

Le tracce dell'archeologo

Anna Anguissola



1 | Sacha Sosno, *Le bon gutteur*, 2008. Esposto alla mostra di Londra, *The Classical Now*, 2018.



2 | Edward Allington, *Victory Boxed*, 1987. Allestito alla mostra di Londra, *The Classical Now*, 2018.

La straordinaria efficacia de *Le bon gutteur* (*La buona sentinella*, 2008) di Sacha Sosno risiede nelle assenze messe in scena dall'opera - e nel cortocircuito che esse creano rispetto alla nozione di autorevolezza [Fig. 1]. La replica della testa antica, alla quale il colore del bronzo artificialmente 'invecchiato' conferisce il sapore di un venerando reperto, è interrotta, nella zona centrale del volto, da una vuota cornice poligonale. L'osservatore non può che domandarsi se la sentinella stia indossando un futuristico modello di occhiali, in grado di potenziarne la visione, o sia del tutto cieca, priva dell'organo stesso della vista. La sentinella vigila, imperscrutabile, sul rispetto di una millenaria tradizione artistica e intellettuale, oppure il suo ruolo è piuttosto quello di un segno, inanimato e privo di volontà, di un passato la cui forza normativa è negli occhi di chi guarda? Nel recente *Incursioni* (per i tipi di Feltrinelli, 2020), Salvatore Settis costruisce un percorso di riflessione su questi nodi e, in ultima analisi, sul concetto di 'tradizione', con la paziente cura per i meccanismi di scoperta, catalogazione e lettura che costituiscono l'essenza stessa del lavoro di un archeologo. Attraverso saggi dedicati a una varietà di autori e, soprattutto, di



3 | Banksy, *Adonis with Teargas*, 2017, Bethlehem, The Walled Off Hotel.



4 | Mimmo Jodice, *Il compagno di Ulisse*, Baia, 1992.

mezzi espressivi, Settis invita il lettore a interrogarsi sulle infinite declinazioni, nell'arte contemporanea, di un "atlante" d'immagini e gesti le cui radici affondano nella cultura classica e, allo stesso tempo, sui modi in cui i processi dell'arte hanno contribuito a formare e disseminare quel repertorio cui l'arte occidentale attinge da oltre due millenni.

Lo sforzo di misurare le forme e la tenacia di questo legame, nonché la dimensione di creatività che esso cela e consente, è tutt'altro che nuovo – come insegna il vivace dibattito tra gli intellettuali romani circa l'originalità di Virgilio rispetto a Omero (Weiß 2017) e, più in generale, la riflessione che, dal periodo ellenistico in avanti, sembra essersi appuntata sul confine, spesso labile, tra citazione e falsificazione (Higbie 2017). La terminologia che la critica utilizza per definire il rapporto tra l'arte del XX e del XXI secolo e la 'tradizione' – da 'replica' a 'citazione', 'allusione', 'appropriazione', 'influenza', 'ispirazione', 'pastiche', 'prestito', e molte altre parole ancora – è, del resto, sostanzialmente identica a quella che la *Kopienkritik* ottocentesca (lo studio comparativo, modellato sulla

filologia classica, degli esemplari romani di un certo tipo statuario al fine di ricostruirne il modello greco perduto) ha sperimentato a proposito del nesso tra il *corpus* della scultura romana e il passato greco (Anguissola 2015; Cupperi 2014; Serlorenzi, Barbanera, Pinelli 2018).

