [...] Come quel cadavere di cui parla la più bella e misteriosa delle canzoni di Shakespeare, esse hanno subito un mutamento oceanico dovizioso non meno che strano (Yourcenar [1952] 1985, 55).

Ma non basta che la materia di una statua sul fondo del mare acquisisca l'ornamento, la bellezza aggiunta, di meravigliose incrostazioni di sale e di conchiglie. Dopo l'opera dell'artista, serve l'archeologo che riscopre quella statua e che la riporta a vivere tra noi. Non basta che un corpo giaccia in fondo al mare per fare delle sue ossa coralli, dei suoi occhi perle. Serve Shakespeare che scriva:

Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made
Those are pearls that were his eyes
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
(William Shakespeare, *The Tempest*, Act 1, Scene 2).

Senza le parole del poeta, quel corpo sul fondo del mare torna alla natura senza rinascere a vita poetica. E non è cosa né ricca né strana.

Il tempo non è scultore, né pittore, né architetto. Il tempo non inventa opere. Ci vuole la mano dell'artista che, insieme ad altri materiali utili per la sua tecnica, sfrutta anche il movimento del tempo. Ci vuole Penone che

lavorando con i materiali e le forme della natura, sa però che solo se “il momento artificiale – il fatto ad arte – si coniuga con l’evento naturale” e che i materiali possono trasformarsi “in entità creative” (*Incursioni*, alla pagina 205). Ci vuole Kentridge che gioca contro (gioca con) la patina che il tempo ha posato e poserà sulle cose, con lo sporco depositato sulle pareti delle rive del Tevere, per far emergere in negativo, per ablazione, figure del trionfo e del lamento, superlativi del pathos che rimettono una sequenza la storia di Roma, in modo superbamente effimero e anacronistico. Ci vuole Bill Viola che reinventa il ritmo del tempo, come in *Ocean Without a Shore*, facendoci sostare là, alle porte dell’Ade, sulla soglia dove il tempo cede il passo al niente: ma purtuttavia c’è un attimo breve – una parete d’acqua – che permette il dialogo con chi sta nella dimensione fredda dell’altro mondo.

No, il tempo non è un grande scultore. Se mai è un alchimista che, complice la natura, sa modificare anche la struttura molecolare, chimica e biologica della materia: degli elementi e degli esseri viventi, delle pietre e dei corpi. Il tempo è un alchimista poco partecipe ed essenzialmente distratto, perché indifferente al valore e alla qualità dei materiali che usa, o che scalfisce, che compone o che consuma. Il tempo è un alchimista che crea e disfa a caso, perché non crede al primato dell’oro.

Senza l’artista, senza il poeta, al Tempo stesso mancherebbero immagini, nomi divini, e a noi mancherebbero i modi di dirlo e di rappresentarlo. Un grande artista, Lisippo, ha inventato il nome divino e l’immagine stessa di Kairos. È l’artista che inventa il tempo. E noi forse, senza l’opera d’arte, del tempo non sapremmo nulla.

Nota

Sono già intervenuta a dialogo con le considerazioni di Salvatore Settis sulla *Tempesta* in Centanni 2017, 177; sempre in *Fantasmî dell’antico* ho proposto le mie riflessioni sul *Cristo morto* di Basilea di Holbein e sulla *Resurrezione* di Piero (in una diversa versione e con note e bibliografia: Centanni 2017, 181-183 e 179-181). Una lettura di *Emergence*, all’interno dell’opera di Bill Viola in mostra nel 2017 a Palazzo Vecchio a Firenze, è stata pubblicata in Engramma: Centanni et al. 2017.

Riferimenti bibliografici

Alfieri 2011

A. Alfieri, *Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola*, "La Rivista di Engramma" 89 (aprile 2011), 14-20.

Cacciari 1997

M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Milano 1997.

Cacciari 2007

M. Cacciari, *Tre icone*, Milano 2007.

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Centanni 2020

M. Centanni, *Occasione presa/occasione persa. Kairos e il teatro della fortuna nel bassorilievo di Torcello, in Venezia prima di Venezia. Torcello e dintorni*, Lezioni Marciari 2017-1018, a cura di M. Bassani, M. Molin, F. Veronese, Roma 2020, 39-65.

Centanni et all. 2017

M. Centanni, A. Fressola, A. Ghiraldini, A. Pedersoli, "Neither from nor towards; at the still point, there the dance is". *Recensione alla mostra di Bill Viola "Rinascimento elettronico" (dal 10 marzo al 23 luglio 2017, Palazzo Strozzi, Firenze 2017)*, "La Rivista di Engramma" 146 (giugno 2017), 123-138.

Fabbri 2009

P. Fabbri, *Ocean Without a Shore*, "L'archivio del senso", Quaderni della Biennale, 1 (2009), 27-47.

Fabbri 2011

P. Fabbri, *Bussare alla Porta degli Angeli*, in *Bill Viola, 10 opere video single channel 1976-1994*, catalogo della mostra a cura di F. Mancini, Ravenna 2011.

Marramao 2020²

G. Marramao, *Kairós. Apologia del tempo debito*, nuova ed. ampliata (I ed. Torino 1992), Torino 2020.

Pucci 2017

G. Pucci, *Chi è il barbaro? I disastri della guerra sulla Colonna Traiana*, in A. Camerotto, M. Fucecchi, G. Ieranò, a cura di, *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, Milano 2017, 51-66.

Settis 1978

S. Settis, *La Tempesta interpretata*, Torino 1978.

Yourcenar [1952] 1985

M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, in *Il tempo, grande scultore* [ed. or.: *Le*

temps, ce grand sculpteur, 1952, Paris 1953], trad. it. G. Guglielmi, Torino 1985, 49-55.

Yourcenar [1951] 1981²

M. Yourcenar, *Memorie di Adriano* [ed. or.: *Mémoires d'Hadrien*, Paris 1951], trad. it. L. Storoni Mazzolani, Torino 1981².

Cenere e fuoco

Maria Grazia Ciani

Nell'Introduzione al suo saggio *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Salvatore Settis cita un aforisma attribuito a Gustav Mahler: "Tradizione non è adorare la cenere, ma custodire il fuoco" (*Incursioni*, alla pagina 14).

Il contesto parla della "tradizione" nel senso più ampio della parola per restringersi alla "tradizione artistica" e approdare al rivoluzionario progetto di Aby Warburg (1866-1929), l'Atlante della "tradizione visuale europea", l'incompiuto, fondamentale, *Mnemosyne* che ha trasformato il concetto stesso di tradizione artistica attraverso l'"occhio assoluto" di un outsider, la cui genialità è stata troppo facilmente confusa con una forma patologica laddove era il fuoco della passione e la consapevolezza di una scoperta epocale a travolgere l'animo e la mente di Warburg - nel suo sforzo non condiviso, nel suo pressoché totale isolamento.

L'inatteso riferimento a Mahler ha prodotto in me una specie di corto circuito che mi ha riportato a un'altra rivoluzione, più o meno coeva, che inizia sotto il segno dell'arte pittorica e del suono ma poi si evolve in una lotta non meno ardua, non meno condivisa, in campo esclusivamente musicale. Di questa rivoluzione, Mahler (1860-1911) è il solitario precursore. Nella tradizione artistica lo scarto colpisce (o lascia nell'incomprensione e nell'indifferenza) l'occhio dello *spectator*, per dirla con Roland Barthes (Barthes 1980, 33). Ma il suono viene a ferire direttamente l'orecchio, l'organo più sensibile e più suscettibile, per cui la reazione è immediata, non c'è posto per una riflessione meditata: è la ripulsa, è l'odio.

Rispetto alla tradizione, Mahler non è radicalmente innovatore, tuttavia il suo rapporto con essa è teso, critico, sempre al limite della lacerazione. Nelle sue composizioni penetrano elementi eterogenei, citazioni, parodie, ironia e sarcasmo, si mescolano canti popolari, marce militari, echi di

operetta, ballabili: il tutto viene però inserito in una costruzione formalmente ineccepibile. Nonostante questo, ha attirato su di sé le critiche, l'accusa di fare musica kitsch, l'odio dei tradizionalisti (la musica non conosce misura). Ha scritto Adorno:

L'insistenza di chi pretende che nella musica non ci sia nulla di più di quanto vi esiste di fatto, cela la irrigidita rassegnazione e il compromesso di un ascoltatore che si dispensa dal lavoro e dalla fatica di intendere il concetto musicale come un ente in divenire e come un momento di superamento di se stesso (Adorno [1952] 1966, 141).

La tonalità, "la grande teoria della mediazione musicale", Mahler la infiamma dall'interno, ponendo le basi di quella che sarà l'emancipazione della dissonanza. La tradizione scorre come un fiume carsico portando con sé i messaggi nascosti che verranno raccolti dalla grande triade che presiede alla nascita vera e propria della Nuova Musica e che porta i nomi di: Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935).

L'anno magico della svolta è il 1911. Singolare è il fatto che a covare sotto le ceneri non fosse solo il problema della tonalità per opera di Schönberg, ma anche l'arte pittorica per opera di Kandinsky. Siamo al tempo del "Blaue Reiter", primo e unico numero di una rivista che uscirà nel 1912, in cui Schönberg appare, unico musicista, con un saggio importante (*Il rapporto con il testo*). La coincidenza di idee è pressoché simultanea e trova espressione indipendente nelle elaborazioni teoriche e nelle sperimentazioni pratiche di Kandinsky e Schönberg: il *Manuale di armonia* (Schönberg 1911) e *Lo spirituale nell'arte* (Kandinsky 1912), seguiti dai drammi sperimentali: *La mano felice* (Schönberg) e *Il suono giallo* (Kandinsky).

I percorsi evolutivi appaiono legati: dissoluzione dell'oggetto, dissoluzione della tonalità, emancipazione della forma e dei colori, emancipazione della dissonanza. Ma la visione di Kandinsky non è quella di Schönberg. Kandinsky vuole il diverso, Schönberg cerca il legame segreto, la continuità nella diversità, nella ripetizione come re-interpretazione o negazione. In questo è simile a Warburg. Perciò, nonostante l'amicizia e il lungo carteggio con Kandinsky, se ne distacca e segue con fermezza la

sua strada. Nel suo magistero egli non rinnega il rigore tradizionalista. “Uno dei compiti più nobili della teoria – scrive Schönberg – è di sorvegliare l’amore per il passato e di aprire, nello stesso tempo, lo sguardo verso il futuro: in tal modo essa può essere storica” (Schönberg 1963). In una lettera a Webern dice:

L’unica cosa che vorrei raccomandarti è di disporre le analisi [...] in modo che possa risulterne lo sviluppo verso la composizione dodecafonica. Quindi, p. es., i Fiamminghi, Bach per il contrappunto, Mozart per la struttura delle frasi e anche dei temi, Beethoven ma anche Bach per la transizione, Brahms ed eventualmente Mahler per le molteplici variazioni e implicazioni degli esiti finali (Schönberg 1931).

E Glenn Gould commenta:

Per lui era semplicemente impossibile tagliare i ponti con il passato: aveva bisogno di mantenere vivi dei legami per poter andare avanti nella sua esplorazione del territorio sconosciuto della dodecafonia (Gould 1974).

Webern e Berg sono forse coloro che meglio comprendono e fanno fruttare i piccoli fuochi accesi da Mahler per immergerli nel crogiuolo incandescente creato dal loro Maestro. Ma la morte precoce di entrambi interrompe una strada in ascesa, mentre Schönberg procede isolato, in un universo che si restringe soprattutto dopo la sua tardiva adesione all’ebraismo (come sfida al nazismo nascente) e al conseguente espatrio ed esilio in America. La teoria dodecafonica è ancora *sub judice*, mentre la *Jacobsleiter* e il *Moses und Aron* – le sue opere ‘ebraiche’ – rimangono incompiute, segno di una frattura interiore e di un’oscillazione mentale che mi ricordano la malattia di Warburg.

Gli allievi di Schönberg – Webern e Berg – vivono il passaggio all’atonalità secondo l’input del Maestro e forse, come ho già detto, con maggiore coscienza del ‘passaggio’. Non per nulla erano entrambi grandi ammiratori di Mahler. Il capolavoro incompiuto di Alban Berg, l’opera *Lulu*, oscilla tra tradizione e svolta atonale, rispettando i canoni della dodecafonia ma senza chiudere totalmente con la forma trädita, in una evidente irrisolta tensione tra passato e futuro. Diversamente Webern sviluppa

maggiormente la tecnica dodecafonica, teso al recupero del suono puro e delle pause che isolano ed evidenziano il suono stesso.

Con l'esilio di Schönberg in America e la morte precoce di Webern e Berg, il grande trio viene smantellato. Gli eredi della Scuola Viennese si ritrovano a Darmstadt dove si consuma una diaspora ideologica che divide personaggi come Pousseur, Stockhausen e Boulez da quella che potremmo chiamare la 'Scuola veneziana' che, pur nella osservanza delle leggi della dodecaфонia, si distingue per una concezione meno vincolata, più libera: ciò è dovuto all'influsso di un personaggio enigmatico, scettico e ironico quale fu Gian Francesco Malipiero, il cui rigore tradizionalista era tuttavia aperto al nuovo – come testimoniano i suoi allievi, Luigi Nono e Bruno Maderna, che da Malipiero stesso furono indirizzati alla scuola di Darmstadt e al magistero di Hermann Scherchen. A Darmstadt essi portarono l'aura della 'bottega veneziana' e il culto del suono, valorizzato dal silenzio.

Silenzio e suono nelle opere di Luigi Nono, più vicino al magistero di Schönberg. Centralità assoluta del suono in Bruno Maderna che, diversamente da Nono, cerca un aggancio non con le norme trãdite, ma con un lontano passato che non esiste se non nell'immaginazione. In un'epoca che fece uso indiscriminato di mezzi tecnici, Maderna andò alla ricerca della melodia assoluta e affidò il canto monodico allo strumento più simile per timbro all'antico aulo: l'oboe. Ha scritto Mario Baroni: "Il mito archetipico della melodia dell'*aulos* [...] accompagna la vita di Maderna [...] nei venticinque anni in cui egli compone le sue musiche più mature" (Baroni 1989, 227-ss.).

Un archetipo, dunque: l'*aulos* dei greci, la musica dionisiaca versus la cetra apollinea, il teatro di scontro della musica antica. In Maderna vince l'*aulos*: *Aulodia* (1963), la *Grande Aulodia* (1970) e l'ultima composizione nell'anno della morte, *Terzo concerto per oboe e orchestra* (1973).

Ma qual è il termine di confronto se la musica antica è andata perduta? Dove possiamo rintracciare nella 'Nuova Musica' di Maderna la componente archetipica della musica antica? Non certo nel frammento del celebre ma troppo esiguo Epitafio di Sicilo, che pure Maderna riecheggiò in una delle sue composizioni giovanili (forse 1952). Siamo quindi di fronte a

una musica che compie un salto mortale al di là di ogni lezione trädita per ricostruire un “originale assente” (Centanni 2005), per ricreare una melodia che riprende il suono antico senza conoscerlo. È un eccezionale balzo all’indietro e anche un salto nel vuoto: ma è comunque il suono che evoca *un* suono, quello di una musica scomparsa, l’archetipo perduto.

Forse ho divagato troppo. Ma il saggio di Settis e la prospettiva warburghiana da lui adottata e messa in opera, mi hanno trascinato verso un campo diverso e tuttavia contrassegnato dal medesimo contrasto fra tradizione e innovazione, da uguali problemi di coesistenza, di ripresa, di modificazione – un tema che, anche in musica, mi ha sempre attratto e affascinato. Trovo inoltre una sottile affinità tra le figure di Warburg e Schönberg nella solitaria battaglia per il rinnovamento del guardare e dell’ascoltare e nel tardivo riconoscimento delle loro geniali intuizioni.

L’‘orecchio assoluto’ sembra un’espressione adottata solo per i musicisti ed è privilegio di molti. Ma a Warburg – e solo a lui – vorrei applicare la definizione di ‘occhio assoluto’, come di colui che vede ‘al di là’ e insieme ‘intorno’, che raccoglie – come Mahler – le testimonianze più varie e ne fa una piattaforma estesa e multiforme dove passato e presente confluiscono per alimentare la creatività.

‘Occhio assoluto’ è anche quello con cui Settis si introduce nelle forme di arte contemporanea, in singoli capolavori pittorici – *Doppio ritratto* di Duchamp; *Morte di Neruda* di Guttuso; la *Catherine Room* di Bill Viola, nel cinema di Ingmar Bergman – il poco conosciuto film *Rito* – nella camera oscura di Mimmo Jodice, nella scultura di Giuseppe Penone, per citare solo alcuni dei suoi splendidi saggi.

Settis definisce questi suoi scritti “incursioni” e afferma di sentirsi “straniero in ogni luogo” (*Incursioni*, alla pagina 37). Straniero. Dunque *xenos*. Ma nella tradizione antica, che si è propagata nel tempo, *xenos* è colui che giunge inatteso, lo sconosciuto che sconvolge le regole stabilite, che trasfigura i riti, svela i segreti nascosti, le intenzioni consapevoli e i risultati inconsapevoli, è il “ladro di anime”, di gesti, di figure. È colui che alla fine si rivela Signore e Maestro.

Riferimenti bibliografici

Adorno [1952] 1966

Th.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi* [ed. or. 1952], trad. it. Torino 1966.

Baroni 1989

M. Baroni, *L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche*, in *Studi su Bruno Maderna*, Milano 1989.

Barthes 1980

R. Barthes, *La camera chiara* [ed. or. 1980], trad. it. Torino 1980.

Centanni 2005

M. Centanni (a cura di), *L'originale assente*, Milano 2005.

Gould 1974

G. Gould, *L'ala del turbine intelligente*, Torino 1974.

Schönberg [1911] 1963

A. Schönberg, *Manuale di armonia* [ed. or. 1911], trad. it. Milano 1963.

Le forme viventi: l'impronta e il soffio.

Giuseppe Penone e Andrea Mantegna: un dialogo anacronistico

Claudia Cieri Via



1 | Macchiatonda, Capalbio, 10
Marzo 2021.

Osservare tronchi d'alberi su una spiaggia d'inverno permette di cogliere l'azione della natura: il lavoro del vento, dell'acqua del sale sulla superficie di un tronco una volta parte di un albero, parte di un bosco o di una foresta [Fig.1].

Un albero che ha perso la sua funzione nel processo di fotosintesi clorofilliana nel luogo d'origine diventa testimonianza dell'effetto degli elementi naturali che hanno contribuito alla sua trasformazione, permettendo di misurarne la temporalità e dunque di ricostruire la sua storia:

Nel recuperare una forma che è naturale, c'è uno stupore una sorpresa che è data dalla materia stessa [...] questo lavoro dell'albero ritrovato all'interno del legno.

Così afferma Giuseppe Penone in occasione della conversazione con Carlos Basualdo (Basualdo 2018). Ma già da queste parole si evince l'opera dell'artista che lavora sugli elementi della natura, tronchi o rami di alberi, foglie, pietre, scavando nella materia, ascoltandola. In un disegno del 1968 in cui la mano dell'artista 'ausculta' il tronco dell'albero egli enuncia il suo progetto per Alpi marittime, accompagnando i suoi disegni con annotazioni poetiche tracciate sui fogli [Fig. 2].

Sento il respiro della foresta, odo la crescita lenta ed inesorabile del legno, modello il mio respiro sul respiro del vegetale. Avvero lo scorrere dell'albero attorno alla mia mano appoggiata al suo tronco.

Ancora nel progetto dello stesso anno *Per aderire agli alberi* [Fig. 3] l'artista riflette sull'albero:

[...] come elemento vitale in espansione e in accrescimento continuo [...] alla sua forza aderisce la mia forza, i suoi rami ed i suoi cerchi si adattano agli anelli delle mani e delle braccia e ricordo i contatti e le prese delle gambe che affondano in lui. La sua reazione è il suo lavoro .

Giuseppe Penone sperimenta dunque l'azione del tempo annotando “[...] per ritrovare all'interno dell'albero l'azione da me compiuta” [Fig. 4]. Una “archeologia del sè”, dunque, una splendida espressione di Salvatore Settis che coglie icasticamente il lavoro come pensiero di Giuseppe Penone (*Incursioni*, alla pagina 194)



2 | Giuseppe Penone, progetto per *Alpi Marittime*, disegno, 1968.

3 | Giuseppe Penone, *L'albero ricorderà il contatto*, azione dell'artista, 1968.

4 | Giuseppe Penone, *Per aderire agli alberi*, disegno, 1968.

Nei suoi disegni la vitalità delle forme naturali e del suo pensiero dialogano in una rispondenza fra scrittura e sperimentazione agente, della mano che disegna, della mano che ascolta la natura. “L'arte – afferma Penone in dialogo con Germano Celant – non è la descrizione di forme ma del pensiero” (Celant 1989; Brugerolles 2017).

Anche Andrea Mantegna osservava la natura padano-veneta, nei luoghi del suo lavoro d'artista, attraverso il processo geologico di quelle rocce calcaree che il tempo aveva conformato e sbriciolato, assimilandolo al lavoro degli scavi archeologici del suo tempo [Fig. 5]. Nella *Madonna delle*

cave agli Uffizi [Fig. 6] l'artista accosta le forme della natura alle forme dei ruderi, il processo geologico allo scavo archeologico, cogliendo in entrambi i casi l'azione del tempo fra trasformazione e distruzione. Andrea Mantegna si rivela, fin dal suo apprendistato presso la bottega di Francesco Squarcione, un artista che osserva la natura, in un progressivo coinvolgimento empatico ed artistico, attraverso un'analisi lenticolare della materia rocciosa secondo un processo che evoca una sorta di dendrologia alla quale fa riferimento Michael Baxandall nel suo libro sugli scultori in legno del Rinascimento tedesco attraverso una analisi del materiale stesso, il legno di tiglio: "[...] il migliore fra tutti i legni che si adoperano nella scultura [...] perché egli ha i pori uguali per ogni lato e ubbidisce più agevolmente alla lima e allo scalpello" (Baxandall [1980] 1989).

Fu per primo Paul Kristeller nella sua monografia sull'artista padovano del 1902 a introdurre notazioni scientifiche sui materiali delle rocce naturali della *Madonna delle cave* dove: "pezzi di minerali cristallizzati posti sulla roccia originale sono il frutto di una formazione vulcanica di basalto, formazioni che si trovano in pochi luoghi d'Italia; uno di questi è il monte Bolca vicino a Ronca, fra Vicenza e Verona" (Kristeller 1902, 238-240). Le immagini del territorio di Ronca con il monte Bolca verificano il fascino di questa natura sull'artista nelle sue opere giovanili. Un interesse per la natura nei dipinti di Mantegna si lega a quello più strettamente geologico informato a un'indagine stratigrafica dei materiali nel sito. Infatti le rocce, frastagliate e aguzze, a blocchetti o a scaglie sono molto simili alle rocce del territorio di Ronca, carbonatiche, sedimentarie, formatesi in ambiente marino composte di strati calcarei, determinando quel tratto scabroso degli aridi paesaggi pietrosi già nei dipinti degli anni '60 del Quattrocento come il *San Sebastiano* di Vienna o l'*Orazione nell'orto* della National Gallery di Londra, fortemente caratterizzati dagli effetti di fenomeni geologici, trovando in particolare riferimento nelle descrizioni di Alberto Magno il quale sulla scorta di Aristotele e di Avicenna scriveva nel *De mineralibus* stampato a Padova nel 1475:

Qualche volta i monti sono prodotti accidentalmente quando un corso d'acqua o il vento frattura il suolo; così dallo scavamento si erge un'eminenza elevata; è questa la principale formazione della montagna [...]. Vi sono in effetti delle terre molli e delle terre dure; i venti e i corsi d'acqua

sollevano le terre molli tanto che le terre dure sopravvivono e formano eminenze (Alberto Magno, *De mineralibus*, edizione Padova 1475).

Più che di rovinismo si può parlare dunque per Mantegna di indagini stratigrafiche volte a recuperare l'essenza dei materiali, la loro natura e la loro storia per renderli artisticamente attraverso il tratto della sua pittura. Un preciso riferimento agli scavi archeologici si individua nella *Madonna delle cave* [Fig. 6].



5 | Andrea Mantegna, *L'Orazione nell'orto degli Ulivi*, ca. 1459, Londra, National Gallery.

6 | Andrea Mantegna, *Madonna delle cave*, 1488-90, Firenze, Uffizi.

Qui, attraverso l'osservazione naturalistica, l'analisi geologica e l'indagine archeologica sono vissute scientificamente e emotivamente. Mantegna sembra infatti lavorare sui materiali al fine di renderli 'effetti' dell'attività umana e del tempo; così i muri crepati e fratturati appaiono come conglomerati di processi geologici, mentre i frammenti di sculture o di monumenti, come nei dipinti del *San Sebastiano* a Vienna e a Parigi, sono testimonianze o sopravvivenze nel tempo dei processi storici e artistici [Fig. 7]. Non si tratta dunque solo di 'citazioni' di modelli antichi ma di 'osservazione' da parte dell'artista che ne coglie la fattura materica originale anche nei frammenti, e dunque la loro storia.

Nel progetto per *il giardino di pietra* del 1968, Penone sembra voler far dialogare gli alberi con i materiali di pietra, in particolare con lastre e colonne doriche, in una forma di innesto degli uni con gli altri: "L'albero teso al suo ritmo di crescita per poter [...] ridurre i tempi di espansione e di stabilità assorbe gli ostacoli che oggi vengono posti dall'attività dell'ambiente" [Fig. 8].

È interessante evocare, in un rapporto rovesciato, questa problematica contesa fra natura e ambiente, fra natura e cultura, in una riflessione di Leon Battista Alberti tratta dal X libro del *De re aedificatoria* in cui si legge:

Il fico selvatico è per i muri come un ariete silenzioso. Io stesso ho veduto – incredibile a dirsi – pietre colossali rimosse e scompagnate dal cuneo possente di una piccola radice annidatasi fra le fenditure, ora se questa fosse stata estirpata fin da principio quando era ancora tenera l'opera sarebbe rimasta intatta (L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. Orlandi, Portoghesi 1966, 988).

La presenza di un fico selvatico che emerge dai frammenti antichi del *San Sebastiano* del Louvre, al di là di un eventuale significato simbolico cristologico, sembra riproporre nella ricerca artistica di Mantegna quella connessione fra l'indagine geologica e l'indagine archeologica nell'ambito delle quali il tempo ha un ruolo determinante anche come giudizio etico rivolto in questo caso all'incuria degli uomini cui fa riferimento Leon Battista Alberti nel passaggio citato del *De re aedificatoria* (Esch 2008) [Fig. 9].



7 | Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1459, Wien, Kunsthistorisches Museum.

8 | Giuseppe Penone, progetto per *Il giardino di pietra*, 1968.

9 | Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1490, Paris, Louvre.

L'interesse dunque di Mantegna sembra essere di ordine processuale oltre che figurale. La ricerca sui materiali naturali è strettamente legata all'osservazione del paesaggio reale indagato ed osservato in maniera lenticolare per restituire l'ambiente storico, luogo di antichità, all'ambiente reale in cui natura e cultura si fondono nell'identità dell'artista. La trasposizione artistica di questa analisi geologica del territorio da parte di Andrea Mantegna avviene attraverso l'interesse archeologico da un punto

di vista stratigrafico e da un punto di vista artistico-testimoniale. L'indagine scientifica infine trova espressione nel tratto dell'artista che si fonde nella resa del soggetto.

Un ulteriore appunto di Penone nel *Progetto per un giardino di pietra*, chiama in causa le pietre nella loro contesa con gli altri elementi: “[...] l'albero come il fango ha imparato ad inghiottire le pietre e le ingloba e le fa divenire sua struttura”. Una riflessione che a partire dal 1981 Penone svilupperà nella serie di opere *Essere Fiume*, in cui il processo di levigazione e trasformazione delle pietre sotto l'azione dell'acqua diventa una prova per ottenere lo stesso effetto su una pietra da lui stesso lavorata; dal confronto fra le due pietre l'assimilazione della traccia dell'artista alla natura è perfetta: “Produrre una pietra di pietra è scultura perfetta” – scrive l'artista, esaltando il ruolo processuale della creazione artistica. E, ancora, “È l'essere fiume la vera scultura di pietra”.

La scultura è un lavoro di memoria e l'opera di Penone è essenzialmente un'opera di scultura, come attivazione di forme e proiezione del tempo nella materia. Scrive Catherine Grenier:

Être Fleuve est a ce titre emblématique de toute l'oeuvre. Par le geste le plus élémentaire du sculpteur, l'artiste crée de sa main un bloc d'éternité. Ce bloc renferme la mémoire d'une conjonction de temps (Grenier 2004, 122).

Occorre “[...] farsi albero, farsi fiume, farsi pietra [...]” – scrive Penone – per attivare il processo della creazione artistica attraverso la memoria. E ancora nel 1968 in rapporto al suo processo-performance di “farsi scultura” [Fig. 10] appunta:

Per realizzare la scultura è necessario che lo scultore si adagi, si sdrai per terra lasciandosi scivolare, senza scendere in fretta, dolcemente, a poco a poco e finalmente raggiunta l'orizzontalità, concentri l'attenzione e gli sforzi al suo corpo che premuto contro il terreno gli permette di vedere, di sentire contro di sé le cose della terra e raggiungere il grado di quiete necessaria al compimento della scultura. Lo scultore penetra e la linea dell'orizzonte si avvicina ai suoi occhi. Quando si sente con la testa finalmente leggera, il freddo della terra lo taglia a metà e gli rende leggibile con chiarezza e precisione il punto che stacca la parte del suo corpo che appartiene al vuoto

del cielo e la parte che è del pieno della terra. È allora che avviene la scultura.



10 | Giuseppe Penone, *Soffio di Foglie*, 1979, foglie di bosso, performance.



11 | Giuseppe Penone, *Soffio di foglie*, 1979.

Il lavoro del suo corpo sulla materia proprio della scultura porta Penone a concentrarsi sull'impronta in quanto memoria che il corpo deposita sul mondo. Scrive Georges Didi-Huberman:

Il gesto di impronta non ha in sé un valore orientato e utilitario della produzione di un oggetto: è innanzitutto l'esperienza di una relazione, il rapporto di emergenza di una forma da un substrato 'improntato'... La forma, nel processo dell'impronta, non è mai rigorosamente prevedibile è sempre problematica, inattesa, instabile aperta (Didi-Huberman [2008] 2009, 31).



12 | Giuseppe Penone, *L'impronta del disegno*, 2002.



13 | Giuseppe Penone, *Sulla pelle delle dita il disegno del suono*.

L'impronta è anche "l'alba delle immagini" – scrive Leroi-Gourhan – da affrontare " [...] attraverso la ricerca del fantastico nella natura, il sentimento estetico che spinge verso il mistero delle forme bizzarre, conchiglie pietre denti o zanne, impronte di fossili" (Leroi-Gourhan [1965] 1977, 212-216).

Giuseppe Penone è stato impressionato dai numerosi resti presenti nel territorio delle Alpi liguri, come ricorda Germano Celant, vestigia del paleolitico e del neolitico che conservano tracce dell'origine dell'umanità, di cui l'artista ha raccolto delle testimonianze di pietre scolpite per osservare e riproporre il processo del tempo. Il segno della natura nella stratificazione delle rocce è uno dei fenomeni che permette di leggere la temporalità nel processo geologico, evincendo in alcuni casi sorprendenti immagini di creazione artistica. Il ritrovamento nel territorio di Ronca, attraverso un'indagine stratigrafica, di bellissimi e preziosi pesci fossilizzati, ha permesso di ricostruire la memoria di questo territorio secondo un procedimento simile a quello adottato dalla scienza archeologica. Ai fossili di Verona già si riferiva Pietro d'Abano:

In alcune pietre si trovano figure meravigliose: esse sono delle testimonianze dei corpi celesti e non delle figure di corpi di qui in basso. È ciò che si vede nelle pietre che si trovano a Verona; in queste pietre delle stelle sono raffigurate attraverso cinque raggi... vicino a Verona si raccolgono degli eleganti fossili dove si vedono stelle a cinque braccia marcate di un'influenza

celeste (Pietro D'Abano, *Geomantia, nuovamente tradotta di latino in volgare per il Tricasso mantoano*, Venezia 1542).

Ad analoghe immagini (Cieri Via 2010, 261 fig. 20; Pratesi 2003, 46, n. 38) Leon Battista Alberti dedica un passaggio del II libro de *De re aedificatoria*, prendendo le distanze da ogni fenomeno magico per confermare la sua posizione scientifica:

Fatto più sorprendente ancora nella campagna veronese ogni giorno si raccolgono pietre sparse all'aperto qua e là che portano il disegno del cinque foglie inciso con linee esatte in modo perfetto e armonioso dalla natura, con arte tanto sicura e ammirevole che nessun uomo sarebbe in grado di imitarne l'accuratezza. E ciò che più meraviglia è il vedere come ogni sasso sia voltato in giù in modo da nascondere il disegno che porta impresso; dal che si può facilmente dedurre che la natura ha creato questi capolavori non per rendere gli uomini stupefatti, ma solo per se stessa (L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. Orlandi, Portoghesi 1966, 158).

Attraverso le parole di Leon Battista Alberti si può cogliere l'operazione proposta da Giuseppe Penone di *Rovesciare i propri occhi* secondo la quale l'artista coprendosi gli occhi con due lenti a contatto specchiate dimostra che siamo in grado di vedere attraverso l'ingannevole apparenza delle cose, dentro la materia, in profondità.

