

# Immagini narrative tra antico e contemporaneo: alcune riflessioni

Alessandro Poggio

Con il volume *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Salvatore Settis propone un viaggio avvincente sotto la guida di *Mnemosyne*, la madre delle Muse che ha dato anche il nome al celebre atlante warburghiano; si delinea in questo itinerario una “perpetua tensione” (*Incursioni*, alla pagina 11) tra il contemporaneo e una tradizione figurativa e culturale che si dipana dagli Antichi fino a noi, e che noi stessi contribuiamo a dipanare nel tempo. In questo intervento, ripercorrendo il penultimo capitolo “William Kentridge: la memoria e la città”, incentrato sull’opera *Triumphs and Laments*, intendo proporre alcune considerazioni sulla composizione e la lettura di immagini narrative tra antico e contemporaneo. Nello specifico, farò riferimento ad aspetti di opere del Mediterraneo antico che, alla luce delle osservazioni di Settis su Kentridge, acquistano una particolare valenza.

*Triumphs and Laments* è un fregio monumentale [Fig. 1]: si tratta di una banda figurata continua di andamento marcatamente orizzontale lunga circa 500 m. È una sfilata di personaggi, monumenti e momenti della storia e della memoria collettiva di Roma (e d’Italia), realizzata a Roma nel 2016 tramite idropulitura del muraglione in travertino lungo il Tevere, tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, e destinata a scomparire progressivamente.



1 | William Kentridge, *Triumphs and Laments* (nell'ambito del progetto promosso e ideato dall'Associazione Tevereterno Onlus), 2016, Roma. (Photo © Marcello Leotta.)

L'artista si ispira al genere artistico delle rappresentazioni storiche, che veniva utilizzato nell'antica Roma per raffigurare i cortei dei trionfi militari: il murale di Kentridge sembra rappresentare proprio uno di questi eventi in corso di svolgimento, poiché alcune delle immagini sono raffigurate su carri; si possono richiamare a questo proposito gli apparati mobili con rappresentazioni di guerra che sfilarono durante il trionfo sui Giudei di Vespasiano e Tito nel 71 d.C. (J. *BJ* VII 139-147). È come se le immagini di *Triumphs and Laments*, estrapolate dai loro diversi 'passati', avanzassero lentamente in processione su quella stessa passeggiata che Jep Gambardella percorre in un piano-sequenza de *La grande bellezza* (a 33' 12"). Un elemento - quello della finzione della parata - che evoca la "proiezione performativa" concepita originariamente da Kentridge per lo spazio sul Tevere e che ritorna nella processione delle ombre con cui fu inaugurata l'opera (Basualdo, Kentridge 2017, 73, 88).

Nella sfilata di *Triumphs and Laments* i tanti passati di Roma si materializzano davanti agli occhi dell'osservatore - l'Antichità, il Medioevo, l'Età moderna, il Novecento - in un gioco di sintesi temporale che Settis analizza nel dettaglio (*Incursioni*, alle pagine 300-302). In antico,

l'articolazione temporale in un campo figurato esteso poteva trovare espressione nel succedersi di episodi legati a un singolo personaggio; ne è un esempio il Fregio di Telefo dell'Altare di Pergamo, che narra le vicende dell'eroe secondo una meditata sequenza temporale. Invece, nell'opera di Kentridge è come se tutto diventasse presente in una rappresentazione simultanea (e per questo significante) di episodi temporalmente distinti. Questo approccio può richiamare una delle numerose interpretazioni del Fregio del Partenone, secondo la quale sul fregio orientale sarebbero rappresentati simultaneamente momenti diversi della storia di Atene (Connelly 1996).

