

Chiara Cappelletto  
LE METAMORFOSI DEL CLASSICO: CORPI NATURALI,  
ARTEFATTI MATERIALI E NUOVE PSEUDOMORFOSI \*

\* è saltata la nota 1, che allego

*Abstract*

Almost a century after Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, and while the debate about the agency of objects is taking place, the subject of this article is the power of the «classical» in contemporary culture. In today's world, the chronological order according to which artefacts are produced is no longer the deciding factor for understanding their historical value and aesthetic quality. If the Minoan Knossos invented in Crete by the archaeologist Arthur Evans (making ample use of cement during the first decades of the twentieth century) is classical, what is left of the classical once it is divorced from its past nature? According to Michel Foucault, for whom our age is organized around spatial rather than temporal criteria, originals and copies of Greco-Roman art can be thought of as natural bodies—variously distributed on a local and global scale—and their relationships can be described by highlighting their topological relationships rather than their genetic ones. Relics and fossils. The reference method I use here is cladistics: a system of visualization employed in evolutionary biology that understands the history of life's structure based on a series of branching diagrammes that represent the order of kinship between organisms, showing the path that is most likely to connect them. Instead of explaining evolutionary processes as a series of causes and successive effects whose connection produces isolated events, cladistics contemplates a range of possibilities visualized with a junction that represents the ensemble of shared characteristics that we would expect to be present in a hypothetical ancestor common to two or more species. This approach scientifically supports the evidential paradigm with which it has more than a few analogies. The history of borrowing between the natural and human sciences is thereby further enriched. Inserting the possible in the past, as Henri Bergson already suggested, allows us to rethink the process of imitation in terms of metamorphoses, and in particular «pseudomorphoses». Oswald Spengler used this mineralogical term to explain how new cultures penetrate alien cultures, assuming their form while corrupting the content, and becoming corrupted themselves, thereby giving life to an extraordinary process of pretence. This article ends by suggesting that the «classical» is, in its different incarnations, a uniquely pseudomorphic process, and that it is none other than this that allows it to participate in the dialectic between high culture and the profane world, which, according to media scholar Boris Groys, is what produces the new.

Rivista di estetica, n.s., n. 67 (1/2018), LVIII, pp. ~~10-00~~ © Rosenberg & Sellier

199-221

## La finzione del classico

È ancora possibile incontrare persone dirette in Grecia persuase che l'arte antica fosse monocroma e bianca, come Canova continua a suggerire, e gli studenti che oggi festeggiano la laurea cingendosi la testa con un serto d'alloro ignorano che Dante non lo ricevette mai, per quanto ampia parte dell'iconografia indichi il contrario. Il classico non ha bisogno di essere autentico per essere posto come origine. Anche per questo la domanda sull'antichità classica continua a venire intesa da un europeo come una domanda genealogica. Per un italiano, il senso comune vuole che sia addirittura una domanda identitaria. Nella banalità dell'inevitabile frequentazione delle rovine costruiamo un senso diffuso di prossimità con gli antichi, insieme alla convinzione di esserne figli legittimi. Quest'idea non è però solo ingenua: è kitsch, basata su simulacri accademici di un passato che si vuole attendibile, e che possiamo tuttavia fare a meno di conoscere seriamente. Non intendo con ciò negare che la fruizione di un certo tipo d'arte che ci è di fatto familiare finisca per plasmare e confermare il nostro sentimento identitario, che si produce tra l'altro anche per differenza: se guardo la Madonna michelangiotesca conservata nella navata laterale destra della Chiesa di Nostra Signora a Bruges, sento un'affinità maggiore con la pienezza di quel marmo che non con l'asciuttezza delle nervature della chiesa. La questione che mi propongo di discutere è piuttosto la storicità della potenza del classico.