I *Soffi di foglie* restituiscono la memoria del corpo dell'artista e del suo soffio. L'intervento dell'artista segna la sua riflessione sull'esperienza di una relazione fra corpo e materia. Il bronzo restituisce la forma dell'artista impressa nelle foglie oppure solamente lo spostamento delle foglie attraverso il soffio fermato nel tempo [Fig. 11].

La presenza dell'artista come impronta della sua attività creatrice trova una sua forma di sublimazione nelle *Propagazioni*: dall'impronta del suo dito l'artista sviluppa l'idea di una corrispondenza dell'immagine con il suono e con la luce che si propagano nello spazio ma è anche associata all'ondulazione dell'acqua in una sorta di installazione performativa [Fig. 12].

Sul disegno del 1995 Penone scrive [Fig.13]:

Cristallo, luce della terra che trasporta il pensiero. Albero occhio della Terra, trappola di luci / Sguardo di foglie / Marmo ossa della terra / calcio pensiero di pietra / cervello di cristallo / flauto di vertebre / schiena di vetro/ Albero delle vertebre. Sulla pelle delle dita il disegno del suono (Celant, 1989, 28-29) .

L'impronta umana del dito, come nella struttura degli alberi, produce un progressivo allargamento dei cerchi concentrici, frutto di un paziente lavoro che esprime anche un processo di ascesa, evocando suggestivamente la progressione dei disegni di Botticelli nel *Paradiso* di Dante. Tale processo trova continuità nelle opere con le spine d'acacia, dove l'impronta delle labbra dell'artista come "[...] spazio incerto perché spazio che confina il dentro col fuori, l'io con l'altro. Spazio di fusione e di osmosi totale", ma anche come spazio del soffio vitale, si coglie nella visione a distanza dell'opera rispetto a una visione ravvicinata, che invece permette di cogliere l'aggressività della superficie in una polarità di senso (Grenier 2004, 248-253).

Il soffio nelle *Metamorfosi* di Ovidio è una metafora della creazione e dunque del 'dar vita' nel mito di Prometeo che "[...] formò gli uomini con il limo e coll'acqua mentre Atena spirò in essi il soffio della vita", ma anche della perdita della vita ad esempio nel mito di Orfeo ucciso dalle Baccanti: "Lo ammazzarono sacrileghe e da quella bocca ascoltata perfino dai sassi [...] l'anima si disperse con l'ultimo respiro nel vento" (Ovidio, *Metamorfosi* XI, 41-43).

Al soffio della vita e al ritmo vitale dell'inspirare e dell'esprire Aby Warburg riferisce quella pausa di riflessione, quello spazio del pensiero, *Zwischenraum*, quell'intervallo che per Penone consiste fra ciò che è fisico e ciò che è pensiero e che si fonda sulla memoria. Così scrive Warburg a conclusione del suo saggio su Rembrandt del 1926:

L'ascensione al sole con Elios e agli Inferi con Proserpina simboleggia due stazioni che nel movimento circolare della vita sono legate l'un l'altra come inspirazione e espirazione; nel nostro viaggio possiamo portare solo un unico bene: la pausa eternamente fuggitiva fra impulso e azione, e sta a noi quanto a lungo possiamo estendere questa pausa del respiro con l'aiuto di Mnemosyne (Warburg [1926] 2007, 362).

Bibliografia

Basualdo 2018

C. Basualdo, a cura di, *Giuseppe Penone. The inner Life of Forms*, New York 2018.

Baxandall [1980] 1989

M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco* [ed. or. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press 1980], trad. it. D. Frigessi, Torino 1989.

Brugerolles 2017

E. Brugerolles, *Le partage d'une passion pour le dessin*, Paris 2017.

Celant 1989

G. Celant, *Giuseppe Penone*, Milano 1989.

Cieri Via 2010

C. Cieri Via, *Andrea Mantegna e la 'geologia artistica'*, in *Mantegna a Roma. L'artista davanti all'antico*, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, Roma 2010, 237-270.

Didi-Huberman [2008] 2009

G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, [ed. or.: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008], trad. it. C. Tartarini, Torino 2009

Esch 2008

A. Esch, *Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna*, in *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, hrsg. von J. Poeschke, C. Syndikus, Muenster 2008, 123-164.

Grenier 2004

C. Grenier, *Giuseppe Penone, ouvrage accompagnant l'exposition présenté au Centre Pompidou*, Galerie sud, du 21 avril au 23 aut 2004, Paris 2004.

Kristeller 1902

P. Kristeller, *P. Andrea Mantegna*, Berlin-Leipzig 1902.

Lancioni 2008

D. Lancioni, a cura di, *Giuseppe Penone*, Exposition sous la direction de Richard Peduzzi, Accademie de France à Rome, Villa Medici, Paris 2008.

Leroi-Gourhan [1965] 1977

A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola, II: La memoria e i ritmi* [ed. or.: *Le Geste et la Parole II. La Mémoire et les Rythmes*, Paris 1965], trad. it. F. Zannino, Torino 1977.

Orlandi, Portoghesi 1966

G. Orlandi, P. Portoghesi (a cura di), L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, Milano 1966,

Pratesi 2003

L. Pratesi (a cura di), *Giuseppe Penone. Paesaggi del cervello*, Torino 2003.

Warburg [1926] 2007

A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *Opere II. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, 2007, 405-654.

Il passato nel presente. Triumphs and Laments di William Kentridge nella lettura di Salvatore Settis (passando per un'Iliade teatrale)

Gabriella De Marco

Leggendo *Incursioni*, recente quanto corposo volume di Salvatore Settis, mi è tornato in mente, per un personale percorso di associazioni, il potente allestimento dell'*Iliade* messo in scena dal Teatro Del Carretto, per l'adattamento e la regia di Maria Grazia Cipriani. Non so se lo studioso conosca e apprezzi il lavoro della compagnia toscana e, in particolare, la rilettura dell'*Iliade*. Tuttavia, non è questo il punto, non è questo l'aspetto importante. Il mio libero quanto arbitrario accostamento, pur non avendo nulla di filologicamente fondato, ha preso forma dalle riflessioni sulla memoria culturale sollecitate dal testo di Settis. Tema presente, a mio parere, pur nelle evidenti diversità, nella ricerca del gruppo teatrale di Lucca. Il rapporto di continuità nelle arti con la memoria dell'antico, con il passato, con la tradizione – intesa nell'accezione etimologica del termine – è una sorta di *fil rouge* che ha guidato, con coerenza, la ricerca di Settis riverberandosi, anche, nelle pagine del libro.



1 | *Iliade*, Teatro Del Carretto, regia di Maria Grazia Cipriani, fotografia di Elena Modena, Città del Teatro, Cascina (Pisa), 2013.

Tra gli spunti di *Incursioni* vi è la convinzione, che tra ‘antico’ e ‘contemporaneo’ non c’è netta frattura, ma una perpetua tensione, che continuamente si riarticola nel fluire dei linguaggi critici e del gusto, nei meccanismi di mercato, nel funzionamento delle istituzioni, nella “cultura popolare”. Un’affermazione pregena di sfumature, aperta a molteplici livelli di lettura, che meriterebbe una giornata di studi. Tuttavia, per tornare al libro, l’autore evidenzia come, nonostante questa continuità, l’età contemporanea, spesso, attui una sorta di tabula rasa con il passato negando, a favore del cambiamento dei sistemi di rappresentazione, quel fluire ininterrotto di una tradizione che si rinnova nel presente.

Settis ribalta, dunque, quello che è un uso riduttivo del termine ‘tradizione’, sinonimo, sovente, di una consuetudine normalizzante, cui si sostituisce, come contraltare, l’originalità della novità e della rottura a tutti i costi. Un’opinione corrente a cui lo studioso si oppone sostenendo come la tradizione sia, al contrario, trasmissione dei saperi tramandata nei secoli, e che, come tale, abbia prodotto non immobilità ma cambiamento, generando, come ho già citato, quella “perpetua tensione che continuamente si riarticola nel fluire dei linguaggi critici e del gusto”

(*Incursioni*, alla pagina 11). Una tensione che ritrovo, per tornare alla mia digressione iniziale, nell'adattamento dell'*Iliade*, pretesto del mio ragionamento a partire dal libro di Settis.



2 | *Iliade*, Teatro Del Carretto, regia di Maria Grazia Cipriani, fotografia di Elena Modena, Città del Teatro, Cascina (PI), 2013.

La *mise en scène* del Teatro Del Carretto esprime, stabilisce, persegue un rapporto con la memoria del passato inteso non come un nostalgico vagheggiamento di un tempo ormai perduto, ma come consapevolezza del presente. Un presente volto a coniugare il mito, la memoria, l'antropologia culturale, il ricordo personale, con la storia. La riscrittura proposta dalla compagnia di Lucca, eco lontana del grande poema epico, è centrata sul confronto tra la tragicità propria della condizione umana e la natura sovrumana degli dei. Una condizione di lontananza dagli dei che relega l'uomo in una dimensione terrena e finita.



3 | *Iliade*, Teatro Del Carretto, regia di Maria Grazia Cipriani, fotografia di Elena Modena, Città del Teatro, Cascina (Pisa), 2013.

Una situazione evidenziata dalla Compagnia toscana che attinge al crogiolo del mito sedimentato attraverso i secoli nell'immaginario collettivo degli occidentali. Una rappresentazione dal forte tasso evocativo che, tuttavia, mai diviene vernacolo. Ciò grazie, anche, all'ideazione di uno spazio scenico potente ed essenziale che suggerisce, per l'originalità e l'intelligenza creativa del suo autore Graziano Gregori, un'idea di antica terribilità. Una scena abitata da soli uomini e dei, resi sia in carne ed ossa sia da 'attori artificiali' che, in un avvincente tessuto fitto di fonti dirette e indirette, include, anche, le avanguardie storiche del primo Novecento. *Iliade*, quindi, può ritenersi un esempio mirabile di quella capacità di coniugare e tramandare, pur attraverso la creazione di un universo immaginifico ma non destoricato, le fonti della nostra cultura con l'urgenza del presente. Il passato, dunque, non è un calco, sembra ricordarci il Teatro Del Carretto la cui ricerca, nel suo rinnovarsi, attinge alle fonti del passato, nutrendo l'attualità del nostro tempo.



4 | *Iliade*, Teatro Del Carretto, regia di Maria Grazia Cipriani, fotografia di Elena Modena, Città del Teatro, Cascina (Pisa), 2013.

Analogamente a quanto ci dice, pur se mediante percorsi diversi, William Kentridge attraverso *Triumphs and Laments*, il grande fregio allestito, a Roma, sugli argini del Tevere, certamente tra le più significative opere di arte urbana del nostro tempo. Ma le riflessioni legate alla memoria culturale inducono a un'altra considerazione: la memoria, è noto, è anche memoria selettiva e come tale implica, necessariamente, uno stretto rapporto con l'oblio sia sul piano del ricordo personale, sia su quello della memoria sociale (Assmann [1999] 2002).

La memoria e l'oblio, quindi, per parafrasare Wisława Szymborska, sono, "una coppia ben assortita" (Szymborska 2012). Non si tratta di stabilire, pertanto, quanto passato sia racchiuso nell'opera di un autore, quanto piuttosto 'quale passato' sia racchiuso in un'opera. L'eredità di quello che si definisce genericamente come 'l'antico' non è sempre presente in maniera permanente e simultanea nella coscienza personale e in quella collettiva; ciò significa affrontare il rapporto con il tempo della storia e con la selezione delle fonti.



5 | Roma, Lungotevere. (Foto di Federico86, 2008, Wikimedia.Commons.org free media repository.)

L'individuazione, la selezione e la costruzione delle fonti sono alla base del complesso, quanto accurato, lavoro di Kentridge. *Triumphs and Laments* è espressione incontestabile di come storia e filologia diventino sia nella prassi artistica sia nella prospettiva storiografica, una sorta di stella polare come conferma la lettura che ne fa Settis in *Incursioni*, dalle cui pagine affiorano temi e categorie centrali nella teoria critica del Novecento e dei nostri giorni (Assmann [1999] 2002; Benjamin [1934] 1973; Bloom [1994] 2000; Bourriaud [1998] 2010; Bürger [1974] 1990; Danto [1992] 2010; Lyotard [1979] 1991).

Incursioni ha, dunque, colpito nel segno avviando una fitta serie di ragionamenti destinati, probabilmente, a farsi, a divenire, sistema. E in ciò risiede la forza, l'impatto di questo prezioso volume, come confermano le molte e avvincenti finestre tematiche che si aprono a partire dalla lettura del fregio realizzato da William Kentridge sui muraglioni del Tevere. Non ripercorrerò su queste pagine le vicende, le caratteristiche, l'ampio apparato iconografico e iconologico ricostruito con accuratezza filologica

da Settis e che di per sé costituiscono un esempio di metodo applicato agli studi storici di arte contemporanea. Mi interessa, invece, evidenziare alcuni aspetti importanti che, a partire dal fregio, aprono una vasta gamma di implicazioni. Prenderò in considerazione proprio le pagine finali del saggio dove l'autore inserendo l'opera in un più ampio contesto internazionale che spazia dai murales alla *street art*, dall'installazione all'arte pubblica propone un'apparente deviazione dall'intervento 'romano' del grande artista sudafricano citando un passo da *Monumenti* di Robert Musil:

[...] la cosa più strana dei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile. Non c'è dubbio che essi sono fatti per esser visti, anzi per attirare l'attenzione; ma nello stesso tempo hanno qualcosa che li rende, per così dire, impermeabili, e l'attenzione vi scorre sopra come le gocce d'acqua su un impermeabile, senza arrestarsi un istante [...]. Per farsi notare, insomma i monumenti dovrebbero darsi da fare come tutti noi (*Incurioni*, alla pagina 335).



6 | Roma, Lungotevere Prati. (Foto di Blackcat, 2011, Wikimedia.Commons.org free media repository.)

Sparigliando le carte, Settis ci distoglie da Kentridge e dal suo intervento di arte urbana per affrontare, con la complicità del grande scrittore, alcuni nodi irrisolti, eppur urgenti, di molte città contemporanee e di Roma in particolare. Ma la divagazione dello studioso è, infatti, soltanto apparente perché non solo ci riconduce al forte impatto impresso sul territorio capitolino dal lavoro dell'artista di Johannesburg, ma perché si fa, come tutto il volume, sensore dell'attualità.



7 | E. Basile, M. Rutelli, A. Ugo, G. Geraci, Monumento alla libertà e ai caduti, 1909-1910, 1930-1931, bronzo, marmo, pietra, Palermo. (Foto di Fabio P., 2014, Wikimedia.Commons.org free media repository.)



8 | E. Gallori, Monumento a Giuseppe Garibaldi, 1895, bronzo, Roma. (Foto di Rebax63, 2017, Wikimedia.Commons.org free media repository.)

I monumenti, e concordo, attraverso Settis, con Musil, erano diventati sempre più, nella percezione collettiva, da simboli del potere, da polarità urbane dalla forte connotazione celebrativa e identitaria, a spazi neutrali, anonimi, muti e spesso incongrui con i ritmi, con il fluire della città contemporanea. Fatte, dunque, alcune importanti eccezioni, i monumenti sembravano aver perduto la funzione di senso, il rapporto di necessità con il contesto che li accoglieva. Sia che si trattasse di scultura o di un'opera architettonica sia di un'installazione o di un intervento *site-specific*, avevano smarrito, sovente, il rapporto fondante con il luogo e con la memoria del luogo (Gallerani 2002; De Marco 2002; De Marco 2020).

Ma se la solitudine del monumento costituisce un aspetto innegabile di molte realtà urbane condizionando, anche, la fruizione del cittadino, il marmo, la pietra e il bronzo non sono immutabili come siamo portati, spesso, a pensare (Bourriaud [1998] 2010; De Marco 2016; Lowe [2020]

2021). Al contrario, confermano ancora una volta, come la memoria sia sempre dinamica, come dimostrano le immagini che, sempre più di frequente, provengono dalla carta stampata, dai telegiornali e dal web e

che raccontano di graffiti, di scarabocchi, di rovesciamenti di statue e monumenti legati al passato coloniale, schiavista e razziale di molti Paesi.

La caduta, il rovesciamento iconoclasta a cui sono, oggi, soggetti molti monumenti e statue del passato ne ribalta la percezione ormai consolidata facendoli diventare da luoghi silenti a luoghi della divisione e dello scontro sociale il cui ribaltamento e/o distruzione aggiunge nuovi strati di significato. L'abbattimento di simboli e personalità considerate fondanti mette in luce, proprio attraverso la furia della contestazione, come il punto di vista della storia sia disseminato di insidie, di strascichi irrisolti che non vanno ignorati, negati o rimossi ma riletti (Isnenghi 2004; Romano 2015; Nacci 2019).

Spetterà, pertanto, anche agli storici dell'arte fornire utili quanto preziose chiavi di lettura su questi avvenimenti (De Marco 2019 e De Marco 2020). Ciononostante, quella che era ritenuta opportunamente l'invisibilità del monumento, per tornare alle raffinate pagine di Settis che cita Musil, è spunto funzionale alle argomentazioni dell'archeologo perché gli permette di suggerire l'analogia con Roma, una città ricca di storia che stenta, oggi, a farsi notare perché incapace di recuperare, di attivare, una nuova progettualità.

Città eterna per antonomasia, Roma è "Roma-città" e "Roma-mondo", per ricordare una definizione cara a Lotman, e come tale può essere paragonata solo a Gerusalemme, altro luogo simbolo, dal forte potere di fascinazione (Giardina, Vauchez 2000; Lotman 1985). Nel contesto romano, scrive Settis, nulla come *Triumphs and Laments* ha mostrato, di recente, una capacità di riattivare i meccanismi della memoria visuale, in una città sovraccarica di monumentalità e di storia, e forse proprio per questo, aggiungo, incline a non guardare, a non ricordare. Kentridge, al contrario, ci costringe a ricordare, a riflettere. Nella lunga sequenza disegnata sulle sponde del Tevere si volge, anche, al passato non appiattendolo in letture affrettate. L'artista, infatti, non banalizza perché attinge al tempo della storia, selezionando e prendendo posizione, offrendo più livelli di interpretazione e realizzando un intervento che, nonostante la sua voluta natura effimera, è destinato a durare.

Non un intervento calato dall'alto, dunque, ma un progetto accurato che ha stabilito un rapporto di necessità, di pertinenza con il luogo. Ciò paradossalmente proprio nell'essere anti-monumento. L'artista ci ha messo di fronte alla storia con un segno non invasivo, non inutilmente narcisistico ma rispettoso dell'ambiente, conciliando la transitorietà con il valore culturale della perennità. Kentridge, per concludere con le parole di Paul Éluard, ha dato forma, da grande artista qual è, a "le dur désir de durer".

Avvertenze

Il titolo del volume che, su queste pagine cito soltanto come *Incursioni*, è per esteso: *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione* edito da Feltrinelli, nel 2020. L'adattamento dall'*Illiade* da parte del Teatro Del Carretto, compagnia attiva dal 1983 che ha sede a Lucca presso il Teatro del Giglio, è di Maria Grazia Cipriani che ha curato anche la regia. Le scene e i costumi sono di Graziano Gregori su suoni di Hubert Westkemper, le luci di Gianni Pollini. Qui mi riferisco all'edizione del 2015 presso il Teatro Guglielmi di Massa trasmessa il 9 Gennaio 2021 da Rai 5, canale 23. Segnalo, per una disaminata dettagliata: <https://www.teatrodelcarretto.it>. Giova sottolineare come il nome della compagnia rimandi, tra i molti riferimenti e secondo quanto mi ha detto Cipriani, al monumento funebre a Ilaria Del Carretto collocato nella Cattedrale di San Martino a Lucca a cui attese, tra il 1406 e il 1410, Jacopo della Quercia. La definizione di 'attore artificiale', densa di rimandi cui su queste pagine non posso accennare, mi è stata suggerita da Maria Grazia Cipriani e Tania Tonelli, preziose alleate per la stesura di alcune parti di questo scritto e a cui va la mia gratitudine. Un grazie, anche, a Elena Modena per aver acconsentito la pubblicazione delle foto di scena, libere dai vincoli dei diritti di autore. Le immagini si riferiscono alla rappresentazione del 2013, sempre per la regia e allestimento di Cipriani, presso Città del Teatro, Cascina (PI).

Il grande fregio di 550 metri in lunghezza per un'altezza massima di oltre 12 metri, di William Kentridge (Johannesburg, 28 aprile 1955), posto sugli argini del Tevere fra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, è stato inaugurato con un corteo festivo, il 21 aprile del 2016, giorno in cui si celebra il Natale di Roma. Opera partecipata per la cui realizzazione l'artista si è avvalso di un insieme di competenze disciplinari molteplici comprese, naturalmente, quelle di storici e storici dell'arte. Il fregio è stato realizzato con una tecnica originale e rispettosa dell'ambiente volta a limitare, nel tempo, la durata dell'opera. Tecnica che ha sfruttato in senso creativo, tramite l'idropulitura, la rimozione dello smog e della patina biologica accumulatasi negli anni sui muraglioni, facendo emergere, per sottrazione, il complesso quanto articolato corteo d'immagini che anima l'intero lavoro. Un procedimento che non solo non ha alterato le caratteristiche chimico-fisiche degli argini ma ha utilizzato lo smog come pigmento e già adottato da Kristin Jones nel 2005, per *She Wolves*, intervento pensato in occasione dell'evento inaugurale di *Solstizio d'Estate* organizzato dall'Associazione onlus Tevereterno.

Per un'attenta disamina del fregio, delle sue dimensioni, e delle fasi preliminari alla sua realizzazione rimando alle pagine 274-336 del citato volume di Settis. Il fregio di Kentridge, unitamente ad alcune realizzazioni coeve di *street art* e all'intervento site-specific *Floating Piers* sul lago d'Iseo a firma di Christo (Gabrovo, 13 giugno -

New York, 31 maggio 2020), sono stati oggetto di alcune di lezioni da me tenute, nel 2016, per il Corso di Laura Magistrale di Storia dell'arte dell'Ateneo di Palermo.

Riferimenti bibliografici

Assmann, [1999] 2002

A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* [ed. or.: *Erinnerungsraume: formen und Wandlungen des kulturellen Gedachtnisses*, München 1999], trad. it. S. Paparelli, Bologna 2002.

Benjamin [1934] 1973

W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, [ed. or.: *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934*], trad. it. A. Marietti, Torino 1973.

Bloom [1994] 2000

H. Bloom, *Il canone occidentale* [ed. or.: *The Western Canon*, New York 1994], trad. it. F. Saba Sardi, Milano 2000.

Bourriaud [1998] 2010

N. Bourriaud, *Estetica relazionale* [ed. or.: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998], trad. it. M.E. Giacomelli, Milano 2010.

Braccesi 1989

L. Braccesi, *L'Antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma 1989.

Burke [2001] 2002

P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* [ed. or.: *Eyewitnessing*, Londra 2001], trad. it. G.C. Brioschi, Roma 2002.

Bürger [1974] 1990

P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* [ed. or.: *Theorie der Avantgard*, Göttingen 1974], trad. it. A. Buzzi, Torino 1990.

Crispolti 1997

E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma 1997.

Danto [1992] 2010

A.C. Danto, *Oltre il brillo box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia* [ed. or.: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, Berkeley and Los Angeles 1992], trad. it. M. Rotili, Milano 2010.

De Marco 2002

G. De Marco, *Postille a: rilievo, scultura, luogo di Paolo Gallerani. Problemi del fare nelle arti plastiche oggi*, "Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea" 7 (2002),19-30.

De Marco 2011

G. De Marco, *Mussolini e l'uso pubblico della storia: dalle demolizioni nel centro storico di Roma al complesso dell'E42*, in D. Lacagnina (a cura di), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Palermo 2011, 33-48.

De Marco 2016

G. De Marco, *Costruire il consenso: architettura, spazio urbano e committenza nell'Europa contemporanea*, "Epekeina, International Journal of Ontology History and Critics" 1-2 (2016), 1-12.

De Marco 2016

G. De Marco, *Sull'avvio del canone negli studi di storia dell'arte contemporanea nell'era della globalizzazione digitale. Spunti da uno scritto di Cesare Segre*, "Classico Contemporaneo" 2 (2016), 13-34.

De Marco 2018

G. De Marco, *L'Ara Pacis di Augusto e la campagna elettorale per le elezioni amministrative del 2006 del Comune di Roma*, "Classico Contemporaneo" 4 (2018), 1-15.

De Marco 2019

G. De Marco, *La Costituzione della Repubblica Italiana, l'Archivio Centrale dello Stato e l'Eur. Un esempio di potenziale risemantizzazione?*, in F. La Mantia, A. Le Moli (a cura di), *Persona, comunità, strategie identitarie*. Convegno del dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Palermo (Palermo 27-29 novembre 2018), Palermo 2019, 3-22.

De Marco 2020

G. De Marco, *La memoria come patrimonio di sofferenza. Le pietre d'inciampo (Stolpersteine) di Gunter Demnig in via Madonna dei Monti a Roma*, in D. Tononi e M. Di Figlia (a cura di), *Tempo e Shoah*, Palermo 2020, 147-159.

De Marco 2020

G. De Marco, *Perchè non è vero che Yale University ha cancellato il Rinascimento*, "Artribune" (4 febbraio 2020).

Éluard 1950

P. Éluard, *Le dur désir de Dürer*, Paris 1950.

Gallerani 2002

P. Gallerani, *Rilievo, scultura, luogo. Problemi del fare nelle arti plastiche oggi*, "Avanguardia" 7, 21 (2002), 19-31.

Gentile 2007

E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Bari-Roma 2007.

Giardina 2000

A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Bari-Roma 2000.

Habermas [1962] 2005

J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica* [ed. or.: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962], trad. it. A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, Bari-Roma 2005.

Isnenghi 2004

M. Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1898 ai giorni nostri*, Bologna 2004.

Kentridge [2014] 2016

W. Kentridge, *Sei lezioni di disegno* [ed. or.: *Six drawing lessons*, Cambridge, Massachusetts 2014], trad. it. N. Poo, Monza 2016.

Knight 2008

C.K. Knight, *Public art. Theory, practice and populism*, Oxford 2008.

Lacy 1995

S. Lacy, *Mapping the Terrain: new genre public art*, Seattle 1995.

Lotman 1985

J.M. Lotman, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. e cura di S. Salvestroni, Venezia 1985.

Lyotard [1979] 1991

J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [ed. or.: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979], trad. it. C. Formenti, Milano 1991.

Lowe [2020] 2021

K. Lowe, *Prigionieri della storia* [ed. or.: *Prisoners of history*, New York 2020] tra. it. C. Baffa, Milano 2021.

Mitchell 1992

W.J.T. Mitchell, *Art and public sphere*, Chicago 1992.

Mirzoeff [2015] 2017

N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)* [ed. or.: *How to see the world an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*, London 2015], trad. it. R. Rizzo, Monza 2017.

Musil [1936] 1986

R. Musil, *Monumenti*, in R. Musil., *Romanzi brevi, novelle e aforismi* [ed. or. *Denkmale*, in *Nachlass zu Lebzeiten*, 1936,1957], trad. it. A. Rho, Torino 1986.

Nacci 2019

M. Nacci, *Il volto della folla. Soggetti collettivi, democrazia, individuo*, Bologna 2019.

Nicoloso 2008

P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008.

Ricci 2006

A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma 2006.

Ricoeur [2000] 2003

P. Ricoeur, *La memoria, la storia e l'oblio* [ed. or.: *La memoire, l'histoire, l'oubli*, Parigi 2000], trad. it. D. Iannotta, Milano 2003.

Romano 2015

M. Romano, *La piazza europea*, Venezia 2015.

Settis 2002

S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.

Settis 2004

S. Settis, *Futuro del "classico"*, Torino 2004.

Settis 2017

S. Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino 2017.

Szyborska [2011] 2012

W. Szyborska, *Basta così* [*Wystarczy*, 2011], a cura di R. Krynicki, trad. it. S. De Fanti, Milano 2012.

Weil [1940-1941] 2012

S. Weil, *L'Iliade, o il poema della forza* [ed. or.: *L'Iliade ou le poème de la force*, "Les Cahiers du Sud", 1940-1941], trad. it. F. Rubini, Trieste 2012.

La necessaria complementarità fra innovazione e tradizione

Giuseppe Di Giacomo

Prendendo in considerazione il sottotitolo del volume di Salvatore Settis – *Arte contemporanea e tradizione* – appare evidente a mio avviso come il problema fondamentale sia quello del rapporto fra innovazione e tradizione nella storia dell’arte. Se nella storia dell’arte tradizionale l’evoluzione è segnata dal passaggio da un paradigma all’altro, che implicava una rottura drastica con il passato e insieme un nuovo inizio, ciò che contraddistingue invece la contemporaneità è il passaggio da un’epoca caratterizzata dalla presenza di paradigmi a un’epoca nella quale l’unico paradigma è l’assenza di paradigmi. Questo significa che nelle varie espressioni artistiche contemporanee vengono ripresi, di volta in volta, alcuni paradigmi del passato per trasformarli radicalmente. In questo senso la cosiddetta tradizione artistica è di fatto il risultato di un dialogo costante tra ogni momento della storia e tutto ciò che lo precede: in altre parole, non si dà innovazione senza tradizione, né tradizione senza innovazione. Si tratta di una vera e propria presupposizione reciproca di condizione e condizionato, ovvero dell’importanza assegnata all’elemento sensibile, in quanto irriducibile all’elemento intelligibile, e che trova la sua origine nella ‘morfologia’ goethiana. La morfologia è per Goethe un’indagine volta non a ricercare le cause nascoste dei fenomeni, ma a descriverne le forme esteriori, vale a dire la loro dimensione sensibile e le configurazioni attraverso le quali tale dimensione si rende visibile. Proprio perché non c’è per Goethe un’essenza nascosta in base alla quale la nozione di forma possa essere definita una volta per tutte, il punto di vista morfologico implica la nozione di ‘metamorfosi’, ovvero una trasformazione continua della forma stessa. Che la forma sia inscritta nel contesto delle sue trasformazioni, significa allora che la forma deve essere intesa non come *Gestalt*, bensì come *Gestaltung*, nel senso che la sua unità implica la molteplicità delle diverse manifestazioni, tra le quali – per

dirla con Wittgenstein e con Warburg – sono descrivibili sempre nuovi rapporti di somiglianze e differenze.

È quanto mostra per esempio un'opera che ha assunto un valore iconico nell'arte del Novecento, ovvero *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) di Pablo Picasso. L'artista ci dimostra come fra antico e moderno non ci sia mai netta frattura, ma una perpetua tensione che si configura come un vero e proprio dialogo. Il problema di fondo è di riconoscere in qualcosa che vediamo per la prima volta la traccia di qualcos'altro che sapevamo già, e che per questo mette in moto la nostra memoria facendoci dialogare con la storia. *Les Demoiselles d'Avignon* infatti è un'opera che rompe con il passato immediato – la bellezza e il naturalismo della rappresentazione – per attingere a modelli assai lontani nel tempo e nello spazio, quali quelli offerti dalle arti oceaniane, africane e antico-iberiche. La visita di Picasso al Trocadero, che come ha detto lui stesso è stata una "rivelazione", non rappresenta realmente il suo primo contatto con tale arte. Diverse testimonianze provano che già alla fine del 1906 Derain gli aveva mostrato un oggetto africano e Picasso aveva cominciato a collezionare arte negra; non solo, ma è altamente probabile che il pittore spagnolo abbia visto alcune maschere e statuette africane prima di cominciare *Les Demoiselles*. Tuttavia il Trocadero, oltre a permettere a Picasso di scoprire opere tribali di stili diversi, gli dà la possibilità soprattutto di coglierle in un contesto differente da quello dell'atelier di un artista. Insomma, se l'arte tribale non gli fa una particolare impressione tra l'autunno del 1906 e il giugno del 1907, improvvisamente nell'estate del 1907 egli comincia a considerare queste maschere e questi feticci da una prospettiva nuova che concorda con quanto intende conseguire con *Les Demoiselles*. Sembra comunque che anche altri fattori abbiano influito sull'opera di Picasso, e uno di essi è probabilmente la ripresa del dialogo con El Greco, e in particolare con la sua *Visión del Apocalipsis* o *Visión de San Juan* (1608-1614). Ora, se questo quadro di El Greco ha un'incidenza diretta sulle *Demoiselles*, non è per la particolarità del tema religioso bensì per la forma con la quale il tema è presentato: di fatto, il formato verticale delle *Demoiselles* si distingue da tutti gli altri suoi abbozzi, e ciò fa pensare che la compressione dei gruppi di nudi nel formato insolito di El Greco abbia potuto spingere Picasso a modificare la forma del quadro progettato. Del resto le due opere, quella di El Greco e quella di Picasso, presentano un certo numero di affinità che consistono, oltre che nella forma di

esecuzione, anche nel colore generale della composizione e nei dettagli delle posture; Picasso doveva essere affascinato dal modo in cui El Greco aveva giustapposto i personaggi, divisi in tre livelli di profondità, nello spazio di un primo piano molto compresso e completamente chiuso al fondo da drappaggi di tende.

