

# 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] 1998<sup>3</sup>, 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] 1998<sup>3</sup>

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 1998<sup>3</sup>.

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.

---