Il classico è un brand – così come lo sono i dinosauri, animali notissimi, che nessuno ha mai visto ma tutti sanno bene a cosa assomigliano – cui ci si richiama più per istituire il presente che non per dialogare con il passato e i suoi morti. Che questo brand sia veicolato da opere dell'arte visiva è ormai un'ovvietà, sebbene valga la pena ricordare che l'equivalenza di antichità classica e produzione visiva non è esclusiva, dal momento che fino alla metà del ventesimo secolo la letteratura ne forniva il riferimento principale, e che solo dal diciannovesimo secolo il termine «classico» – sconosciuto ai greci e ai romani nel senso che noi gli diamo, così come ai greci era sconosciuto il termine «copia» nel senso per noi comune – viene riferito alle arti figurative. Di più, che tali arti debbano essere greco-romane, è un'evidenza tutto sommato recente. Per lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin a essere classica era l'arte rinascimentale italiana, la quale non solo «non è nata dall'imitazione di un modello estraneo – l'antichità –», ma «rimane un'arte italiana, e la sublimazione “ideale” della realtà che è avvenuta qui è stata pur soltanto la sublimazione della realtà italiana» legata a una certa terra e a un dato cielo. Il classico è insomma un brand giovane ritenuto antico il quale, pur venendo applicato a una quantità eterogenea di oggetti, dai tailleurs alle canzoni, viene però considerato come particolarmente conveniente per l'arte greco-romana. La nozione di antichità classica, da parte sua, nel discorso comune omologa verso l'alto ciò cui si riferisce, per quanto gli studiosi sappiano non da poco che l'«antichità classica» non corrisponde per nulla a una serie progressiva

il punto è posto in giro come fosse un rimando di nota

manco il punto è nuovo e meno visibile

di oggetti artistici unici caratterizzati da valori atemporali. Essa è semmai un *hysteron proteron*: la nozione di classico funziona come una qualità retroattiva perché istituzionalizza ciò cui viene attribuita, e quella di antichità funziona in quanto attribuisce un tempo compiuto a manufatti che, quando furono prodotti, scolpiti, eretti, erano oggetti di quel presente, contemporanei ai loro artefici, inseriti in una società di cui rappresentavano i valori ed esprimevano i bisogni. Oggetti funzionali. Dobbiamo allora, come si è chiesto polemicamente Salvatore Settis, accettare che del classico e del suo oggetto oggi privilegiato – l'arte greco-romana – esista una comprensione da specialisti e una buona per tutti gli altri? Oppure la prima, consapevole, e la seconda, acritica, ne esprimono entrambe una caratteristica preziosa per la comprensione del nostro comune presente, che è fondato proprio sul legame con l'arte, cioè con la tecnica, capace di plasmare, inventare, ovvero fingere – come avrebbero detto i latini –, dare forma a ciò per cui un referente, da trovare magari nei fatti e nelle cose, non basta e non occorre?

Una straordinaria finzione storica è stata quella realizzata da Sir Arthur Evans, l'archeologo inglese autore nel 1900 della scoperta del Palazzo di Cnosso, a Creta, che «usò metodi e materiali industriali per reinventare i miti dell'antichità», e in particolare quello di un mondo che egli vedeva pacifico e femminile. Evans fece amplissimo uso del cemento armato – utilizzato estensivamente per la prima volta in quello stesso anno all'Esibizione Universale di Parigi – sia per la costruzione nel 1905 di Villa Ariadne, adibita a suo quartier generale, sia per il «restauro» del sito, e soprattutto per la sala del trono. Come testimoniano i quadri di Giorgio De Chirico sul tema di Arianna, l'invenzione della Cnosso modernista era completata per la fine degli anni Trenta:

Riedificando il Palazzo di Minosse con materiali moderni, ricostruendo le pitture murali in uno stile moderno, e autenticando falsi incredibili come la Signora degli Sport, Arthur Evans contribuì significativamente a dare l'impressione pervasiva che il mondo pre- e quello post-cristiano avessero molto in comune.