La sentinella di Sosno, così come gli oggetti delle *Incursioni* di Settis, è esemplare dell'impossibilità di ridurre il nesso tra l'arte contemporanea e la tradizione, in particolare quella classica, a una sola, univoca chiave di

lettura. Si tratta, del resto, di ricostruire i termini del dialogo con un repertorio d'immagini, parole, concetti di necessità frammentario (giacché dell'Antichità possediamo oggetti e testi filtrati da un millenario processo di degrado naturale e selezione umana), eppure 'coerente' nella sua percezione come una sorta di 'totalità paradigmatica'. Privo dei tratti fisiognomici principali, il volto bronzeo di Sosno restituisce i termini di questa parzialità – alludendo a una conoscenza limitata a dati generici, periferici, rispetto agli elementi di più autentica espressività. In questo, la scelta di Sosno riprende un'idea di completezza saldamente codificata fin dall'Antichità, che individua nella rappresentazione dei tratti del volto un momento cruciale nella resa della figura umana (Cic., *Fam.* 1.9.5 e *Off.*, 3.10; si veda anche l'importante catalogo della recente mostra dedicata dal Met Breuer al 'non finito' nelle arti figurative, in particolare nei suoi nessi con gli antecedenti classici: Baum, Bayer, Wagstaff 2016).

Le condizioni di luce e sfondo, peraltro, modificano l'impressione generata dalla scatola che sostituisce i lineamenti della sentinella: talora, essa pare uno specchio trasparente verso la realtà oltre la scultura stessa (la realtà vista 'attraverso' il filtro del classico); talaltra, ricorda un prisma di 'materia grezza' dal quale la figura sia parzialmente emersa (ribaltando, implicitamente, l'idea della bronzistica come un'arte realizzata "per via di porre"). La riflessione sui mezzi di estrazione dell'immagine dalla materia è al centro dei saggi di Settis e delle opere che in essi sono discusse. Il concetto di "traccia performativa", formulato da Settis in occasione del simposio *Detail und Aufmerksamkeit*, tenutosi nel 2014 presso l'Istituto germanico di Storia dell'arte a Firenze (il contributo s'intitolava *Periferie, epitomi, residui: strategie dell'attenzione*) e sapientemente sfruttato ai fini delle sue *Incursioni*, è prezioso per comprendere il procedimento attraverso cui William Kentridge ha delineato le maestose figure di *Triumphs and Laments* (*Incursioni*, al capitolo 9) sui blocchi di travertino lungo il Tevere, in un processo di 'estrazione' delle scene dalla patina opaca che rivestiva la pietra. Le immagini di Kentridge paiono affiorare dalle tenaci sedimentazioni del tempo e della memoria, così come le figure in legno di Giuseppe Penone scaturiscono dal fusto stesso dell'albero generatore (*Incursioni*, al capitolo 7). Il "grado zero" della scultura che Penone recupera, ad esempio, in un'installazione quale *Tra scorza e scorza* (2003, Giardini della Reggia di Venaria Reale) rende palpabili, insieme, l'ineludibile natura materiale dell'opera, la sua forma e il gesto

dell'artista che nella prima cerca (o sulla prima imprime) la seconda (*Incurzioni*, alle pagine 211-212). Nello "stupore" e nella "sorpresa, che è data dalla materia stessa" e generata, nelle parole di Penone stesso, da una "azione del fare" (*Incurzioni*, alle pagine 197-198), si scorge il riflesso di una lunga familiarità con il miracolo (*miraculum* nel lessico pliniano) della materia che muta la propria fisionomia e, meglio, della materia che in sé contiene immagini naturali, disponibili alla scoperta da parte dell'artefice (Cic., *Div.* 1.23, 2.48-49; Plin., *Nat.* 16.199, 36.14, 36.134; si veda, in ultimo, Catoni 2020). La consapevolezza dei processi creativi è alla radice anche della scelta di Grisha Bruskin di dipingere in colore bianco i suoi prototipi umani in bronzo, schematiche iterazioni di veri *Charakteres* (se di questo acuto sguardo sui luoghi comuni di una società intendiamo ripercorrere, fino a Teofrasto, le manifestazioni), così da "farle regredire allo stato di gesso del suo remoto modello mentale" (*Incurzioni*, al capitolo 6, pagina 175).

