

Immagini: l'antico: continuità, distanza e conoscenza 1

di Marco Coppolaro



Lorenzo e Jacopo Salimbeni, *Crocifissione*,
1416. Urbino, Oratorio di san Giovanni
Battista.

Si parla di “tradizione classica”, generalmente, facendo riferimento alle pratiche di trasmissione di parole, testi, simboli e immagini dall’antichità greco-romana ai giorni nostri. Tale definizione, pur non essendo scorretta, trascurava un aspetto importante, e cioè la particolare condizione degli elementi che sono oggetto di questa trasmissione.

«La tradizione classica non ha un oggetto definito, un corpus chiuso di testi, di immagini, di idee e di simboli, da conservare in modo statico: descrive piuttosto un movimento, un processo dinamico di trasmissione che prevede anche l’alterazione, la reinterpretazione e la reinvenzione, il fraintendimento, fino al tradimento dei contenuti e delle forme» (2, p. 3).

Questa particolare condizione di “dinamicità” che la tradizione classica vive rispetto alle altre cosiddette

tradizioni viene fatta risalire all’aggettivo che la qualifica: il termine “classico” è, infatti, il frutto di una selezione critica che muta anche in base al contesto in cui si definisce, pertanto ogni epoca ha il suo “classico” che sceglie di definire come tale. Possiamo considerare quindi i testi, le immagini, le idee e i simboli, afferenti alla tradizione classica come qualcosa di “vivo”, quest’ultima quindi non può essere considerata come «consegna e ripetizione dell’immutabile», ma al contrario,

«[...] è un thesaurus in continua ridefinizione e incremento. Gestì, figure, e simboli antichi rivelano la loro vitalità proprio perché vengono continuamente messi in crisi e quindi irreligiosamente ripensati e traditi; infatti nella lotta per la sopravvivenza si trasformano affidando i loro segni a un moto di continua selezione e reinvenzione, formale e tematica» (2, p. 9).

Per analizzare le dinamiche di trasmissione che coinvolgono il *corpus* della tradizione classica nelle varie epoche, disposte in maniera sempre diversa nei confronti di questo “pozzo” della memoria dell’antichità greco-romana, Salvatore Settis ricorre a un’analisi schematica, che propone tre categorie di relazione: continuità, distanza e conoscenza. Tale classificazione, a grandi linee, e senza porsi come uno schema chiuso e risolutivo, caratterizza il rapporto con l’antico rispetto all’età medioevale, rinascimentale e moderna, ponendosi l’obiettivo di fornire delle coordinate generali di orientamento, anche se l’applicazione pratica mette in luce la sua flessibilità e la non linearità di questi meccanismi di *uso dell’antico*. Queste tre categorie, che caratterizzano tutti gli elementi della tradizione classica, possono essere esaminate con particolare attenzione e speciale riferimento alle arti figurative.

Per *continuità* si intende una condizione dettata dalla persistenza fisica di quello che Settis definisce «il volto romano dell’Europa», che si protrae oltre il limite cronologico della caduta dell’Impero Romano d’Occidente. La presenza fisica di queste rovine antiche crea una sorta di miniera di forme e idee: in quest’ottica lo smontaggio e il reimpiego di colonne, rilievi, e marmi antichi di ogni genere, per la realizzazione dei nuovi edifici del culto cristiano, è da considerarsi

non come un fenomeno distruttivo o di negazione del passato ma, al contrario, come un segno tangibile di questa continuità. Chiese, abbazie e cattedrali raccolgono ed espongono opere antiche, molto spesso incastonate nel loro tessuto murario o collocate in base alla loro funzione originaria, sia per il loro valore di testimonianze preziose dell'abilità tecnica e artistica degli antichi, sia per la loro allusione alla vittoria del cristianesimo sul paganesimo, ed è proprio quest'ultimo elemento che ne giustifica a pieno titolo il reimpiego agli occhi del Medioevo.