Questo sentimento di comunanza animò Isadora Duncan a una decina d'anni dall'inizio degli scavi, che lei celebrò scendendo scalza dalle scalinate del palazzo di Minosse mentre improvvisava una danza bacchica con la quale rivivere il paganesimo greco – dopo aver visto fallire il proprio progetto di costruire *ex novo* un tempio vicino ad Atene sul modello del palazzo di Agamennone –. Che la grecità si potesse incorporare, che una condizione storica potesse essere rianimata, non era convinzione esclusiva di un'artista che si immaginava «come un campo di battaglia in cui si combattevano Apollo, Dioniso, Cristo, Nietzsche e Richard Wagner». Per quanto Duncan MacKenzie, il soprintendente ai lavori, non apprezzasse quello che considerava un anacronismo da parte della danzatrice americana, si trattava di una pratica alla moda. L'idea del ricongiungimento tra passato e presente attraverso la corrispondenza tra corpi viventi di donne e uomini e manufatti artistici di 4000 anni precedenti accompagna l'intera ricezione della scoperta del

mondo minoico. Scriveva nel 1916 Mariana Griswold Schuyler van Rensselaer, studiosa di architettura, a proposito della dea dei serpenti, altrimenti detta Boston Lady – un falso venduto da Evans all'archeologo tedesco Georg Karo –, che «della sua antichità non si può dubitare», nonostante diverga straordinariamente da tutte le forme che conosciamo del passato mentre il suo corsetto rimanda da vicino alla moda delle signore americane durante la Guerra Civile, di quarant'anni precedente lo scavo cretese, e il suo volto assomiglia a quelli che si potevano vedere passeggiando per le strade della città di Boston in quei primi anni del secolo. Per quanto il test del carbonio 14 abbia svelato Evans come un semi-impostore sarebbe errato liquidare la produzione dell'antico come un falso, di cui per altro mancherebbe il modello. Né la danza della Duncan è un banale anacronismo, o un moto di appropriazione colonialista; è piuttosto un gesto di ricreazione, non il primo di questo genere, che realizza un tempo passato a partire da un luogo materiale nel quale era per lei possibile radicarsi: la scalinata, il tesoro. Un'esperienza eminentemente estetica, per la quale il fatto che un originale venga riprodotto, falsato, creato, è molto meno rilevante della possibilità di incontrarlo, foss'anche sotto forma di avatar (Fig. 1).

punto  
virgola

immagine  
psivella



Fig. 1  
R. Mapplethorpe, *Charles Edward Bowman, N.Y.C.*  
fotografia, 18.9 × 18.9 cm., 1980, Getty Foundation  
Torso di Mileto, scultura, marmo, 132 cm., 480-470 a.C., Musée del Louvre

ALSI

una formane corpo  
del Test e CTRL  
con altre al' d'ascolie

Ci troviamo così assai più prossimi di quanto non crediamo alla cultura greca di cui pur vorremmo un'essenza, dal momento che la prassi della copia era comune per quell'arte che non produceva di volta in volta una grande opera per mano di un grande autore, ma piuttosto duplicava forme plastiche per collocarle in modo simmetrico in un edificio, per un principio di economia che portava a ripetere la stessa formula figurativa, per rimpiazzare statue votive che – come tali – non si volevano modificare, perché lo stesso stampo veniva riusato più volte – come mostrano i Bronzi di Riace, secondo una tecnica che ritroveremo ancora 2400 anni dopo con i «calchi postumi» di Auguste Rodin –, perché erano gli oggetti a viaggiare e da loro venivano ricavati nuovi stampi... Il classico non è allora innanzitutto la qualità di oggetti speciali che provengono da un passato di cui sarebbero documenti puntuali che gli studiosi giudicano senza essere in grado di produrli – come vorrebbe un approccio formalista che, incapace di riconoscere agli artefatti la loro potenza specifica, risulta oggi surrettiziamente positivista –, ma il risultato di una finzione che per realizzarsi

ha bisogno di luoghi e uomini in carne e ossa. Il compito diventa allora per noi duplice, poiché da un lato dobbiamo riconoscere che la nozione temporale di classico che siamo ancora abituati a usare è inadatta per dar conto dell'artificialità degli oggetti cui si applica, e dall'altro proprio questa critica richiede che ne venga proposta una concezione alternativa.