Questa libertà nel combinare orizzonti temporali diversi si accompagna a un aspetto ugualmente significativo di *Triumphs and Laments* sottolineato da Settis: il modo in cui l'artista traspone questa parata di immagini iconiche, ben sedimentate nella nostra memoria, in una dimensione narrativa inedita, che punta a una riflessione critica sulla storia. L'artista, per esempio, intende creare nel fregio un segmento dedicato alle vicende del popolo ebraico, ponendo in sequenza il trionfo nella guerra giudaica sull'arco di Tito [Fig. 2] e altre immagini di persecuzione attraverso i secoli. Ne deriva pertanto una dimensione transcronologica che, inducendo a riflettere sulla storia secolare del popolo ebraico, rovescia il punto di vista dell'immagine trionfale dell'antica Roma. Infatti, l'assunto per così dire programmatico dell'artista, alla base della realizzazione del fregio e del titolo stesso dell'opera, è il seguente: "Per ogni storia che finisce bene, ce n'è sempre un'altra drammatica" (Pappalardo 2015).



2 | Roma, Arco di Tito, *Corteo del trionfo giudaico*, ca. 81-90 d.C., pannello a rilievo. (Foto: Egisto Sani. Su concessione del Ministero della cultura – Parco Archeologico del Colosseo.)

L'uso flessibile di modelli iconografici in diversi contesti figurativi fa parte di una lunghissima tradizione di pratiche di bottega profondamente legate ai 'ferri del mestiere' dell'artista (modelli, disegni, patroni), che garantiscono la lunga vita di schemi come le *Pathosformeln* (Settis 2012). Cito qui un caso pertinente a una cosiddetta area di contatto, dove l'uso flessibile di modelli suggerisce lo sforzo da parte degli artisti di adattarsi a uno specifico contesto culturale e alle richieste della committenza. All'inizio del IV sec. a.C. scultori di formazione ellenica realizzarono a Trysa, nell'antica regione della Licia (Anatolia sud-occidentale, odierna Turchia), una tomba dinastica ricca di fregi con scene tratte dalla vita del dinasta e immagini ispirate al mito greco.



3 | Fregio della mnesterofonia di Trysa: *Penelope con le serve* (sx); *Odisseo con Telemaco* (dx), 380-370 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum, disegno da O. Benndorf, G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Wien 1889, tav. VII.

Tra queste compariva la mnesterofonia, l'uccisione dei pretendenti di Penelope, composta da due scene [Fig. 3]: la rappresentazione di Odisseo e Telemaco, che uccidono i proci nella sala del banchetto del palazzo di Itaca, ha come *pendant*, in maniera inconsueta rispetto alla tradizione iconografica, Penelope con le serve. Qui, per la consorte di Odisseo non viene utilizzata la ben nota iconografia di Penelope seduta e pensierosa, ma è impiegato uno schema diverso, riconducibile in altri contesti a Era, consorte di Zeus. La Licia aveva un sistema politico basato su dinastie locali, nella cui ideologia il circolo familiare aveva molta importanza nella gestione e trasmissione del potere; per questo, in Licia la rappresentazione delle coppie dinastiche nei programmi figurativi funerari rivestiva particolare rilevanza. Il processo di *bricolage* artistico in azione a Trysa riflette dunque l'esigenza di un adattamento al contesto locale: l'artista sceglie nell'ambito del proprio patrimonio figurativo lo schema iconografico più idoneo alla necessità di rappresentare Penelope, in quanto consorte regale, nel pieno esercizio del suo potere sulla casa (Poggio 2007).

Il procedimento di *bricolage* adottato in *Triumphs and Laments* è diverso rispetto al caso licio: Kentridge vuole che l'osservatore riconosca le immagini di partenza in quanto parte della memoria collettiva; prendendo le mosse da quel bagaglio culturale consolidato, punta poi a risemantizzarle, manipolandole o associandole attraverso un particolare meccanismo narrativo. Ci soffermiamo su questo secondo metodo. Come afferma Settis a proposito delle diverse unità del fregio, "la loro stessa contiguità ne riattiva le potenzialità espressive, il nucleo di *pathos*, la capacità di narrare, di scontrarsi fra loro, di convergere in un nuovo racconto" (*Incursioni*, alla pagina 323). Non è questo un procedimento del tutto estraneo a complessi figurativi antichi: si pensi per esempio alla lettura a *pendant* proposta per alcune case pompeiane (Brilliant [1984]

1987, 53-90) oppure alle corrispondenze verticali della Colonna Traiana (Settis 1988, 202-219), strategie che si basano sull'associazione – come su diversi assi cartesiani – di immagini o segmenti per progettare la composizione e costruire percorsi di lettura.