A tal proposito, va specificato che i reperti possono essere distinti in *spolia in se* e *spolia in re*: i primi sono veri e proprio manufatti antichi, recuperati *in situ* o acquistati a Roma e Ostia, e successivamente reimpiegati in nuovi contesti generalmente legati al culto cristiano. Un esempio per tutti può essere considerato quello dei marmi antichi utilizzati abbondantemente nella Fabbrica del Duomo di Pisa dove troviamo reimpiegate sia antichità locali che marmi importati. È significativo che la maggior parte dei reimpieghi, importati principalmente da Roma, siano concentrati in corrispondenza del braccio meridionale, nella zona adiacente la porta di San Ranieri, ovvero, nella parte "civile" della chiesa, quella dove sostavano prima dell'ingresso le autorità del comune pisano. Questa concentrazione di frammenti venuti da Roma in quel determinato punto dell'edificio, denuncia la valenza politica di cui questi *restis* si fanno portatori, alludendo a un legame privilegiato fra Pisa e la capitale dell'Impero: attraverso l'*auctoritas* del materiale reimpiegato si vuole legittimare ed esibire al tempo stesso, quella *romanitas pisana*, che si concretizza nella pretesa di essere non solo i figli di Roma ma anche gli eredi privilegiati delle sue glorie e del suo potere.

Una dimostrazione tangibile di *spolium in se* importato è rintracciabile nel fregio con delfini proveniente da Roma e reimpiegato a Pisa nel XII secolo, del quale cospicui resti sono ancora presenti *in situ* dell'originaria collocazione: la Basilica di Nettuno. Gli spogli *in re*, invece, sono manufatti creati ex novo basandosi su modelli antichi, cioè un «reimpiego ammirativo di stili, motivi e temi precedenti che si attua attraverso l'imitazione, una spoliatura concettuale ed eclettica, non un trasporto fisico». Rimanendo in ambito pisano un magistrale esempio di *spolium in re* è il sarcofago che Biduino scolpì sul finire del XII secolo, riproducendo in scala 1:1 un modello romano, il quale venuto da Roma in anni non lontani, con molta probabilità trovava allora sede, come tanti altri, intorno al Duomo, per essere solo successivamente ricoverato nel Camposanto. L'autore, che riprese dal modello antico sia il motivo delle strigili ad onda che i due leoni raffigurati nell'avvinghiare la preda, pose una scritta con la sua firma sopra le strigilature, con la quale, molto probabilmente, intendeva rivendicare la sua capacità di scolpire all'antica, ostentando una sorta di *doctrina antiquitatis*. La persistenza di *spolia*, in contesti nuovi, soprattutto in epoca medioevale, «rinvia a un passato perduto che non è più percettibile nella sua totalità», ma, paradossalmente, quest'antico si impone ai contemporanei anche attraverso le sue vestigia. *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet* (motto riformulato sul *Versus de Roma* di Ildeberto di Lavardin), tuttavia, affinché queste rovine possano effettivamente *docere*, c'è bisogno che sia ben presente il loro rimando all'intero, a quella originaria integrità, considerata in questo stadio irrecuperabile, che è paradigma di una grandezza magnificente. Gli esponenti dell'*intelligentia* medioevale riconoscono in questi magazzini di *spolia* il rimando a un intero non ricostruibile, ma percepito per sparse membra e destinato, per disegno provvidenziale, a decadere lasciando spazio all'unica vera religione, il Cristianesimo; al tempo stesso, però, questi resti costituiscono un impareggiabile lessico ornamentale dal quale si può attingere ripetutamente. Nel corso del Medioevo, quindi, i resti delle antichità in rovina sono considerati come un magazzino di materiale indistinto dal quale è possibile rifornirsi di frammenti, dalla riconosciuta superiorità tecnica e simbolica, destinati a nobilitare nuove opere. Il riconoscimento di questa superiorità fa spazio al sentimento dell'*auctoritas*,

«[...] che avvolge come un'aura le tramandate antichità, ed è definito da un lato dalla loro presenza, visibilità e accessibilità, e dall'altro dal vuoto (relativo) di conoscenze e abilità tecniche corrispondenti, e più ancora dalla coscienza, o dal senso di quel vuoto» (4, p. 256).

L'*auctoritas*, che promana non solo dalla consapevolezza delle superiori abilità tecniche ma anche dal riferimento all'antico come luogo storico del sapere e del potere, è una delle caratteristiche principali dell'atteggiamento di *continuità*, nei confronti del passato classico, che caratterizza il Medioevo. Quest'atteggiamento porta a rivolgersi alle rovine dell'antichità classica, con un'acritica ammirazione, intendendole come "pezzi pregiati", atti a impreziosire le opere contemporanee, appartenenti a un «passato generico, tutto equivalente ed equidistante». I frammenti antichi, quindi, sono considerati *exempla*, sia per la loro valenza etica e religiosa (rimandano alla caduta del paganesimo), sia per la perizia tecnica della quale sono portatori.