### *Accedere al classico*

In *Des espaces autres* Michel Foucault scriveva che l'epoca in cui viviamo si organizza ormai secondo criteri spaziali e non più temporali. È l'epoca di uno spazio che ci si rivela sotto forma di relazioni di dislocazione che riguardano innanzitutto la memoria, il suo stoccaggio, la sua attendibilità, la sua funzione. Il modo in cui valutiamo la nostra capacità di ricordare non dipende da quanto sappiamo andare indietro nel tempo, ma dall'accesso che abbiamo ai siti in cui sono raccolti fonti, informazioni, ragionamenti. Con intento didattico e democratico, nel 1907 il magnate dell'acciaio Andrew Carnegie sovvenzionò la creazione della Hall of Architecture al Carnegie Museum of Art di Pittsburgh – una delle tre più ricche collezioni al mondo di riproduzioni in gesso di strutture architettoniche – allo scopo di «permettere agli abitanti della città di fare esperienza di alcuni dei più meravigliosi edifici al mondo – un'opportunità straordinaria in un'epoca in cui la maggioranza delle persone *non viaggiava all'estero* →», come recita la targa esposta nella sala [corsivo mio]. Si tratta di un'iniziativa coerente con una prassi museale che tra la seconda metà del XIX e gli inizi del XX secolo vede un gran numero di repliche di gesso esposte a beneficio dell'educazione del pubblico in quei musei che non potevano permettersi di montare una collezione di opere autentiche. Gli occidentali novecenteschi copiavano per le stesse ragioni per cui avevano copiato i Romani; è infatti ormai accertato che dal II secolo a.C. fosse pratica comune nelle botteghe produrre copie per acquirenti che non potevano permettersi l'originale.

In questo stesso periodo e, come comprenderemo, in conformità solo apparente con tale processo di dislocazione del classico, si diffonde la *Kopienkritik*, sviluppatasi grazie al lavoro di Adolf Furtwängler, il grande archeologo convinto assertore della normatività dell'arte greca, che si dichiarava influenzato da *L'espressione dell'emozione nell'uomo e negli animali* di Charles Darwin, che egli comprendeva in senso positivista, più che non dai suoi colleghi classicisti. Si tratta di un metodo che valuta l'arte greca prioritaria rispetto a quella complessivamente intesa come antica, e che è reso possibile dalle riproduzioni fotografiche delle opere che consentivano un confronto dettagliato allo scopo di recuperare l'originale perduto; per ciò stesso, ignora implicitamente gli eventuali segni di innovazione. Il criterio della riproduzione non sarebbe stato quindi l'emulazione con cui Virgilio, guardando a Omero, scrisse l'*Eneide* ma la precisione cui si sarebbero attenuti i copisti medievali. La *Kopienkritik* svaluta

la deformazione come errore invece di considerarla una forma di eclettismo produttivo, e tratta solo le copie che riproducono fedelmente originali greci di grandi maestri, ignorando che anche una composizione ibrida può diventare un «luogo comune» e con ciò classica. Discutendo i limiti di un tale metodo, che «scarta una vastissima serie di opere in quanto non immediatamente utili alla ricostruzione dell'archetipo, precludendosi però di comprenderle come espressione della cultura che le ha prodotte», Giuseppe Pucci suggerisce che «la verità dell'opera [un'opera che si realizza per rispondere alle esigenze dei committenti e dei fruitori, e rispetto alla quale la cifra dell'autore vale meno dei rimandi – innanzitutto compositivi – tra diverse opere nel tempo] non è più nella sua origine, ma nella sua destinazione». Ciò che conta della copia, tanto più quanto più è realizzata su larga scala in modo meccanizzato, non è allora la fedeltà al modello, ma la sua indifferenza al luogo di produzione tanto del modello quanto di se stessa. Come Walter Benjamin aveva compreso ne *L'opera d'arte*, la riproduzione disloca e al contempo situa in luoghi determinati gli artefatti prodotti.