Nell'opera di Kentridge il procedimento agglutinante e associativo lungo lo sviluppo orizzontale del fregio ha però uno scopo diverso: disinnescare il pericolo di una lettura univoca della storia e moltiplicare i punti di vista, come nel caso del segmento del popolo ebraico. Questa esigenza trova un'importante risonanza nel vivace dibattito contemporaneo riguardo ai monumenti pubblici che commemorano personalità controverse. Così, per esempio, Dawn Foster commenta la complessa vicenda di una statua di Margareth Thatcher:

Statues are only one way to tell us about history, and not even a good one. Murals, plaques marking important events, and public photographic exhibitions are more informative. History deserves to be in the public space and debated in the public realm. Growing up, I learned much about local history from murals commemorating the Chartist uprising and immediate murderous suppression of protestors in Newport, and a huge amount from almost every gable wall in Belfast. A statue of a prime minister has never taught me anything, bar the fact that too many of these people looked the same (Foster 2019).

In queste righe si esprime una preferenza per forme di commemorazione di carattere informativo rispetto a immagini iconiche di celebrazione che tramandano effigi di personaggi storici senza fornire elementi utili a contestualizzarne le azioni.

È indubbio che immagini iconiche e immagini narrative, seguendo codici specifici, offrano diverse potenzialità espressive. Se si torna alla Colonna Traiana, il monumento unisce la tipologia della colonna onoraria, originariamente con la statua di Traiano in cima, e la tradizione del rilievo narrativo. Queste due modalità – iconica e narrativa – convivevano nello stesso monumento in maniera complementare, poiché entrambe concorrevano alla gloria dell'imperatore Traiano. Più avanti nei secoli, ritroviamo nel sistema della pala d'altare l'associazione tra linguaggio iconico e narrativo, ma con una gerarchia più netta: come sottolinea Settis

nelle pagine di *IncurSIONI* su Bill Viola, la predella è “come un esergo o commento narrativo” della pala d’appartenenza (*IncurSIONI*, alla pagina 243). Kentridge, dunque, sfrutta questa tensione tra linguaggio iconico e narrativo: associando le immagini iconiche lungo il fregio, riesce a mutarne il messaggio e il significato di partenza proiettandole in una dimensione narrativa.

Come ho detto in precedenza, la scelta delle diverse unità che compongono *Triumphs and Laments* e la loro disposizione è funzionale all’idea che trionfi e lamenti siano due aspetti complementari. Kentridge si ispira alle antiche rappresentazioni di trionfo, ma Settis rileva una sostanziale differenza rispetto a quella tradizione, che si basava su una “tacita regola del gioco, esaltare vittorie e successi nascondendo sconfitte e sofferenze” (*IncurSIONI*, alla pagina 275) e, in riferimento a Roma, rimarca che “gli imperatori trionfano solo e sempre, e così i loro eserciti ... i soldati romani non muoiono mai” (*IncurSIONI*, alla pagina 279). Enumerare immagini di trionfatori nell’Antichità richiederebbe una rassegna tale da abbracciare un arco cronologico molto ampio e contesti geografici disparati. Vorrei invece citare un caso antico in cui, nonostante la rappresentazione di un fallimento, la “regola del gioco” menzionata da Settis non è intaccata.

Sul cosiddetto Sarcofago del Satrapo della Necropoli Reale di Sidone (antica Fenicia, nell’odierno Libano), opera in marmo dell’ultimo quarto del V secolo a.C., il dinasta locale è impegnato in una caccia [Fig. 4]: lasciatosi alle spalle un cervide ormai accasciato, è concentrato su una preda più pericolosa, una pantera, coadiuvato da un altro cacciatore a cavallo. A destra, invece, uno dei membri dell’*entourage*, disarcionato, ma aggrappato alle redini del proprio cavallo, viene trascinato via. Gli incidenti sono un *topos* dei racconti mitici di cacce, ma in questo caso l’incidente non ha alcun carattere eroico, poiché mette in luce la difficoltà di controllare il cavallo imbizzarrito senza mostrare un confronto diretto con la fiera. La presenza di questo episodio di fallimento in una scena che mira a celebrare le gesta del cacciatore principale ha destato perplessità, ancor più perché nel *corpus* dei Sarcofagi di Sidone il ruolo dell’attività venatoria nell’ideologia regale appare particolarmente importante. In realtà, in questo e altri casi coevi di scene di caccia dinastica del Mediterraneo orientale, il fallimento è sì contemplato sotto forma di incidenti, ma viene