Più in generale, per capire cosa si intende per tradizione artistica, Settis si rifà da una parte a Julius Schlosser e dall'altra ad Aby Warburg. Secondo la concezione di Schlosser, che il grande artista rinnovi quelle stesse immagini che ha ereditato dalla tradizione significa che la tradizione è sempre alla base di ogni innovazione. Del resto, quella che chiamiamo 'tradizione artistica', è caratterizzata non dall'immobilità bensì da quel cambiamento che è il risultato appunto di un dialogo ininterrotto, tra ogni artista e quelli delle generazioni precedenti. E a volte il dialogo si presenta non come ripresa dell'arte delle generazioni immediatamente anteriori, ma dell'arte di un passato assai più remoto, come accade in modo esemplare nel Rinascimento, che si rifà ai modelli greco-romani. A questo proposito c'è da sottolineare il fatto che se fra Quattro e Cinquecento l'arte si rinnova rifacendosi ai modelli della Grecia antica, fra Otto e Novecento gli artisti, desiderosi di mettere a punto un'arte bidimensionale, si rifanno all'arte egizia e alle icone greco-russe. Insomma, sembra indubbio che nessun artista possa prescindere da un qualche dialogo con il passato. A tal proposito è importante, sempre per Settis, l'opera di Aby Warburg, che ha sottolineato la resurrezione dell'arte e della cultura greco-romana nel cuore della storia europea e in particolare nel Rinascimento. Di qui quel *Nachleben der Antik* ('sopravvivenza dell'antico') che però implicava una staticità degli schemi iconografici e della gestualità delle figure; per dare dinamicità e vita a tali figure, Warburg introduce l'espressione *Pathosformel* ('formula del pathos'), nella quale – come giustamente afferma Settis – una componente – *Formel*, ovvero 'formula' – implica fissità e ripetizione di stereotipi, mentre l'altra – *Pathos* – implica instabilità e movimento. Così, la 'formula del pathos' è in grado di dare nuova vita attraverso nuove immagini interiori.

Per quanto riguarda la rappresentazione del movimento, secondo Warburg la svolta decisiva ha coinciso con il primo Rinascimento fiorentino. È stato allora che pittori come ad esempio Botticelli e Ghirlandaio, osservando opere d'arte greco-romane, impararono a suggerire all'osservatore il

movimento delle figure che necessariamente erano immobili sulla tela: l'artificio al quale ricorsero fu quello di far muovere nello spazio i lembi delle vesti, i capelli sciolti e altro, insomma di far soffiare sulla tela il vento. L'Antichità appariva dunque a Warburg come instabilità, movimento, l'esatto opposto dell'idea classicista dell'arte greca come "nobile semplicità e quieta grandezza" affermata da Johann Joachim Winckelmann. Questo è quanto Warburg mostra nella sua ultima opera *Mnemosyne*, un'opera non-finita, anche perché si tratta di un progetto strutturalmente senza fine. Il presente come innovazione può entrare in dialogo con la tradizione proprio grazie alle *Pathosformeln*. Non solo, ma nella contemporaneità troviamo anche artisti che dichiarano le proprie fonti, tematizzando anzi il rapporto con tali fonti come oggetto della propria arte e dando loro un significato nuovo e diverso: è il caso, ancora una volta, delle *Demoiselles d'Avignon*. Proprio riflettendo su come Picasso ha realizzato l'opera, possiamo rivolgere la nostra attenzione al dialogo tra il presente e le fonti appartenenti al passato e alla tradizione artistica. L'opera rappresenta una sala di bordello con cinque donne nude, nelle posizioni tratte dalle *Baigneuses* di Cézanne, nella versione *Cinq Baigneuses*. Alcuni disegni preparatori precisano che le ragazze al centro con le braccia alzate derivano da quella a destra del *Bain turc* di Ingres.

Nel saggio su Renato Guttuso, con riferimento ai disegni del pittore dedicati alla morte di Pablo Neruda, Settis si concentra proprio sull'elemento del "braccio cadente verso il suolo", una delle *Pathosformeln* che Warburg aveva già trattato nel suo Atlante *Mnemosyne*: si tratta di un gesto che dall'arte classica giunge al presente, passando per la *Deposizione* del Caravaggio e il *Marat* di Jacques-Louis David, al quale fu commissionato il giorno successivo l'omicidio dello stesso Marat. Settis, oltre a sottolineare come sia il braccio cadente verso il suolo a dare forza ed eloquenza alla denuncia del delitto, evidenzia l'identificazione di Neruda con Marat, e conseguentemente di Guttuso con David, identificazioni suggerite dalla corrispondenza dello schema compositivo: la postura del morente, la penna e il foglio nelle mani, la dedica del pittore. Il cammino della storia dell'arte non è affatto lineare, anzi è percorso da linee di frattura e sentieri interrotti, e tuttavia nulla sembra costituire una rottura così radicale con il passato quanto la video-arte. Resta il fatto che la stessa video-arte non nasce *ex nihilo*, come mostra in modo esemplare l'opera di un artista come Bill Viola, dove il passato è

sempre richiamato in modalità differenti. Alcune opere di Bill Viola trasformano le fonti della tradizione: è il caso di *Emergence* (2002), che riprende uno dei grandi temi dell'arte cristiana, ovvero il 'Cristo al sepolcro'. Qui, il corpo del giovane, che esce dal sepolcro-pozzo spinto dal getto di acqua e al quale si avvicinano due donne (il che potrebbe somigliare alla figura del Cristo accudito da Maria e dalla Maddalena), è un corpo morto e non, come quello della tradizione religiosa, il corpo del Cristo resuscitato. Proprio a indicare la morte del corpo, ritroviamo quel braccio cadente di cui abbiamo parlato, che riattualizza in ambito video-artistico la classica *Pathosformel* della tradizione passata. Il rapporto tra *The Greeting* (1995) e la *Visitazione* del Pontormo (1528) è probabilmente il più famoso tra i molti che intercorrono fra le opere di Bill Viola e quelle dei maestri del passato. Le somiglianze compositive, di formato, di tema e di sviluppo narrativo, sono qui così marcate che si potrebbe essere tentati di descrivere il video come la trasposizione fedele del dipinto, con minime oscillazioni e deviazioni (come gli abiti delle protagoniste), tutte nella direzione di una secolarizzazione della scena, che pure conserva in sé una forte carica allusiva al quadro religioso che ne è all'origine. Non si tratta comunque di una semplice trasposizione illustrativa. Quel che Pontormo ci mostra nel suo quadro è un incontro molte volte rappresentato nell'arte cristiana: la Visitazione della Vergine Maria a Santa Elisabetta. Le due donne, che nel quadro del Pontormo assistono all'incontro guardando lo spettatore (Viola le riduce a una), con la loro solenne fissità sembrano consapevoli di quel che sta avvenendo, e invitano l'osservatore a considerare quell'incontro oltre le apparenze del visibile, sia per il mistero che simboleggia, sia per il futuro che rivela. Nonostante la straordinaria intensità della scena evangelica, e di questa sua rappresentazione a opera del Pontormo, non sembra in questo caso che sia il tema ad aver attratto l'attenzione di Bill Viola, quanto piuttosto le sue modalità rappresentative. Se nel Pontormo la *Visitazione* della Vergine Maria a Santa Elisabetta è di fatto l'incontro tra Gesù e il Battista, entrambi nel grembo delle madri incinte, quello che tuttavia – come sottolinea bene Settis – attira l'attenzione di Bill Viola non è questa tradizione religiosa ma piuttosto il movimento delle figure che nel Pontormo è denotato dalle vesti mosse dall'aria. Per Bill Viola, che secondo Settis non conosceva Warburg, il punto centrale è che il movimento non ha bisogno di essere rappresentato come nella pittura rinascimentale dagli "accessori" (vesti, capelli), dal momento che può essere rappresentato direttamente dal medium elettronico.

Questo video-artista, che pensa se stesso come un pittore, fa e rifà continuamente i conti con la tradizione artistica, stabilendo con l'osservatore un dialogo che presuppone il riferimento a saldissime radici nella storia pittorica precedente. Bill Viola, nell'ereditare problemi e procedure proprie della tradizione artistica, li declina in una nuova forma espressiva, instaurando e proseguendo un dialogo proficuo con la tradizione artistica, mantenendo questo dialogo intenso con l'arte del passato anche nell'epoca della cultura digitale.

Nel saggio *Marcel Duchamp si taglia la testa*, troviamo una foto del 1937, dove una donna abbigliata in vesti vagamente all'antica guarda fuori campo mentre tiene in mano un metro da sarto; nello stesso tavolo vediamo la testa di un uomo che sembra appoggiato su di esso. Non avendo titolo, Settis propone di chiamare questa foto *Doppio ritratto*: lui, il decollato, è Marcel Duchamp, lei è la sua compagna Mary Reynolds. Ora, se come afferma Settis quello con cui qui abbiamo a che fare è una donna indifferente alla testa mozzata dell'uomo, c'è da dire che si conoscono alcune serie iconografiche che possono essere descritte allo stesso modo: Giuditta con la testa di Oloferne, Salomè con quella del Battista, e possiamo aggiungere anche il giovane Davide con la testa di Golia. Secondo una tradizione pittorica che Settis condivide, la testa tagliata rappresenta il pittore che è stato l'autore di quel dipinto. Il riferimento più noto è *Giuditta e Oloferne* di Cristoforo Allori (1612): secondo una certa tradizione, il pittore avrebbe voluto qui riflettere il proprio tormento amoroso a causa dell'infedeltà della donna della quale era innamorato; per questo ritrasse la donna nella figura di Giuditta, e se stesso in quella di Oloferne. In questo modo il pittore vuole esaltare il potere della rappresentazione, riscattando il proprio dolore grazie alla forza dell'arte.

Il *Davide con la testa di Golia* di Caravaggio mostra un'assonanza con il famoso autoritratto di Rembrandt del 1658. Nell'opera di Caravaggio, il bagliore accecante di ciò che emerge dall'oscurità rende visibile solo l'arco della composizione, il fanciullo con le sue guance ancora tonde regge l'enorme testa del nemico sconfitto; questa già perde colore e gli occhi sono privi di espressione. I vestiti del fanciullo hanno le stesse tonalità dell'autoritratto di Rembrandt: il bastone nella mano sinistra splende di un metallo opaco, come la spada dietro le spalle di Davide, e la tunica gialla sul petto è come una corazza da cui spuntano le pieghe della camicia.

Guardando bene Davide con il suo trofeo, in equilibrio tra l'uccisore e l'ucciso, tra ciò che è in ombra e ciò che è in luce, vale a dire tra il 'decomporsi' e il 'fiorire', si scopre che non c'è differenza tra vincitore e vinto. Il quadro sembra parlare di questo e se ne ha conferma quando ci si rende conto che il fanciullo vivo e il gigante morto hanno lo stesso volto: sono fasi diverse di uno stesso processo, una dimostrazione del 'prima' e del 'dopo'. Se è vero che la testa di Golia non è altro che un autoritratto di Caravaggio, diventa allora ancora più interessante, nel confronto dei tratti, accorgersi che l'autoritratto è doppio. Quello a cui assistiamo sono i cambiamenti del volto nel suo movimento dall'inizio alla fine: è forse questo il primo caso in cui per l'artista il soggetto non è solo un io-definito, ma un io-flusso. Anche per questo l'opera di Caravaggio si avvicina a Rembrandt, soprattutto al Rembrandt degli autoritratti, dal momento che, messi in fila ed esaminati uno dopo l'altro, questi autoritratti formano una sorta di catalogo: una serie di riflessi catturati in casi di emergenza di quella stessa propensione a seguire la natura. Forse l'idea non stava nel cogliere il passaggio tra la fine di un autoritratto e l'inizio di quello successivo, ma nel serbare accuratamente il 'tipo': il Rembrandt dipinto cambia di tela in tela, mantenendo intatto il nucleo, e sembra dirci 'questo ero, questo non sarò più'. Allo stesso modo, tra l'altro, funziona anche il selfie, genere che pervade la contemporaneità: la ricerca delle differenze è stata sostituita dalla produzione di duplicati. Se Jean Cocteau parla del cinema come dell'unica arte che attesta il lavoro della morte, gli autoritratti di Rembrandt, che non fanno altro che questo, possono essere equiparati a una sorta di protocinema, mentre i chilometri di selfie, scattati da tutti e a tutti accessibili, sembrano il rovescio, l'altra faccia della medaglia: una cronaca di morte in atto nel consorzio umano, che non interessa più a nessuno già da un pezzo. In particolare, nel *tableau vivant* fotografico creato da Duchamp, resta oscuro il significato del metro da sartoria che Mery Reynolds sta maneggiando: forse, come dice Settis, Duchamp vuole mostrare un togliersi via dalla tradizione artistica prendendone le misure con un metro sartoriale. Resta tuttavia il fatto che "dentro o dietro un ripudio così radicale, la tradizione artistica in qualche modo - come residuo, rifiuto, rimasuglio - c'è ancora tutta" (Settis, *Incursioni*, 63).

Settis dedica una particolare attenzione a un protagonista dell'arte italiana del Novecento, ovvero Giuseppe Penone, nella cui arte è espresso in modo

esemplare il tema del rapporto fra innovazione e tradizione. Per quanto riguarda il tema della tradizione, Settis fa notare come inizialmente il tempio greco aveva colonne di legno, sostituite poi con la pietra, sì che legno e pietra sono stati a lungo fianco a fianco. Non solo, ma nella forma di una colonna, che fosse di pietra o di legno, il greco 'leggeva' la figura umana. Anche le statue di legno erano concepite dai greci come una fase primordiale della scultura, e questa vicinanza dell'albero (del legno) all'uomo si spinge quasi fino all'identità, come mostra Ovidio nelle metamorfosi in piante di uomini o ninfe. Nelle *Metamorfosi*, infatti, troviamo spesso la trasfigurazione di un corpo umano o divino in una pianta, come mostra la metamorfosi di Dafne inseguita da Apollo. Giuseppe Penone, nel riconoscere nel bosco l'inizio della sua scultura, esprime il ripudio della concezione dell'arte come rappresentazione; di qui quel 'grado zero' della scultura che è tutt'uno con il 'fare'. Così la scultura, non avendo un fine predeterminato, giunge a un risultato non previsto e che, come tale, non può che sorprenderci. Penone prende le distanze dalla tradizione culturale italiana che non rifiuta l'immagine e la rappresentazione, mentre quello che lui ricerca è la materia che ha un valore in quanto tale, indipendentemente da ogni sua capacità raffigurativa. Così Penone, ponendo la rappresentazione in sintonia con la cultura cattolica e la sua negazione con l'ebraismo, sembra richiamarsi al comandamento biblico "non ti farai idolo né immagine alcuna". Sulla base di questo divieto, Penone lavora con la materia in modo tale da 'vedere', come accadeva a Vitruvio, la figurazione dove non c'è: un corpo di uomo in una colonna dorica, una donna in una colonna ionica, una fanciulla in una colonna corinzia. Così - mette giustamente in evidenza Settis - la radicale novità della scultura di Penone fa tutt'uno con le sorgenti stesse della tradizione. Di fatto la metamorfosi della materia durante il lavoro dell'artista comporta l'identificazione tra uomo e natura; la scultura di Penone, basata sul divieto della raffigurazione e sulla convinzione che la materia posseda una creatività innata, costituisce un nuovo inizio dell'azione artistica fondato sulla materia e il tempo: l'artista infatti fa dialogare la nostra temporalità con quella inesorabile e lenta della natura. Penone quindi recupera la pienezza della figura umana proprio nella natura, facendosi natura e non più copiando la natura stessa.

Incursioni dello straordinario nell'ordinario

Elisabetta Di Stefano

Exegi monumentum aere perennius (Orazio, *Odi* III, 30, 1). Se l'arte antica, parafrasando l'ode di Orazio, si erge quale "monumento più duraturo del bronzo", l'arte contemporanea è spesso effimera, costituita da installazioni temporanee, da performance che vivono nell'*hic et nunc* di un dato contesto spazio-temporale, da prodotti transeunti e mutevoli. Eppure l'arte contemporanea non nasce dal nulla: si nutre della tradizione che l'ha generata, dando origine a rapporti di 'parentela' vicina o lontana che trovano un'appropriata chiave euristica nella nozione di 'somiglianza di famiglia'. Tale concetto, originariamente proposto da Ludwig Wittgenstein per i giochi linguistici (Wittgenstein [1953] 1995), è stato utilizzato da Władisław Tatarkiewicz per interpretare il dialogo che si instaura tra opere distanti nel tempo (Tatarkiewicz [1976] 1993, 64): la dialettica tra tradizione e innovazione costituisce il segno dell'arte contemporanea più significativa.

Il libro di Salvatore Settis raccoglie dieci 'incursioni' nell'arte contemporanea realizzate con lo sguardo dell'antichista che sa cogliere le stratificazioni culturali nella consapevolezza che "tra 'antico' e contemporaneo non c'è netta frattura, ma una perpetua tensione, che continuamente si riarticola nel fluire dei linguaggi critici e del gusto, nei meccanismi di mercato, nel funzionamento delle istituzioni, nella 'cultura popolare'" (*Incursioni*, alla pagina 11).

Uno dei *fil-rouge* che attraversa gran parte delle incursioni di Settis è riconducibile alla dialettica straordinario-ordinario. L'arte è un evento che si colloca al di fuori della vita quotidiana: ci sono opere che esprimono i 'valori culturali' legati al rito e alla dimensione del sacro, altre dense di 'valori espositivi' connessi agli spazi museali (gallerie, mostre, musei). In ogni caso sia gli uni sia gli altri valori conferiscono all'opera d'arte l'aura, cioè nei termini di Walter Benjamin (Benjamin [1955] 1998³, 25), quella distanza metafisica che ce la fa apparire lontana per quanto possa essere a

noi vicina. Nonostante questo l'arte è anche il prodotto di un fare in cui la materia viene plasmata dalle mani dell'artista e in cui il gesto ha una centralità assoluta. Pertanto l'arte non può essere circoscritta alla sola dimensione extra-ordinaria, ma va colta nella dialettica con la vita di tutti i giorni perché è da questa dialettica che trae linfa vitale, inverando il senso dell'esistenza.

Non è possibile tracciare questo *fil-rouge* attraverso tutti i capitoli del libro, ma si proverà a metterlo in luce, in modo esemplificativo, attraverso due artisti: Giuseppe Penone (capitolo 7) e Bill Viola (capitolo 8). Nel primo l'arte si confronta con la natura, nel secondo con la tecnologia. Benché Penone e Viola siano molto distanti sul piano dei materiali e della tecnica, sono accomunati dalla ricerca del sacro che ogni opera d'arte cela e al contempo rivela.

Giuseppe Penone è uno scultore. Scolpisce alberi, dando avvio a processi di metamorfosi che richiamano Ovidio e Bernini. Ma Penone non conferisce al legno tratti antropomorfici; scavando dentro l'albero, nel corpo dell'albero, ne scopre i nodi, le trasformazioni avvenute nel corso degli anni; in tal modo Penone "scolpisce il tempo" (*IncurSIONI*, alla pagina 214). La dimensione temporale è al centro della ricerca di Penone e viene articolata nella tensione tra ordinario e straordinario che Settis mette in luce richiamando alcuni testi della cultura greco-latina. Nelle società antiche il legno era un materiale presente in tutti gli aspetti della vita quotidiana, come ci ricorda Plinio il Vecchio: "Con gli alberi solchiamo i mari, costruiamo le case, i templi e i mobili, ci nutriamo, fabbrichiamo le statue degli dèi" (Plinio, *Hist. Nat.* XVI, 184); ma gli Antichi erano consapevoli che le piante non sono prive di anima, e che nemmeno la più preziosa statua d'oro e d'avorio "suscita in noi maggior venerazione di un bosco sacro e del profondo silenzio che vi regna" (Plinio, *Hist. Nat.* XII, 3). E Pausania racconta la festa dei *daidala* che si ripeteva ogni sei anni in Beozia:

Gli abitanti di Platea si recano in una foresta di querce gigantesche, e vi gettano pezzi di carne cotta. Non appena un corvo prende nel becco un pezzo di carne e va a posarsi su una quercia, subito la tagliano e vi scolpiscono una statua, che chiamano 'daidalon'.

Questo rituale, ripetuto per quattordici volte, dava origine a quattordici *daidala* destinati a essere arsi sull'altare sacrificale durante una festa a cui prendevano parte tutte le città della Beozia al fine di sancire con una cerimonia sacra la loro alleanza e il comune intento di propiziarsi la divinità.

Azione rituale è anche quella di Penone. L'artista non mira a creare oggetti e forme rappresentazionali ma si concentra sul gesto "che imprime sulla materia non tanto una forma predeterminata, ma una traccia performativa" (*IncurSIONI*, alla pagina 197). Potremmo interpretare il 'fare' di Penone come *artifaction*, nel senso che a questo termine conferisce l'etologa Ellen Dissanayake (Dissanayake 2014, 44). Con questa nozione la studiosa indica alcune predisposizioni comportamentali volte a 'rendere speciale' (*making special*) qualcosa, qualcuno o un'azione all'interno di una comunità che condivide gli stessi valori (Dissanayake 1992, 225). Tali comportamenti 'artificati', tipici delle cerimonie rituali, si servono di formule e simboli, volti ad attirare l'attenzione degli astanti per produrre effetti emotivi e cognitivi e creare affiliazione sociale. Il gesto di Penone, focalizzando l'attenzione dello spettatore sugli alberi, ce li mostra in modo nuovo, facendoci sentire parte di quell'armonia ecosistemica in cui ogni elemento, inorganico e organico, vegetale e animale, riveste un ruolo essenziale nel quadro della biodiversità.

La meraviglia suscitata dal gesto è il senso profondo dell'arte di Penone. È un'arte che non racconta miti o storie ma che mostra il perpetuo processo naturale sia quando 'scolpisce il tempo', scavando gli alberi e creando insoliti innesti di legno e bronzo o pietre (*L'Albero delle vocali* 1999-2000; *Ombra del bronzo* 2002; *Tra scorza e scorza*, 2003; *Idee di pietra*, 2003), sia quando plasma il 'respiro' (*Soffio*, 1978) per mostrare il soffio vitale del mondo. In questi gesti rituali, potremmo dire 'artificati', Penone ci rivela quanto straordinario sia ciò che consideriamo ordinario: la vita.

Considerato che per Benjamin la 'decadenza dell'aura' è prodotta dalla riproducibilità tecnica, nulla di meno 'auratico' potrebbe esserci della video-arte, la cui nascita presuppone la fotografia, il cinema, la televisione e da qui la cultura di massa. Tuttavia, con il sovvertimento dei linguaggi artistici tradizionali, avvenuto nella seconda metà del Novecento, nuovi mezzi espressivi, compresi quelli tecnologici e digitali (Rush 2005), hanno

fatto ingresso nel mondo dell'arte. La video-arte ha così acquisito i 'valori espositivi' tipici delle opere contemplate negli spazi museali, ma difficilmente – si pensa – potrebbe possedere i 'valori culturali' che secondo Benjamin sono collegati al rito. Questa supposizione viene smentita da Bill Viola che, trascendendo l' 'ordinarietà' del mezzo, riesce a esprimere la dimensione del sacro al pari dei più grandi artisti rinascimentali a cui si ispira. Non è un caso che abbia esposto spesso le sue video-istallazioni nelle chiese: *The Messenger* (1996) nella cattedrale di Durham; *Ocean Without a Shore* (2008) nella chiesa di San Gallo a Venezia; *The Greeting* (1995) nella chiesa di San Michele a Carmignano accanto alla *Visitazione* del Pontormo (ca. 1528), di cui il video rappresenta una sorta di trasposizione in un nuovo medium. A differenza di queste istallazioni, mostrate in un luogo sacro solo temporaneamente, le due 'pale' *Martyrs* (2014) e *Mary* (2016), sono state commissionate per fiancheggiare l'altare maggiore della cattedrale di San Paolo, a Londra; pertanto hanno non solo un 'valore espositivo' ma anche un 'valore d'uso' – direbbe Benjamin – di tipo devozionale al pari delle pitture tradizionali.

Ordinario e straordinario si intrecciano continuamente nelle video-istallazioni di Viola, a volte attraversando i temi della sua riflessione, a volte le forme dei suoi mezzi espressivi. Ad esempio, *Nantes Triptych* (1992) ripropone attraverso immagini di vita comune (una partoriente, una figura maschile fluttuante in un ambiente acquoreo, la sua stessa madre morente) un tema centrale dell'iconografia sacra (la nascita, una sorta di rinascita/resurrezione, la morte) proposto su tre grandi schermi che richiamano la tipologia del trittico. Allo stesso modo *The Greeting* (1995) rilegge la visitazione di Pontormo attraverso l'incontro di due amiche sullo sfondo di una scena urbana presumibilmente americana. Infine, *Catherine's Room* (2001) mostra una stanza dove una donna compie semplici azioni routinarie: lavarsi faccia, fare esercizi di yoga, cucire, studiare, leggere, dormire. Però tali scene di vita quotidiana sono sublimite dalla cornice rappresentativa che, ancora una volta, attinge all'iconografia sacra. Il formato dei cinque piccoli schermi piatti, tutti delle stesse dimensioni e disposti in sequenza orizzontale, ricorda – come sottolinea Settis – le 'predelle', un genere della pittura religiosa che veniva posta ai piedi di pale d'altare o polittici, allo scopo di narrare alcuni episodi biografici della figura religiosa celebrata nella pala o polittico soprastante. Pur richiamandosi a una tavola di Andrea di Bartolo (ca.

1393-1398) dedicata a Santa Caterina da Siena, la video-installazione di Viola non racconta la vita di una Santa, ma i gesti rituali di una donna, colta nell'intimità della sua vita solitaria, riuscendo a esprimere attraverso la corporeità individuale una spiritualità universale. In tal modo Viola realizza una sorta di "sacralizzazione del quotidiano" (*Incursioni*, alla pagina 246), un tema oggi ampiamente dibattuto secondo differenti prospettive estetiche (Formis 2010; Leddy 2012; Saito 2017).

Come per Penone anche per Viola il gesto è il fulcro dell'operazione artistica; o meglio il ritmo del gesto, poiché Viola utilizza la tecnica dello *slow motion* per rallentare il tempo. Così se Penone 'scolpisce il tempo', Viola lo 'dipinge', trasfigurando le azioni e le passioni quotidiane attraverso un registro sublime che riesce a cogliere lo straordinario nella vita di tutti i giorni.

Riferimenti bibliografici

Benjamin 1955] 1998³

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [ed. or.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, 1955], trad. it. E. Filippini, Torino 1998³.

Dissanayake 1992

E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Came From and Why*, New York 1992.

Dissanayake 2014

E. Dissanayake, *A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis*, in G. Apfelauer, J. Forster et al. (eds.), *Art as Behaviour: An ethological approach to visual and verbal art, music and architecture*, Oldenburg 2014, 43-62.

Formis 2010

B. Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris 2010.

Leddy 2012

Th. Leddy, *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, Peterborough (ON) 2012.

Rush 2005

M. Rush, *New Media in Art*, London 2005.

Saito 2017

Y. Saito, *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World-Making*, Oxford 2017.

Tatarkiewicz [1976] 1993

W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee* [ed. or.: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976], trad. it. a cura di K. Jaworska, postfazione di L. Russo, Palermo 1993.

Wittgenstein

L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [ed. or.: *Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen*, Oxford 1953], trad. it. M. Trinchero, Torino 1995.

Un "irresistibile impulso": Munch e la Pathosformel

Eva Di Stefano

L'uso di una *Pathosformel* è sempre intenzionale? Non necessariamente, risponde Salvatore Settis a proposito del pittore espressionista Emil Nolde:

La memoria inconsapevole della tradizione artistica ha agito in lui in modo ancor più forte, ancor più penetrante. "Un irresistibile impulso", appunto (*IncurSIONI*, alla pagina 352).

Tra le avanguardie storiche, l'espressionismo con la sua febbre emozionale appare la corrente artistica più attraversata dall'"irresistibile impulso" a ricreare temi e posture che, venendo da lontano, si impongono all'immaginazione. Gesti icastici, come nel *Ritratto del dottor Gachet* di Van Gogh o in uno dei tanti autoritratti di Egon Schiele, meritano di essere annoverati nel grande catalogo delle Malinconie di ogni tempo. Anche Munch, un altro dei più potenti precursori dell'espressionismo, dispiega nella sua pittura ardente un repertorio di remote formule espressive, fantasmi di un patrimonio visivo interiorizzato. La loro risonanza chiarisce in parte il loro forte impatto comunicativo.

Sono quasi coetanei Aby Warburg e il pittore norvegese Edward Munch, il primo nato nel 1866 e il secondo nel 1863. Ambedue vivono un *Seelendrama* e combattono per tutta la vita con le ombre della propria psiche. Nel tempo in cui il primo teorizza e individua le *Pathosformeln* e ne raccoglie le immagini per comporre il suo Atlante *Mnemosyne*, il secondo compone un insieme di opere che chiama *Fregio della vita*, dove la stessa forza espressiva dello stile semplificato, radicale e innovativo, pare basarsi con naturalezza su alcuni remoti modelli e indimenticate posture. Come quell'eterno gesto della mano che, appoggiata al mento e alla guancia, sorregge un volto assorto, caratterizzando attraverso i secoli il sentimento della Melanconia. E ben figurerebbe in coda all'atlante warburghiano la *Melanconia* di Munch del 1891 [Fig. 1]: nell'angolo della

tela e in primo piano, un personaggio chiuso dentro i contorni di una massa scura, che esprime la sua introversione, è posto di fronte a un paesaggio di costa con l'atteggiamento meditativo consacrato dalla tradizione iconografica.



1 | E. Munch, *Malinconia*, 1891, olio su tela, coll. priv.

Le sfumature giallo-verdi del volto sono le medesime tinte solforose e tristi del crepuscolo luttuoso, come se quei colori e le linee ondulate della riva non fossero che l'emanazione di quell'uomo solitario, e perfino la coppia sul fondo non fosse che una visione evocata dal suo raccolto tormento. Se Munch poteva avere una limitata consuetudine con la tradizione classica, non ignorava di certo la celebre incisione di Dürer. Si ritiene che la figura dell'uomo malinconico nel paesaggio gli sia stata ispirata da un'acquaforte di Max Klinger, *Sera* (1889), artista a lui ben noto, che come scultore aveva una profonda conoscenza dell'arte antica.

Eppure, Munch aveva già utilizzato in precedenza il motivo in *Notte a Saint-Cloud* (1890): si tratta di un interno notturno, in fondo il profilo d'ombra di un uomo seduto davanti alla finestra, il cui braccio appoggiato

al davanzale sorregge la testa evidenziata dal cappello a cilindro. Virato in azzurro, il dipinto è gravato da una tristezza autobiografica: in Francia, dove si è recato a studiare la pittura moderna, l'artista vive un periodo difficile e riceve la notizia della morte del padre. Nell'ombra malinconica alla finestra, come si evince dai suoi diari, rappresenta se stesso e contemporaneamente il padre "quando era seduto nell'angolo del canapè davanti alla finestra - nel fumo bluastro del tabacco". La luna proietta nella stanza la doppia croce della finestra, ossessivo raddoppiamento di un simbolo di morte che chiude a tenaglia uno spazio dilatato dalla diagonale prospettica, ma soffocato dalle tende-sipario.



2 | Mummia peruviana, esposta nel 1889 a Parigi, Musée de l'Homme.

Tra l'uno e l'altro dipinto, Munch matura il suo peculiare linguaggio espressivo: se in *Notte a Saint-Cloud* fonde la "pittura in blu" del neoromanticismo nordico con il taglio e la struttura lineare di Degas e con il tratteggio cromatico di Monet (anche se la restituzione così sommaria della figura non ha precedenti nell'impressionismo), l'anno successivo in *Malinconia* mostra di avere individuato attraverso Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Gauguin, il passaggio alla pittura dell'avvenire, la sua, dove solo la necessità espressiva è regola di verità. Ma, ambedue le opere, così come l'intero *Fregio della vita*, si fondano sull'intenzione esplicita di trasformare le proprie esperienze personali in intuizioni figurative di valore universale. Lo strumento, consapevole o meno, di questa

trasformazione è la *Pathosformel*.

Sotto la spinta della propria eccedenza emotiva, crea ne *Il grido* del 1893 una indimenticabile "formula di *pathos*" moderna, vera icona dell'angoscia, male oscuro che nel Novecento diventerà una sorta di malattia sociale. Né uomo, né donna, quella creatura, che urla e contemporaneamente si tappa le orecchie con le due mani per non sentire, è semplicemente l'umano ridotto alla sua essenza, al suo destino

di morte già inscritto nell'atto della nascita. Il panico contrae e stravolge le linee ritmiche e ondulate dell'Art Nouveau in tentacoli sinistri, rendendo allucinate e implosive le sonorità cromatiche dei simbolisti, mentre il duro impatto diagonale del parapetto appare proiettato addosso allo spettatore. Ma la potenza espressiva del dipinto risiede soprattutto in quel gesto inedito di difesa dalla pressione di un sentire insostenibile.

Robert Rosenblum ne ha suggerito un possibile modello in una macabra mummia peruviana con le mani raccolte attorno al teschio, esposta nel 1889 all'Esposizione Universale a Parigi (Rosenblum 1978, 7-8; [Fig. 2]), che aveva già ispirato Gauguin in alcuni disegni e nel dipinto *La vie et la mort* del 1889 (Eggum 1991, 147).