Un secolo dopo l'iniziativa pedagogica di Carnegie, nel 2012, l'artista Oliver Laric realizza il sito [www.threedscans.org](http://www.threedscans.org) per permettere a ciascuno di scaricare gratuitamente senza restrizioni di copyright e stampare in 3D riproduzioni sintetiche di opere, tra cui *Ermes che si allaccia il sandalo* del quale esistono, per altro, diverse versioni romane in marmo, copie del bronzo greco originale, databile al IV secolo a.C. Se la riproduzione del I secolo d.C. dell'*Ercole Farnese* di Lisippo (metà del IV secolo a.C.) in una statuetta di bronzo alta soli 35 cm., oggi conservata al Louvre, è emblematica dell'immutabile desiderio di appropriarsi delle opere manipolandole<sup>1</sup>, e testimonia quanto l'oggetto artistico sia sempre stato ubiquo, le riproduzioni contemporanee hanno però un elemento peculiare. L'idea sottesa all'impresa di Laric è che ogni singola opera via via riprodotta è *site-specific*: non più musei, siti archeologici o spazi naturali, bensì ambienti – pubblici o domestici – che si configurano in funzione degli oggetti da cui vengono abitati. Con ciò si intende qualcosa di diverso da quanto scriveva Wölfflin, criticando «quelle prigioni che sono i musei» e auspicando che le opere del Quattrocento venissero ospitate nella città di Firenze, loro luogo naturale, dal momento che «restano ancora sufficienti ambienti in cui si crede di respirare l'aria del tempo»<sup>2</sup>. Non si tratta infatti di ricostruire il contesto «autentico» nel quale l'opera possa vivere bensì, al contrario, di crearne uno esplicitamente nuovo in funzione di un artefatto che pur rimandando, in tutto o in parte, a un

<sup>1</sup> Si veda quel che scrive Lévi-Strauss sulla riduzione di scala come caratteristica costitutiva dell'opera d'arte. Riducendo o comunque modificando la scala di un oggetto, se ne perfezionerebbe la conoscenza da parte tanto dell'artefice quanto dello spettatore: «Il pregio intrinseco del modellino è che esso compensa la rinuncia a dimensioni sensibili, con l'acquisizione di dimensioni intelleggibili» (Lévi-Strauss 1962: 37).

<sup>2</sup> Wölfflin 1899: 15.

oggetto precedente cui viene attribuito un valore artistico, è pensato innanzitutto come un oggetto d'uso con cui interagire, e non da contemplare. Le attuali tecniche di riproduzione dei reperti archeologici non sono infatti solo tecniche di produzione materiale di documenti eventualmente scomparsi, ma strategie di installazione. Tra le più recenti il progetto delle società TorArt e D-Shape di (ri)costruire l'arco di trionfo di Palmira attraverso una stampa in 3D capace di legare sabbia e roccia per poi collocare la struttura nella sua sede originale, in Siria. Nell'attesa, una versione in scala ridotta del monumento ha girato l'Europa ed è stata esposta a Londra nell'aprile 2017. Non si deve allora parlare di perdita dell'aura in una società che è diventata una massa di singoli fruitori, bensì di dispersione dell'aura tra individui che non hanno più bisogno di ordinare il tempo e celebrarlo nei musei nel nome di una tradizione comune, e per i quali ciò che conta non è il passato ma l'effetto di passato. Siamo tornati, per vie traverse, a riconoscere al singolo artefatto la sua autonoma potenza espressiva.