riferito all'*entourage*, piuttosto che al dinasta stesso, per non comprometterne la celebrazione in un'immagine fissata per sempre: in tal modo, l'incidente riflette su un personaggio secondario le difficoltà dell'impresa affrontate dal committente, trasformandosi in un amplificatore della sua gloria (Poggio 2011).



4 | Scena di caccia del c.d. Sarcophago del Satrapo da Sidone, ultimo quarto del V sec. a.C., Istanbul, Museo Archeologico, inv. 367. D-DAI-IST-70/42. (Foto: W. Schiele.)

Corollario della “regola del gioco” evocata da Settis è il “buco nero” (*Incursioni*, alla pagina 294), corredato dalla scritta “QUELLO CHE NON RICORDO”, che Kentridge inserisce nel fregio bicolore sul Tevere. Oltre alla lettura che ne dà l'artista stesso – “una più intima perdita di memoria” (Basualdo, Kentridge 2017, 77) – possiamo interpretarlo come un ammonimento: è l'artista ad avere selezionato le immagini, operando scelte conscie su ciò che andava incluso o escluso, ma anche inconscie, a seconda di quel che gli veniva in mente (in questo caso, poi, bisogna precisare che una selezione preliminare era stata operata per Kentridge da altre persone). Questo *caveat* può essere applicato anche a opere del passato: la convenzione di ignorare sconfitte e sofferenze si basa infatti su una necessaria selezione da parte di artisti, committenti e consiglieri in una dinamica ben codificata (Settis 2010).

Come è stato detto, caratteristico di *Triumphs and Laments* è combinare rappresentazioni tradizionalmente associate al trionfo con immagini iconiche che richiamano momenti dolorosi; un aspetto particolare è l'evocazione di episodi traumatici vicini nel tempo, ancora vividi nella



memoria collettiva, come il rinvenimento del corpo di Aldo Moro. Anche questo modo di procedere è consono alla sensibilità contemporanea. In antico, rievocare eventi dolorosi vicini nel tempo era problematico, come dimostra una testimonianza a proposito di Atene. Erodoto racconta come Frinico, nei primi anni del V secolo a.C., ponesse al centro del suo dramma *La presa di Mileto* un evento avvenuto poco tempo prima, nel 494 a.C.: la caduta di Mileto, città ionica sull'opposta sponda dell'Egeo, per mano dei Persiani. Lo storico greco racconta che di fronte alla messa in scena il teatro scoppiò in lacrime: Atene si sentiva legata a Mileto per comunanza di stirpe, per questo Frinico fu multato con l'accusa di aver richiamato alla memoria sciagure familiari (ὥς ἀναμνήσαντα οἰκήτω κακὰ) e il dramma fu vietato (Hdt. VI 21).