Per arrivare a un diverso approccio rispetto ai resti dell'antichità e al loro repertorio di forme, gesti e motivi decorativi, occorre mettersi a *distanza*. Settis sostiene che questa seconda categoria di *uso dell'antico* è il risultato dell'acquisizione di consapevolezza della distanza storica, rispetto al passato greco-romano, che matura in epoca rinascimentale: l'Umanesimo prima, e il Rinascimento poi, danno una svolta al rapporto con l'antico in una prospettiva storico-critica.

«Da indefinito e contiguo, il tempo dell'antichità si fa misurato e lontano, separato non solo da una superiorità gerarchica, ma da una cesura epocale, caratterizzata dalla verifica dei racconti tramandati mediante un processo di prova ed errore [...]» (4, p. 256).

Quello antico, quindi, è considerato nel Rinascimento un mondo a sé, distinto e indipendente, portatore di proprie regole e di una propria cultura, da considerarsi non come un magazzino dal quale all'occorrenza è possibile prelevare questo o quell'altro spoglio, ma come una realtà remota da studiare, al fine di comprenderla compiutamente nel suo insieme.

In questa nuova fase i frammenti di antichità non vengono più reimpiegati, ma ospitati in ambienti privati come gli studioli del poeta-letterato o dell'erudito, dove non si provvede solo a una vana ostentazione, ma anche a uno studio attento che potrebbe definirsi protofilologico. Con l'assunzione della *distanza* mutano anche le pratiche di trascrizione e imitazione dell'antico: si passa dal serbatoio di modelli percepiti come prossimi, equidistanti e indistinti, all'idea che si possa trarre da questi *resti* un insieme omogeneo di regole che serva «di esempio su cui modellare le pratiche artistiche presenti e future, ma anche di metro per giudicare il passato».

La prosecuzione dei generi antichi procede di pari passo con un ampliamento del repertorio dei temi e dei gesti, «ora pescando francamente nell'antico, e ora provando a reinventarlo, per congettura o folgorazione». L'intento ultimo, però, è sempre quello di «legittimare ogni nuova creazione come il ricorso ad una norma perduta e ri-trovata». Una dimostrazione di questa ritrovata *distanza* rispetto all'antico può essere rintracciata nella Crocifissione dipinta nel 1416, da Lorenzo e Jacopo Salimbeni per l'altare dell'Oratorio di San Giovanni a Urbino.

L'opera presenta ai piedi della Croce la Maddalena, Giovanni Evangelista in atteggiamenti di disperazione e la Vergine svenuta accolta tra le braccia di tre donne. Questa scena centrale è serrata lateralmente da due corteggi equestri formati da Ebrei e Romani posti in speciale risalto, ovunque infatti campeggiano stendardi, drappi, scudi e insegne recanti le lettere SPQR, che rimandano alla «presenza di Roma». Alle estremità laterali, due colonnine tortili dipinte, fanno da cornice alla scena e sembrano sorreggere l'alto merletto trilobato; l'uso di queste colonnine, universalmente diffuso nella tradizione gotica, per contornare o separare le figure dei santi all'interno di polittici veri o finti, qui è singolare e inedito, infatti le spire sono popolate di cavalli e guerrieri che nelle più svariate pose seguono l'andamento a spirale delle piccole

colonne, figurando le varie scene di quella che pare essere un'unica battaglia. Considerato che nulla distingue i soldati rappresentati sulle spire come appartenenti a diverse milizie, l'intento non è quello di raccontare uno specifico combattimento, ma quello di sviluppare, senza riferimenti precisi a determinati eventi bellici e con norme compositive che si sforzano di aderire ai prototipi, l'idea dei rilievi a spirale delle colonne coelidi romane.

L'apparato figurativo di queste affollate colonnine, con molta probabilità, non discende direttamente né dalle colonne esistenti, né da qualche accurato disegno tratto da esse, ma è il frutto di una percezione sommaria e di un uso evocativo di una «forma narrativa» tipicamente romana che, unita alle numerose insegne, accenna a Roma e alle sue glorie militari. Le figurine, che si stagliano sul rosso mattone delle colonne, sono di colore bianco, con una «chiara» allusione alla purezza dei marmi antichi, ed è proprio questo uniforme colore del marmo a denunciare la consapevolezza che i Salimbeni hanno della distanza storica che intercorre tra le scenette della colonna e la scena centrale della Crocifissione.

