

# 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 ἀρῖτοσ 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.

---