Nel 2018, *Le bon gutteur* è stato esposto a Londra nelle sale di King's College alla Bush House e alla Somerset House, dove si dipanava il percorso di *The Classical Now*. La mostra, legata al progetto *Modern Classicisms*, come le *Incurzioni* di Salvatore Settis si prefiggeva d'illuminare le articolazioni di un rapporto muovendo dalla prospettiva dello storico dell'arte antica (Squire, Cahill, Allen 2018). Nell'iniziativa londinese, il non-volto di metallo creato da Sosno era esposto insieme alla composizione di *The Victory Boxed* di Edward Allington [Fig. 2], costruita sui ritmici effetti d'iterazione di un *topos* e sulla sostituzione di una piatta uniformità ai potenti volumi e alla virtuosistica resa delle superfici dell'originale in marmo. Così, il vastissimo repertorio di archetipi offerto dall'Antichità classica fornisce a Dana Schutz (*Incurzioni*, al capitolo 10) un linguaggio di straordinaria potenza per articolare un commento relativo, anzitutto, alla società contemporanea – il ricordo di Leda, posseduta dal cigno, non costituisce l'evocazione di una fonte iconografica, ma ispira una visione cruda, esasperata dalla condizione femminile. Non diversamente, l'*Adonis with Teargas* (o *Bust of a Protester*) assemblato da Banksy risponde, insieme al contesto stesso in cui è collocato, a istanze politiche strettamente attuali [Fig. 3]. Il volto è celato dietro a un foulard, in un meccanismo che sfrutta la frizione tra l'idea d'anonimità veicolata dalla maschera e l'immediata, ineludibile riconoscibilità di un prototipo classico. Consegnando a un'istantanea

immobile e marmorea la frenesia della ribellione, Banksy trasfigura il soggetto dell'opera e lo trasferisce nella dimensione, remota e paradigmatica, del Classico. L'intero allestimento del Walled Off Hotel di Betlemme in cui il busto è collocato – un ambizioso quanto controverso progetto artistico, di rigenerazione urbana e lotta politica – sfrutta la discrasia tra il sapore coloniale degli arredi e la memoria di una storia traumatica, tutt'altro che conclusa. È il riferimento alla tradizione a rendere 'classico' un evento o, piuttosto, il ricorso al vocabolario classico riflette la consapevolezza, da parte dell'artista, dell'artificiosità di un'idea di "edle Einfalt und stille Größe" ("nobile semplicità e quieta grandezza") che l'immaginario comune associa al concetto stesso di 'Classico', annullando ogni prospettiva storica e le frizioni questa implica?

Non sorprende che, in un volume scritto da un archeologo, al processo della scoperta e della sistematizzazione dei dati sia riservata un'attenzione vivissima (per lo *storytelling/history-telling* alla radice di tante esperienze nell'arte contemporanea si veda Roelstraete 2009). La teoria di trionfi e miserie composta da Kentridge presuppone lo sforzo di catalogare e classificare ricordi vicini o lontani, proiettati, ormai privi di scansione cronologica, sull'uniforme – ed eterna – superficie del travertino (per la fascinazione contemporanea verso i valori plastici del travertino, evidente per esempio nella poetica di Igor Mitoraj: si rimanda a Pucci 2016 e 2019b). I 'prototipi umani' di Bruskin emergono – vestigia di un lontano contesto – all'atto di un vero e proprio scavo (*Collezione di un archeologo*, si veda *Incursioni*, alle pagine 175-178), in maniera non diversa dai tesori di cui Damien Hirst ha immaginato e inscenato, a Venezia, il recupero da un antico relitto (*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Venezia 2017: si veda Pucci 2019a).

Il compito dell'archeologo è, in ultima istanza, proprio quello di raccogliere la totalità delle tracce di una cultura artistica e materiale, ordinandole in un repertorio coerente, nel tentativo di colmare gli inevitabili iati tra quanto è sopravvissuto. La consapevolezza della parzialità di ciò che, del mondo antico, è giunto fino ai nostri giorni, si trova al centro degli scatti di Mimmo Jodice (*Incursioni*, al capitolo 4). La sapiente ricerca del movimento di Jodice cattura, con struggente partecipazione, il lavoro lento e costante del tempo che, implacabile, erode superfici, identità, ricordi. Il *Compagno di Ulisse* dal Ninfeo di Punta

Epitaffio a Baia [Fig. 4] è il ritratto di un uomo senza volto. I contorni mossi e la superficie porosa della pietra, dall'aspetto quasi spugnoso, creano al contempo una testimonianza tangibile dello scorrere dei secoli e un paradigma umano cui sia all'infinito possibile sovrapporre la propria identità – nell'inesausta filiazione dei partecipanti al *nostos* odissiaco.