La coscienza di questa *distanza* maturerà sempre più, infatti, artisti successivi non si accontenteranno del richiamo sommario, ma faranno ricorso alla citazione di determinati monumenti, passando così dall'evocazione alla riproduzione. La storicizzazione dei frammenti classici nell'ottica della *distanza*, implica una classificazione per periodo e per stili che si va via via affinando, portando questi frammenti a essere «pietre da costruzione», da impiegare non per nobilitare con la loro *auctoritas* questa o quella chiesa, ma per ricostruire un'antichità conchiusa e remota.

Percepita la lontananza storica rispetto all'antico, si trasforma anche il «significato e senso delle rovine», non più solo generiche «prove» della grandezza tecnica e artistica degli antichi, ma mezzo per intendere «i tipi e l'uso degli edifici, la traccia degli imperatori e dei consoli: la storia, insomma, di Roma».

Percorrendo questa via si approda all'impresa progettata da Raffaello ed espressa nella lettera sulle antichità indirizzata a papa Leone X, «[porre] in disegno Roma antica, per quanto conoscere si può da quello che hoggi di, et anchor si vede» (R. SANZIO – B. CASTIGLIONE, *Lettera a Leone X*, Roma 1519). L'antico non viene più valutato e apprezzato in virtù di quella generica aura, dovuta alla convinzione indiscriminata di una superiorità tecnica e semantica; l'acquisizione della distanza storica muta l'approssimativo e indistinto sentimento dell'*auctoritas* in *vetustas*:

«[l'antichità è ora] concepita come un intero perduto, ma ricostruibile, nel quale ogni frammento, ogni monumento può e deve essere ricollocato. L'*auctoritas* orienta il riuso (*in re, in se*) in base al principio dell'accessibilità dei frammenti e della pertinenza delle pratiche; la *vetustas*, al contrario, orienta il riuso in base al principio del giudizio selettivo» (4, p. 256).

I resti antichi, in questo senso, non sono più un modello gerarchicamente superiore rispetto ad altri più recenti, non rimandano a un intero irraggiungibile, ma sono invece parte di una antichità-*vetustas*, pregiata in quanto tale, e concepita come un intero perduto, ma recuperabile attraverso il «filtro storico». Il processo di assunzione della *distanza* storica rispetto all'antico, arriva a massima maturazione con la caduta di Costantinopoli, nel 1453, e la fine dell'Impero Romano d'Oriente, «un fatto storico avvertito al tempo come frattura epocale». Si associa, presso gli intellettuali rinascimentali, l'idea di un'età intermedia posta tra loro e gli antichi, un'epoca che ai loro occhi appare come «di negazione della cultura, di eclissi della consapevolezza, di oscuramento del sapere», definita spesso con la locuzione *media aetas*; si demarcano insomma i caratteri generali di quello che solo poi prenderà il nome di Medioevo.

Successivamente all'Umanesimo e al Rinascimento, l'attento studio dell'antichità e il recupero dell'antico in tutte le sue sfaccettature sono rivolti all'elaborazione di un insieme di regole che aiutino a comprendere meglio un passato lontano, che sempre più «viene circoscritto in una

dimensione storico-documentaria». Procedendo in questo senso si approda al terzo stadio, la *conoscenza*. In questa terza categoria teorizzata da Settis, gli oggetti antichi divengono documenti da indagare per «ricostruire» l'antichità, aprendo la strada allo sviluppo di discipline moderne, (vale a dire post-rinascimentali) come la filologia e l'archeologia, e a un criterio enciclopedico.

«Monete e archi, vasellame e rilievi aspiravano alla condizione di documento storico per integrare la narrazione delle fonti letterarie o – in una proposta più radicale – per sostituirsi a essa; e perciò, al fine di riscattarli dalla loro condizione di sparsi frammenti incapaci di offrire – uno per uno – rilevante testimonianza storica, raccogliarli in un *corpus* o comporli in enciclopedia diventa essenziale. [...] L'impulso al *corpus* portò a una sorta di *raptus* classificatorio, che pretendeva solo di disporre ogni antichità entro un ordinato quadro onnicomprensivo, da usarsi al tempo stesso per organizzare la materia d'un libro, i disegni d'un album, le sculture d'un museo» (4, p. 257).