È probabile che Munch, durante il suo soggiorno francese abbia visto l'una e l'altro. Ma quel gesto straziante ed eloquente, l'artista in realtà se lo porta dentro da sempre, come una sigla della propria infanzia. È infatti il gesto della sorella bambina che, davanti al letto di morte della madre, si tappa istintivamente le orecchie perché ci sono silenzi che possono ferire l'udito più di qualsiasi rumore, un gesto disperato che in un dipinto del suo ciclo autobiografico, *La madre morta e la bambina* (1897-1899), Munch restituisce alla cronaca familiare [Figg. 3-4].

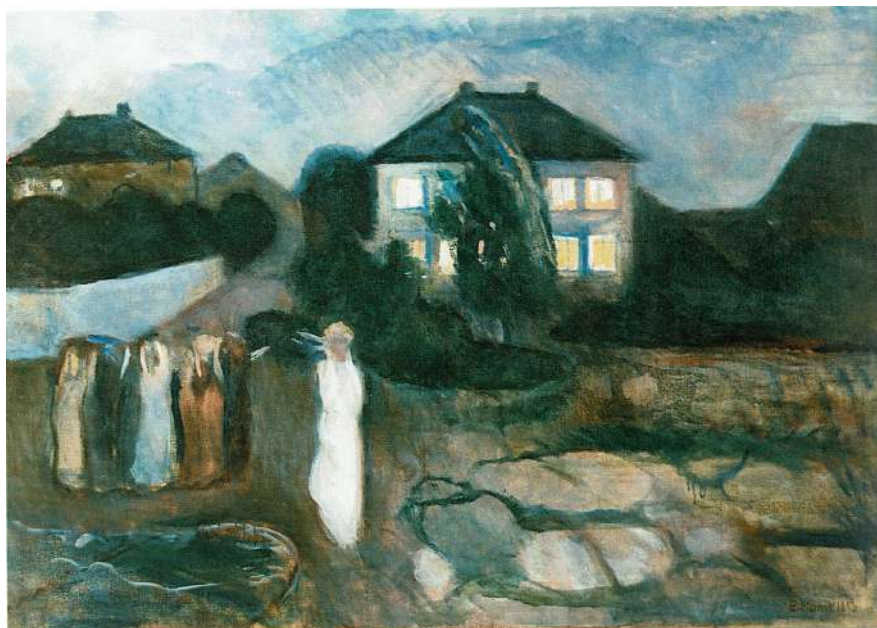


3 | E. Munch, *La madre morta e la bambina*, 1897-1899, olio su tela, Oslo, Munch Museet.

4 | E. Munch, *La morte e la bambina*, 1899, olio su tela, Brema, Kunsthalle.

Lo stesso anno della prima versione de *Il grido*, in un'opera il cui titolo, *La tempesta* (1893), appare semanticamente ambiguo, riferibile indifferentemente al tumulto dell'anima e allo sconvolgimento

atmosferico, quel gesto diventa corale: un gruppo di donne davanti a una casa illuminata si comprime le orecchie per difendersi dal rumore del vento notturno o della psiche agitata. Dal gruppo si distacca, avanzando verso il centro del quadro, una donna vestita di bianco, nella quale avvertiamo un fantasma dell'ansia [Fig. 5].



5 | E. Munch, *La tempesta*, 1893, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.

La dama in bianco, più spesso in figura di fanciulla, memore dei preraffaelliti e dei verginali cortei di Burne-Jones, è un soggetto ricorrente nella pittura e letteratura simbolista (si pensi a *La principessa bianca* di Rilke), e può essere interpretata semplicemente come un casto antidoto contro l'altrettanto ricorrente stereotipo fine secolo della *femme fatale*. Ma, la pittura di Munch, dove la fanciulla in bianco è un'apparizione ricorrente, ci dà la chiave della complessità di questa immagine, che riemerge da un passato antico. In innumerevoli dipinti, una giovane donna vestita di bianco guarda il mare, sola o dando le spalle alla figura maschile da cui è irrimediabilmente separata. Come la "principessa bianca" di Rilke e la Ellida di Ibsen rappresenta una figura dell'inaccessibilità e dell'attesa. Furio Jesi, che ha identificato nella letteratura tedesca tra Otto e Novecento la presenza ossessiva del mito di Kore, legge in quest'ottica anche il testo

di Rilke (Jesi [1967] 1995, 69), e potremmo riconoscere la stessa emergenza mitica, consapevole o meno, nella pittura di Munch. Un'ipotesi confortata anche dalla sua personale formulazione di un tema frequente nell'arte simbolista: la trilogia del femminile, debitrice di temi iconografici tradizionali come il giudizio di Paride, o le tre età della donna o ancora le tre grazie (Hofmann 1986, 283-301). Del dipinto *La donna in tre fasi* esistono due versioni (1893, 1894) e numerose varianti grafiche: un paesaggio psichico (la medesima linea sinuosa della riva di *Malinconia*) abitato dalla fanciulla in bianco che guarda verso il mare, da una donna nuda al centro che offre se stessa sfrontatamente, e da una terza in nero come uno spettro nell'ombra. Un personaggio maschile che arretra, ingabbiato tra gli alberi, sarà espunto dalle successive versioni grafiche [Fig. 6].



6 | E. Munch, *La donna in tre fasi*, 1894, olio su tela, Bergen, Rasmus Meyer Collection.

Presentando l'esposizione del dipinto a Parigi nel 1896, lo scrittore August Strindberg identifica nelle tre figure le personificazioni demoniache della lussuria femminile: "l'amante, la furia, la peccatrice". Le interpretazioni sono le più varie, ma concordano nell'evidenza che il dipinto metta in scena un conflitto tra le seduzioni della vita e della morte: è uno spazio teatrale che presenta i personaggi del dramma, ciascuno caratterizzato dal

linguaggio del corpo, come la figura centrale dalle braccia incrociate dietro la testa, il gesto di una Afrodite impudica che offre la sua nudità come una meretrice. Ma, il vero centro emozionale a me appare invece spostato a sinistra nella luce, dove l'evanescente fanciulla in bianco, figurativamente stilizzata in una forma fluttuante, dà le spalle alle altre e all'oscurità del bosco, guardando lontano. Nella sua giovinezza porta le insegne della vita e della morte (in quei fiori volti in basso, in quel fluttuare senza poggiare davvero, in quel volgersi verso l'altrove), è un sogno di morte allo stesso modo del suo alter ego in nero, un sogno funesto che svela il senso ultimo dell'offerta erotica della figura centrale. Come la mitica Kore, la figura in bianco sta sul limite, è contemporaneamente viva e morta, vergine e violata, donna della primavera e regina degli inferi e della morte [Figg. 7-8].



7 | E. Munch, Due varianti dell'incisione *La donna*, 1895, puntasecca e acquatinte, Oslo, Munch Museet.

8 | Hekate triformis, 50-100 d.C. (ispirata alla scultura di Alkamenes per l'Acropoli di Atene, 430-420 a. C.), Leida, Museo Nazionale-

In altra sede ho approfondito la lettura del dipinto (Di Stefano 1999), qui propongo all'attenzione un'incisione successiva, del 1895, che riprende il soggetto con alcune varianti e dove la presenza sottesa del mitologema risulta più evidente [Fig. 9].



9 | E. Munch, *Fiore avvelenato* che introduce la serie *Alpha Omega*, litografia, 1908, Oslo Kommunes Kunstsamlinger, inv. 304.

Eliminata la figura maschile, le tre donne stanno addossate a un tronco, manifestando la loro sostanziale identità. Inoltre, la mortifera figura in nero tiene in mano una testa o una maschera d'uomo. Nell'Antichità tre donne addossate a una colonna rappresentavano la triplice Ecate, la dea della notte e della luna che è anche la dama nera inseparabile compagna di Persefone negli inferi. Una formula visiva, "un'immagine insepolta" secondo la nota definizione di Didi-Huberman, che sopravvive nella memoria emotiva moderna e torna, come registra Jung, nei sogni dove Kore appare nelle vesti di una fanciulla sconosciuta e inaccessibile, con cui si desidera e si teme il contatto, e il cui atteggiamento oscilla tra i due estremi

della dea e della prostituta (Jung in Jung, Kerényi [1941] 1972, 223-248). Dal punto di vista psicologico, continua lo psicoanalista svizzero, la triplice figura è un archetipo dell'anima in cui l'inconscio maschile proietta la propria dimensione emozionale.

Alcuni anni dopo, Munch ritorna ancora una volta sul tema della triade femminile, riducendola alla sua essenza: solo i tre volti a formare la corolla di un fiore emblematico, che l'artista definisce "avvelenato", e che per analogia a posteriori ci richiama il saggio su Kore di Kerényi, dove il grande studioso del mito sostiene che le figure mitologiche si presentano come condensazioni di significato "chiuso come un bocciolo di fiore", che ha "la capacità di svilupparsi e d'altra parte di racchiudere e formare in sé un cosmo particolare" (Kerényi in Jung, Kerényi [1941] 1972, 158).

Nello spirito dell'Atlante warburghiano, non si tratta qui di dimostrare le influenze dell'antico, ma di individuare/immaginare un viaggio erratico, regolato dall'inconscio, dove alcune figure sopravvivono sotto mutate spoglie. Dunque, nonostante il rapporto di Munch con le fonti antiche sia molto probabilmente indiretto, la fanciulla in bianco potrebbe rappresentare una moderna (e secolarizzata) condensazione epifanica del

mito. Giunge fino a noi attraverso percorsi misteriosi e mille travestimenti, ereditata senza saperlo, sopravvissuta in clandestinità, forse soltanto oscuramente sognata, fino a quando “un irresistibile impulso” non l'ha fatta riemergere dal giacimento culturale e psichico dell'occidente.

Riferimenti bibliografici

Didi-Huberman [2000] 2006

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [ed. or. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2000], Torino 2006.

Di Stefano 1999

E. Di Stefano, *Donne in bianco e nero. Digressioni intorno a un dipinto di Munch*, in *Cantami o Diva. I percorsi del femminile nell'immaginario fine secolo*, a cura di S. Sinisi, Cava de' Tirreni 1999, 97-108.

Eggum 1991-1992

A. Eggum, *Munch et la France*, Exposition Paris, Musée d'Orsay 28 septembre 1991-5 janvier 1992; Catalogues d'exposition Collectif, Arne Eggum, Rodolphe Rapetti, direction Réunion des musées nationaux, Paris 1991.

Hofmann 1986

W. Hofmann, *Eva und die Zukunft*, München 1986.

Jesi [1967] 1995

F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del Novecento*, [1 edizione Milano 1967], Milano 1995

Jung, Kerényi [1941] 1972

C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* [ed. or. *Einführung in das Wesen der Mythologie: Gottkindmythos, eleusinischen Mysterien*, Amsterdam 1941], trad. it. A. Brelich, Torino 1972

Rosenblum 1978

R. Rosenblum, *Edward Munch: Some Changing Contexts*, in *Munch. Symbols & Images*, mostra Washington, National Gallery November 11, 1978 - March 4, 1979; catalogo Washington 1978, 1-9.

Un'incursione

Roberto Diodato

incursione s. f. dal lat. *incursio -onis*, der. di *incurrere* 'correre contro'.

Così il Vocabolario Treccani, ma qui vorrei, enfatizzando e travisando l'*in-*, intendere l'incursione come un correre incontro, in particolare un correre insieme incontro al senso del passato non trascorso, della memoria, della tradizione concepita anche come segno di infedeltà, di inversione, di eventuali fraintendimenti nonché di persistenze che costellano il complesso rapporto tra contemporaneo e antico squadernato nello spettacolare libro di Settis. Tra le riflessioni rese possibili da *Incursioni* mi limiterò a una rapida (non potrebbe essere altrimenti, la rapidità è propria dell'incursione, che è anche un atto di rapina, di pirateria: appropriarsi di idee altrui per usarle in proprio) incursione relativa a Bill Viola, perché le sue opere, come del resto quelle assai differenti di William Kentridge, mi pare esprimano esemplarmente quella "nobiltà della memoria" a suo tempo evocata da Maurice Merleau-Ponty:

Husserl ha adoperato la bella parola *Stiftung* - fondazione - per indicare l'illimitata fecondità di ogni presente che, proprio perché è singolare e passa, non potrà mai cessare di essere stato e quindi di essere universalmente - ma soprattutto quella dei prodotti della cultura che continuano a valere dopo la loro apparizione e aprono un campo di ricerche che vivono perpetuamente. Così, il mondo dacché è stato visto dal pittore - i suoi primi tentativi artistici e tutto il passato della pittura affidano al pittore stesso una tradizione, ossia, commenta Husserl, il potere di dimenticare le origini e di dare al passato non già una sopravvivenza, che è una forma ipocrita dell'oblio, ma una nuova vita, che è la forma nobile della memoria (*la forme noble de la mémoire*) (Merleau-Ponty 2003, 86).

"Bill Viola - scrive Settis - è a ogni effetto un pittore [...] dipinge con le tecniche video" (*Incursioni*, alla pagina 240). Queste tecniche implicano il movimento dell'immagine e ci permettono di intendere la pittura quale

arte del movimento (al punto di produrre “una rimeditazione spontanea, preziosa perché nient’affatto libresca, sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano” (*Incurzioni*, alla pagina 261). Ora il movimento, nella video-arte di Viola, implica una riflessione sul tempo, almeno se il tratto distintivo delle operazioni di Viola sia, come a me pare, il rapporto tra movimento quale espressione di un senso del tempo e *pathos*, paticità fondamentale dell’umano. Si tratta allora di riflettere su quale sia la qualità del tempo pensata dall’arte di Bill Viola, poiché ‘tempo’ si dice in molti modi. Per introdurre la questione può essere utile una digressione. Credo che la nostra forma d’epoca produca in modo potente e pervasivo una superficializzazione dell’esperienza del tempo nella direzione di un’astrazione distintiva: il plesso spazio-temporale viene enucleato non come complesso realmente indistricabile ma come regime confusivo in cui il tempo si piega sullo spazio producendo una indefinita polarizzazione del desiderio. Il sentimento contemporaneo del tempo, almeno nell’Occidente/Oriente ipertecnologico, sembra caratterizzato da un eccesso di precarietà, da uno smarrimento tra l’assenza della memoria e la fragilità del progetto sul quale si affermano formattazioni potenti dell’esperienza del mondo attraverso agenzie che donano un’effimera stabilità. Influenzata dalle modalità con cui i dispositivi identificano e strutturano abitudini personali e collettive, permettono forme di socialità e ultimamente costruiscono sfondi epocali, la nostra identità psicologica e sociale dipende da un insieme di prassi collettive di indirizzo e controllo in continuo e rapido mutamento.

Ora se l’identità personale e collettiva si costituisce almeno parzialmente come stabilità della relazione temporale con il mondo, allora l’identità possibile per l’epoca è fluttuante, e perciò ancora più pervasivi e persuasivi sono i linguaggi che tendono a stabilizzarla, seppure in modo effimero, elaborando una relazione almeno provvisoriamente sensata tra sé sociale e mondo. Perciò nell’epoca della disarticolazione temporale dell’esistenza, l’accesso pubblicitario al sistema delle merci e il linguaggio dei consumi acquistano rilievo notevole per la costituzione dell’identità poiché creano micronarrazioni del sé, apparecchiano la frammentazione in un ritmo sufficientemente armonico da poter essere apprezzato, svolgono la novità degli eventi secondo brevi costanze interessanti. La moda, speculativamente, è allora in sintesi la forma del tempo contemporaneo, un modo di dar forma all’identità per mezzo del tempo: sfrutta la

contrazione della durata e la frammentazione della costanza narrativa tipica della forma deformata dell'epoca, ma non consente una completa destrutturazione del sé, lavora sulle piccole stabilità; è una rilevante strategia attraverso cui la frammentazione viene dominata e ricondotta all'ordine: configura pratiche, comportamenti, abiti della vita, genera, nella produzione di una serie temporale, non un doloroso e reiterato senso di frustrazione, bensì forme di godimento immaginativo che rendono in qualche modo il consumatore, cioè noi, custode di un desiderio senza fine che è forma del tempo presente, sua incisione patica o inquietudine. Allora l'arte contemporanea è tanto interessante quanto oltrepassa tutto ciò facendosene consapevolmente carico. Da questo punto di vista essa non è antidoto, non è farmaco (non ha questo diabolico potere per fortuna), e non produce alcuna consolazione; non è propriamente nemmeno via di uscita rispetto alla forma attuale della temporalità. È però un evento del tempo che dice un'esperienza possibile del tempo che non sta in questo nostro tempo.

Si dà a questo proposito un rapporto tra una tipica arte del tempo, il cinema quale arte dell'immagine-tempo, e una forma della video-arte contemporanea che esplicitamente assume il tempo come proprio oggetto. Ora l'esperienza del tempo attesta, a livello trascendentale, il divenire come annullamento: si tratta di un'esperienza comune, che talvolta, in relazione alla sua determinazione, accade così acuta nella sua irrimediabilità; ora questa esperienza nel cinema è precisamente formalizzata, al punto da fare del cinema lo specchio della vita: nel cinema si dà lo scomparire continuo e irrimediabile dell'immagine, e in tale inabissarsi della singolarità dell'immagine nel nulla si dà il senso del divenire stesso. Appare non il nulla, ma l'annullamento, il margine che tiene essere e nulla legati alla storicità contingente della narrazione. L'immagine cinematografica perennemente trapassa, appartiene sempre al passato, non sta, e nel cinema *si vede bene* il significato ontologico di questo *non stare*; ma si tratta di un essere del passato produttivo: mostra la forza e la forma del tempo, la fluidità dell'essere e quella metamorfosi incessante che è il reale.

Dall'esorcismo di questa potenza distruttiva del tempo, emerge quell'idea di immagine-tempo che Deleuze traeva dalle profondità del tempo bergsonian, l'immagine cinematografica come immagine-cristallo:

Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato [...] Il tempo deve scindersi mentre si pone o si svolge: si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato. Il tempo consiste in questa scissione, è essa, esso che *si vede nel cristallo* (Deleuze [1985] 1989, 96).

Nel cinema l'immagine si mostra sempre nel suo cadere, si mostra in quanto e poiché va nel nulla, ma di rimbalzo ordina in qualche modo il caos, se è vero che il montaggio è consustanziale all'essere stesso del cinema. Eppure è proprio attraverso l'assolutizzarsi del montaggio che nel passaggio dall'analogico al digitale, nel cinema si dissolve, o tende a dissolversi, la profondità del tempo:

L'immagine, costituita tramite l'acquisizione digitale o tramite la sintesi, è sempre un "montaggio", nel senso di una singola combinazione di elementi discreti [...]. Dato che l'unità spaziale dell'immagine nel tempo non può essere accertata o attestata dall'immagine digitale poiché le forze dell'indessicalità vengono indebolite e decentrate dal processo di conversione digitale, l'espressione della durata viene trasformata [...]. Nel cinema digitale non cerchiamo più di vincere la nostra alienazione temporale dal passato, per prima cosa perché la catena causale dell'analogia si è spezzata e in secondo luogo perché lo schermo elettronico esprime un'altra ontologia (Rodowick [2007] 2008, 184).

Questa "altra" ontologia è ancora in gran parte da pensare, e sarà da pensare approfondendo l'idea di virtuale a essa sottesa, eppure è chiaro che le tecnologie digitali sono riserve potenziali enormi per l'immagine-tempo elettronica di cui si serve la video-arte. Ora Bill Viola, lavora per lo più rielaborando l'analogico attraverso processi di digitalizzazione per ottenere effetti di dilatazione temporale dell'immagine:

Il *ralenti* applicato a brevissime sequenze di girato produce un senso di dilatazione del tempo fino alla stasi fluttuante delle immagini [...] siamo ora introdotti nel regno di figure gonfie di tempo, che guadagnano la relativa stabilità di una scena proprio grazie alla saturazione della dimensione temporale. Non si tratta dunque tanto di immagini in movimento, quanto di

immagini che custodiscono il tempo al loro interno e, così facendo, svelano la loro profondità, la loro densità e guadagnano al tempo stesso sussistenza spaziale (Vizzardelli 2010, 129).

In opere quali per esempio *The Greeting*, *The Quintet of the Silent* o *Tempest*, Viola produce nell'osservatore un'esperienza emotiva intensa del tempo, soprattutto delle passioni come espressioni temporali, elaborando una tipica esperienza auratica contemporanea, che ancora una volta dice come il depauperamento dell'aura non sia ontologicamente connesso alla riproducibilità tecnica, ma sia sintomale, legato alle abitudini estetiche dell'epoca e ai processi di massificazione dell'esperienza estetica, in specie dell'esperienza diffusa e frammentata della temporalità.

Rallentamento e inversione: è come se procedendo verso l'immobilità dell'istante il tempo non si fermasse bensì si dilatasse, come se la durata giungesse ad abitare l'istante; lo *stare* nella durata a cui viene invitato l'osservatore, consente di giungere in prossimità dell'istante, quel punto impossibile dell'attimo antitetico alla spazializzazione del tempo tipica del contemporaneo, in cui il *pathos* può dispiegarsi nella sua intensità; la pietà, la malinconia, le figure del dolore, legate al trascorrere percepito come tale: il senso del passare nell'attenzione a ciò che rallenta e quasi si ferma, la quasi-sospensione, il quasi-nulla del movimento che prende tempo. E insieme, come soprattutto mostrano opere quali *Inverted Birth*, *Earth Martyr* o *Tristan's Ascension*, Viola conduce l'ontologia tragica del tempo cinematografico, astratta come tale da qualsiasi contenuto, in una possibilità di esperienza drammatica del tempo tesa verso una catarsi almeno potenziale. La ricerca evidente di indessicalità nel divenire implica allora l'apertura a una dimensione narrativa che produce dall'interno del tempo, dal lavoro *del* tempo, una fragile normalizzazione del caos: un *caosmos*, che è resistenza *nonostante*, matrice di senso nel rispetto profondo del divenire inarrestabile.

Riferimenti bibliografici

Deleuze [1985] 1989

G. Deleuze, *L'immagine-tempo* [ed. or.: *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985], trad. it. L. Rampello, Roma 1989.

Merleau-Ponty [1952] 2003

M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* [1952], [ed. or.: *Le langage indirect et 'Les Voix du silence'*, "Le Temps Modernes" 80 (1952), 2117-2144; 81 (1952), 70-94], trad. it. in *Segni*, a cura di A. Bonomi, Milano 2003.

Rodowick [2007] 2008

D.N. Rodowick (2008), *Il cinema nell'era virtuale* [ed. or.: *The Virtual Life of Film*, 2007], a cura di A. D'Aloia e R. Busnelli Milano.

Vizzardelli 2010

S. Vizzardelli, *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Milano 2010.

Incursioni per abitare il museo come ambiente estetico

Dario Evola

Cambiare il paradigma

Le emergenze impongono la necessità di trovare una soluzione e una riflessione sulle cause per poter formulare ipotesi progettuali. La condizione nella quale si trova la cultura nel pieno trauma della pandemia, offre l'opportunità di una domanda sulle possibilità della sua produzione e fruizione. L'unica risposta fornita dai governi, ma in modo più radicale in Italia, è stata quella della chiusura di ogni attività culturale, dalla didattica, alla formazione, alla fruizione. Il paradosso si rileva nella contestuale inarrestabilità delle pratiche sociali che, seppur con qualche limite, continuano a manifestarsi nella modalità delle aggregazioni, della folla, dei percorsi nella disfunzione della mobilità pubblica. La pandemia quindi, causata da un evidente cortocircuito ambientale, ha rilevato l'insostenibilità del paradigma distopico della ipermodernità fondato sul ciclo-produzione-consumo-profitto a livello globale. Nella modernità occidentale la cultura ha bisogno di giustificare la propria esistenza, ormai separata dall'esistenza integrale nell'*oikos* e nella *polis*.

La cultura nella modernità si declina nel paradigma della società di massa dove il concetto di *Volk*, nella accezione di popolo, si traduce in quella moderna di pubblico, in quella contemporanea di audience e, oggi, con il predominio dei social media, di *followers*. Rimane tuttavia invariato il modello di totalità della forma spettacolare, in una accezione di alienazione, nella quale la cultura si declina in termini di consumo. La cultura si declina nella logica dello spettacolo come funzione del consumo e del marketing, prevalentemente di immagine. Il paradigma del 'consumo culturale' si è consolidato come luogo comune del discorso sulla cultura, fino alla radicalizzazione della funzione di 'giacimento'. Gli anni '80 del secolo scorso hanno fondato sul concetto di 'giacimento culturale' il paradigma giustificativo della funzione culturale nella società come una

delle possibili diversificazioni del consumo commerciale. Arte, musica, teatro, letteratura, museo, si declinano come funzioni del mercato e, appunto, del consumo di una forma di produzione, nella specifica accezione di utilizzazione del 'tempo libero' come alienazione. Le istituzioni culturali, dai musei alla stessa formazione, partecipano di questo processo omologante della produzione di forme di conoscenza, di riflessione, di capacità critica, di interrogativo e di interrogazione sul presente, sull'esistente e sulle relazioni. L'impiego delle tecnologie digitali negli anni '70 aveva una funzione di esplorazione di possibilità percettive e produttive di senso. Le avanguardie artistiche impegnate in questa direzione trovavano anche un interessante riscontro nelle sedi istituzionali, negli Stati Uniti come in Europa, con interessanti risultati nella ricerca di nuove possibilità esplorative e di integrazione fra corpo e macchina, fra dimensione corporea e dimensione virtuale. Nel giro di pochi anni il processo di omologazione della cultura alle modalità produttive del mercato è stato così radicale e globale da delegittimare di fatto quella nozione di avanguardia che il Novecento aveva registrato come fenomeno di rilevanza di senso. Riscontriamo adesso quanto sia importante la relazione fisica, la presenza, quella relazione fra occhio e corpo-materia che crea sguardi. Nella condizione imposta dalla pandemia il paradigma del 'consumo culturale' si è rovesciato. Da un modello sociale fondato su un vertiginoso ed esponenziale consumo di massa – in termini di quantitativi di biglietti venduti considerato come unico parametro di rilevanza e di valore – al paradigma opposto, in senso radicalmente riduttivo, della chiusura totale con il conseguente azzeramento di ogni possibilità di introito. In questa logica si è rovesciato anche il paradigma su cui è stata fondata la politica dei beni culturali nell'ultimo decennio, quello dell'apporto salvifico del privato. Le istituzioni si sono dovute rivolgere piuttosto alle tradizionali e scontate soluzioni pubbliche. Il cortocircuito pandemico ha costretto il privato a dirottare le risorse verso urgenze più cogenti rispetto a quelle del mecenatismo. Alla improvvisa sparizione di ogni pratica di fruizione e di produzione della cultura, subentra un convincimento diffuso della possibilità di sostituzione con pratiche virtuali fortemente modellate sullo stesso paradigma di consumo, declinate sul piano globale, in un processo di omologazione tanto radicale quanto veloce. Della cultura si perde il senso della produzione, delle prassi, come interrogativo e conoscenza. Può una processualità basata su algoritmi sostituire la processualità originaria dalla *metis* del corpo tipica

della funzione artistica? Può uno 'specchio nero' bidimensionale sostituire l'operatività artistica che nasce dall'esperienza progettuale del corpo? Porre questo interrogativo può aiutare a ripensare la funzione artistica nella modernità.

Va in sostanza ripensato l'intero rapporto fra tecnologia e produzione culturale come relazione di senso. Il problema della tecnica sembra essersi ridotto a una conoscenza funzionale alla soluzione di problemi posti dalla stessa tecnica. Il paradigma della produzione culturale della tecnologia sembra fortemente omologato alle processualità linguistiche e comportamentali globali e totalizzanti, nonché fortemente modellizzanti, degli schematismi tecnologici. L'artista scienziato rinascimentale operava unitariamente fra arte tecnica e scienza in un processo di tipo conoscitivo e creativo. Così come l'artista della modernità del Novecento è stato capace di interagire fra immagine meccanica ottica, cinema e fotografia, e immagine digitale, verso possibilità inedite, all'insegna di una sintesi di linguaggi capaci di riconfigurare il sentire e di aprire inedite possibilità espressive. Le operatività delle poetiche erano comunque fortemente radicate nei percorsi del pensiero e delle estetiche del contemporaneo. Una ricognizione sulle poetiche e sulle teoriche del cinema, della fotografia, delle arti visive e dei linguaggi tecnologici, offre una vasta possibilità di aperture di sguardi. Il tempo presente è piuttosto caratterizzato da una carestia estetica e da una povertà poetica a favore di una concentrazione di effetti sensazionali giocati sulla tecnologia di intrattenimento, fortemente alienanti.

'IncurSIONI' per attivare lo sguardo

L'ultimo volume pubblicato da Salvatore Settis *IncurSIONI. Arte contemporanea e tradizione* costituisce una occasione per riflettere sulla produzione e soprattutto sulla fruizione di alcuni percorsi culturali (non solo riferiti alle arti visive) capaci ancora di esprimere una rilevanza, di 'dare da pensare', di offrire cioè pensiero nel loro partecipare a un processo di senso nella comunità. Ci chiediamo se, nelle attuali condizioni di chiusura dei teatri e dei musei, nella sostituzione del pubblico del teatro con sagome o palloncini, o con puntini luminosi nello schermo, se nelle piattaforme virtuali della didattica a distanza (distanza dalla didattica), se nelle immagini da remoto Antonin Artaud avrebbe potuto immaginare //

teatro e Il suo doppio, lo sguardo su Van Gogh, il *Teatro e la peste* (grande profezia!); se Bertolt Brecht il suo "effetto di straniamento", Pirandello quei sei personaggi che, fra il pubblico inferocito del Teatro Valle di Roma, reclamavano il loro autore. Ci chiediamo se i "tour virtuali dei musei" nella loro noiosa e stanca ripetitività e unidirezionalità, nella loro povertà di sguardo, nella loro impossibilità di generare visioni, fortemente omologate al turismo occasionale, possano mai produrre lo stesso effetto della *Veduta di Delft* su Bergotte nella narrazione di Proust. Difficilmente un tour virtuale potrebbe provocare una sindrome di Stendhal. Come la mettiamo poi con i *Concetti Spaziali* di Fontana, con il *Vuoto* di Yves Klein, con la *Base del mondo* di Manzoni? Che ne sarebbe delle performance e degli happenings degli anni '70? E, ancora, negli anni più recenti, della ricerca sperimentale sulle nuove tecnologie digitali operate da Nam June Paik, dai Wasulka, fino a Studio Azzurro e a quella meravigliosa esperienza del teatro e dell'arte che, interrogandosi sulle nuove tecnologie elettroniche e digitali, reagiva creativamente alla omologazione della televisione.

Nel complesso percorso della modernità abbiamo una certezza, la consapevolezza che le sperimentazioni dei linguaggi artistici siano state caratterizzate dalla relazione fra linguaggi e pratiche, nella consapevolezza di un ruolo evolutivo della funzione artistica, riconoscendo all'arte la capacità di riconfigurare il presente come 'possibile', dunque modificabile. La dimensione utopica delle avanguardie si caratterizza come tensione verso un possibile, come 'differenza' rispetto al presente, come riconfigurazione di sguardo. In questo senso il contemporaneo non coincide automaticamente con l'attuale. Se il contemporaneo è la capacità di misurarsi con il proprio tempo in una tensione critica, l'attuale è mera compresenza cronologica, adesione al proprio tempo, semplificazione non conflittuale. Caratteristica della processualità artistica è la possibilità di trasformazione, di riprogettazione, di ricombinazione, dell'esistente verso un altro che prima di essere forma è sguardo. Di questo processo ne è partecipe il pubblico, lo spettatore che, nella fruizione artistica, ripercorre quel processo che riconduce alle pratiche e alle strategie originali e creative dell'artista. Le 'IncurSIONI' di Settis si articolano in dieci motivi fortemente radicati nel paradigma del confronto fra contemporaneo e tradizione nel rigoroso e produttivo sguardo sul *Futuro del classico* che caratterizza il metodo analitico del

teorico (Settis 2004). Marcel Duchamp, Renato Guttuso, Ingmar Bergman, Mimmo Jodice, Tullio Pericoli, le icone sovietiche, Giuseppe Penone, Bill Viola, William Kentridge, Dana Schutz. Ognuno di essi costituisce, nella diversità, altrettante occasioni di lettura di prassi, di sguardi, di percorsi di formatività e di teoresi, come consapevolezza critica sul presente. Pratiche sperimentali di linguaggi derivati da sguardi che si configurano come un 'guardare attraverso' (Garroni 1992), come un lavoro di traduzione del proprio tempo e come sguardo possibile sulla tradizione.

