

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?