Che questo sia lo spirito del tempo è confermato sul piano della cultura istituzionale e di quella politica. Si tenga conto di come sono cambiati la concezione del museo e i criteri curatoriali: anche sull'onda della diffusione del *new materialism* per il quale gli oggetti godrebbero di un'*agency* autonoma rispetto alle analisi storico-critiche<sup>3</sup>, sempre più si prediligono allestimenti indifferenti alla cronologia che privilegiano le qualità sensibili, estesiologiche, delle opere – valga per tutti la recente installazione dell'*Ercole* di Canova che si riflette ne *Il mare* di Pino Pascali con alle spalle *Spoglia d'oro su spine di acacia* di Giuseppe Penone alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma –. Laurajane Smith, editor dell'“International Journal of Heritage Studies”, è preoccupata che la teoria dell'*agency* degli oggetti «depoliticizzi» l'arte e la comprensione che ne abbiamo<sup>4</sup>. È infatti sulla base dell'idea che gli incontri con l'antichità possano accadere ovunque, senza mediazione, che Vladimir Putin ha potuto spedire la Symphony Orchestra del S. Petersburg Marinsky Theater a suonare Bach e Prokofiev nell'anfiteatro romano di Palmira il 5 maggio 2015 facendo riprendere l'evento dalle televisioni di tutto il mondo «per celebrare la libertà». La ridistribuzione territoriale e mediale dell'arte greco-romana dipende dal fatto che l'accento si è spostato dal valore culturale alle qualità estetiche delle singole opere, partecipando a sua volta di questa tendenza con il risultato che la prevalenza dell'esperienza del passato sull'integrità di ciò che lo documenta erode il concetto tradizionale di museo come *natural safe haven*, spazio in cui gli oggetti sono protetti da attacchi materiali e manipolazioni ideologiche pri-

<sup>3</sup> Per la diffusione di questa opzione teorica nel mondo artistico e museale, si veda Joselit, Lambert-Beatty, Foster 2016.

<sup>4</sup> Comunicazione orale: “Objects, agency and power: the pragmatic politics of heritage”, al convegno “What Do Contentious Objects Want? Political, Epistemic and Artistic Cultures of Return” presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze, 22 ottobre 2016.

ma di venire eventualmente riportati nel loro *source country*<sup>5</sup>. Se un tale rifugio fosse esistito ai primi del Novecento, la civiltà minoica non sarebbe mai nata. Con ciò, la consapevolezza che, con le parole di Henri Focillon, al di là della mistica della data «la storia è di solito un conflitto di precocità, d'attualità e di ritardi»<sup>6</sup> è superata a sinistra dalla distribuzione su scala mondiale di citazioni dell'antico che sono dispensate dal copiare «fedelmente». Lontani dalla *mise en abyme* dell'antichità classica, l'antichità è a portata di mano perché il classico è al contempo prossimo e globale<sup>7</sup>.

### *Collocare le origini*

Riprendiamo allora l'alternativa posta in apertura tra una comprensione «alta» e una «bassa» del classico, e vediamo in che modo essa può essere ripensata. Da un lato la nozione di antichità classica vale come fondamento, giustificazione e viatico di un'identità il cui valore dipende da una nobile discendenza. Dall'altro, essa sovverte l'idea di una relazione diretta tra il tempo profondo della storia e il tempo della nostra biografia, e richiede un criterio estetico e non lineare per essere compresa. Tale alternativa è propria a quelle scienze, della natura come della cultura, dalla biologia all'archeologia, che devono raccogliere e interpretare fatti e cose i quali, per quanto si susseguano cronologicamente, rimandano gli uni agli altri con incongruità, distorsioni, mostruosità e manierismi che sono proprio quei dati salienti che le rispettive epistemologie devono comprendere. In questa prospettiva, fossili e reperti funzionano in modo analogo, non solo per il modo in cui materialmente esprimono il legame – messo in luce esemplarmente da Georg Simmel<sup>8</sup> – tra creazione, natura e tempo, ma perché hanno il medesimo statuto epistemologico in quanto sono forme in cui il tempo si reifica come forza

<sup>5</sup> Si veda la risoluzione 2/2008 “Cultural Heritage Law” adottata dalla International Law Association il 21 agosto 2008. L'idea è proteggere e preservare il «materiale culturale» messo in pericolo da conflitti armati, disastri naturali, scavi illegali. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2EKxmsFA040J:www.ila-hq.org/download.cfm/docid/10E229EC-51F2-473A-8712445353580BC6+&cd=2&hl=it&ct=clnk&gl=it&client=firefox-b>

<sup>6</sup> Focillon 1934: 87.