Il gesto con cui il fotografo ricompone il volto mutilato di una statua (*Demetra, Opera I*, 1992, 132) allude al lavoro di un restauratore, o di un archeologo che sia riuscito, fortuitamente, a recuperare due frammenti della stessa composizione. “Perché”, del resto, si domanda Settis, “le linee di frattura tra un frammento e l'altro non dovrebbero esser lasciate in vista, e narrarci il gesto dell'archeologo che scava, del restauratore che risana le ferite?” (*Incursioni*, alla pagina 141). Ciononostante, lo sguardo lirico di Jodice è lontanissimo da quello del tecnico o dello studioso – che mira a ricostruire la completezza o, almeno, a recuperarne una coerente immagine interiore. Nel volto in marmo fotografato da Jodice domina piuttosto lo scarto dei lineamenti creato dalla frattura stessa, così come i solchi e i vuoti scompongono l'immagine dei lacerti dipinti dall'*oecus* a giardino nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei (*Affresco da Pompei* 1982, 142), di cui le pubblicazioni archeologiche restituiscono invariabilmente, anche grazie agli strumenti digitali, l'originaria perfezione (Aoyagi, Pappalardo 2006, 189-191, 196-197, 200, 205, 209). Del pari, le azioni legate la 'scoperta' della *Collezione di un archeologo* di Bruskin altro non sono che il ribaltamento del metodo archeologico: se, nel lavoro dell'archeologo, la sistematizzazione dei materiali interviene dopo il loro recupero, così da mettere ordine in ciò di cui il caso ha determinato la sopravvivenza, la tassonomia sovietica elaborata di Bruskin precede la dispersione e il sotterramento dei suoi membri.



5 | Oliver Laris, *Kopienkritik*, 2011, Basilea, Skulpturhalle.

La medesima tensione a ricostruire un passato paradigmatico (perché lentamente divenuto, nella memoria collettiva, un *corpus* concluso) ma frammentario (e dunque fondamentale disorganico) è al centro della ricerca di Oliver Laris, che nel progetto collettivo *L'immagine volée* curato da Thomas Demand (Demand 2016) ha rivisitato l'esperienza di *Serial Classic*, precedente iniziativa della sede milanese della Fondazione Prada (Settis, Anguissola, Gasparotto 2015; vedi Galleria della mostra in Engramma). Attraverso lo sguardo di Laris, la statua di Penelope (che pure è un originale greco 'seriale', ripetuto poi in numerose repliche romane) diventa un solitario simbolo d'attesa, mentre tenui colori pastello attribuiscono una leziosa dimensione fiabesca alla stampa delle opere già raccolte in *Serial Classic*. In un allestimento di alcuni anni precedente, ospitato presso la Skulpturhalle di Basilea (2011, a cura di Raffael Dörig), Laris affrontava l'ineludibile arbitrarietà di ogni sforzo di ricomposizione e l'artificiosità che ne è l'esito [Fig. 5]. Nella cornice dei candidi calchi in gesso di figure quasi identiche (versioni diverse di stessi 'tipi' statuari), strumento essenziale per l'esercizio combinatorio dell'archeologo, il metodo della *Kopienkritik* assume le forme di teste in resina di celebri tipi policletei, la cui imperturbabile fisionomia è scomposta in fasce colorate [Fig. 6], a restituire sia il procedimento intellettuale che la 'critica delle copie'

presuppone, sia la natura composita del suo risultato (prodotto della selezione e unione di parti di sculture diverse, sulla base di una - presunta - fedeltà al modello perduto).