Si può scorrere 'IncurSIONI' come un nuovo *Museo dei Musei* di André Malraux (Malraux [1951] 1957). Le 'IncurSIONI' di Settis articolano un percorso non nella storia dell'arte, ma come in un museo immaginario, un percorso narrativo fra linguaggi e operatività differenti, dove classico e contemporaneo formano una trama continua di pensiero e di sguardo. L'arte non è vista come storia ma come percorso. Settis mette in guardia dal rischio di un eterno presente, di una "barriera autistica" che caratterizza l'arte "solo cronologicamente contemporanea" incapace di elaborare le sedimentazioni, la memoria in un presente cristallizzato eterno e appiattito. Si è spezzato il filo della tradizione che ha funzionato come possibilità di traduzione nel presente, di tensione e di sguardi possibili. Il museo, con la sua organizzazione, con il suo costituirsi come ambiente estetico, rende leggibile l'arte come processualità organica al mondo, abitabile come forma di conoscenza e di esperire. Le 'IncurSIONI' di Settis costituiscono un laboratorio dello sguardo sulle pratiche e sui linguaggi artistici del contemporaneo. Gli esempi presi in considerazione vengono letti in un percorso formativo all'insegna del rapporto con un passato che, se adeguatamente interrogato, è capace di irradiare energie straordinarie. In questo senso l'oggetto artistico (anche nel suo statuto di immagine, analogica, cinema, fotografia e digitale, Bergman, Jodice, Bill Viola) acquisisce il senso di un laboratorio caratteristico del lavoro di sguardo, del guardare attraverso che è specifico della operatività artistica. Gli esempi poetici e ed estetici che scaturiscono dalla lettura dello studioso funzionano come altrettanti stimolatori per le dinamiche creative e operative, ad uso di chi opera nel contemporaneo con una logica differenziata dalla omologazione estetica imposta dal mercato e dalla comunicazione. Il filo della tradizione si dimostra capace di generare sguardi e modalità operative originali e originari. Come già accaduto in grandi epoche dell'arte con l'investimento di nuovi sguardi sul Classico,

nelle rinascenze, capaci di attivare dinamiche creative originali, nel nostro contemporaneo abbiano bisogno di operare sguardi e di aprire passaggi su esperienze che non possono essere archiviate come Storia, ma come istanze dinamiche di creatività. Il rischio della cosiddetta arte cronologicamente contemporanea, in realtà arte solo attuale, è quello di rendere il museo una mera esperienza sensoriale e, la produzione artistica, esperienza subordinata alla comunicazione nella dimensione effimera e omologante del capitalismo estetico (Di Giacomo 2016).

La funzione moderna dell'arte si inaugura nel XVII secolo con la compresenza strutturale e funzionale di tre istituzioni: il museo moderno, le Accademie di Belle Arti e l'Estetica. I tre istituti agiscono in piena sintonia e relazione. Le accademie si rifunzionalizzano all'insegna delle Belle Arti, nella consapevolezza che la funzione dell'arte moderna è la produzione del bello come qualità etica (Evola 2018). Nelle accademie l'arte non si trasmette, piuttosto si pratica, in una continuità ideale con le Accademie Del Disegno e di San Luca istituite a Firenze e a Roma nel XVI secolo come superamento dell'artigianato di bottega. Il Museo moderno che ha come paradigma il Museo Capitolino esemplifica l'arte come forma dell'idealità classica. Nel museo moderno l'arte è laboratorio di sguardo, possibilità di istituire uno sguardo attraverso, non a caso le collezioni museali sono spesso all'interno delle stesse accademie, come materiale di lavoro per gli artisti. Dal XIX secolo le Accademie di Belle Arti, diffuse in tutta Europa, sulla scorta di Winckelmann e Mengs, si esercitano su una *koine* poetica fondata sulla tradizione del classico attraverso le copie, i calchi in gesso, la pratica del disegno dal vero, lo studio dell'anatomia, la formazione filosofica e culturale di alto livello. L'artista formato in Accademia acquisisce lo status di intellettuale. L'estetica moderna si configura come lo strumento interpretativo per la formazione e per la critica del gusto come facoltà soggettiva. L'arte si legittima come occasione di pensiero. Antico e contemporaneo superano il conflitto e si pongono come continua relazione di tensione. Paradossalmente l'antico diventa moderno nella nuova prassi artistica fondata su una *mimesis* rifunzionalizzata verso una etica moderna dell'arte. Il solco aperto da Winckelmann apre una cultura dell'innovazione originata dal modello dell'antico. Il collezionismo, il museo, sono dispositivi che attivano lo sguardo sull'antico come sguardo sul possibile Contemporaneo. La condizione dell'arte attuale si caratterizza piuttosto come *tabula rasa*

senza storia in un presente compulsivo e assoluto. Da questa condizione la perdita del carattere veritativo dell'arte per una funzione meramente sensazionalistica.

L'operatività artistica e il museo come laboratorio dello sguardo

Dunque ripensare il presente attraverso la prassi artistica significa ripercorrere i motivi costitutivi della artisticità nei suoi statuti, il luogo dell'esercizio, le Accademie, la cui missione si riassume nella triade *insegnare, praticare, produrre* (Michaud 2010), secondo quell'originale procedura dell'imparare praticando, proiettato in una prassi progettuale, produttiva. Fin dalla loro istituzione le Accademie, nella pratica espositiva del Salon, sono anche le sedi istituzionali del mercato e della formazione del gusto del pubblico. Con la pratica della esposizione al pubblico nasce la critica di cui Diderot e Baudelaire costituiscono i momenti fondanti del gusto moderno. Si organizza il museo come collezione, ma soprattutto come dispositivo di comunicazione e di tutela in un rapporto interdipendente. Il museo moderno si istituisce come storia nel percorso espositivo e come *dispositivo* istitutivo dell'arte come storia. Il museo moderno è soprattutto un ambiente estetico che legittima le forme d'arte, come "cenere che custodisce il fuoco", per richiamare la citazione di Settis da Mahler. Il museo si pensa come ambiente di una tradizione che si significa nel suo operare come prassi trans-formatrice di forme del passato, e come forma sensibile del presente. In questo senso il museo più che come spazio contenitore, si costituisce come luogo, come un ambiente estetico.

Alla luce di queste considerazioni storiche appare problematico il ruolo attuale del museo. Distanti anni luce dalla formula della distinzione come amore dell'arte ipotizzata da Bourdieu negli anni '70 (Bourdieu 1972), il pubblico vive oggi una musealizzazione diffusa mentre il museo vive una presentificazione omologata ai canoni della spettacolarizzazione e della ritualità sociale dell'evento. L'effetto della sensazione, la feticizzazione dell'oggetto, la prevalenza della comunicazione sulla riflessione, il prevalere del valore espositivo sul valore d'uso. La valorizzazione diventa la monetizzazione. Oggi appare curiosa la decisione di chiudere i musei con una inversione di paradigma così immediata e radicale rispetto a pochi mesi fa, quando cioè la missione del museo veniva forzosamente orientata

sulla rilevanza delle presenze indifferenziate, della quantità di pubblico, incuranti dello stress considerevole a cui vengono sottoposte le opere, il personale, il contenitore. L'attenzione della comunicazione museale è centrata sul canale di comunicazione, orientando e omologando così lo stesso sguardo dello spettatore, sollecitato in modo compulsivo dalla comunicazione pubblicitaria. Le 'IncurSIONI' di Settis si propongono come un ideale percorso museale interdisciplinare e intermediale, dalle arti visuali tradizionali, al cinema alla fotografia, ai dati della cultura di massa, alle nuove tecnologie digitali ed elettroniche delle nuove immagini. Questo originale paradigma ci permette di aprire una riflessione sulla praticabilità dei musei oggi. In modo puntuale ed efficace Christian Greco, direttore del Museo Egizio di Torino, in tre interventi pubblici, che riportiamo di seguito, ha delineato molto chiaramente situazione e possibilità per i musei nella situazione attuale. In prima istanza Greco sottolinea che la funzione del museo, delle sue collezioni, è quella di "costruire relazioni sociali tra gli esseri umani che vanno ben oltre i confini fisici del museo e condizionano processi che coinvolgono intere comunità consentendo di definire la relazione con oggetti, luoghi e tempi lontani" (Greco 2020b). L'oggetto che costituisce la collezione è infatti un semioforo, secondo la felice definizione di Pomian (Pomian 2004), oggetto trasportato, movimentato che, a sua volta, è veicolo e portatore di narrazioni, di esperienze e di relazioni spazio temporali. Lo spettatore diviene partecipe di una agency sociale che non si limita alla relazione con il "pezzo da museo" (Marini Clarelli 2017) ma prosegue nel complesso apparato organizzativo del museo che produce, nel suo complesso, il senso del museo come ambiente estetico. Esposizione, ricerca, formazione, emozione fanno parte dell'insieme dell'esperienza estetica del museo come forma di conoscenza e non solo di sensazione. Su questo aspetto sarebbe necessaria una riflessione sul criterio espositivo contemporaneo sempre più centrato sulla sensazione che prevale sulla funzione conoscitiva (D'Angelo 2020). In questo senso il 'pezzo da museo' non si configura come passato ma come presente in atto nella sua funzione formativa e conoscitiva. La collezione museale e l'intero complesso produttivo del dispositivo museale si pongono come laboratorio di conoscenza e di innovazione. Nel contatto che la collezione stabilisce, si aprono relazioni originate da esperienze di conoscenza. La relazione tra materialità e immaterialità della conoscenza definisce il senso del percorso espositivo, e la percezione del particolare ambiente estetico. Nel contatto

con la collezione, nell'esperienza del percorso si stabiliscono relazioni in cui i processi culturali vengono creati e contestualizzati. Negli ultimi anni i musei sono sottoposti a uno stress di attività espositiva e di ricezione di pubblico che allontana sempre di più le istituzioni di maggiore attrazione dalle realtà minori e periferiche diventate sempre più marginali anche rispetto al territorio di appartenenza. Il riferimento del pubblico museale, rovesciando il paradigma di Bourdieu della 'distinzione', è quello indistinto del turismo di massa. A questo proposito Greco in un altro intervento rileva che "Il museo non è dunque una mera raccolta materiale, una scenografia, ma costituisce una rete sociale" (Greco 2021). Oggi ci si interroga se aprire i musei o no per mancanza dei turisti. Il museo è percepito come luogo riservato ai turisti "e ci siamo dimenticati che, invece, costituiamo una enciclopedia materiale che permette di sapere, capire, scegliere. Il valore aggiunto dei musei non è costituito dalla vendita dei biglietti ma dal fatto che contribuiscono a definire quale sia il nostro ruolo all'interno della società" (Greco 2021).

I 'pezzi da museo' sono infatti fenomeni portatori di complessità e di relazioni. Rimane molto da pensare ancora sulle funzioni del museo non solo come tutela e valorizzazione, ma come insieme di esperienze didattiche integrate nel processo di una valorizzazione autentica, riconsiderando il concetto di valorizzazione come produzione di conoscenza. Il dialogo fra materiale e immateriale dovrebbe costituire la missione principale della didattica museale. In questo senso l'ambiente museale deve essere pensato sempre più come luogo di inclusione e di relazione, in osservanza all'articolo 9 della Costituzione Italiana, mettendo al centro il concetto di cultura come cittadinanza sociale e non come consumo di giacimenti. L'esperienza del museo partecipa del processo cognitivo nella relazione che si instaura fra materialità e immaterialità. I beni culturali così come la musica, il teatro, il cinema, dovrebbero costituire parte integrante del curriculum formativo di ogni cittadino. La gestione dei beni culturali non può essere considerata come un fardello economico né come una pertinenza esclusiva del turismo:

La cultura è un immenso laboratorio di innovazione dove nuove modalità di espressione e tecnologie all'avanguardia possono dialogare con il passato e fornire risposte sempre più nuove alle istanze della società (Greco 2020a).

Alla luce di queste considerazioni bisogna chiedersi il senso di operazioni mediatiche, annunciate con clamore, di fatto poi disattese. Ci riferiamo al clamoroso fallimento del progetto di valorizzazione “Verybello”, al Fondo di investimento sul patrimonio culturale, con la compartecipazione del privato, ai reiterati annunci per una ‘rivalizzazione’ in chiave spettacolare del Colosseo, infine alla “Netflix della cultura, It’s Art” ancora in discussione, al momento in cui scriviamo. La lettura delle ‘IncurSIONI’ di Settis nel contemporaneo, nel museo, negli sguardi di artisti su artisti, nel riflesso delle operatività artistiche, nelle poetiche e nelle estetiche esercitate da artisti che si confrontano con il passato in un tempo presente, si offrono come riflessione sul museo e sulla didattica dell’arte e sull’uso delle istituzioni. La necessità di ripensare la stessa definizione del museo come luogo di inclusione è oggi al centro del dibattito all’interno dell’International Council of Museums. Si può in conclusione riflettere sulla situazione attuale come una occasione perduta, quella di non avere pensato ad abitare l’ambiente museo come nuova opportunità per sperimentare (si badi: sperimentare, non applicare o trasmettere!) una modalità didattica capace di mettere al centro la prassi e lo sguardo dell’arte sull’arte. Oggi il museo si ridefinisce piuttosto come attrattore in termini di marketing dando per scontato che si è spezzato il filo che lega tradizione e contemporaneo. La relazione con la produzione contemporanea non si pone come ‘traduzione della tradizione’ ma come frattura permanente in un presentificazione continua. Il filo storico della modernità appare incomprensibile, come relative appaiono le definizioni di moderno e di contemporaneo. Si definiscono contemporanei fenomeni e poetiche caratterizzate da interventi sul presente datati ben cinquanta anni or sono. Il museo storico diventa cornice, *location* per eventi o per giustificare operazioni di marketing allo scopo di valorizzare (monetizzare) operazioni di scarsa rilevanza artistica e culturale che acquisiscono rilevanza in una strategia di marketing nell’ambiente museo (Montanari, Trione, 2017).

Il paradosso è quello di utilizzare il museo storico o istituzionale come ambiente nel quale leggere l’artista contemporaneo. Quanto ha bisogno Guido Reni di Damien Hirst? O è vero piuttosto il contrario? Ma il vortice del paradosso è capace di andare oltre assumendo influencer del mondo mediatico per ‘promuovere’ Botticelli o Caravaggio. Ma ci domandiamo se è questo il modo corretto e produttivo per ‘avvicinare i giovani’ con una

pedagogia da marketing. Già si organizzano tour museali per una nota influencer con tanto di accessori firmati. Quella dei giovani e del grande pubblico è evidentemente una categoria unica che non è destinata ad emanciparsi dalla perenne età infantile, diversamente dalla indicazione kantiana del *sapere aude*. I musei non sono considerati come luogo di conoscenza e di elaborazione ma come percorsi mediatici, ambienti estetici per sollecitare emozioni prefabbricate, sensazioni immersive, e non esperienze cognitive. Come il teatro non è soltanto uno spazio, ma un luogo dove il 'vedere' è un atto di responsabilità (Muntadas 2003), anche il museo non è solo un contenitore, una custodia, una teca, un reliquiario, ma un ambiente sensoriale dove il materiale 'dice' dell'immateriale. La partecipazione immersiva condivide una esperienza di omologazione finalizzata al mercato. La feticizzazione mediatica delle architetture, la prevalenza dell'archistar sul progetto relazionale orientano il gusto del pubblico verso logiche di consumo e non di elaborazione di esperienze. Il museo viene concepito come brand che, nel nome, è garante di qualsiasi operazione, e le mostre come format capaci di omologare il gusto del pubblico finalizzato al consumo culturale, compreso l'indotto non indifferente, appaltato a privati, della oggettistica. In questa logica la didattica artistica compresa quella specifica museale, risulta di fatto delegittimata o funzionale al consumo immettendo il visitatore nella logica del consumatore. Si rileva l'impossibilità di aprire un processo e una sperimentazione didattica nel e per il museo per le Accademie, i Conservatori, l'Alta formazione artistica e le Università. Sarebbe stata una eccezionale opportunità la possibilità di sperimentare, pianificare e progettare una nuova relazione fra museo, gallerie, biblioteche, percorsi e contesti urbani, architettura, istituzioni culturali, siti archeologici e istituti di alta formazione artistica. La chiusura repentina e totale è stata invece considerata in relazione alla mancanza dei flussi turistici come unico parametro di funzionalità dei musei. Si è perduto il senso della formazione e della origine delle collezioni, del museo, dei percorsi, del rapporto fra tradizione e traduzione della prassi artistica alle origini della modernità dell'arte, come elaborazione di sguardi e di prassi, come sedimento di contenuti e come riconfigurazione possibile.

Tradizione e sguardo presente

Settis mette al centro il rapporto di tensione che si articola fra antico e contemporaneo, quel particolare rapporto di emozione, indagine, sguardo che genera il gusto, che separa il 'sensazionalismo' dalla conoscenza, quella consapevolezza che era stata posta al centro della nascita dell'Estetica come disciplina. Il percorso di 'IncurSIONI' permette di riconfigurare lo sguardo come percorso di gusto e di conoscenza. Alla 'vita amministrata' di adorniana memoria, dalla articolazione mediatica, si contrappone l'elaborazione di processi di conoscenza nella libertà del gusto soggettivo e nella autonomia di giudizio. Il pubblico dovrà emanciparsi kantianamente dalla condizione infantile e dal vincolo pedagogico del marketing mediatico. Ripensare l'esperienza del museo e della didattica artistica presuppone un processo di liberazione dall'aggregazione prodotta dai riti mediatici, articolati dal processo di tribalizzazione dei social media, la riduzione a glamour presenzialista dell'esperienza artistica. Concordiamo con Settis nella urgenza di riappropriarci dell'etimo di tradizione come *tradere*, processo di passaggio di consegne, scambio relazionale, trading, trasmissione, transito, di cui l'istituzione museale e l'istituzione designata alla formazione sono parti costitutive e integrali. Tradizione e comunicazione partecipano di quel processo non trasmissivo in senso verticale ma partecipativo in senso orizzontale. La cultura non è qualcosa destinata al consumo, ma qualcosa che si produce e si condivide come cittadinanza, come appartenenza, come identità.

Con 'IncurSIONI' Settis porta a compimento riflessivo un lungo processo di elaborazione progettuale dei percorsi espositivi dei quali è stato autore e che hanno segnato alcuni dei momenti più significativi ricerca museologica conseguendo risultati di grande rilevanza, come dimostrato dalle mostre a Milano "Serial Portable Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma" del 2015 (v. una Galleria della mostra in Engramma) e a Roma con "I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori" 2020-2021. La raccolta dei saggi contenuti in 'IncurSIONI' si articola nel contesto di una lettura warburghiana nel segno della *Pathosformel* come esperienza conoscitiva e di indagine, come lettura del senso più profondo dell'operatività artistica. I progetti espositivi curati da Settis sono una dimostrazione di come sia possibile realizzare eventi culturali di rilevanza, non solo quantitativa ma anche qualitativa, all'insegna della abitabilità della tradizione e del museo.

Le incursioni del moderno nell'antico servono a disincagliare lo sguardo dalla teca del museo, a mobilitare lo sguardo, ad abitare un ambiente estetico, a ricombinare e riconfigurare percorsi liberi di emozioni capaci di offrire ancora pensiero libero da ogni tipo di feticismo vincolante e capace di riarticolare quel pensiero operativo che chiamiamo ancora 'arte'.

Riferimenti bibliografici

D'Angelo 2020

P. D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, Bologna 2020.

G. Di Giacomo, *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Roma 2016.

Evola 2018

D. Evola, *La funzione moderna dell'arte. Estetica delle arti visive nella modernità*, Milano 2018.

Garroni 1992

E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano 1992.

Greco 2020a

C. Greco 2020, *Curarsi con la cultura*, "La Repubblica" 28.10.20.

Greco 2020b

C. Greco, *La missione dei musei costruire relazioni sociali*, "La Stampa" (31 dicembre 2020).

Greco 2021

C. Greco, *I musei non sono solo per turisti*, "La Repubblica" (5 febbraio 2021).

Malraux [1951] 1957

A. Malraux, *Il museo dei musei* [ed. or., *Les voix du silence*, Paris 1951], trad. it. L. Magrini, Milano 1957.

Marini Ciarelli

M.V. Marini Ciarelli, *Pezzi da museo. Perché alcuni oggetti durano per sempre*, Roma 2017.

Michaud [1999] 2010

Y. Michaud, *Insegnare l'arte? Analisi e riflessioni sull'insegnamento dell'arte nell'epoca postmoderna e contemporanea*, [ed. or., *Enseigner l'art? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, II ed., Nîmes 1999], trad. it. L. Schettino, Roma 2010.

Montanari, Trione 2012

T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino 2012.

Muntadas 2003

A. Muntadas, *On translation*, Barcelona 2003.

Pomian 2004

K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia Chicago dal XVII al XX secolo*, Milano 2004.

Settis 2004

S. Settis, *Futuro del classico*, Torino 2004.

Fragilità della tradizione

Claudio Franzoni

Incursioni offre una straordinaria serie di spunti e suggerisce innumerevoli occasioni di riflessione. Ma vorrei discutere solamente di un segmento del capitolo iniziale (che serve però a sostenere l'architettura dell'intero volume), e vorrei farlo – per quanto possa sembrare stravagante – partendo da un vecchissimo carosello. I caroselli erano spot pubblicitari che, dagli anni '50 in poi, andavano in onda dopo i telegiornali e in apertura dei programmi di prima serata. La serie che reclamizzava il formaggio *Bel Paese Galbani*, era un po' il sequel del *Viaggio nella valle del Po*, la trasmissione condotta da Mario Soldati dal 1957. Uno di essi si svolge ad Arquà, in provincia di Padova: Soldati indica la località sulla cartina d'Italia che era impressa sulla confezione del formaggio, accanto al ritratto di Antonio Stoppani, l'autore appunto de *Il Bel Paese*.

Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografia fisica d'Italia (1876).

Soldati si affaccia a una finestra della casa di Francesco Petrarca, recitando l'inizio del sonetto che Alfieri aveva dedicato alla dimora ("O cameretta, che già in te chiudesti ...") riprendendo, a sua volta, versi dello poeta trecentesco. L'antica casa, sottolinea Soldati, non andò in rovina anche grazie a questi versi di Alfieri. Un cenno al paesaggio dei Colli Euganei (e a quello di Valchiusa) e la scena si sposta all'esterno, accanto al sarcofago in pietra in cui è sepolto il poeta. Qui lo attende, chiavi in mano, il custode della casa-museo. Come fossero a scuola, Soldati lo interroga: come mai il poeta da Arezzo "È venuto fin qua?". Era venuto a morire in questo paese perché c'era tanta quiete, "Non c'era nessuna moto, nessuna macchina... e a lui piaceva il vino buono", risponde il custode. Soldati a questo punto lo abbandona, guarda in macchina e puntualizza: "Non so se il custode pensi che seicento anni fa c'erano già le moto, oppure che il Petrarca sia vissuto in un'epoca molto più vicina... comunque questo ci sembra, forse, l'omaggio più commovente alla gloria del Petrarca".

Il carosello mostra, uno accanto all'altro, due approcci al passato che coincidono con due diverse posizioni sociali (a loro volta certificate dai rispettivi abiti): da una parte la cultura borghese di Soldati e la capacità di muoversi con agio tra le testimonianze artistiche e letterarie. Dall'altra i modi popolari del custode, che parla di Petrarca con rispetto, ma anche con una sorta di confidenza: riconduce il passato al proprio tempo senza troppe preoccupazioni storico-filologiche. Risponde a Soldati con deferenza, ma questi lo tratta come fanno gli insegnanti con gli allievi, con quell'aria di benevolo paternalismo che serve a far sorridere gli spettatori (del custode). Inutile dire che una scena come questa oggi non sarebbe immaginabile.

Da un lato Soldati (e i turisti che visitavano la casa e la tomba di Petrarca), dall'altro il custode (e buona parte del pubblico della televisione, da poco arrivata anche in Italia). Che valore hanno – per gli uni e per gli altri – la storia di un monumento antico (la casa di Arquà) e il lascito letterario del passato (i versi del Petrarca e di Alfieri)? Che cosa è per loro la “tradizione”? È questa una delle parole chiave del libro di Settis, tanto da comparire già nel sottotitolo, *Arte contemporanea e tradizione*.

Come un basso continuo, “tradizione” punteggia infatti quasi ogni pagina del libro. Le occorrenze più frequenti sono “tradizione artistica” e “tradizione culturale”, ma ci sono anche la “tradizione pittorica” (*Incursioni*, alla pagina 45), quella “di bottega” (alle pagine 290 e 293), la “tradizione disciplinare”. In parallelo non è minore il ricorso a “memoria”: memoria “culturale” e “sociale” prevalgono, ma si parla anche di “memoria visuale” (*Incursioni*, alla pagina 271) e “inconsapevole”, e di “cripto-memoria” (alla pagina 344). Al di là delle occorrenze dell'uno o dell'altro termine, è chiara l'opzione per “tradizione” (tanto più che anche all'interno del magnifico saggio su *Rito* di Ingmar Bergman il paragrafo più importante ha questo titolo).

L'idea è che vada ridiscusso il “paradigma della frattura” in nome di una sostanziale continuità tra passato e presente: “il filo della tradizione non si è spezzato ma si è consolidato, travestendosi in nuove forme e modalità che chiedono di essere riconosciute e chiamate per nome”. Quello di Settis è a tutti gli effetti uno sguardo da una posizione elevata, capace di dominare un arco di tempo vastissimo nello sforzo di individuare il

“principio unificante” (*Incurzioni*, alla pagina 17) che consenta di leggere anche l’arte contemporanea nella lunga storia della “pratica artistica”. La “tradizione artistica” appare così come una sorta di meccanismo di trasmissione i cui ingranaggi cambiano di volta in volta per adattarsi alle diverse condizioni storiche, ma finiscono per assicurare comunque il funzionamento dell’insieme. La visione da lontano e dall’alto proposta dallo studioso ha dunque l’efficacia di riannodare fasi ed esperienze che apparirebbero radicalmente estranee, spiegandone i legami non visibili in superficie.

Ma ha anche l’effetto di appannare differenze e contraddizioni. L’idea di tradizione, infatti, implica quella di consegna e porta con sé una catena di azioni conseguenti: affidamento, trasmissione, custodia, accettazione, condivisione. La produzione artistica del Novecento e della contemporaneità non si iscrivono facilmente in questa sequela. E non sono tanto i rifiuti espliciti – quello dei Futuristi, ad esempio – a indicarlo, quanto il numero degli artisti che non hanno né cercato, né scoperto parenti vicini o lontani. Sostanzialmente indifferenti ad allacciare un rapporto col passato, come gran parte del loro pubblico del resto – “Bisogna avere la tradizione dentro di sé per poterla odiare veramente e fino in fondo”, sosteneva Adorno.

“Tradizione” – sostiene Settis – [...] vuol dire ereditare qualcosa e impadronirsene per trasformarlo in qualcos’altro”. L’eredità è però una consegna, non semplicemente un agglomerato di materiali (di idee, di forme...) a disposizione: un conto è riappropriarmi di un oggetto che trovo in casa (per quanto modesto), un altro usarne uno comprato nel negozio di un antiquario. La tradizione – in quanto consegna – non è tanto l’insieme di cose che vengono date a qualcuno, ma la motivazione (a sua volta consistente in un insieme di ragioni, valori, idee) implicita o esplicita che accompagna questa cessione.

È fuori discussione che per secoli sia esistita una tradizione (artistica e culturale): Goethe aveva scritto che l’arte intera è dominata dal principio della filiazione, citando il legame tra Raffaello e l’Antichità. Ma persino nei casi studiati da Settis in cui è comprovato un nesso con iconografie antiche – quello della testa tagliata di Duchamp, ad esempio – è ben difficile parlare di filiazione (e quindi di tradizione in senso proprio).

Non c'è dubbio insomma che anche gli artisti delle avanguardie e quelli contemporanei abbiano guardato al passato (come sarebbe possibile non farlo?), ma basta questo per inserirli in una "tradizione"? Una cosa è recuperare un brano figurativo dal proprio (o altrui) taccuino, un'altra da una pubblicazione sfogliata a caso oppure (oggi) dal web: il taccuino comporta una selezione e sottintende un canone, il web (e la cultura di massa su cui si è innestato) implica una assenza di gerarchie di valori, perlomeno quelle tradizionali. Una cosa è disporre le proprie "figure interiori" entro un percorso riconosciuto e condiviso, un'altra pescare idee in un deposito sconfinato e brulicante, magari distorcendone il senso.

Finora abbiamo parlato di artisti. Torniamo un momento al custode del Petrarca. La sua idea di passato è più vicina a quella di Soldati di quanto dicano le apparenze: per lui ha una consistenza indiscutibile, è qualcosa di certo; egli riconduce una lontanissima esperienza al proprio presente. Ma la macchina della comunicazione industriale, alla fine degli anni '50 era già in moto: con un'aria di piacevole svago culturale, il carosello scompaginava – nel suo piccolo – gerarchie consolidate, così che la promozione del formaggio metteva in riga – di fatto – Stoppani e il *Belpaese*, Soldati e il custode, Petrarca, la sua "cameretta" e Alfieri. Tutto veniva subordinato al prodotto (è il meccanismo di tutta la comunicazione pubblicitaria oggi come allora). Il "presentismo" che segna la nostra cultura deriva anche da questo: non è una presa di posizione, ma una condizione.

Il "paradigma della frattura", nel suo schematico, non basta certo a descrivere le trasformazioni accadute nella cultura e nell'arte da più di un secolo a questa parte. Ma qualcosa deve pure essere successo, e in profondità. Come spiegare altrimenti il tormentato rapporto tra il pubblico del Novecento e l'arte del suo tempo? In che misura il paradigma della tradizione fa i conti con il pubblico di oggi (ma anche di ieri l'altro)? Il "discorso sull'arte", infatti, non appartiene solo agli addetti ai lavori (molti hanno una esperienza estetica e storica, ma non sanno descriverla). Stando a Bellori, anche Annibale Carracci la pensava così, se – a proposito delle opere di Domenichino e di Guido Reni nell'oratorio di Sant'Andrea a Roma – si affidava alle parole di una "vecchiarella":

Vedi quel manigoldo con quanta furia inalza i flagelli? Vedi quell'altro, che minaccia rabbiosamente il santo col dito, e colui che con tanta forza stringe i nodi de' piedi? Vedi il santo stesso con quanta fede rimira il cielo?

Una persona del popolo si orientava senza fatica nel linguaggio di un grande pittore, sapeva cogliere tanto i momenti di grande trasporto emotivo, quanto quelli di quiete spirituale. Oggi c'è una "vecchiarella" anche per Kentridge?

Ma – alla fine – si potrebbe obiettare: come mai i saggi raccolti in *Incursioni* sono così compiuti e riusciti nonostante l'assunto teorico che sta alle spalle non sia altrettanto persuasivo? Il fatto è che una tradizione di certo esiste, quella che, innestandosi sulla linea warburghiana (così chiaramente riproposta da Settis), è ancora sostanzialmente una tradizione umanistica: ricomporre i frammenti, orientarsi tra i relitti del passato e del presente, riscoprire e rinnovare i fili che ci legano agli altri uomini.

Dioniso nascosto

Maurizio Harari

Le ultimissime *Incursioni* dell'archeologo Salvatore Settis in una galleria ben selezionata dell'arte contemporanea non sono soltanto la raccolta di una serie di brillanti decrittazioni di modelli antichi, camuffati o stravolti dai loro interpreti moderni; o un'esemplificazione di come la tradizione iconografica della classicità possa riaffiorare da suoi percorsi carsici anche in suoli culturali impermeabili, all'apparenza, o addirittura programmaticamente ostili. Naturalmente l'aspetto antologico esiste e si dichiara con riferimenti puntuali alla storia editoriale di questi testi, e si potrebbe essere tentati di tracciare una distinzione tra i saggi più corposi e metodologicamente militanti – quelli dedicati a Duchamp, Guttuso, Bergman, Viola e Kentridge – e altri più svelti e occasionali; ma il capitolo introduttivo s'incarica subito di delineare, con la limpidezza argomentativa consueta all'Autore, un indirizzo di ricerca di piena consapevolezza e organicità. Si tratta, nella sostanza, di un ritorno a Warburg: ciò che non rappresenta una novità, beninteso, per Settis, ma qui si configura come ritorno diretto, senza mediazioni, accantonate le superfetazioni della scuola – in poco più di trecento pagine, se non sbaglio, Panofsky è citato solo una volta – e ripartendo dalle tavole del *Bilderatlas Mnemosyne*, disponibili on line, oltre che nella prima edizione digitale in Engramma, ora anche nelle tre versioni del 1928 e '29, grazie al sito del Warburg Institute. Ciò significa spostare il *focus* della critica d'arte dall'esercizio esplorativo dei contenuti profondi delle immagini all'autentico *Leitmotiv* warburghiano, che è il grande tema storico-culturale della continuità dell'antico, messo alla prova nella cornice di una contemporaneità molto spesso negatrice della tradizione.

I fatti, d'altra parte, mostrano come le pretese di discontinuità nell'esperienza artistica siano asserzioni ideologiche o, nel migliore dei casi, utopie, fin dal tempo in cui, di uno scultore del calibro di Lisippo, la critica – cioè Duride – poteva negare l'esistenza di maestri: Plin., *Nat. Hist.* 34, 61: "Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum".

Al celebre aforisma mahleriano citato da Settis – per cui da custodire sarebbe il fuoco della tradizione, non le sue ceneri – si oppone, se vogliamo restare nel campo dell'esemplificazione musicale, la discontinuità assoluta e ideologica della dodecafonìa di Schoenberg, irrimediabilmente ingabbiata nella sua utopia autoreferenziale. Secondo Settis, invece, la tradizione artistica fornisce ai produttori d'arte quei *Gedankenbilder*, le immagini mentali dell'accezione di Schlosser, che appunto Aby Warburg risemantizzò e ridefinì come *Pathosformeln* o schemi emozionali. Da questo particolare punto di vista è estremamente interessante e meritevole di approfondimento l'ipotesi di una parentela inconsapevole tra il medesimo Warburg e il grande cineasta e teorico della cinematografia Sergei Ejzenštejn, dettata dal comune e indipendente interesse per l'espressionismo tedesco, ma ancor più da una condivisa matrice filosofica nietzschiana (sul binomio Warburg/Ejzenštejn, v. l'eccellente tesi di laurea di Camilla Balbi, discussa a Pavia: Balbi 2016).

