

Riappropriazioni. Incursioni verso dove?

Daniela Sacco

La sensazione di fondo, nel procedere con la lettura di *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, è di profonda familiarità. Il tema del rapporto tra arte contemporanea e tradizione – tradizione classica, tradizione artistica – può essere d'altronde considerata, non solo la premessa da cui ha preso le mosse l'avventura di Engramma, ma anche l'orizzonte entro il quale continua oggi ad orientarsi. Non a caso, a inaugurare i primi passi della rivista ha contribuito in modo determinante proprio una lezione di Salvatore Settis, il 24 febbraio 2000, presso un'auletta dell'allora Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università Ca' Foscari, dove la rivista, solo pochi giorni dopo, ha preso le mosse (v. l'Editoriale di Engramma n. 100, Centanni 2012). Il seme di Warburg – si trattava infatti di un seminario sull'Atlante *Mnemosyne* – una volta piantato ha messo radici profonde e dato vita a molteplici frutti. Il desiderio di comprendere la sua opera ne ha alimentato nel tempo lo studio, e il modello del *Bilderatlas*, con le sue tavole e le sue categorie, è ancora uno strumento euristico inesauribile, come lo è stato per Settis in *Incursioni* per la decrittazione di alcune opere di artisti contemporanei.

È questo sentirsi a casa, questa familiarità con l'impostazione del volume, che mi inducono a preferire un tono interlocutorio, a rivolgermi idealmente a Salvatore Settis per porre delle domande, che faccio anzitutto a me stessa e rilancio a un Maestro. Senza entrare nello specifico dei vari artisti e delle opere che sono affrontate nei diversi capitoli, preferisco indulgiare nell'*Introduzione*, lì dove sono affrontate le questioni di fondo: gli obiettivi, i metodi, le discipline, i significati chiave messi poi in pratica nello sviluppo esemplificativo della trattazione.

I confini, i limiti e la possibilità di attraversarli sono il tema centrale nelle pagine introduttive. Steccati disciplinari anzitutto, tra storia dell'arte antica e storia dell'arte contemporanea, confini che invocano le competenze proprie della filologia, o la definizione esatta di tradizione classica, nel suo

scarto o assimilazione a quella di tradizione artistica. Ma anche i limiti temporali, tra passato e presente, la frattura, la discontinuità, la tensione tra 'antico' e 'contemporaneo'. La valicabilità o meno del confine pone il tema della barriera, l'interdizione al suo scavalco, o la forzatura per abatterla. Sappiamo bene quanto Warburg abbia contribuito a forgiare una scienza interdisciplinare capace di valicare i confini, sappiamo quanto non temesse "i divieti delle polizie di frontiera" e, al contempo, riconosciamo quanto acuto fosse il suo approccio filologico, iper-attento al dettaglio, al contesto – culturale, politico, sociale – entro cui di volta in volta prendeva in considerazione una forma artistica. E sappiamo quanto abile fosse a decrittare soprattutto le trasformazioni e trasfigurazioni delle forme; aveva un fiuto formidabile per scovare in una forma inevitabilmente camuffata, risemantizzata rispetto al contesto di provenienza, il suo aspetto originario, celato ma non per questo meno riconoscibile.

Il senso della parola 'incursioni', scelta a titolo del volume, si comprende proprio in relazione ai confini, alle barriere. Non rivendicando un "campo" proprio, Settis afferma di compiere delle incursioni "ora in una direzione e ora in un'altra". Campi che solitamente tengono alti gli steccati, e incursioni che si compiono "da un avamposto all'altro". "Le incursioni – aggiunge Settis – dovrebbero farsi partendo da un luogo familiare e sicuro", per tornarvi di tanto in tanto. Il guadagno di queste azioni è di sentirsi "straniero in ogni luogo, con tante insicurezze ma anche, ogni volta, con molta curiosità". Il linguaggio militare tradisce la forza che bisogna usare in questi sconfinamenti di campo, quando a segnare i limiti sono per l'appunto alti steccati difficilmente valicabili, sorvegliati dalla "polizia di frontiera", o quando le azioni sono condotte a scopo di furto o rapina.