La scelta del tema storico da parte di Frinico appare inconsueta alla luce di tutta la produzione tragica ateniese, dato che i soggetti mitologici risultano di gran lunga i favoriti. Il soggetto di Frinico, tuttavia, era coerente con il clima di fermento nell'Atene di quegli anni: basti pensare alla realizzazione del gruppo dei Tirannicidi di Antenore dopo il 510 a.C., raziato dai Persiani e poi ricreato nel 477/6 a.C. da Crizio e Nesiole (Hölscher 1973, 85-88). Questo gruppo scultoreo evocava un evento reale di pochi anni prima, l'agguato mortale a Ipparco, uno dei due figli di Pisistrato, da parte di Armodio e Aristogitone. Nell'opera spicca l'atteggiamento eroico degli aggressori e, significativamente, manca la vittima: fu quello un episodio traumatico, che però fu celebrato nella memoria collettiva come snodo decisivo del passaggio dalla fase tirannica di Atene a quella democratica. La rappresentazione teatrale della presa di Mileto, invece, richiamava alla memoria un evento drammatico che non rivestiva alcun ruolo positivo nel discorso collettivo; tale rievocazione avrebbe assunto addirittura un carattere di denuncia poiché il soccorso di Atene alla città ionica fu inefficace (Amm. Marc. XXVIII 1 3-4). Nella sua opera Kentridge sembra seguire il modello (fallimentare nell'Antichità) di Frinico: non esita a ricordare quegli οἰκήτω κακὰ di cui parla Erodoto, momenti drammatici che non solo sono estranei a qualsiasi logica celebrativa, ma, anzi, sono parte di una riflessione critica nella comunità a cui è destinata l'opera.

Queste considerazioni, non esaustive né sistematiche, fanno comprendere quanto la lettura di *Incursioni* sia stimolante sotto diversi punti di vista.

Settis, infatti, non intende 'risuotere' i debiti che gli artisti degli ultimi decenni hanno cumulato nei confronti dei loro predecessori, in un mero catalogo di riprese e di modelli; egli compone, invece, un prezioso dossier d'inchiesta su quanto l'arte contemporanea, in maniera più o meno consapevole, sia nutrita dalla tradizione precedente, esplorando la dimensione culturale di questi meccanismi. Pertanto, nel percorso proposto in *Incursioni* il passato non viene semplicemente prima del presente, ma è parte del presente; come afferma Jean-Pierre Vernant, a proposito della memoria in Esiodo, "il 'passato' è parte integrante del cosmo; esplorarlo significa scoprire ciò che si dissimula nelle profondità dell'essere" (Vernant [1965] 2001, 101).

Lo sguardo ampio adottato da Salvatore Settis permette così di cogliere aspetti complessi dell'arte contemporanea, ma anche di comprendere fenomeni attuali come gli attacchi recenti a monumenti pubblici. Non da ultimo, l'analisi di Settis del contemporaneo alla luce della tradizione favorisce un rapporto più immediato con l'antico e consente di coglierne al meglio le specificità.

---

### Riferimenti bibliografici

Basualdo, Kentridge 2017

C. Basualdo, W. Kentridge, *In People's Memory. Carlos Basualdo in Conversation with William Kentridge / Nei ricordi della gente. Carlos Basualdo intervista William Kentridge*, in W. Kentridge, *Triumphs and Laments*, edited by C. Basualdo, Köln 2017, 49-72, 73-96.

Brilliant [1984] 1987

R. Brilliant, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana* [ed. or.: *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca 1984], trad. it. B. Draghi, Firenze 1987.

Connelly 1996

J.B. Connelly, *Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze*, "American Journal of Archaeology" 100 (1996), 53-80.

Foster 2019

D. Foster, *A statue of Margaret Thatcher? No plinth will be too high for the vandals*, "The Guardian" (5th February 2019).

Hölscher 1973

T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.

Pappalardo 2015

D. Pappalardo, *Via libera a Kentridge. "Il mio omaggio a Roma dai Cesari a Fellini"*, "La Repubblica" (16 settembre 2015), 48.

Poggio 2007

A. Poggio, *Il fregio della mnesterofonia a Trysa*, in F. de Angelis (a cura di), *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, 63-76, 303-306.

Poggio 2011

A. Poggio, *Incidents in dynastic hunts in Lycia and Phoenicia*, in K. Duistermaat, I. Regulski (eds.), *Intercultural Contacts in the Ancient Mediterranean*, Proceedings of the International Conference at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo, 25th to 29th October 2008, Leuven, Paris, Walpole, MA 2011, 479-493.

Settis 1988

S. Settis, *La Colonna*, in S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988, 45-255.

Settis 2010

S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010.

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012), 271-289.

Vernant [1965] 2001

J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica* [ed. or.: *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1965], trad. it. M. Romano e B. Bravo, Torino 2001.

.....