6 | Oliver Laris, *Kopienkritik*, dettaglio di una testa, 2011, Basilea, Skulpturhalle.

La lettura di Settis cattura il complesso equilibrio tra il ricorso ad archetipi profondamente radicati nella coscienza e l'atto, consapevole, della ricerca di modelli nella memoria individuale e collettiva. Il gesto catturato nelle opere di Mimmo Jodice, di strappare una fotografia in due pezzi per poi ricomporli (*Incursioni*, alle pagine 138-140), si ripete nel processo analitico dello studioso che smembra le immagini, vi riconosce i segni di un linguaggio antico e li ricuce, infine, nella trama di un dialogo ininterrotto. L'accostamento di segmenti a colori e altri in bianco e nero (*Incursioni*, alla

pagina 138) segna, nelle fotografie ricomposte di Jodice, il cambiamento di passo legato al graduale disvelamento dell'oggetto o dell'evento, alle oscillazioni e alla diversa vividezza delle memorie. In maniera analoga, l'*Incursione* nell'immaginario topografico di Tullio Pericoli (*Incursioni*, al capitolo 5) ripercorre i meccanismi di scomposizione, isolamento e sintesi attraverso i quali il pittore si appropria del paesaggio. Così, i saggi di Settis illuminano la mutevolezza e la vivacità del rapporto – diretto o mediato, inconscio o ponderato – tra l'arte contemporanea e la tradizione classica, in una lezione che parla anzitutto del mondo d'immagini in cui viviamo e, per chi dello studio dell'Antichità abbia fatto il proprio mestiere, di come l'interminabile processo di conoscenza del passato possa farsi, esso stesso, gesto archetipico e memoria.

Riferimenti bibliografici

Anguissola 2015

A. Anguissola, *"Idealplastik" and the Relationship between Greek and Roman Sculpture*, in E.A. Friedland, M. Grunow Sobocinski, E. Gazda (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford 2015, 240-259.

Aoyagi, Pappalardo 2006

M. Aoyagi, U. Pappalardo (a cura di), *Pompei (Regiones VI-VII), Insula Occidentalis*, Napoli 2006.

Baum, Bayer, Wagstaff 2016

K. Baum, A. Bayer, S. Wagstaff (eds.), *Unfinished: Thoughts left Visible*, New York 2016.

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.

Cupperi 2014

W. Cupperi (a cura di), *Multiples in Pre-Modern Art*, Zürich-Berlin 2014.

Demand 2016

T. Demand (ed.), *L'image volée*, Milano 2016.

Higbie 2017

C. Higbie, *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World*, Oxford 2017.

Pucci 2016

G. Pucci, *Il più antico dei moderni: un profilo di Igor Mitoraj*, "TeCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica" 13 (2016), 43-71.

Pucci 2019a

G. Pucci, *L'antico nell'era della post-verità. A proposito di una mostra di Damien Hirst*, "Forma Urbis" 14, 5/6 (2019), 30-35.

Pucci 2019b

G. Pucci, *Una pietra scabrosa. Sculture moderne in Travertino*, in M.A. Tomei, R. Borgia (a cura di), *Lapis Tiburtinus. La lunga storia del Travertino*, Tivoli 2019, 159-166.

Pucci 2020

P. Pucci, *Ulisse. Un eroe umano per questi tempi di crisi*, "Alias" (11 ottobre 2020), 8.

Roelstraete 2009

D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: on the Archaeological Imaginary in Art*, "e-flux Journal" (marzo 2009).

Serlorenzi, Barbanera, Pinelli 2018

M. Serlorenzi, M. Barbanera, A. Pinelli (a cura di), *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci*, Milano 2018.

Settis, Anguissola, Gasparotto 2015

S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial / Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, Milano 2015.

Squire, Cahill, Allen 2018

M. Squire, J. Cahill, R. Allen (eds.), *The Classical Now*, London 2018.

Weiß 2017

P. Weiß, *Homer und Vergil im Vergleich. Ein Paradigma antiker Literaturkritik und seine Ästhetik*, Tübingen 2017.

.....