Ma se devo associare oggi la parola 'incursione', con tutto il suo portato 'marziale' e trasgressivo, a un'azione che si collochi nel contesto artistico contemporaneo mi vengono in mente certe forme di attivismo. Penso ad esempio all'attivista politico congolese Emery Mwazulu Diyabanza, fondatore del collettivo panafricano Yanka Nku (Unité, Dignité, Courage – UDC) e del FMAS – Front Multiculturel Anti-Spoliation. Le 'incursioni' di cui è protagonista sono atti di riappropriazione di oggetti d'arte provenienti dall'Africa esposti nei musei europei, con la finalità di restituirli ai legittimi proprietari. Sono vere e proprie irruzioni che il militante africano compie

nei musei, a volto scoperto, facendosi filmare da colleghi, e condividendo i video in streaming nei suoi canali social.

Non si tratta di furti – rivendica Mwazulu Diyabanza – ma riappropriazioni, letterali e metaforiche, di oggetti appartenenti alla cultura africana che, durante il periodo coloniale, sono stati razziati come bottini di guerra, per diventare poi parte di collezioni museali. Sono atti che denunciano l’oppressione storicamente subita dai paesi dominati, il colonialismo e razzismo che ne hanno guidato l’appropriazione da parte dei paesi occidentali. Azioni che rivendicano un diritto al recupero del patrimonio culturale, spirituale, per permetterne la ricostruzione identitaria. Atti sovversivi, indubbiamente, ma in realtà allineati con una tendenza sempre più condivisa anche da diverse nazioni a livello istituzionale: la questione della restituzione delle opere d’arte – che fino a un po’ di anni fa poteva sembrare solo una provocazione – sta diventando lentamente, ma sembrerebbe inesorabilmente, un doveroso programma di cambiamento di paradigma da parte dei più importanti musei del mondo.

In questo caso, lo spaesamento ci viene dal subire le incursioni. Ma se lo spaesamento, l’insicurezza sono lo stimolo per alimentare la curiosità, la fame di ricerca, forse, dovremmo pensare che queste incursioni ci possano portare qualcosa di buono. La prima domanda è allora se oggi il problema della valicabilità dei confini non debba piuttosto uscire dalle dispute interne a uno stesso orizzonte culturale per rivolgersi al confronto – questa volta da pari a pari – con l’altro della cultura occidentale, aprendo le questioni squisitamente estetiche a problematiche etiche. Rispetto a questo cambio di prospettiva, non si caricherebbero forse di un peso differente i vocaboli chiamati in causa da Settis perché occultano la parola tradizione? Quali: ‘allusione’, ‘appropriazione’, ‘citazione’, ‘influenza’, ‘ispirazione’, ‘manipolazione’, ‘pastiche’, ‘prestito’, ‘riferimento’, ‘uso’; ma anche ‘confronto’, ‘furto’, ‘spolium’, ‘omaggio’, ‘parafraasi’, ‘prelievo’, ‘ripresa’, ‘traslazione’. Vocaboli rei di occultare inconfessabili debiti dell’arte contemporanea rispetto all’arte antica, o peggio, azioni di ‘assoggettamento’ dell’arte antica da parte di quella contemporanea.

Le forme dell’arte, ci insegnano Schlosser e Warburg – i due numi tutelari che guidano la riflessione di Settis – si trasformano nel corso delle epoche e degli artisti generate da “processi simpatetici di immedesimazione o

empatia". La relazione con l'altro – nella varietà delle sue implicazioni, che includono anche l'impossessamento, la prevaricazione, il dominio, l'alienazione – è imprescindibile per la creazione, trasmissione, rivitalizzazione della forma artistica, per la costituzione della sua identità. Ma quando l'identità, e i rapporti di potere che soggiacciono a essa, diventano il perno della questione, che ne è dei "passaggi di mano che non comportano la piena identità fra chi dà e chi riceve"? E che fanno il *continuum* della tradizione? Tradizione "vuol dire ereditare qualcosa e impadronirsene e trasformarlo in qualcos'altro": possiamo *tradere* e 'tradire' tutto? Possiamo pensare a un *continuum* tra tradizioni di diversa provenienza?

