

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 possieda 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.