Gli oggetti antichi e i loro frammenti, intesi come documenti, vengono raccolti e ordinati in maniera organica, andando a formare un *corpus antiquitatum*, che è mezzo utilissimo per edificare la *conoscenza* del passato. Su questa via, il confronto tra i testi e i documenti, si rivela di estrema importanza per il pieno recupero di «un'antichità tornata prodigiosamente intera». È in questo stadio che i resti antichi iniziano a prendere posto all'interno di quelli che con le dovute cautele possiamo definire "musei", coscienti del fatto che parlare di museo nel senso in cui lo intendiamo oggi è improprio nonché fuorviante.

Un esempio di questa terza fase di approccio all'antico è l'incompiuto progetto del *Museo Cartaceo*, portato avanti dal torinese Cassiano dal Pozzo (1590-1657), intellettuale egregio e instancabile collezionista. L'idea dell'erudito era quella di raccogliere in disegno tutte le antichità esistenti – con l'aiuto di numerosi artisti – ordinandole per tipologie, temi e supporti. È importante capire che non ci troviamo davanti a una forma di anticipazione degli sviluppi dell'archeologia otto-novecentesca, ma ad «audaci e non ovvie sperimentazioni, caratterizzate da un vitale intreccio fra pratica artistica e ricerca antiquaria», un intreccio particolarmente evidente nell'opera di Cassiano che nel corso dei secoli si è allentato sempre più, allargando notevolmente la forbice tra gli artisti e i "cognoscenti". Ci si presenta un progetto di tipo enciclopedico, dove sia i resti antichi che i loro sostituti (in questo caso disegni ma spesso anche calchi in gesso o altro) hanno eguale valore documentario, andando a formare un insieme di fonti che consentono di venire a *conoscenza* di un mondo perduto, considerato già da tempo storicamente lontano: «Il monumento s'è fatto documento».

È indispensabile ricordare che queste tre categorie di *uso dell'antico*, *continuità*, *distanza* e *conoscenza*, seppur in linea di massima riconducibili ad altrettante determinate epoche storiche, non sono definite cronologicamente in maniera rigida:

«[...] esempi di "distanza" si incontrano già in ambito medievale (si veda il particolare recupero dell'antico da parte di Federico II, nel XII secolo); esempi di continuità ma anche distanza già in epoca imperiale romana (ne è un esempio L'Arco di Costantino, del IV secolo d. C.); e ancora esempi di continuità e insieme di distanza e conoscenza dell'antico si riscontrano nell'utilizzo di figure, miti e simboli della tradizione classica nell'ambito pubblicitario contemporaneo» (3, p. 105).

Quindi, i tre stadi precedentemente delineati e i conseguenti approcci nei confronti dei resti antichi

«sono disposti in crescendo, nel senso che ciascuno stadio supera i precedenti, ma non li cancella né li nega: fra l'uno e l'altro, i leganti sono in primo luogo gli oggetti tramandati, con la loro imperiosa presenza fisica, e in secondo luogo pratiche sociali di lungo periodo, come la persistenza di norme di genere che spinge al riuso di temi e schemi, oltre che di cose; la curiosità per le tecniche; il valore di scambio legato alle forme d'uso, al prezzo e poi al

mercato; inoltre, il passaggio dall'uno all'altro stadio ha, di luogo in luogo, cronologia e modalità differenziate» (4, p. 256).

Tuttavia, va detto che le partizioni cronologiche delle tre categorie, nonostante le eccezioni e le inevitabili "sfumature", restano utili per analizzare la maggior parte dei casi di *uso dell'antico*.

NOTE

- 1 - R. BRILLIANT, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, in «Prospettiva», 31 (1982), pp. 2-17.
- 2 - M. CENTANNI, *L'originale assente*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. CENTANNI, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1-42.
- 3 - G. PASINI, *Continuità, distanza, conoscenza*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. CENTANNI, Milano, Mondadori, 2005, pp. 75-107.
- 4 - S. SETTIS, *Continuità dell'antico*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Secondo Supplemento 1971-1994, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 250-260.
- 5 - S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, vol. III, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1986, pp. 373-486.