

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 destrutturarli 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 discontestualizza, 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.