Con Warburg abbiamo compreso che i meccanismi della tradizione, ammettendo salti, vuoti, cortocircuiti, anacronismi, hanno messo profondamente in crisi il modello evoluzionistico proprio della cultura occidentale. Lo stesso modello che alimenta il presupposto secondo cui l'arte contemporanea sia distante dall'arte antica e non riconducibile a essa. Ma la crepa che la tradizione così intesa mostra al modello occidentale europeo non è forse stato uno dei guadagni dell'affacciarsi di questo occidente a culture altre? A culture per cui la scansione temporale, ad esempio, non è concepita secondo un paradigma lineare e progressivo? L'elaborazione di questa nuovo modo di concepire la tradizione va di pari passo con quello che De Martino ha definito il "nuovo umanesimo". La "scoperta delle genti transoceaniche che ha posto in primo piano una nuova modalità di rapporto con l'umano: la modalità dell'incontro sincronico con umanità aliene rispetto alla storia dell'occidente, e quindi anche la modalità dello scandalo e della sfida di tale alienità" (De Martino [1977] 2016, 324-325). Per l'antropologo questo nascente umanesimo introduceva potenzialmente a una "nuova dimensione valutativa". Allora, lungi dall'alimentare, come ha fatto l'opera di conquista che è subito seguita alla scoperta, una prospettiva imperialista, la nuova dimensione valutativa non dovrebbe essere una revisione critica delle categorie che hanno puntellato i paradigmi dominanti della cultura occidentale?

Non è forse verso questo 'incontro sincronico' che andava Warburg quando nel 1895 intraprendeva il viaggio verso il Nuovo Mondo, verso quella che è stata rubricata come la scoperta della sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani Hopi dell'America del

Nord? Una tra le vicende più, verrebbe da dire, 'irrisolte', della sua vita. Conosciamo il veto che Warburg aveva posto alla pubblicazione della "Conferenza sul rituale del Serpente" – quella che riteneva frutto dell'"orrida convulsione di una rana decapitata" (così Warburg a Saxl, nella lettera del 26 aprile 1923) – tenuta esclusivamente per guadagnare il lasciapassare per l'uscita da Kreuzlingen. Sappiamo anche quanto questa conferenza sia stata paradossalmente il suo primo testo più tradotto e letto. Sappiamo della ricca collezione etnografica che durante questo viaggio Warburg ha raccolto e portato con sé in Germania, per poi sbarazzarsene cedendola al Völkerkunde Museum di Amburgo. Warburg inoltre avrebbe voluto tornare in Nord America, ma le condizioni di salute degli ultimi anni della sua vita non glielo permisero (oltre al noto saggio di D. Freedberg, *Pathos a Orabi, ciò che Warburg non vide* (2004), per un recente rinnovato sguardo sul viaggio di Warburg si rimanda a Gualtieri 2021, 81-138: una presentazione in questo stesso numero di Engramma).

Tra l'altro nel 2014, presso Boudler, nel Museo d'arte dell'Università del Colorado, un tentativo di allestire una esposizione su questo viaggio con materiali raccolti dal Warburg Institute non ha avuto seguito perché alcuni docenti all'Università, appartenenti alle tribù indiane locali, hanno giudicato problematica l'esposizione di quanto ritenuto ancora legato a una visione colonialista e lesiva nei confronti agli eredi degli indigeni di un secolo fa.

Si è notato anche che, in quella mastodontica raccolta di immagini che è il *Bilderatlas Mnemosyne*, non appare alcuna immagine riconducibile a questo viaggio o alla cultura Hopi. Anche rispetto a questa omissione, non si conferma forse l'idea dell'Atlante come l'"osservatorio sismografico, dove l'ago-sensore che capta le onde e le registra è lo stesso Warburg", che troviamo ribadita da Settis? (*Incursioni*, alla pagina 27).

L'obiettivo di Warburg, infatti, oltre a scandagliare le emozioni, gesti, ragioni dello stile delle forme artistiche nel contesto dello specifico periodo storico in cui erano osservate, era di "diagnosticare la crisi che attanaglia(va) l'Europa e il mondo". Come specifica Settis la sua intensa sensibilità era tutta "per processi storici ma anche per la natura e la temperatura del proprio tempo". È dunque la temperatura del nostro tempo che dobbiamo misurare, soprattutto quando questa si alza in

concomitanza di crisi, conflitti, offendo indizi in forma di sintomi tutti da auscultare.