Compito essenziale dello storico dell'arte è pertanto quello di alimentare *mnemosyne* (la memoria) attraverso una rete di confronti tra immagini, sempre più fitta col procedere del tempo, e di agnizioni da questi derivanti. In tal modo lo storico dell'arte concorre, insieme con l'artista e col suo committente, a dare significazione duratura all'opera, in una sorta di rivitalizzazione permanente. Il rapporto con la tradizione è dunque aspetto di cui lo storico è chiamato ad assumere consapevolezza, anche quando (e tanto più quando) l'autore stesso non riesca a rendersene interamente conto. Nelle arti visive la conoscenza storica consisterà dunque, in primissima battuta, in un'anamnesi comparativa, in quel *game of recognitions* che Susan Sontag ha attribuito al 'conoscitore', e Settis chiosa come "l'abilità di riconoscere in qualcosa che vediamo per la prima volta la traccia di qualcos'altro che sapevamo già, e che per questo aggancia la nostra memoria".



Morte di Duncano, in Giuseppe Verdi, *Macbeth*, regia di Emma Dante, 2017.

Viene in mente, in proposito, l'accezione goethiana del verbo (*sich erinnern*, utilizzato nell'episodio pestano dell'*Italienische Reise* per descrivere il processo mentale di recupero di una memoria storico-artistica (nel caso specifico winckelmanniana) atta a sanare lo sbalordimento di un'immagine inusitata. Esposto infatti all'imprevedibile difformità architettonica dei templi di Paestum, Goethe è inizialmente disorientato; ma è proprio la *Kunstgeschichte*, che gli si manifesta come prodotto di reminiscenza, a dargli la motivazione (cronologica) di quella difformità e dunque il modo di una pacificazione intellettuale. Lo stesso verbo (*sich erinnern* avrebbe poi caratterizzato, nel sogno di Hans Castorp semiassiderato sullo Zauberberg, il riconoscimento, si osservi, puramente culturale di un paesaggio mediterraneo non ancora conosciuto per esperienza autoptica (sulla memoria umanistica come processo di reminiscenza, da Winckelmann a Goethe a Mann, rinvio a Harari 2018, 50-51).

Nella carrellata proposta da Settis, i *games of recognitions* più istruttivi investono, in sequenza di progressivo svelamento, il *tableau vivant* fotografico – e i relativi scatti di prova, poi scartati – del *Doppio ritratto* di Mary Reynolds e Marcel Duchamp (1937), la matita di Renato Guttuso intitolata *La morte di Neruda* (1973) – pure questa col corredo di sue varianti d'autore – e la sceneggiatura e il film di Ingmar Bergman, realizzato per la televisione svedese, *Riten (Il rito)*, (1969). Sono tre contributi molto meditati e molto densi, non solo di vere scoperte iconografiche, ma anche d'implicazioni teoriche e metodologiche.

Del *Doppio ritratto* di Duchamp, Settis illustra con ricchezza di confronti convincenti la pertinenza tipologica alla serie numerosa di rappresentazioni di eroine “cacciatrici di teste”, Giuditte e Salomè, messe in posa accanto ai loro maschili, sanguinosi trofei; ma con occhio acuto di archeologo riconosce anche due chiarissimi attributi dionisiaci, uno seminascosto dall'orlo del pannello indossato dalla Reynolds – la ghirlanda d'edera – l'altro presente in uno degli scatti poi scartati – il grande *kantharos* verniciato di nero. Sono dettagli decisivi a far slittare la situazione dalla sfera delle eroine bibliche a quella del *thiasos* di Dioniso, convertendo la donna in menade e l'uomo – lo stesso Duchamp: si tratta dunque di un autoritratto – in un Orfeo decapitato, con mutilazione metaforica dell'artista, ridotto a testa mozzata e però (si rammenti) profetica. Non escludo che anche il metro da sarto, involuto come una serpe – per cui Settis escogita una spiegazione acuta quanto complicata – possa alludere ai rettili che le menadi talora esibiscono attorcigliati alle braccia.

Il tema mitologico di Orfeo è del resto molto presente nella modernità novecentesca: senza compilare elenchi qui inutili, può essere forse il caso di segnalare che, pochi anni prima della foto di Duchamp, nel 1930, Jean Cocteau aveva realizzato il suo primo prodotto cinematografico, *Le sang d'un poète*, che con l'*Orphée* (1950) e *Le Testament d'Orphée* (1960) avrebbe poi composto la cosiddetta “trilogie orphique”. Nel *Sang d'un poète* è infatti centrale, sul piano visivo, la rappresentazione della donna come statua candidissima e mortifera: anche la Reynolds del *Doppio ritratto* appare sbiancata come un calco di gesso vivente. Musealizzata ma sempre pericolosa, combinando l'alterità di una statua antica con quella di una femminilità bacchica: intrigante la circostanza che così appare anche

la donna-gesso del film di Cocteau, interpretata dalla modella e fotografa Elizabeth Lee Miller, allieva e amante di Man Ray, che fu spesso collaboratore di Duchamp in queste performances visive e viene anzi indicato da alcuni (ma, a quanto risulta, erroneamente) quale esecutore degli scatti del *Doppio ritratto*. Dunque l'artista, che cerca di governare queste e altre alterità potenzialmente distruttive, si autodecapita ironicamente, ma riesce a conservare il dono profetico ricevuto dal dio.

Nel disegno di Guttuso – raffigurante Pablo Neruda ormai cadavere sul letto di ospedale, la mano sinistra che afferra ancora e quasi esibisce il foglio di carta, dove ha appena vergato i nomi dei suoi simbolici assassini (Nixon, Frei e Pinochet), il braccio destro senza forza, che la gravità attrae pesantemente verso il basso, quantunque la penna impugnata dal poeta conservi emblematicamente la posizione di scrittura – Settis individua, dietro l'ovvia citazione de *La mort de Marat* di Jacques-Louis David, l'antica *Pathosformel* della debolezza mortale e quasi sempre irreparabile, che mette assieme, nella storia delle immagini, Patroclo con Meleagro con lo stesso Gesù Cristo. È lo schema iconografico greco che poteva esprimere la signoria del sonno e della morte – Hypnos e Thanatos, due fratelli così somiglianti – e altre umane spossatezze, incluse quelle indotte dall'eros e dal vino. Poiché il “braccio della morte” – eventualmente a sinistra anziché a destra – è anche dei Polifemi, resi inermi dall'ubriachezza smisurata, e degli Endimioni, visitati nel sonno dall'abbraccio di una dea. Nell'ecfrasi di Luciano il braccio della morte è il sinistro, e dalla mano sinistra appunto son scivolati via i dardi, arma del cacciatore, così come la penna è arma del poeta (Luc., *Dial. Deor.* 11). Estranea invece allo schema di David e Guttuso è la postura dell'altro braccio, piegato intorno e dietro il capo, che può ammettere una residuale presenza di vita e indicare infatti – come si verifica nell'iconografia di Arianna – non più l'irrimediabilità della morte, ma la profondità del sonno (Oddo 2014).

Sul *Rito* di Ingmar Bergman – unico della sua filmografia in cui compare lo stesso regista, nella parte altamente rappresentativa del Confessore – Settis riesce a lavorare in profondità di dettagli, disponendo della sceneggiatura (nell'edizione italiana: Bergman 1979, 177-228). Al di là del tema affrontato – una riflessione intorno al carattere radicalmente sovversivo dell'esperienza teatrale e alla conseguente percezione della sua oscenità strutturale e comunque irriducibile – questo film è singolarmente

ricco di riferimenti, più o meno dissimulati, all'Antichità classica: dal cognome Winkelmann (*sic*) attribuito a uno dei personaggi, alla professione di archeologa menzionata per la moglie di un altro, al nome greco e un po' mitologico (Thea) della protagonista femminile. Ma l'aspetto con maggior evidenza archeologico, sia pure senza concessione alcuna all'immaginario dell'archeologia, risiede precisamente nel disvelamento finale, pericoloso e distruttivo, dell'essenza rituale della performance. Quella specie di latenza dionisiaca, intorno a cui si era aggirato, nei primi capitoli del volume, l'*Erinnern* paziente di Settis, trova qui spazio e respiro al riverbero fiammeggiante del grande modello euripideo: le Baccanti, s'intende, che sono state fra le icone performative del Sessantotto, negli States come in Europa. Viene ricordato il *Dionysus in '69* di un De Palma non ancora trentenne, che ci conserva le immagini dell'esperimento teatrale nel *performing garage* di Richard Schechner; e, in Italia, potremmo citare la traduzione di Edoardo Sanguineti portata in scena da Luigi Squarzina a Genova proprio nel 1968.

Lo stesso Bergman affrontò l'inquietante capolavoro negli anni '90, assecondando un progetto sedimentato per mezzo secolo, dapprincipio nella versione operistica (*Backanterna*) musicata da Daniel Börtz. *Longue durée* di gestazione del progetto e sfasatura cronologica della sua attuazione sottraggono il grande reazionario svedese a una sintonia sessantottesca (o post-sessantottesca) che sicuramente non gli apparteneva. Nel *Rito*, la sovversione dionisiaca non è infatti propriamente politica (o non solo politica), ma investe l'azione creativa (e le sue ricadute performative) come tali; e inoltre assume un'evidente connotazione paracristiana. Il bacile colmo di vino, sollevato da un Winkelmann (!) perché vi si specchi una Thea mascherata (!), conserva la memoria iconografica, come osserva giustamente Settis, di un dettaglio famoso del fregio della Villa dei Misteri; ma, nella formazione luterana di Bergman, ripropone anche il tema paolino della *Prima lettera ai Corinzi* (1 Cor. 13, 12: *Videmus nunc per speculum in ænigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum*), che aveva dato spunto (e titolo) al film del 1961, *Såsom i en spegel* (*Come in uno specchio*). Gli specchi sono strumenti di ambiguità, mostrano e nascondono: se Karin crede infine di riconoscere dio in un ragno mostruoso e si perde definitivamente nella sua follia, al cospetto della rivelazione dionisiaca il Giudice mormora "capisco" e muore. Ma già nello

Smultronstället (Il posto delle fragole, 1957) era stata fondamentale, drammaturgicamente, la funzione dello specchio impugnato da Sara in uno dei sogni del vecchio prof. Borg. Del *Rito* bergmaniano si ricorderà probabilmente il Roman Polansky della *Venus à la fourrure* (2013), escogitando la sensazionale esibizione bacchica di Emmanuelle Seignier.

Prendendoci l'arbitrio di oltrepassare i capitoli dedicati a Mimmo Jodice, a Tullio Pericoli, a Giuseppe Penone e a Grisha Bruskin – di quest'ultimo, tuttavia, non posso non guardare con fascinazione, da *habitué* di etruscherie, alle statue frantumate a bella posta, sepolte (e pseudo-etruschizzate) in Toscana, con ribaltamento speculare dell'esplorazione stratigrafica e delle sue varie metafore (da Benjamin a Freud) – crediamo di riconoscere una delle incursioni criticamente più produttive nell'analisi delle videoinstallazioni di Bill Viola. Qui si attua un processo di sacralizzazione del quotidiano attraverso una sintassi che si modella sull'esempio di predelle e polittici; così come il perturbante affioramento (alla lettera!) del Cristo morto di Masolino nel video *Emergence* (2002) o le filigrane memoriali della *Visitazione* del Pontorno, evocata di traverso agli alitanti sottanoni veterosessantotteschi di *The Greeting* (1995), e dell'*Assunta* rosso-fiammeggiante di Tiziano illividita nel blu marino dell'*Ascension d'Isolde* (2005, riproposta anche in Italia, nel 2012-2013, nella stupenda mostra di Palazzo Fortuny a Venezia sul wagnerismo nelle arti visive), ci svelano una religiosità non confessionale, tutt'altro che estranea alla tradizione liturgica dei quadri viventi medievali. Non è forse inappropriato richiamare modi comparabili di (ri)costruzione di una sacralità latente in esperienze innovative della pratica registica di questi anni: in Italia viene da pensare soprattutto a Emma Dante, al suo Duncano magro ed esausto come un Cristo gotico, in chiusura del I atto del *Macbeth* verdiano, o all'irruzione improvvisa del *tableau* di Niccolò dell'Arca a stilizzare per sempre il lutto di Lucia e Santuzza, nel finale di *Cavalleria* (2017).

Un altro saggio ci porta ad accostare la gemellarità, se così si può dire, che apparenta paradossalmente l'occasione e l'eterno, ciò che forse intendevano gli antichi Greci con una parola un po' misteriosa: *kairos*. Si tratta del colossale fregio dei *Triumphs and Laments* creato nel 2016 da William Kentridge, con incredibile tecnica d'idrorimozione della patina, su un muraglione del Lungotevere (già similmente utilizzato da Kristin Jones).

Il gigantesco *mural*, destinato progressivamente a svanire e per di più esposto a vandalismi, racconta una storia di Roma per immagini, dalla Lupa di Romolo e Remo fino all'assassinio di Moro, e diventa, in certo qual modo, rivisitazione moderna dei racconti d'immagini delle Colonne coclidi, ma con due differenze cruciali: che la narrazione visiva non si proietta verso l'alto delle apoteosi, ma si svolge tutta in orizzontale, indirizzata e ritmata dal fluire continuo, indifferente (antierico) del Tevere; e che questa è arte breve, all'atto di nascita già malata terminale, che ricapitola programmaticamente tutto il suo passato, lontano o recente, per esporlo alla precarietà e alla cancellazione.

Detto infine che, nella repulsiva Leda di Dana Schutz (*The Visible World*, 2018), l'icona camuffata è, molto più di altre, il *Sogno* del Douanier (1910) – altra non proprio facile *recognition* – sembra venuto il momento di azzardare qualche conclusione di carattere generale.

La categoria storico-culturale della cosiddetta fortuna dell'antico – articolata nelle varie declinazioni del dialogo, della recezione, del riuso, della complementarità di *survival* e *revival* e via discorrendo – espone forse al rischio di quella che si potrebbe dire una banalizzazione storicistica. Se infatti l'antico, nonostante certe sue ingannevoli intermittenze, non muore mai, e di puntualizzarne morti e rinascite – ce l'ha insegnato proprio Settis – abbiamo bisogno solo come di un espediente strutturale all'esercizio della narrazione storica, la relazione a tre, che abbiamo sopra descritto, fra l'artista, il committente e il critico d'arte, si costituisce nel tempo come un processo conoscitivo continuo e costantemente contemporaneo. L'atto di memoria, che pure è all'origine dello storicismo, finisce in verità per destrutturarlo o, più esattamente, per svelarne i connotati rassicuranti ma fragili di utopia.

Quando nel *game of recognitions* si consuma vertiginosamente una distanza temporale di secoli, i contesti di pertinenza originaria delle immagini d'arte si scolorano, e viene a crearsi un nuovo loro contesto, che è quello dell'*Erinnern*, per dirla con Goethe, o di *Mnemosyne*, per dirla con Warburg. L'esercizio agnitivo, dunque, non contestualizza, ma dis-contestualizza, cioè trasferisce l'oggetto di conoscenza, dal contesto in cui esso fu creato, a un nuovo contesto governato dalla memoria. Portare un reperto archeologico nella vetrina del museo è precisamente un'opera di

discontestualizzazione, poiché qualunque museo – anche se ortodossamente rispettoso dell'evidenza di scavo e coerentemente progettato per restituirne l'immagine e il significato – rappresenta un contesto altro, dove il medesimo reperto inizia una nuova vita di relazioni conoscitive con gli studiosi e il pubblico.

Possiamo allora immaginarci un meraviglioso museo della memoria, museo degli anacronismi e delle discontestualizzazioni? Sarebbe un luogo prodigiosamente metamorfico, il nascondiglio perfetto per Dioniso.

Riferimenti bibliografici

Balbi 2016

C. Balbi, *Forme del pathos: l'estasi tra fuga e rivoluzione*, tesi di laurea, relatori M. Harari e F. Villa, Università degli Studi di Pavia, A.A. 2015/2016.

Bergman 1979.

I. Bergman, *Sei film*, edizione e trad. it. G. Oreglia, Torino 1979.

Harari 2018

M. Harari, *Memoria dell'ordine dorico nel sogno di Hans Castorp. Alcune divagazioni intorno al capitolo Schnee dello Zauberberg di Thomas Mann*, in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, II, Paestum, 28-30 giugno 2017, a cura di M. Cipriani, A. Pontrandolfo e M. Scafuro, Paestum 2018, 43-56.

Oddo 2014

M.E. Oddo, *Appunti per un'analisi dello schema di Endimione in ambito greco-ellenistico, con una galleria iconografica*, "La Rivista di Engramma" 122, dicembre 2014, 35-60.

Impertinenza dei comparatisti

Franco La Cecla e Anna Castelli

In una vivace definizione dell'antropologia Alfred Gell affermava nel suo capolavoro pubblicato nel 1998, *Art and agency*:

In parole povere, l'antropologia è capace di offrire analisi articolate di comportamenti, performance, esternazioni apparentemente irrazionali (il problema del tipo "mio fratello è un pappagallo verde" (Gell [1998] 2021, 17; sul testo di Gell vedi le importanti riflessioni di Pucci 2008).

Nonostante i continui rimproveri da parte di altre discipline, l'antropologia, pur a fasi alterne, è rimasta fedele alle sue origini, quelle che hanno prodotto *Il ramo d'oro* di Frazer, ma anche il saggio sul dono di Marcel Mauss. L'antropologo che dovrebbe essere fedele al suo lavoro di campo, attenersi al singolo gruppo umano di cui può rendere conto avendoci vissuto in mezzo, in realtà viene subito trascinato altrove. Per il fatto stesso che egli o ella viene da altrove è costretto e costretta a rimarcare le differenze e le similarità tra almeno due luoghi, quello che gli/le è abituale e quello che per mestiere sta vivendo. Questa contraddizione è stata più volte causa di blocchi e di critiche. Con che diritto l'antropologia pensa di poter trovare caratteri comuni in mondi così lontani? Come si permette di deviare da un sano relativismo per cui ogni gruppo umano ha le sue ragioni e invece si serve proprio di uno sguardo comparativo per tirare delle conclusioni? Se Lévi-Strauss non avesse avuto l'idea di paragonare tra loro le strutture della parentela avrebbe mai applicato lo stesso metodo alla mitologia amerindia? E che dire poi di quegli antropologi che addirittura paragonano la guerra nel Peloponneso alla guerra in Polinesia come si è permesso Marshall Sahlins, scavalcando gli steccati disciplinari e invadendo il campo degli storici con un immodesto comparativismo, Tucidide e le saghe tahitiane e hawaiane? Il comparativismo è imbarazzante. Marcel Detienne ha resistito a lungo ad accettarne le conseguenze e da bravo grecista ha sempre fatto prevalere la timidezza. È possibile paragonare il pantheon greco a quello induista? O

peggio: è possibile paragonare gli dei della Grecia agli Orixas afro-caribici? Tutto ciò per molti studiosi solleva lo spettro di un terribile ritorno al passato, agli albori delle “scienza delle religioni” e alle teorie diffusioniste, per cui gli indiani d’America erano i resti delle disperse tribù d’Israele. Eppure nel comparativismo c’è una istanza ‘ideale’ molto importante, quella della ricerca di aspetti universali nelle manifestazioni dell’animo umano. Salvatore Settis fa rimarcare che una delle grandi novità della critica d’arte oggi è stata l’aver messo da parte un certo provincialismo dell’arte contemporanea e avere compreso che l’arte è una manifestazione universale. Come rimarcava Gell:

L’arte delle culture non occidentali non è sostanzialmente diversa dalla nostra , perché viene prodotta da artisti che sono individui dotati di talento e di immaginazione e a cui dovrebbe essere riconosciuto lo stesso valore che viene riconosciuto agli artisti occidentali, invece di considerarli come puramente naturali, esseri istintivi che esprimono spontaneamente bisogni primitivi, o, in alternativa, passivi seguaci di un rigido stile tribale (Gell [1998] 2021, 4-5).

Salvatore Settis riprende il comparativismo impertinente di Aby Warburg, quel permettersi di accostare cose tra di loro diversissime, una pubblicità di saponette e la Venere di Milo. La sua operazione ha una dimensione iconoclasta di cui si è parlato troppo poco. Nel suo mettere accanto Warburg *enhances*, accresce il valore di certe immagini o di certe opere, ma allo stesso tempo ne distrugge l’aura. Al pari di Marcel Duchamp, sembra di volerlo fare per ragioni diverse, ma che convergono allo stesso fine:

Questo gesto iconoclasta è un modo per privare l’artista della sua aura, per sminuire il suo statuto all’interno della società (Roberts [1953] 1968, 62).

Accostare due opere, due immagini, foto, pubblicità, vita quotidiana e manifestazioni artistiche significa sottrarre alle opere quella ‘incertezza evocativa’, quel parlare di cose lontane, quella brezza, aura, che Benjamin definiva appunto come improvviso insorgere di una nostalgia del lontano e dell’altrove. Mettere accanto uno scudo Maori e un Botticelli significa inchiodarli su un presente che è importante per chi cerca un parallelo, un effettivo richiamo, un ‘tenersi’ all’ora e qui delle manifestazioni umane.

Aby Warburg è stato un grande rinnovatore della contemporaneità delle manifestazioni dell'arte, dell'artigianato, dei manufatti, delle performances, delle ritualità. Attraverso di lui il ponte che tiene unita Arte e Antropologia è diventato percorribile, pericolosamente, ma percorribile. Non è un caso che la sua visita agli indiani Hopi sia immediatamente non un recupero di un passato in via di sparizione, ma una attualizzazione dello stesso spirito Hopi:

Non sono certo souvenir di viaggio le foto che lo vedono ritratto insieme a un indiano pueblo e poi con indosso una maschera da pellerossa. Durante un'escursione tra gli indiani hopi del Nuovo Messico, Warburg si imbatté in un rito con il quale i nativi avevano imparato a domare i serpenti a sonagli affinché questi non li mordessero nel corso della cerimonia con rettili che durava un'intera settimana. [...] Rispetto alla teoria delle maschere di Claude Lévi-Strauss, Warburg si distingue nell'ambito delle teorie culturali scaturite da un'esperienza etnografica diretta nel non prendere come presupposto la linguistica strutturale, bensì la teoria tutta espressiva degli schemi corporei, dei gesti, delle azioni (Bredekamp [2010] 2015, 239-240).

Quando Warburg arriva in mezzo agli indiani Pueblo, questi stanno vivendo una profonda trasformazione, una forma di risposta al mondo dei colonizzatori, la rielaborazione di una mitologia che consenta loro di contrastare alla invadenza dell'uomo bianco con una ritualità rinnovata. Warburg non arriva da accademico che ne ha studiato il passato, ma come qualcuno che vuole dall'osservazione del presente trarre una teoria delle emozioni Hopi.

Mediante i suoi elementi di reciprocità, Warburg fissò il *pathos* come reazione corporea, momentaneamente intensificata, di un'anima scossa nei confronti dell'*ethos* inteso come elemento caratteriale fondante, propenso a operare un controllo delle emozioni a mo' di "formula" (Bredekamp [2010] 2015, 243).

Così la danza con i crotali degli Hopi – che sottintende una ritualità di superamento della paura – si riflette nella iconicità dell'arte classica e rinascimentale, ma anche nelle immagini ritagliate dai giornali che mostrano situazioni simili. Una teoria che attraversa la stilizzazione delle emozioni dalla gestualità alla storia delle immagini. È una impertinenza nei

confronti sia dell'approccio antropologico che di quello della critica d'arte. Ma è anche ciò che Freedberg sta preparando nella sua analisi di ciò che 'l'arte' fa, quella dimensione dell'arte come *affecting presence* di cui negli Stati Uniti Armstrong sta trattando nei suoi corsi di estetica.

Approfondiamo un attimo la questione dell'impertinenza. È impertinente chi si 'distrae' rispetto a un campo, chi prende la via del cavallo negli scacchi, chi si occupa di qualcosa che non c'entra. È impertinente ciò che esula dalle direttive spazio temporali. Nel caso di Warburg c'è una infrazione cumulativa, non solo impertinenza spaziale, geografica, culturale, ma impertinenza temporale, storica, epocale. Eppure questo è proprio l'approccio che accomuna artisti e antropologi. Entrambi operano in una dimensione che fa dell' 'esulare' il proprio metodo. Gli artisti escono fuori dal campo seminato, gli antropologi vanno a fare campo nel campo altrui. Questa dimensione comparativa come metodo ci riporta all'intuizione di Salvatore Settis rispetto a Warburg. È una chiave che pone l'universalismo dell'arte come espressione umana al centro della propria ricerca. L'arte come *affecting presence*, fenomenologia delle emozioni, ricorrenza di come i corpi - umani, ma anche delle altre presenze nel mondo, animali, alberi, nuvole, pietre - rispondono alle emozioni. È per certi versi un superamento della dimensione estetica come posta dalla critica d'arte classica. Qui c'è una fenomenologia del fare e dello stare che prevale. Non è l'occhio esterno che giudica ciò che è bello o meno, è il corpo che si esprime:

In questo gesto si esprime la volontà di fare scendere l'arte dalle sue vette eteree, di ricollocare la questione del gusto in un luogo diverso da quello in cui si è fisicamente e originariamente posta, vale a dire il corpo, luogo per eccellenza in cui si scontrano il bello e il brutto, il nobile e l'ignobile, lo sporco e il pulito ... (Marcadé [2007] 2009, 181).

A questo punto però subentra un'altra dimensione. Guardiamo direttamente al gesto che fa Warburg quando attacca le immagini ritagliate da giornali, strappate a pagine di libri, fotografate, e le mette su una parete verticale. Pensate a quel gesto, di comporre, guardarsi intorno, spostare, affiancare, correggersi, affiancare diversamente. Non vi richiama il gesto di una cartomante, o meglio di un indovino, della Pizia che accosta le foglie per leggersi i segni, degli auguri cinesi che mettono accanto le ossa scaldate al fuoco su cui si sono formati dei segni? Michael Taussig - è

sua l'intuizione in *Mimesis and Alterity* (Taussig 1993) – parla dello sciamano Cuna il quale dice che ogni comparativismo è una forma di divinazione. Anzi, richiamando Walter Benjamin, dice che ogni collezione è una forma di divinazione. Chi mette accanto francobolli, opere d'arte, porcellane (come Utz di Chatwin), referti criminali, farfalle, pietre (come Callois), poesie, nuvole, fa una operazione dove l'accostamento degli elementi 'rivela' qualcosa che era nascosto nei singoli componenti e che può solo sorgere dalla casualità degli accostamenti. C'è nelle collezioni un tirare le sorti che è fondamentale per 'aggirare' la ragione e rispondere alla frase "mio fratello è un pappagallo verde". Per questo motivo l'impertinza è il metodo più vicino alla scoperta. Non si possono tirare le sorti per deduzione o per induzione, ma per una forma di 'abduzione', è l'imprevisto che nasce dal mettere accanto cose che non c'entrano a essere il metodo dello sciamano, dell'augure, dell'indovina. È un modo di rimescolare le carte. Per cui chi cerca in *Mnemosyne* un percorso coerente ne rimane tradito. È la casualità, oltre che all'occhio geniale che pone accanto le pieghe delle vesti delle ninfe. Ma oltre il comparativismo il meglio viene quando l'occhio vi cade sull'immagine che avevate trascurato ma che è subito sotto di voi. Come quando si fa ricerca negli archivi la scoperta è nel cassetto sotto al quale state cercando, nel titolo che viene fuori perché le vostre dita hanno farfugliato tra i files.

Questo aspetto è una volta di più ciò che lega artisti e antropologi. Sul campo l'antropologo scopre che le cose a cui aveva meno fatto attenzione sono proprio quelle che gli danno la chiave per capire il senso dei movimenti, dei canti, delle relazioni. Scopre nei propri diari di campo cose che non aveva percepito, oppure scopre nella dichiarazione dell'amico informatore con cui aveva appena danzato e che dice "Ora che abbiamo danzato siamo amici e quindi ti posso uccidere", la cosmologia di predatore/preda che regge il mondo amazzonico. Ugualmente nella ricerca dell'artista non è quello che vi lega al già fatto, non è la cornice delle opere altrui, non è il mondo dell'arte a voi contemporaneo ed è tutto questo insieme, che assortito, rimescolato, scompaginato, perduto e ritrovato vi apre all'opera che diventa il vostro presente.

Riferimenti bibliografici

Bredekamp [2010] 2015

H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano, Teoria dell'atto iconico* [ed. or. *Theorie des Bildakts; Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010], trad. it. S. Buttazzi, a cura di F. Vercellone, Milano 2015.

Gell [1998] 2021

A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica* [ed. or.: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998], trad. it. G. Policastro, Milano 2021.

Marcadé [2007] 2009

B. Marcadé, *Marcel Duchamp, La vita a credito* [ed. or.: *Marcel Duchamp: la vie à crédit*, Paris 2007], tr it. X. Rodriguez, Milano 2009.

Pucci 2008

G. Pucci, *Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'Antichità classica. Una riflessione critica sulla teoria dello studioso inglese applicata all'arte greca e romana*, "Ricerche di Storia dell'Arte" 94 (2008), 35-40.

Roberts [1953] 1968

F. Roberts, *I propose to Strain the Laws of Physics*, Interview with Marcel Duchamp [1953], "Art News" 67/8, December 1968, 46-47, 62-64.

Taussig 1993

M. Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, London, 1993.

Immagini narrative tra antico e contemporaneo: alcune riflessioni

Alessandro Poggio

Con il volume *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Salvatore Settis propone un viaggio avvincente sotto la guida di *Mnemosyne*, la madre delle Muse che ha dato anche il nome al celebre atlante warburghiano; si delinea in questo itinerario una “perpetua tensione” (*Incursioni*, alla pagina 11) tra il contemporaneo e una tradizione figurativa e culturale che si dipana dagli Antichi fino a noi, e che noi stessi contribuiamo a dipanare nel tempo. In questo intervento, ripercorrendo il penultimo capitolo “William Kentridge: la memoria e la città”, incentrato sull’opera *Triumphs and Laments*, intendo proporre alcune considerazioni sulla composizione e la lettura di immagini narrative tra antico e contemporaneo. Nello specifico, farò riferimento ad aspetti di opere del Mediterraneo antico che, alla luce delle osservazioni di Settis su Kentridge, acquistano una particolare valenza.

Triumphs and Laments è un fregio monumentale [Fig. 1]: si tratta di una banda figurata continua di andamento marcatamente orizzontale lunga circa 500 m. È una sfilata di personaggi, monumenti e momenti della storia e della memoria collettiva di Roma (e d’Italia), realizzata a Roma nel 2016 tramite idropulitura del muraglione in travertino lungo il Tevere, tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, e destinata a scomparire progressivamente.



1 | William Kentridge, *Triumphs and Laments* (nell'ambito del progetto promosso e ideato dall'Associazione Tevereterno Onlus), 2016, Roma. (Photo © Marcello Leotta.)

L'artista si ispira al genere artistico delle rappresentazioni storiche, che veniva utilizzato nell'antica Roma per raffigurare i cortei dei trionfi militari: il murale di Kentridge sembra rappresentare proprio uno di questi eventi in corso di svolgimento, poiché alcune delle immagini sono raffigurate su carri; si possono richiamare a questo proposito gli apparati mobili con rappresentazioni di guerra che sfilarono durante il trionfo sui Giudei di Vespasiano e Tito nel 71 d.C. (J. *BJ* VII 139-147). È come se le immagini di *Triumphs and Laments*, estrapolate dai loro diversi 'passati', avanzassero lentamente in processione su quella stessa passeggiata che Jep Gambardella percorre in un piano-sequenza de *La grande bellezza* (a 33' 12"). Un elemento - quello della finzione della parata - che evoca la "proiezione performativa" concepita originariamente da Kentridge per lo spazio sul Tevere e che ritorna nella processione delle ombre con cui fu inaugurata l'opera (Basualdo, Kentridge 2017, 73, 88).

Nella sfilata di *Triumphs and Laments* i tanti passati di Roma si materializzano davanti agli occhi dell'osservatore - l'Antichità, il Medioevo, l'Età moderna, il Novecento - in un gioco di sintesi temporale che Settis analizza nel dettaglio (*Incursioni*, alle pagine 300-302). In antico,

l'articolazione temporale in un campo figurato esteso poteva trovare espressione nel succedersi di episodi legati a un singolo personaggio; ne è un esempio il Fregio di Telefo dell'Altare di Pergamo, che narra le vicende dell'eroe secondo una meditata sequenza temporale. Invece, nell'opera di Kentridge è come se tutto diventasse presente in una rappresentazione simultanea (e per questo significante) di episodi temporalmente distinti. Questo approccio può richiamare una delle numerose interpretazioni del Fregio del Partenone, secondo la quale sul fregio orientale sarebbero rappresentati simultaneamente momenti diversi della storia di Atene (Connelly 1996).