Un sintomo interessante a mio avviso si palesa evidente nell'ultimo capitolo che chiude il volume *Incursioni*, lì dove l'indagine di Settis si concentra sulla più giovane artista presa in considerazione, Dana Schutz. La riflessione si rivolge al quadro *The Visible World* (2018) che mostra, in un complesso di vari elementi, una donna nuda, stesa su una roccia in riva al mare, con un uccellaccio appollaiato sulle gambe, per ricondurlo all'antecedente antico della figura mitologica di Leda, accompagnata al Cigno/Zeus. Ma l'oggetto della riflessione è preceduto dal riferimento, direi sintomatico per la temperatura della nostra epoca, a un'altra opera di Schutz, la più famosa per le critiche che le sono piovute addosso: *Open Casket* (2016). Settis, pur non entrando nella questione, la riferisce per dovere di cronaca.

La controversia di *Open Casket* esplosa in occasione della sua esposizione presso la Whitney Biennial del 2017 di New York riguarda l'accusa di illegittimità fatta all'artista nel rappresentare un episodio cruento accaduto nel 1955 nel Mississippi alla comunità afroamericana, e divenuto storicamente un evento cruciale nella battaglia per la conquista dei diritti civili e la consapevolezza del razzismo negli Stati Uniti. Si tratta dell'uccisione cruenta a sfondo razziale di Emmett Till, un quattordicenne afroamericano da parte di due bianchi, mai peraltro condannati per tale linciaggio. 'Open casket' si riferisce alla bara, lasciata espressamente aperta per volontà della madre del ragazzo, durante i suoi funerali, perché fosse visibile a tutti la brutalità con la quale gli assassini ne avevano sfigurato il volto. L'intenzione di Schutz di rappresentare il volto del ragazzo, rimasto immortalato nelle fotografie dell'epoca, nella sua opera è profondamente osteggiata da chi l'accusa di non avere il diritto di appropriarsi di un dolore che appartiene alla comunità nera, con l'esito di spettacolarizzarlo. La polemica è articolata e ha avuto complessi sviluppi, ma basti riportare qui solo due aspetti tra i tanti interessanti: il fatto che la stessa opera esposta un anno prima in una galleria di Berlino non avesse suscitato alcuna critica e il fatto che, negli Stati Uniti, attorno a quest'opera si siano generate altre opere, come ad esempio quella attivista performativa dell'artista afroamericano Parker Bright. Quest'ultimo infatti si appostava davanti al dipinto di Schutz fissandolo fino a quattro ore di

seguito, ostacolandone così la vista al pubblico, e indossando una maglietta con scritto davanti “Lynch Mob” e dietro “Black Death Spectacle”. E in questa postura, lo stesso si è ritratto in un dipinto che ha intitolato *Confronting my own Possible Death* (2018). Ecco un'altra ‘incursione’ nella forma della protesta attiva, agita e performata per rispondere politicamente a un caso foriero di questioni etiche, e in un contesto dove la dislocazione spazio-temporale dell’opera in questione fa problema e fa la differenza.

Allora, la domanda posta da Settis è certo pertinente per la riflessione tutta interna alla tradizione: “Ma possiamo usare categorie come queste anche per l’arte del nostro tempo, profondamente condizionata da una crescente ‘globalizzazione’ della cultura e del mercato artistico e da una drammatica accelerazione tecnologica?”. Ma sembra essere oggi ancora più cogente se la si rivolge a forme d’arte in cui è cruciale il contatto, il confronto, lo scontro con altre culture, tradizioni, non eurocentriche e storicamente dominate.

Riferimenti bibliografici

M. Centanni 2012

M. Centanni, *Editoriale da 0 a 100*, “La Rivista di Engramma” 100 (settembre/ottobre 2012), 5-8.

De Martino [1977] 2016

E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali* (1977), Nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Milano 2016.

Freedberg 2004

D. Freedberg, *Phatos a Orabi. Ciò che Warburg non vide*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Torino 2004, 569-611.

Gualtieri 2021

M. Gualtieri, *Resartus. Viaggi scoperte e visioni di Aby M. Warburg*, Prefazione di G. Bocchi. Postfazione di S. Inglese, Catanzaro 2021.