Questa libertà nel combinare orizzonti temporali diversi si accompagna a un aspetto ugualmente significativo di *Triumphs and Laments* sottolineato da Settis: il modo in cui l'artista traspone questa parata di immagini iconiche, ben sedimentate nella nostra memoria, in una dimensione narrativa inedita, che punta a una riflessione critica sulla storia. L'artista, per esempio, intende creare nel fregio un segmento dedicato alle vicende del popolo ebraico, ponendo in sequenza il trionfo nella guerra giudaica sull'arco di Tito [Fig. 2] e altre immagini di persecuzione attraverso i secoli. Ne deriva pertanto una dimensione transcronologica che, inducendo a riflettere sulla storia secolare del popolo ebraico, rovescia il punto di vista dell'immagine trionfale dell'antica Roma. Infatti, l'assunto per così dire programmatico dell'artista, alla base della realizzazione del fregio e del titolo stesso dell'opera, è il seguente: "Per ogni storia che finisce bene, ce n'è sempre un'altra drammatica" (Pappalardo 2015).



2 | Roma, Arco di Tito, *Corteo del trionfo giudaico*, ca. 81-90 d.C., pannello a rilievo. (Foto: Egisto Sani. Su concessione del Ministero della cultura - Parco Archeologico del Colosseo.)

L'uso flessibile di modelli iconografici in diversi contesti figurativi fa parte di una lunghissima tradizione di pratiche di bottega profondamente legate ai 'ferri del mestiere' dell'artista (modelli, disegni, patroni), che garantiscono la lunga vita di schemi come le *Pathosformeln* (Settis 2012). Cito qui un caso pertinente a una cosiddetta area di contatto, dove l'uso flessibile di modelli suggerisce lo sforzo da parte degli artisti di adattarsi a uno specifico contesto culturale e alle richieste della committenza. All'inizio del IV sec. a.C. scultori di formazione ellenica realizzarono a Trysa, nell'antica regione della Licia (Anatolia sud-occidentale, odierna Turchia), una tomba dinastica ricca di fregi con scene tratte dalla vita del dinasta e immagini ispirate al mito greco.



3 | Fregio della mnesterofonia di Trysa: *Penelope con le serve* (sx); *Odisseo con Telemaco* (dx), 380-370 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum, disegno da O. Benndorf, G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Wien 1889, tav. VII.

Tra queste compariva la mnesterofonia, l'uccisione dei pretendenti di Penelope, composta da due scene [Fig. 3]: la rappresentazione di Odisseo e Telemaco, che uccidono i proci nella sala del banchetto del palazzo di Itaca, ha come *pendant*, in maniera inconsueta rispetto alla tradizione iconografica, Penelope con le serve. Qui, per la consorte di Odisseo non viene utilizzata la ben nota iconografia di Penelope seduta e pensierosa, ma è impiegato uno schema diverso, riconducibile in altri contesti a Era, consorte di Zeus. La Licia aveva un sistema politico basato su dinastie locali, nella cui ideologia il circolo familiare aveva molta importanza nella gestione e trasmissione del potere; per questo, in Licia la rappresentazione delle coppie dinastiche nei programmi figurativi funerari rivestiva particolare rilevanza. Il processo di *bricolage* artistico in azione a Trysa riflette dunque l'esigenza di un adattamento al contesto locale: l'artista sceglie nell'ambito del proprio patrimonio figurativo lo schema iconografico più idoneo alla necessità di rappresentare Penelope, in quanto consorte regale, nel pieno esercizio del suo potere sulla casa (Poggio 2007).

Il procedimento di *bricolage* adottato in *Triumphs and Laments* è diverso rispetto al caso licio: Kentridge vuole che l'osservatore riconosca le immagini di partenza in quanto parte della memoria collettiva; prendendo le mosse da quel bagaglio culturale consolidato, punta poi a risemantizzarle, manipolandole o associandole attraverso un particolare meccanismo narrativo. Ci soffermiamo su questo secondo metodo. Come afferma Settis a proposito delle diverse unità del fregio, "la loro stessa contiguità ne riattiva le potenzialità espressive, il nucleo di *pathos*, la capacità di narrare, di scontrarsi fra loro, di convergere in un nuovo racconto" (*Incursioni*, alla pagina 323). Non è questo un procedimento del tutto estraneo a complessi figurativi antichi: si pensi per esempio alla lettura a *pendant* proposta per alcune case pompeiane (Brilliant [1984]

1987, 53-90) oppure alle corrispondenze verticali della Colonna Traiana (Settis 1988, 202-219), strategie che si basano sull'associazione – come su diversi assi cartesiani – di immagini o segmenti per progettare la composizione e costruire percorsi di lettura.

Nell'opera di Kentridge il procedimento agglutinante e associativo lungo lo sviluppo orizzontale del fregio ha però uno scopo diverso: disinnescare il pericolo di una lettura univoca della storia e moltiplicare i punti di vista, come nel caso del segmento del popolo ebraico. Questa esigenza trova un'importante risonanza nel vivace dibattito contemporaneo riguardo ai monumenti pubblici che commemorano personalità controverse. Così, per esempio, Dawn Foster commenta la complessa vicenda di una statua di Margareth Thatcher:

Statues are only one way to tell us about history, and not even a good one. Murals, plaques marking important events, and public photographic exhibitions are more informative. History deserves to be in the public space and debated in the public realm. Growing up, I learned much about local history from murals commemorating the Chartist uprising and immediate murderous suppression of protestors in Newport, and a huge amount from almost every gable wall in Belfast. A statue of a prime minister has never taught me anything, bar the fact that too many of these people looked the same (Foster 2019).

In queste righe si esprime una preferenza per forme di commemorazione di carattere informativo rispetto a immagini iconiche di celebrazione che tramandano effigi di personaggi storici senza fornire elementi utili a contestualizzarne le azioni.

È indubbio che immagini iconiche e immagini narrative, seguendo codici specifici, offrano diverse potenzialità espressive. Se si torna alla Colonna Traiana, il monumento unisce la tipologia della colonna onoraria, originariamente con la statua di Traiano in cima, e la tradizione del rilievo narrativo. Queste due modalità – iconica e narrativa – convivevano nello stesso monumento in maniera complementare, poiché entrambe concorrevano alla gloria dell'imperatore Traiano. Più avanti nei secoli, ritroviamo nel sistema della pala d'altare l'associazione tra linguaggio iconico e narrativo, ma con una gerarchia più netta: come sottolinea Settis

nelle pagine di *IncurSIONI* su Bill Viola, la predella è “come un esergo o commento narrativo” della pala d’appartenenza (*IncurSIONI*, alla pagina 243). Kentridge, dunque, sfrutta questa tensione tra linguaggio iconico e narrativo: associando le immagini iconiche lungo il fregio, riesce a mutarne il messaggio e il significato di partenza proiettandole in una dimensione narrativa.

Come ho detto in precedenza, la scelta delle diverse unità che compongono *Triumphs and Laments* e la loro disposizione è funzionale all’idea che trionfi e lamenti siano due aspetti complementari. Kentridge si ispira alle antiche rappresentazioni di trionfo, ma Settis rileva una sostanziale differenza rispetto a quella tradizione, che si basava su una “tacita regola del gioco, esaltare vittorie e successi nascondendo sconfitte e sofferenze” (*IncurSIONI*, alla pagina 275) e, in riferimento a Roma, rimarca che “gli imperatori trionfano solo e sempre, e così i loro eserciti ... i soldati romani non muoiono mai” (*IncurSIONI*, alla pagina 279). Enumerare immagini di trionfatori nell’Antichità richiederebbe una rassegna tale da abbracciare un arco cronologico molto ampio e contesti geografici disparati. Vorrei invece citare un caso antico in cui, nonostante la rappresentazione di un fallimento, la “regola del gioco” menzionata da Settis non è intaccata.

Sul cosiddetto Sarcofago del Satrapo della Necropoli Reale di Sidone (antica Fenicia, nell’odierno Libano), opera in marmo dell’ultimo quarto del V secolo a.C., il dinasta locale è impegnato in una caccia [Fig. 4]: lasciatosi alle spalle un cervide ormai accasciato, è concentrato su una preda più pericolosa, una pantera, coadiuvato da un altro cacciatore a cavallo. A destra, invece, uno dei membri dell’*entourage*, disarcionato, ma aggrappato alle redini del proprio cavallo, viene trascinato via. Gli incidenti sono un *topos* dei racconti mitici di cacce, ma in questo caso l’incidente non ha alcun carattere eroico, poiché mette in luce la difficoltà di controllare il cavallo imbizzarrito senza mostrare un confronto diretto con la fiera. La presenza di questo episodio di fallimento in una scena che mira a celebrare le gesta del cacciatore principale ha destato perplessità, ancor più perché nel *corpus* dei Sarcofagi di Sidone il ruolo dell’attività venatoria nell’ideologia regale appare particolarmente importante. In realtà, in questo e altri casi coevi di scene di caccia dinastica del Mediterraneo orientale, il fallimento è sì contemplato sotto forma di incidenti, ma viene

riferito all'*entourage*, piuttosto che al dinasta stesso, per non comprometterne la celebrazione in un'immagine fissata per sempre: in tal modo, l'incidente riflette su un personaggio secondario le difficoltà dell'impresa affrontate dal committente, trasformandosi in un amplificatore della sua gloria (Poggio 2011).



4 | Scena di caccia del c.d. Sarcophago del Satrapo da Sidone, ultimo quarto del V sec. a.C., Istanbul, Museo Archeologico, inv. 367. D-DAI-IST-70/42. (Foto: W. Schiele.)

Corollario della “regola del gioco” evocata da Settis è il “buco nero” (*Incursioni*, alla pagina 294), corredato dalla scritta “QUELLO CHE NON RICORDO”, che Kentridge inserisce nel fregio bicolore sul Tevere. Oltre alla lettura che ne dà l'artista stesso – “una più intima perdita di memoria” (Basualdo, Kentridge 2017, 77) – possiamo interpretarlo come un ammonimento: è l'artista ad avere selezionato le immagini, operando scelte conscie su ciò che andava incluso o escluso, ma anche inconscie, a seconda di quel che gli veniva in mente (in questo caso, poi, bisogna precisare che una selezione preliminare era stata operata per Kentridge da altre persone). Questo *caveat* può essere applicato anche a opere del passato: la convenzione di ignorare sconfitte e sofferenze si basa infatti su una necessaria selezione da parte di artisti, committenti e consiglieri in una dinamica ben codificata (Settis 2010).

Come è stato detto, caratteristico di *Triumphs and Laments* è combinare rappresentazioni tradizionalmente associate al trionfo con immagini iconiche che richiamano momenti dolorosi; un aspetto particolare è l'evocazione di episodi traumatici vicini nel tempo, ancora vividi nella

memoria collettiva, come il rinvenimento del corpo di Aldo Moro. Anche questo modo di procedere è consono alla sensibilità contemporanea. In antico, rievocare eventi dolorosi vicini nel tempo era problematico, come dimostra una testimonianza a proposito di Atene. Erodoto racconta come Frinico, nei primi anni del V secolo a.C., ponesse al centro del suo dramma *La presa di Mileto* un evento avvenuto poco tempo prima, nel 494 a.C.: la caduta di Mileto, città ionica sull'opposta sponda dell'Egeo, per mano dei Persiani. Lo storico greco racconta che di fronte alla messa in scena il teatro scoppiò in lacrime: Atene si sentiva legata a Mileto per comunanza di stirpe, per questo Frinico fu multato con l'accusa di aver richiamato alla memoria sciagure familiari (ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήλα κακὰ) e il dramma fu vietato (Hdt. VI 21).

La scelta del tema storico da parte di Frinico appare inconsueta alla luce di tutta la produzione tragica ateniese, dato che i soggetti mitologici risultano di gran lunga i favoriti. Il soggetto di Frinico, tuttavia, era coerente con il clima di fermento nell'Atene di quegli anni: basti pensare alla realizzazione del gruppo dei Tirannicidi di Antenore dopo il 510 a.C., raziato dai Persiani e poi ricreato nel 477/6 a.C. da Crizio e Nesio (Hölscher 1973, 85-88). Questo gruppo scultoreo evocava un evento reale di pochi anni prima, l'agguato mortale a Ipparco, uno dei due figli di Pisistrato, da parte di Armodio e Aristogitone. Nell'opera spicca l'atteggiamento eroico degli aggressori e, significativamente, manca la vittima: fu quello un episodio traumatico, che però fu celebrato nella memoria collettiva come snodo decisivo del passaggio dalla fase tirannica di Atene a quella democratica. La rappresentazione teatrale della presa di Mileto, invece, richiamava alla memoria un evento drammatico che non rivestiva alcun ruolo positivo nel discorso collettivo; tale rievocazione avrebbe assunto addirittura un carattere di denuncia poiché il soccorso di Atene alla città ionica fu inefficace (Amm. Marc. XXVIII 1 3-4). Nella sua opera Kentridge sembra seguire il modello (fallimentare nell'Antichità) di Frinico: non esita a ricordare quegli οἰκήλα κακὰ di cui parla Erodoto, momenti drammatici che non solo sono estranei a qualsiasi logica celebrativa, ma, anzi, sono parte di una riflessione critica nella comunità a cui è destinata l'opera.

Queste considerazioni, non esaustive né sistematiche, fanno comprendere quanto la lettura di *Incursioni* sia stimolante sotto diversi punti di vista.

Settis, infatti, non intende 'risuotere' i debiti che gli artisti degli ultimi decenni hanno cumulato nei confronti dei loro predecessori, in un mero catalogo di riprese e di modelli; egli compone, invece, un prezioso dossier d'inchiesta su quanto l'arte contemporanea, in maniera più o meno consapevole, sia nutrita dalla tradizione precedente, esplorando la dimensione culturale di questi meccanismi. Pertanto, nel percorso proposto in *Incursioni* il passato non viene semplicemente prima del presente, ma è parte del presente; come afferma Jean-Pierre Vernant, a proposito della memoria in Esiodo, "il 'passato' è parte integrante del cosmo; esplorarlo significa scoprire ciò che si dissimula nelle profondità dell'essere" (Vernant [1965] 2001, 101).

Lo sguardo ampio adottato da Salvatore Settis permette così di cogliere aspetti complessi dell'arte contemporanea, ma anche di comprendere fenomeni attuali come gli attacchi recenti a monumenti pubblici. Non da ultimo, l'analisi di Settis del contemporaneo alla luce della tradizione favorisce un rapporto più immediato con l'antico e consente di coglierne al meglio le specificità.

Riferimenti bibliografici

Basualdo, Kentridge 2017

C. Basualdo, W. Kentridge, *In People's Memory. Carlos Basualdo in Conversation with William Kentridge / Nei ricordi della gente. Carlos Basualdo intervista William Kentridge*, in W. Kentridge, *Triumphs and Laments*, edited by C. Basualdo, Köln 2017, 49-72, 73-96.

Brilliant [1984] 1987

R. Brilliant, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana* [ed. or.: *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca 1984], trad. it. B. Draghi, Firenze 1987.

Connelly 1996

J.B. Connelly, *Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze*, "American Journal of Archaeology" 100 (1996), 53-80.

Foster 2019

D. Foster, *A statue of Margaret Thatcher? No plinth will be too high for the vandals*, "The Guardian" (5th February 2019).

Hölscher 1973

T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.

Pappalardo 2015

D. Pappalardo, *Via libera a Kentridge. "Il mio omaggio a Roma dai Cesari a Fellini"*, "La Repubblica" (16 settembre 2015), 48.

Poggio 2007

A. Poggio, *Il fregio della mnesterofonia a Trysa*, in F. de Angelis (a cura di), *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, 63-76, 303-306.

Poggio 2011

A. Poggio, *Incidents in dynastic hunts in Lycia and Phoenicia*, in K. Duistermaat, I. Regulski (eds.), *Intercultural Contacts in the Ancient Mediterranean*, Proceedings of the International Conference at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo, 25th to 29th October 2008, Leuven, Paris, Walpole, MA 2011, 479-493.

Settis 1988

S. Settis, *La Colonna*, in S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988, 45-255.

Settis 2010

S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010.

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012), 271-289.

Vernant [1965] 2001

J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica* [ed. or.: *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1965], trad. it. M. Romano e B. Bravo, Torino 2001.

.....

Il fregio disarticolato di William Kentridge. Dalla memoria di antichi trionfi ai lamenti sopiti della storia di Roma

Valentina Porcheddu



William Kentridge, *Morte di Remo*, 2016, Roma, Lungotevere.

“Decorazioni effimere che imitano l’eterno, in una città dove l’eterno è rovina”, scrive Salvatore Settis (*Incursioni*, alla pagina 422) riferendosi ad “archi trionfali, decorazioni di ponti, edicole e padiglioni, colonne, obelischi e guglie, castelli e trofei, fontane, carri e carrozze, palchi e teatri, facciate posticce” ovvero a quella scenografia del trionfo che dall’Antichità al Medioevo vide sfilare per le strade di Roma imperatori e papi. Tuttavia, questo paradigma ben si adatta anche a *Triumphs and Laments*, l’opera alla quale, nel volume edito da Feltrinelli, Settis dedica il denso capitolo intitolato *William Kentridge: la memoria e la città*. Il fregio realizzato nel 2016 dall’artista sudafricano sul Lungotevere può infatti definirsi una decorazione ‘fuggitiva’ che, nel rievocare storia e storie di Roma, si dissolve nell’imperituro orizzonte delle rovine – materiali e metaforiche – della Città eterna. Di questo considerevole progetto di arte pubblica e

urbana venuto a scuotere un fiume fecondo eppure immobile, Settis descrive la genesi e il lascito, confrontandosi con i chiaroscuri di un popolo millenario narrato 'per via di levare' nel muraglione di travertino tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini. La memoria collettiva, concetto ostico - dai confini labili e a tratti dolorosi - che arriva a toccare il suo contrario, l'oblio, è qui analizzata attraverso lo sguardo raffinato e aguzzo dello studioso di rango, la cui prospettiva non elude un approccio antropologico e sociale alla ricezione dell'arte e ai suoi sovvertimenti. In questo capitolo del libro, Settis carpisce le dinamiche beffarde di un artista *engagé* qual è Kentridge trascinando il lettore/spettatore nell'esplorazione estetica ed estatica di un'opera in cui la solida pietra che servì a costruire l'Anfiteatro Flavio diviene fragile tela per un teatro d'ombre evanescenti. Kentridge muove dal desiderio di riscattare le troppe sofferenze che i trionfi celebrati a Roma hanno nascosto dietro a traboccanti fasti.

Nell'arte romana nemmeno gli imperatori uccisi muoiono mentre carri ricolmi di bottino, prigionieri spogliati del sé e teste coronate d'alloro abitano fonti letterarie e colonne coclidi. Persino Andrea Mantegna, nei *Trionfi di Cesare* dipinti per i Gonzaga di Mantova dal 1485 in poi, non ha che elogi per la guerra fatta di insegne e di trofei. Al contrario, *Triumphs and Laments* è - come spiega Settis - "una sequenza che mescola l'alto e il basso, la gloria e l'abiezione, la gioia dell'arte e i tormenti della morte" (Settis, *Incurioni*, alla pagina 424). Germogliato nello studio di Kentridge a Johannesburg, il progetto ha avuto un lungo processo creativo. I disegni a carboncino su carta - perlopiù riutilizzata da registri contabili - sono stati fotografati e proiettati su fogli bianchi, per poi mutare nuovamente in disegni, di dimensioni leggermente maggiori, a inchiostro di china. Fotografate in bianco e nero e poi convertite in *files* digitali, le figure tagliate, ricomposte e capovolte di Kentridge sono state trasformate a Roma in grandi *stencils* di plastica bianca di altezza variabile (fino a dodici metri). Calati singolarmente dall'alto del parapetto del Lungotevere, gli *stencils* di Kentridge sono stati quindi appoggiati al muraglione nel luogo prescelto. La fase successiva ha comportato l'intervento di alcuni operai che, servendosi delle sagome come guida, hanno rimosso con violenti getti d'acqua una parte della patina nerastra che copriva i blocchi di travertino. Il nero dello smog che abitualmente s'impadronisce delle rovine urbane è stato risparmiato dagli idropulitori mentre i vuoti degli *stencils* hanno propiziato lo svelamento del bianco che caratterizza l'arcaica pietra

di 'Piazza Tevere'. La raccolta dei 'cartoni' da visionare per la selezione dei soggetti è stata approntata da Kristin Jones e Lila Yawn, in collaborazione con gli studenti della John Cabot University di Roma, partendo dalle origini mitiche dell'Urbe. La stratificazione della memoria – che è perno del lavoro di Kentridge – si manifesta nel fregio attraverso un repertorio di temi, figure e posture proprie dell'Antichità, ai quali vengono sovrapposte, con una pertinenza per nulla ideologica e invece profondamente empatica, simboliche presenze di epoche lontane. Così, in una processione trionfale ricalcata sul ritmo della Colonna Traiana, Kentridge accosta il cadavere di Remo – ucciso, secondo la tradizione, nel 753 a.C. dal fratello Romolo – a quello di Pierpaolo Pasolini, assassinato il 2 novembre 1975 in sordide e controverse circostanze. Le fonti iconografiche che l'artista sudafricano utilizza sono per Remo una celebre illustrazione dal volume *Figures de l'histoire de la République romaine, accompagnées d'un précis historique* (1799-1800) e, per Pasolini, una foto di cronaca. Al corpo rivolto al cielo di Remo si uniscono le spoglie supine dello scrittore e regista nato a Bologna ma romano di (travagliata) adozione. La 'disobbedienza' di Remo si colloca nello stesso solco di empietà di Pasolini e, allo spazio desacralizzato del pomeriggio e dell'idroscalo di Ostia, si aggiunge un terzo 'quadro' situato nell'invisibile Via Caetani. Anche qui Kentridge cita un'immagine tristemente iconica ovvero la famosa foto che mostra il cadavere di Aldo Moro rannicchiato nel bagagliaio di una Renault rossa. A questa istantanea del 9 maggio 1978 si fonde una composizione assai singolare che ingloba una scena ispirata al Grande sarcofago Ludovisi (metà III secolo d.C.) con barbari morenti o sul punto di essere trafitti, sormontata dalla *Santa Teresa in estasi* di Gian Lorenzo Bernini che ha qui la funzione di una Vergine dolente.

Il collage, di non immediata interpretazione ma di sicuro effetto, consente a Settis di spiegare il procedimento dell' 'anacronismo' che in Kentridge non indica qualcosa 'fuori posto' ma piuttosto, secondo la connotazione che gli diede nel Seicento Giovanni Bellori, "la compresenza, entro un unico spazio pittorico, di momenti o figure storiche lontane nel tempo l'una dall'altra" (Settis, *Incursioni*, alla pagina 463). Anche nell'antica Roma, rammenta Settis, non mancavano composizioni anacronistiche e collage, come l'Arco di Costantino in cui nel 315 d.C. vennero inseriti non solo rilievi scolpiti ad hoc ma anche sculture di imperatori più antichi – Traiano, Adriano, Marco Aurelio – sostituendone la testa con quella di

Constatino. Ma Settis si spinge ancora più in là, attribuendo al grembo di Roma la nascita di un altro potente anacronismo: il Museo, istituzione che lega all'arbitraria giustapposizione di frammenti memoriali la sua ragion d'essere. Si deve tuttavia sottolineare che in Kentridge, il collage non appare né artificio politico né sopruso quanto reminiscenza mossa dal *pathos*, che trascende le epoche per riportarle a un lamento, sopito nella culla del Tevere, che grida all'universalità atemporale della violenza. Ma se l'artista sudafricano insiste sulla memoria e sui suoi rovesci - emblematica la figura di Mussolini a cavallo, ripresa da un affresco di Giovanni Brancaccio alla Mostra d'Oltremare di Napoli (1940), al quale viene amputato il braccio teso nel saluto fascista - nondimeno denuncia, in una delle pochissime scritte di *Triumphs and Laments*, ciò che non viene ricordato. Ad essere inghiottito nell'oblio non è solo il passato colonialista dell'Italia rappresentato nel fregio dal carro su cui sfila il re etiope Hailé Selassié ma anche un evento quale la piena del Tevere del 17 dicembre 1937 che costrinse un gruppo di romani a rifugiarsi su una barca. Nell'opera di Kentridge, alla rievocazione di quest'avvenimento tratta da una foto d'epoca fa da controcanto l'immagine che riproduce un instabile barcone di migranti, a sua volta sovrapposto alla nave romana ideata dal pittore spagnolo Ulpiano Checa (1894) per magnificare la naumachia voluta da Cesare in occasione del suo trionfo del 46 a.C.

L'attualità che qui ritorna quasi come un prodotto della street-art accresce dunque pesantemente l'onta della dimenticanza e insegna che non ci può essere memoria senza una coscienza civica costantemente rigenerata. Ed è questo che Salvatore Settis ha evidenziato nel capitolo consacrato, con dovizia di particolari e riflessioni, a un fregio contemporaneo, fatto non per durare ma per porre la comunità dei cittadini davanti al dolo della rimozione.

Riappropriazioni. Incursioni verso dove?

Daniela Sacco

La sensazione di fondo, nel procedere con la lettura di *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, è di profonda familiarità. Il tema del rapporto tra arte contemporanea e tradizione – tradizione classica, tradizione artistica – può essere d'altronde considerata, non solo la premessa da cui ha preso le mosse l'avventura di Engramma, ma anche l'orizzonte entro il quale continua oggi ad orientarsi. Non a caso, a inaugurare i primi passi della rivista ha contribuito in modo determinante proprio una lezione di Salvatore Settis, il 24 febbraio 2000, presso un'auletta dell'allora Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università Ca' Foscari, dove la rivista, solo pochi giorni dopo, ha preso le mosse (v. l'Editoriale di Engramma n. 100, Centanni 2012). Il seme di Warburg – si trattava infatti di un seminario sull'Atlante *Mnemosyne* – una volta piantato ha messo radici profonde e dato vita a molteplici frutti. Il desiderio di comprendere la sua opera ne ha alimentato nel tempo lo studio, e il modello del *Bilderatlas*, con le sue tavole e le sue categorie, è ancora uno strumento euristico inesauribile, come lo è stato per Settis in *Incursioni* per la decrittazione di alcune opere di artisti contemporanei.

È questo sentirsi a casa, questa familiarità con l'impostazione del volume, che mi inducono a preferire un tono interlocutorio, a rivolgermi idealmente a Salvatore Settis per porre delle domande, che faccio anzitutto a me stessa e rilancio a un Maestro. Senza entrare nello specifico dei vari artisti e delle opere che sono affrontate nei diversi capitoli, preferisco indulgiare nell'*Introduzione*, lì dove sono affrontate le questioni di fondo: gli obiettivi, i metodi, le discipline, i significati chiave messi poi in pratica nello sviluppo esemplificativo della trattazione.

I confini, i limiti e la possibilità di attraversarli sono il tema centrale nelle pagine introduttive. Steccati disciplinari anzitutto, tra storia dell'arte antica e storia dell'arte contemporanea, confini che invocano le competenze proprie della filologia, o la definizione esatta di tradizione classica, nel suo

scarto o assimilazione a quella di tradizione artistica. Ma anche i limiti temporali, tra passato e presente, la frattura, la discontinuità, la tensione tra 'antico' e 'contemporaneo'. La valicabilità o meno del confine pone il tema della barriera, l'interdizione al suo scavalco, o la forzatura per abatterla. Sappiamo bene quanto Warburg abbia contribuito a forgiare una scienza interdisciplinare capace di valicare i confini, sappiamo quanto non temesse "i divieti delle polizie di frontiera" e, al contempo, riconosciamo quanto acuto fosse il suo approccio filologico, iper-attento al dettaglio, al contesto - culturale, politico, sociale - entro cui di volta in volta prendeva in considerazione una forma artistica. E sappiamo quanto abile fosse a decrittare soprattutto le trasformazioni e trasfigurazioni delle forme; aveva un fiuto formidabile per scovare in una forma inevitabilmente camuffata, risemantizzata rispetto al contesto di provenienza, il suo aspetto originario, celato ma non per questo meno riconoscibile.

Il senso della parola 'incursioni', scelta a titolo del volume, si comprende proprio in relazione ai confini, alle barriere. Non rivendicando un "campo" proprio, Settis afferma di compiere delle incursioni "ora in una direzione e ora in un'altra". Campi che solitamente tengono alti gli steccati, e incursioni che si compiono "da un avamposto all'altro". "Le incursioni - aggiunge Settis - dovrebbero farsi partendo da un luogo familiare e sicuro", per tornarvi di tanto in tanto. Il guadagno di queste azioni è di sentirsi "straniero in ogni luogo, con tante insicurezze ma anche, ogni volta, con molta curiosità". Il linguaggio militare tradisce la forza che bisogna usare in questi sconfinamenti di campo, quando a segnare i limiti sono per l'appunto alti steccati difficilmente valicabili, sorvegliati dalla "polizia di frontiera", o quando le azioni sono condotte a scopo di furto o rapina.

Ma se devo associare oggi la parola 'incursione', con tutto il suo portato 'marziale' e trasgressivo, a un'azione che si collochi nel contesto artistico contemporaneo mi vengono in mente certe forme di attivismo. Penso ad esempio all'attivista politico congolese Emery Mwazulu Diyabanza, fondatore del collettivo panafricano Yanka Nku (Unité, Dignité, Courage - UDC) e del FMAS - Front Multiculturel Anti-Spoliation. Le 'incursioni' di cui è protagonista sono atti di riappropriazione di oggetti d'arte provenienti dall'Africa esposti nei musei europei, con la finalità di restituirli ai legittimi proprietari. Sono vere e proprie irruzioni che il militante africano compie

nei musei, a volto scoperto, facendosi filmare da colleghi, e condividendo i video in streaming nei suoi canali social.

Non si tratta di furti – rivendica Mwazulu Diyabanza – ma riappropriazioni, letterali e metaforiche, di oggetti appartenenti alla cultura africana che, durante il periodo coloniale, sono stati razzati come bottini di guerra, per diventare poi parte di collezioni museali. Sono atti che denunciano l’oppressione storicamente subita dai paesi dominati, il colonialismo e razzismo che ne hanno guidato l’appropriazione da parte dei paesi occidentali. Azioni che rivendicano un diritto al recupero del patrimonio culturale, spirituale, per permetterne la ricostruzione identitaria. Atti sovversivi, indubbiamente, ma in realtà allineati con una tendenza sempre più condivisa anche da diverse nazioni a livello istituzionale: la questione della restituzione delle opere d’arte – che fino a un po’ di anni fa poteva sembrare solo una provocazione – sta diventando lentamente, ma sembrerebbe inesorabilmente, un doveroso programma di cambiamento di paradigma da parte dei più importanti musei del mondo.

In questo caso, lo spaesamento ci viene dal subire le incursioni. Ma se lo spaesamento, l’insicurezza sono lo stimolo per alimentare la curiosità, la fame di ricerca, forse, dovremmo pensare che queste incursioni ci possano portare qualcosa di buono. La prima domanda è allora se oggi il problema della valicabilità dei confini non debba piuttosto uscire dalle dispute interne a uno stesso orizzonte culturale per rivolgersi al confronto – questa volta da pari a pari – con l’altro della cultura occidentale, aprendo le questioni squisitamente estetiche a problematiche etiche. Rispetto a questo cambio di prospettiva, non si caricherebbero forse di un peso differente i vocaboli chiamati in causa da Settis perché occultano la parola tradizione? Quali: ‘allusione’, ‘appropriazione’, ‘citazione’, ‘influenza’, ‘ispirazione’, ‘manipolazione’, ‘pastiche’, ‘prestito’, ‘riferimento’, ‘uso’; ma anche ‘confronto’, ‘furto’, ‘spolium’, ‘omaggio’, ‘parafresi’, ‘prelievo’, ‘ripresa’, ‘traslazione’. Vocaboli rei di occultare inconfessabili debiti dell’arte contemporanea rispetto all’arte antica, o peggio, azioni di ‘assoggettamento’ dell’arte antica da parte di quella contemporanea.

Le forme dell’arte, ci insegnano Schlosser e Warburg – i due numi tutelari che guidano la riflessione di Settis – si trasformano nel corso delle epoche e degli artisti generate da “processi simpatetici di immedesimazione o

empathia". La relazione con l'altro – nella varietà delle sue implicazioni, che includono anche l'impossessamento, la prevaricazione, il dominio, l'alienazione – è imprescindibile per la creazione, trasmissione, rivitalizzazione della forma artistica, per la costituzione della sua identità. Ma quando l'identità, e i rapporti di potere che soggiacciono a essa, diventano il perno della questione, che ne è dei "passaggi di mano che non comportano la piena identità fra chi dà e chi riceve"? E che fanno il *continuum* della tradizione? Tradizione "vuol dire ereditare qualcosa e impadronirsene e trasformarlo in qualcos'altro": possiamo *tradere* e 'tradire' tutto? Possiamo pensare a un *continuum* tra tradizioni di diversa provenienza?

Con Warburg abbiamo compreso che i meccanismi della tradizione, ammettendo salti, vuoti, cortocircuiti, anacronismi, hanno messo profondamente in crisi il modello evoluzionistico proprio della cultura occidentale. Lo stesso modello che alimenta il presupposto secondo cui l'arte contemporanea sia distante dall'arte antica e non riconducibile a essa. Ma la crepa che la tradizione così intesa mostra al modello occidentale europeo non è forse stato uno dei guadagni dell'affacciarsi di questo occidente a culture altre? A culture per cui la scansione temporale, ad esempio, non è concepita secondo un paradigma lineare e progressivo? L'elaborazione di questa nuovo modo di concepire la tradizione va di pari passo con quello che De Martino ha definito il "nuovo umanesimo". La "scoperta delle genti transoceaniche che ha posto in primo piano una nuova modalità di rapporto con l'umano: la modalità dell'incontro sincronico con umanità aliene rispetto alla storia dell'occidente, e quindi anche la modalità dello scandalo e della sfida di tale alienità" (De Martino [1977] 2016, 324-325). Per l'antropologo questo nascente umanesimo introduceva potenzialmente a una "nuova dimensione valutativa". Allora, lungi dall'alimentare, come ha fatto l'opera di conquista che è subito seguita alla scoperta, una prospettiva imperialista, la nuova dimensione valutativa non dovrebbe essere una revisione critica delle categorie che hanno puntellato i paradigmi dominanti della cultura occidentale?

Non è forse verso questo 'incontro sincronico' che andava Warburg quando nel 1895 intraprendeva il viaggio verso il Nuovo Mondo, verso quella che è stata rubricata come la scoperta della sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani Hopi dell'America del

Nord? Una tra le vicende più, verrebbe da dire, 'irrisolte', della sua vita. Conosciamo il veto che Warburg aveva posto alla pubblicazione della "Conferenza sul rituale del Serpente" – quella che riteneva frutto dell'"orrida convulsione di una rana decapitata" (così Warburg a Saxl, nella lettera del 26 aprile 1923) – tenuta esclusivamente per guadagnare il lasciapassare per l'uscita da Kreuzlingen. Sappiamo anche quanto questa conferenza sia stata paradossalmente il suo primo testo più tradotto e letto. Sappiamo della ricca collezione etnografica che durante questo viaggio Warburg ha raccolto e portato con sé in Germania, per poi sbarazzarsene cedendola al Völkerkunde Museum di Amburgo. Warburg inoltre avrebbe voluto tornare in Nord America, ma le condizioni di salute degli ultimi anni della sua vita non glielo permisero (oltre al noto saggio di D. Freedberg, *Pathos a Orabi, ciò che Warburg non vide* (2004), per un recente rinnovato sguardo sul viaggio di Warburg si rimanda a Gualtieri 2021, 81-138: una presentazione in questo stesso numero di Engramma).

Tra l'altro nel 2014, presso Boudler, nel Museo d'arte dell'Università del Colorado, un tentativo di allestire una esposizione su questo viaggio con materiali raccolti dal Warburg Institute non ha avuto seguito perché alcuni docenti all'Università, appartenenti alle tribù indiane locali, hanno giudicato problematica l'esposizione di quanto ritenuto ancora legato a una visione colonialista e lesiva nei confronti agli eredi degli indigeni di un secolo fa.

Si è notato anche che, in quella mastodontica raccolta di immagini che è il *Bilderatlas Mnemosyne*, non appare alcuna immagine riconducibile a questo viaggio o alla cultura Hopi. Anche rispetto a questa omissione, non si conferma forse l'idea dell'Atlante come l'"osservatorio sismografico, dove l'ago-sensore che capta le onde e le registra è lo stesso Warburg", che troviamo ribadita da Settis? (*Incursioni*, alla pagina 27).

L'obiettivo di Warburg, infatti, oltre a scandagliare le emozioni, gesti, ragioni dello stile delle forme artistiche nel contesto dello specifico periodo storico in cui erano osservate, era di "diagnosticare la crisi che attanaglia(va) l'Europa e il mondo". Come specifica Settis la sua intensa sensibilità era tutta "per processi storici ma anche per la natura e la temperatura del proprio tempo". È dunque la temperatura del nostro tempo che dobbiamo misurare, soprattutto quando questa si alza in

concomitanza di crisi, conflitti, offendo indizi in forma di sintomi tutti da auscultare.

Un sintomo interessante a mio avviso si palesa evidente nell'ultimo capitolo che chiude il volume *Incursioni*, lì dove l'indagine di Settis si concentra sulla più giovane artista presa in considerazione, Dana Schutz. La riflessione si rivolge al quadro *The Visible World* (2018) che mostra, in un complesso di vari elementi, una donna nuda, stesa su una roccia in riva al mare, con un uccellaccio appollaiato sulle gambe, per ricondurlo all'antecedente antico della figura mitologica di Leda, accompagnata al Cigno/Zeus. Ma l'oggetto della riflessione è preceduto dal riferimento, direi sintomatico per la temperatura della nostra epoca, a un'altra opera di Schutz, la più famosa per le critiche che le sono piovute addosso: *Open Casket* (2016). Settis, pur non entrando nella questione, la riferisce per dovere di cronaca.

La controversia di *Open Casket* esplosa in occasione della sua esposizione presso la Whitney Biennial del 2017 di New York riguarda l'accusa di illegittimità fatta all'artista nel rappresentare un episodio cruento accaduto nel 1955 nel Mississippi alla comunità afroamericana, e divenuto storicamente un evento cruciale nella battaglia per la conquista dei diritti civili e la consapevolezza del razzismo negli Stati Uniti. Si tratta dell'uccisione cruenta a sfondo razziale di Emmett Till, un quattordicenne afroamericano da parte di due bianchi, mai peraltro condannati per tale linciaggio. 'Open casket' si riferisce alla bara, lasciata espressamente aperta per volontà della madre del ragazzo, durante i suoi funerali, perché fosse visibile a tutti la brutalità con la quale gli assassini ne avevano sfigurato il volto. L'intenzione di Schutz di rappresentare il volto del ragazzo, rimasto immortalato nelle fotografie dell'epoca, nella sua opera è profondamente osteggiata da chi l'accusa di non avere il diritto di appropriarsi di un dolore che appartiene alla comunità nera, con l'esito di spettacolarizzarlo. La polemica è articolata e ha avuto complessi sviluppi, ma basti riportare qui solo due aspetti tra i tanti interessanti: il fatto che la stessa opera esposta un anno prima in una galleria di Berlino non avesse suscitato alcuna critica e il fatto che, negli Stati Uniti, attorno a quest'opera si siano generate altre opere, come ad esempio quella attivista performativa dell'artista afroamericano Parker Bright. Quest'ultimo infatti si appostava davanti al dipinto di Schutz fissandolo fino a quattro ore di

seguito, ostacolandone così la vista al pubblico, e indossando una maglietta con scritto davanti “Lynch Mob” e dietro “Black Death Spectacle”. E in questa postura, lo stesso si è ritratto in un dipinto che ha intitolato *Confronting my own Possible Death* (2018). Ecco un'altra ‘incursione’ nella forma della protesta attiva, agita e performata per rispondere politicamente a un caso foriero di questioni etiche, e in un contesto dove la dislocazione spazio-temporale dell’opera in questione fa problema e fa la differenza.

Allora, la domanda posta da Settis è certo pertinente per la riflessione tutta interna alla tradizione: “Ma possiamo usare categorie come queste anche per l’arte del nostro tempo, profondamente condizionata da una crescente ‘globalizzazione’ della cultura e del mercato artistico e da una drammatica accelerazione tecnologica?”. Ma sembra essere oggi ancora più cogente se la si rivolge a forme d’arte in cui è cruciale il contatto, il confronto, lo scontro con altre culture, tradizioni, non eurocentriche e storicamente dominate.

Riferimenti bibliografici

M. Centanni 2012

M. Centanni, *Editoriale da 0 a 100*, “La Rivista di Engramma” 100 (settembre/ottobre 2012), 5-8.

De Martino [1977] 2016

E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali* (1977), Nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Milano 2016.

Freedberg 2004

D. Freedberg, *Phatos a Orabi. Ciò che Warburg non vide*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Torino 2004, 569-611.

Gualtieri 2021

M. Gualtieri, *Resartus. Viaggi scoperte e visioni di Aby M. Warburg*, Prefazione di G. Bocchi. Postfazione di S. Inglese, Catanzaro 2021.

Ordini e incursioni del tempo

Antonella Sbrilli

“Time: the Familiar Stranger”

Julius T. Fraser, 1987

Paradossi e cortocircuiti della percezione temporale, eventi che accadono su scale diverse, lunghe durate, tempi locali, memoria, tracce: sono concetti che si affacciano – in contesti vertiginosamente differenti – in due libri: *L'ordine del tempo* del fisico teorico Carlo Rovelli e *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione* dell'archeologo Salvatore Settis. I contesti sono davvero distanti, ma ogni tanto si sfiorano, nei punti dove l'analisi del fisico approda alla prospettiva umana (e si trova a citare Orazio, Agostino, Proust, Heidegger) e dove l'analisi dell'archeologo chiama in causa i processi entropici e le informazioni trasmesse nelle materie, o i tanti livelli di temporalità inestricabili che lo storico si trova a dover affrontare.

Partiamo dall'*Ordine del tempo*: dopo aver smontato le qualità del tempo come sono trapassate dalla fisica classica al linguaggio corrente (e cioè il tempo come qualcosa di uniforme che scorre dal passato al futuro, il presente come uno stato comune a tutto l'universo, l'ordine causale degli accadimenti), dopo essersi affacciato nel “mondo senza tempo” descritto dalla fisica attuale, Carlo Rovelli arriva a considerarlo dalla parte dell'essere umano, che è in qualche modo l'inventore del tempo, poiché è solo dalla prospettiva umana che il tempo è quello che è: “la sorgente della nostra identità”, “la forma con cui noi esseri il cui cervello è fatto essenzialmente di memoria e previsione interagiamo con il mondo” (Rovelli 2017, 161). Nell'attività del cervello, nelle cui sinapsi tracce di passato permangono e si modificano senza pausa, il tempo rivela per noi (e per i nostri limiti) il suo ordine, riversandolo nella nicchia biochimica dominata da ritmi circadiani, nel nostro punto di osservazione locale sul cosmo, nella nostra capacità innata di ricordare (e dimenticare) e nella nostra invenzione del linguaggio narrativo e artistico.

E arriviamo così alle *IncurSIONI*: il tempo del libro di Salvatore Settis si manifesta a questi livelli, dove entrano in gioco l'orientamento nel mondo, la perizia artigianale e l'invenzione creativa, la narrazione e la trasmissione di forme e complessi di significati. Il libro, con i suoi dieci capitoli dedicati ad altrettante opere di artisti del Novecento (di cui sette ancora attivi in questo XXI secolo), scandaglia i meccanismi della tradizione. Meccanismi che a volte sono diretti, a volte obliqui, ma sempre operanti, anche nel caso delle arti contemporanee, nate per lo più all'insegna dell'azzeramento e della frattura, o almeno della "squisita indifferenza" alle norme appunto tradizionali.

La definizione di "squisita indifferenza" ("fine disregard") è di Kirk Varnedoe (1946-2003), che dalla sua esperienza di storico e curatore al Moma ha cercato di scalfire il topos dell'arte moderna come rifiuto secco della tradizione, insistendo sul fatto che Degas, Gauguin, Van Gogh, Picasso ecc. hanno manipolato dall'interno il corpus di norme rappresentative, combinando in nuove regole elementi sedimentati (Varnedoe [1990] 2016). La tradizione permane e agisce anche nelle discontinuità delle avanguardie, negli stravolgimenti concettuali, nelle innovazioni linguistiche portate dalle novità tecniche e tecnologiche. Come si legge in *IncurSIONI*: "Tradizione, insomma, vuol dire ereditare qualcosa e impadronirsene per trasformarlo in qualcos'altro" (*IncurSIONI*, alla pagina 13). Sin dall'inizio Settis espone in primo piano le figure che hanno indirizzato questi suoi attraversamenti diagonali dell'arte contemporanea: gli studi documentari di Schlosser sulla trasmissione delle pratiche artistiche e soprattutto il potente dispositivo dell'Atlante *Mnemosyne* di Warburg, che l'autore mette alla prova viva del presente, come "strumento euristico".

E poi, alle spalle dei saggi, rammenta che ci sono i dialoghi personali con alcuni degli artisti raccontati in queste pagine, Bill Viola, Tullio Pericoli, Grisha Bruskin, Mimmo Jodice, William Kentridge, Giuseppe Penone e, indietro negli anni, anche Renato Guttuso. Possiamo immaginare i percorsi dello sguardo dell'archeologo - *Wanderer* sulle opere di questi autori, in cerca non di iconografie *tout court*, ma di processi profondi di passaggio, in cui le formule di *pathos* si presentano imbozzolate, o camuffate, ma in qualche modo riconoscibili, malgrado, o forse grazie anche alle mutazioni

e alle contaminazioni incontrate nel viaggio. Anche dove i segnali del passato si captano con un certo agio, per esempio nella foto in cui la testa di Marcel Duchamp sembra tagliata e appoggiata su un tavolo, accanto alla moglie drappeggiata all'antica (1937), nel disegno di Guttuso per la morte di Neruda (1973), nella donna-Leda (2018) dell'artista americana Dana Schutz, nelle scene rinascimentali animate di Bill Viola, il discorso allestito da Settis procede sempre in modo da non ricorrere a uno schema di causa-effetto: l'autore accosta pezzi che aiutano a ricostruire tanti interi diversi, tutti attraversati dalla presenza in prospettiva di fonti, espressioni, gesti, pacchetti di informazione arrivati fino al presente, che chi legge deve spaccettare e ricomporre ergodicamente attraversando una rete di temporalità sovrapposte e interagenti fra loro.

Lo stesso sguardo diagonale e la bussola warburghiana consentono a Settis di avvicinare i paesaggi marchigiani di Tullio Pericoli alle centuriazioni romane, di individuare la presenza sotterranea di Dioniso nel film *Il rito* (1967-68) di Ingmar Bergman, di valutare la procedura archeologica come tecnica del contemporaneo in Bruskin, mentre nelle fotografie di Mimmo Jodice, dove il rapporto col classico è "autoevidente", la tradizione diventa essa stessa materia prima del linguaggio creativo dell'artista.

Ritorniamo al tempo: nel libro, sono poche le pagine in cui il termine, o un lemma a esso collegato, non si affacci. Il settimo capitolo, dedicato a Giuseppe Penone, lo racchiude proprio nel titolo: "Giuseppe Penone: scolpire il tempo". Il pensiero corre di lato a un testo di Marguerite Yourcenar (*Le Temps, ce grand sculpteur*, 1954), che dà il titolo a una raccolta della scrittrice del 1983 e che - a sua volta - è mutuato da un verso della poesia di Victor Hugo sull'Arco di Trionfo, tanto per restare nel movimento incessante delle formule. Un movimento lento è quello che Settis ripercorre parlando dell'artista piemontese, dei suoi interventi nei boschi, degli scavi interni al legno dei tronchi o della duplicazione di pietre con pietre e alberi con metalli. Qui la tradizione sprofonda nella dimensione mitica dei regni naturali e trova il suo faro in Ovidio, la cui poesia metamorfica coglie "l'incessante fluire delle forme e delle specie insistendo sui momenti di trapasso [...] per suggerire che la mutazione non è solo il momento chiave del suo racconto, ma il cuore stesso della struttura del mondo" (*Incursioni*, alla pagina 193). Insieme al pensiero

classico, la lettura di Penone è condotta con affacci su visioni ecocritiche attuali, e prende rilievo il tema dell'interconnessione dei fenomeni, che siano naturali o artefatti, inclusi noi stessi osservatori e osservatrici. Discutendo degli alberi bronzei di Penone, Settis chiama esplicitamente in causa le tre diverse temporalità che si intersecano in questa tipologia di opere: la lunga durata naturale, il lavoro minuzioso dell'artista e poi la percezione che ne hanno le persone, che a sua volta implica due dimensioni spazio-temporali; prima lo sguardo da lontano e poi il contatto tattile da vicino. A quel punto, l'inganno è svelato e l'osservatore è incluso per sempre nella vita della materia sfiorata e nella rete di informazioni elaborate.

Infine, una delle incursioni più dense è dedicata all'opera romana di William Kentridge, *Triumphs and Laments*, il lungo fregio sui muraglioni del Tevere, ottenuto togliendo la patina dal travertino, e che – dopo poco appena cinque anni dalla sua realizzazione – sta ormai svanendo. L'opera monumentale dell'artista sudafricano consente a Settis di tirare molte fila dei suoi interessi archeologici, storici, artistici e politici, offrendo un montaggio di forme e format che percorrono vichianamente la storia di Roma. Anche nell'attraversamento del fregio di Kentridge, definito un "gigantesco dispositivo memoriale", Settis rintraccia l'impalcatura di *Mnemosyne*, per la stessa oscillazione, nel titolo, "fra trionfi e lamenti, che Warburg avrebbe chiamato 'polarizzazione' (*Polarisierung*)", per la "mescolanza di alto e basso" nella scelta delle fonti citate, per "l'anacronismo degli accostamenti analogici tra le figure" (*Incursioni*, alla pagina 325).

La tessitura dei rimandi al passato è talmente fitta e il movimento nel tempo si fa tanto intricato che Settis ricorre anche a degli schemi visuali per fare emergere la stratificazione dei livelli cronologici che si intersecano in molti punti del fregio: il livello dell'evento rappresentato, quello dell'immagine scelta come fonte, quello definito dall'adiacenza ad altre figure. Sono schemi che a loro volta innestano catene di cortocircuiti temporali e anacronismi, intesi non come 'fuori posto', ma come compresenze di figure e accadimenti sotto un unico sguardo sinottico. Pur svolgendosi in orizzontale lungo una linea di mezzo chilometro, la linearità è estranea a quest'opera, che parla la lingua aggregante della memoria, con i suoi ingorghi, le zone nere e vuote, i camuffamenti e i

ritorni. E pur essendo un'opera statica, si muove con chi la guarda camminando. E la nona incursione di Settis cerca di restituire su pagina sia la non linearità sia la mobilità storica e figurativa, simbolica e tecnica dei *Trionfi e Lamenti* di Kentridge.



William Kentridge, *Refusal of Time Metronome*, music Philip Miller.

Del resto, Kentridge è stato l'autore di un'altra impresa colossale, *The Refusal of Time*, una formidabile installazione multimediale, uno spettacolo, una ricerca sulla temporalità, a cui ha collaborato lo storico della fisica e filosofo della scienza Peter Galison. Presentata alla documenta di Kassel nel 2012, trasformata anche in un libro *sui generis*, l'opera mette chi partecipa in mezzo a una congerie di stimoli visivi, sonori e ritmici che generano una percezione del tempo multipla e discontinua. Il tempo 'rifiutato' è quello della standardizzazione oraria 'capitalistico-coloniale', decisa politicamente ed esportata via via in tutto il mondo, il tempo delle sincronie e delle cronologie diritte e progressive. A questa rappresentazione, l'arte è in grado di opporre tecniche e linguaggi che sovrappongono stati temporali e moltiplicano punti di vista. Sono gli

scarti, le scomparse e i ritorni, le illusioni e i lampi che si producono nella memoria personale e condivisa, e nei suoi passaggi da un'epoca all'altra, da un emisfero all'altro. Inseguirli e raccontarli in una forma non lineare è la sfida contemporanea.

Riferimenti bibliografici

Fraser 1987

J.T. Fraser, *Time: the Familiar Stranger*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1987, ed. it. *Il tempo: una presenza sconosciuta*, tr. di L. Cornalba, Milano 1991

Kentridge 2012

W. Kentridge, *The Refusal of Time*, texts by Peter Galison and William Kentridge. Conversations between William Kentridge, Peter Galison, Philip Miller, Catherine Meyburgh, Paris 2012.

Rovelli 2017

C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Milano 2017.

Varnedoe [1990] 2016

K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza. Perché l'arte moderna è moderna* [ed. or.: *A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*, New York 1990], trad. it. M.P. Ottieri, Milano 2016.

La cenere e il fuoco

Salvatore Tedesco

“Etimologicamente ‘confine’ non vuol dire barriera, ma l’opposto: un fine comune, condiviso” (Nizzo, Pizzo 2018, 17); scegliere come guida questa breve, fulminante osservazione di Pino Pucci, nella cui memoria è caro proseguire un dialogo a partire dal quale anche queste note sono state concepite, mi sembra il modo migliore per cercare di delineare quasi di scorcio la sfida non comune che Salvatore Settis con il suo nuovo *Incursioni* pone alla ricerca contemporanea. Non è solo la ricerca e la conquista di un terreno condiviso dell’antico e del contemporaneo – e di un metodo per l’attraversamento di tale terreno e per la leggibilità delle stratigrafie che lo compongono – ad essere qui in gioco, ma in modo non meno intenso l’individuazione di una rete di indici tematici che animano tale terreno e tale metodo, e insieme la scelta (supremamente autoriale qual è quella di uno dei maestri del nostro tempo) di una serie di immagini, nomi, eventi elettivi posti come pietre miliari lungo questo confine condiviso.

Proverò, nelle brevi osservazioni che seguono, a indicare uno dei possibili intrecci di questa rete avendo come mira essenziale una *questione tematica* saliente qual è quella del nesso fra la memoria e il vissuto, cercando così allo stesso tempo di seguire quella configurazione del metodo consegnata al discorso della morfologia, intesa come quel peculiare sapere che proprio nella vita dell’immagine, nella sua capacità di organizzare il proprio campo di significazione (penso a Bredekamp 2010), trova la sua strada maestra.

Tutt’altro che scontata e data per risolta, la relazione fra l’antico e il contemporaneo emerge viceversa nelle parole di Settis solo a costo del delinearci di un terreno di scontro irto di cesure e di vuoti apparentemente non colmabili: Settis parla di una “onda d’urto dell’arte contemporanea” che appare aver realizzato una “drastica rottura” con il passato, così da comportare un “divorzio definitivo dai tempi lunghi della storia in nome di

un presente che sempre si rinnova”, ma che appunto in tal senso appare immemore, “un perpetuo ‘oggi’ senza ‘ieri” (*Incursioni*, alla pagina 9).

A fronte di questa cesura, è proprio nel riattivare una tensione laddove apparentemente la presa di distanza sembra aver annullato il gioco relazionale dei tempi e degli assetti tematici, che il discorso di Settis mette in gioco la propria ricchissima strumentazione metodica e ci offre preziose chiavi diagnostiche. Ed è in prima approssimazione attorno al significato stesso del concetto di tradizione che ruota la riflessione di Settis, mostrandoci come essa, nell'intreccio fra accezione filologica ed accezione giuridico-istituzionale, implichi sempre la consapevolezza di una “scansione temporale” e l'esclusione di una “piena identità fra chi dà e chi riceve”. E dunque, come diceva Mahler, tradizione non è *adorare la cenere*, ma *custodire il fuoco* – alimentandolo, chiosa Settis, “con la legna che noi stessi avremo raccolto ogni giorno”.

Se il detto mahleriano a sua volta è verosimilmente pensato quasi in risposta alla diagnosi nichilistica di Stefan George (“Tuffaste nelle ceneri / voi le pallide dita [...] / Lasciate il focolare / è tarda già l'ora”, George [1897] 1990³, 113), può risultare per noi chiarificatore distenderne ancora la vicenda metaforica sino alla ripresa – ancora qui intesa in funzione critica nei confronti del George-Kreis – operata da parte di Walter Benjamin nel grande saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe: “Il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto” (Benjamin [1924-25, 1955] 1982, 164). Se, in altre parole, il circuito di una trasmissione ininterrotta della tradizione risulta definitivamente spezzato, è proprio installandosi nel meccanismo di tale interruzione che la critica può istituire una forma di sapere in cui la memoria storica e il vissuto siano nuovamente in grado di dialogare, di fungere da sismografo del tempo presente, di progettare uno spazio possibile per l'innovazione culturale.

Lo spazio memoriale individuato in tal modo da Benjamin rivela nell'analisi di Settis un'affinità profonda con il *Denkraum* elaborato da Warburg nel corso di tutta la sua riflessione e in modo peculiare nell'approdo conclusivo al progetto di *Mnemosyne*, nonché con l'incessante teorizzazione condotta da Eizenštejn intorno al montaggio nell'indagarne la potenza estatico-trasformativa non disgiunta dall'intrinseca natura

patetica (Ejzenštejn 2020). Di più, proprio a condizione di non risolverlo vitalisticamente in una pura e semplice combustione del passato funzionale al presente, l'intero ambito di movimento del discorso benjaminiano si ritrova nella lettura che Settis propone della *Pathosformel* warburghiana:

Formel è la scorza, la 'fredda' convenzione espressiva e formale che si perpetua nel tempo; *Pathos* è l'ardente nucleo vitale che vi è contenuto, sempre pronto a esplodere, a generare incessantemente nuove forme (*Incursioni*, alla pagina 19).

Occorre intendersi: questa incessante produzione di nuove forme non ha nulla dell'energetica funzionalistica pronta a travolgere le 'vecchie' forme in nome di una inesauribile, e in ultima analisi cieca, produttività; si tratta piuttosto della generazione di forme di confine, forme che si attestano sul confine condiviso non solo fra passato e presente, fra tradizione e contemporaneità, ma in modo assai più impegnativo si pongono giusto nello iato temporale e formale fra l' 'onda d'urto' dell'oggi e i tempi lunghi della storia, nella selva tuttora da indagare delle relazioni trasformative fra vissuto, memoria, storia, narrazione, neutralizzazione della memoria e oblio.

Letteralmente a tali 'forme di confine' è dedicato il più lungo e uno dei più impegnativi lavori che compongono il volume. Dedicato a William Kentridge e ai suoi *Triumphs and Laments*, concepiti come gigantesco fregio lungo le rive del Tevere, il saggio ci mostra in opera appunto tale funzione 'di confine' dell'immagine. Confine fra la città e il fiume, fra la forma storica e una (de)figurazione risolutamente inedita, fra composizione urbana e spazio residuale, e così via; confine - soprattutto - fra la memoria e la sua stessa scomparsa, fra l'iscrizione di una traccia frutto di un elaborato montaggio immaginativo e la sua inevitabile cancellazione, già iscritta nel fare dell'opera e prossima al suo compimento: "Il fregio va consumandosi e svanendo, trasformando la sua potente evocazione di persone e di eventi in un sommesso lamento su se stesso" (*Incursioni*, alla pagina 292).

È in questa sede impossibile, e probabilmente non necessario, provare a seguire la complessa trama delle significazioni e degli spessori storici e

iconografici chiamati in causa da Settis; accontentiamoci invece di osservare, proseguendo i nostri accenni a *Pathosformeln* e discorso memoriale, come a giudizio di Settis la dinamica gestuale consegnata alle figure articoli “un circuito che può esser letto nei due sensi: secondo un processo di progressiva ‘cristallizzazione’ del linguaggio gestuale, o (nell’altro senso) di progressiva ‘liberazione’ degli schemi figurativi dal loro uso convenzionale” (*Incurioni*, alla pagina 293).

Non solo la narrazione distendendosi nei due sensi di marcia possibili del percorrimto del fregio implica insieme i differenti atteggiamenti della memoria storica sino all’oblio (ed ecco il riferimento di Settis al grande riquadro uniformemente nero occupato dalla scritta “QUELLO CHE NON RICORDO”, che “richiama la potenza e la vastità dell’oblio e implica la *mise en abyme* di tutto quel che vien ricordato e rappresentato nel fregio”, *Incurioni*, alle pagine 294-295), ma il fuoco del *pathos* si alimenta appunto delle osmosi di confine fra cristallizzazione e liberazione, e l’intenzione figurativa, nella sua stessa *pressure for meaning* (Kentridge 2008, 39), porta il segno della neutralizzazione della memoria ormai iscritta nella valenza ancipite che la caratterizza. Va aggiunto che tale processo di neutralizzazione costituisce forse l’unico possibile – ma proprio per questo anche ineludibile – punto di equilibrio di ogni processo di polarizzazione delle immagini.

Mi sembra insomma di poter dire che qui la sovranità dell’artista (Kantorowicz [1961] 1995, citato da Settis ancora a proposito di Kentridge) venga bensì riaffermata in proprio, ma in quanto essa in modo paradossale può agire come criterio d’ordine – come “voce della tradizione” – soltanto secondo un corto-circuito in base al quale essa si manifesta appunto nel sottolineare le asincronie del decorso storico e le cesure dei processi di identificazione nella trasmissione storica e memoriale del patrimonio immaginativo. Come scrive ancora Settis:

Ma la memoria umana non archivia né restituisce (come quella di un computer) intatte sequenze di eventi; al contrario, ne spezza il ricordo, ne digerisce i frantumi, li elabora, interpreta e riusa. Li scarta, li dimentica e li ritrova. Proprio come può fare un artista (questo artista) con il suo repertorio (*Incurioni*, alla pagina 325).

Ci troviamo qui in un ambito eminentemente politico di costruzione della memoria e della stessa identità autoriale; un ambito intensamente frequentato dalla riflessione artistica contemporanea, non solo in ambito figurativo, ma ad esempio anche in ambito critico e poetico, con risultati di straordinario rilievo in figure salienti del nostro tempo, come Winfried Georg Sebald e oggi Marija Stepanova. Nel loro declinare la questione della memoria anzitutto come costruzione di una identità autoriale molteplice e instabile, il lavoro letterario di questi autori, osserva Ilya Kukuljin, giunge all'enucleazione di corpi finzionali dell'autorialità:

Questi corpi sono in qualche modo intermediari fra la coscienza autoriale e il mondo; al tempo stesso, sono personaggi che interpretano drammi simbolici che esprimono differenti caratteristiche generali del mondo (Кукүлин 2001).

Ma per ritornare ancora – qui per noi conclusivamente – a Kentridge e alla lettura di Salvatore Settis, potremmo dire che è lo spazio urbano il luogo elettivo di questi corpi finzionali e della loro “agency” politica; lo spazio dunque di un'arte pubblica (così secondo le conclusioni del saggio di Settis su Kentridge, ma si veda anche Vercellone 2017, 80-85), certo integralmente da ripensare e da riaprire, anche qui nel segno della migliore tradizione morfologica, secondo una inesauribile economia trasformativa delle forme viventi.

Riferimenti bibliografici

Benjamin [1924-25, 1955] 1982

W. Benjamin, *Le Affinità elettive*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti* [ed. or.: *Goethes Wahlverwandschften*, in *Schriften*], trad. it. R. Solmi, Torino 1982.

Bredenkamp 2010

H. Bredenkamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010.

Ejzenštejn 2020

S.M. Ejzenštejn, *Il metodo*, vol. I, a cura di A. Cervini, Venezia 2020.

George [1897] 1990:

S. George, in S. George, *Poesie* [ed. or.: *Das Jahr der Seele*, Berlin 1897], trad. it. L. Traverso, Firenze 1990.

Kantorowicz [1961] 1995

E.H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine fra Medioevo e*

Rinascimento, [ed. or.: *The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, New York 1961], trad. it. M. Balli, Venezia 1995.

Kentridge 2008

W. Kentridge, *I Am Not Me, The Horse Is Not Mine / William Kentridge*, Johannesburg 2008.

Кукулин 2001

И. Кукулин, *Прорыв к невозможной связи*, "Новое литературное обозрение" 50 (2001).

Nizzo, Pizzo 2018

V. Nizzo, A. Pizzo, *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, Milano 2018.

Vercellone 2017

F. Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, Bologna 2017.

English abstract

Salvatore Settis's recent book, *Incursioni. Contemporary art and tradition* (Feltrinelli 2020) intercrosses the boundaries of the history of art, contemporary and beyond, of philology and antiquity, of philology and of the history of the classical tradition, of philology and anthropology. Therefore, Monica Centanni and Giuseppe Pucci invited archaeologists, art historians, philologists, anthropologists and philosophers to compose a choral reading about Settis' work, corresponding to the various solicitations that the book provokes. All scholars who have participated to the collective reading – Anna Anguissola, Maurizio Bettini, Marilena Caciorgna, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Gabriella De Marco, Giuseppe Di Giacomo, Elisabetta Di Stefano, Eva Di Stefano, Roberto Diodato, Dario Evola, Claudio Franzoni, Maurizio Harari, Franco La Cecla e Anna Castelli, Alessandro Poggio, Valentina Porcheddu, Daniela Sacco, Antonella Sbrilli, Salvatore Tedesco – have responded, in the style of each author, with a plurality of form, such as short essay, with bibliography and images, general analysis of Settis's volume, in-depth studies on one of the themes, reflections on tradition and contemporaneity.

keywords | contemporary art; classical tradition; Salvatore Settis.



la rivista di **engramma**

marzo/aprile **2021**

180 • all art has been contemporary

Editoriale

Vittoria Magnoler, Lucrezia Not

I Patti Lateranensi: sconfessare il Corpus Mysticum e il corpo del Capo

Piersandra Di Matteo

Alberto Burri e la danza della materia.

Vito Ancona

In Your Face. Anagoor: un esercizio

a cura di Silvia De Min

Presentazione di: La Tetralogia del Lemming. Il mito e lo spettatore,

Il Ponte del Sale, 2021

Massimo Munaro

Presentazione di: La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza,

Editoriale Idea, 2020

a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri e Francesca Pietrisanti

Presentazione di: Resartus. Viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg,

Rubbettino, 2020

Miriam Gualtieri

In Ha Bik Chuen's 'Thinking Studio' Beyond the Archive

Emily V. Bovino

Recensione a: Pepe Karmel, L'arte astratta. Una storia globale, Einaudi, 2021

Vittoria Magnoler

Una lettura corale di: Salvatore Settis, Incursioni. Arte contemporanea e tradizione,

Feltrinelli, 2020

a cura di Monica Centanni e Giuseppe Pucci