<sup>7</sup> Per ripensare come la nozione di classico coniuga ricorsività temporale e distribuzione geografica si veda in una prospettiva intraculturale il noto passo di Wölfflin sulla bellezza solenne del Cinquecento, da cui estrapolo: «Si tratta qui di una evoluzione, che si ripete ovunque, di forme eterne dell'arte: le qualità che mettono in evidenza Raffaello dinanzi alla generazione che lo precedette sono le stesse che, con un compito ben diverso, fanno di Ruysdael un classico tra i paesaggisti olandesi. Con questo non intendiamo propugnare il principio di una valutazione formalistica dell'arte: occorre sempre la luce perché il diamante risplenda» (Wölfflin 1899: 307).

<sup>8</sup> Simmel 1907.



dinamica<sup>9</sup>. Essi vengono studiati con metodologie comparabili di due tipi diversi. Il primo è progressivo, è caratterizzato da un'idea normativa dell'originale, guarda ai cambiamenti che si verificano cronologicamente all'interno di un certo gruppo di esseri viventi o di artefatti ritenendo che le loro mutazioni servano come misura del passare del tempo, ed è esemplificato per le scienze naturali dalla prospettiva evolutiva di stampo darwinistico – caratterizzata da un elemento teleologico positivo pur estraneo alle intenzioni del naturalista inglese<sup>10</sup> –, e per quelle culturali dalla *Kopienkritik*. Il secondo si interessa all'emersione di nuove specie o prodotti di mano umana in un momento determinato. Nelle scienze naturali, questo è l'approccio perseguito dalla cladistica, ovvero da quella strategia classificatoria sviluppata negli anni Quaranta dall'entomologo Willi Hennig, interessato alla trama delle biforcazioni piuttosto che alle sequenze lineari, il cui intento era implementare la relazione posta da Darwin tra progenitore e discendente<sup>11</sup>.

La cladistica concepisce la struttura della storia della vita in base a una serie di diagrammi ramificati che rappresentano l'ordine di parentela tra gli organismi, mostrando la via che li collega con maggior probabilità. Non fa alcuna affermazione di ordine filogenetico, né si basa su alcuna teoria evolutiva o su alcuna ontologia preventiva, attenendosi piuttosto a sistematizzare somiglianze di fatto. La cladistica non intende i processi genetici come una serie di cause e successivi effetti il cui nesso – in ogni caso basato su congetture e ipotesi, dovendo fare i conti con una scala cronologica troppo estesa – spiegherebbe puntualmente l'emergenza di un tipo di viventi piuttosto di un altro; essa prevede invece un ventaglio di possibilità che vengono visualizzate in un nodo, un punto di congiunzione che rappresenta

l'insieme delle caratteristiche condivise che ci aspetteremmo presenti in un ipotetico antenato comune a due specie attuali, come gli umani e i felini. [...] Se la vita ha avuto una sola origine, allora ogni organismo, vivo o morto, è parente di qualsiasi altro organismo, vivo o morto<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Questa idea è sviluppata ad esempio in O'Brien, Darwent e Lyman 2001, dove si sostiene la tesi che i materiali archeologici sono parte del fenotipo umano. Per un trattamento strettamente comparativo di corpi viventi e artefatti, si veda Mace e Holden 2005.

<sup>10</sup> Si capisce bene la ragione di questo fraintendimento leggendo Mayr 2004: 43-44, lì dove si dà conto della comprensione che Thomas H. Huxley ebbe della teoria dell'evoluzione che considerava «violentemente antiteologica», e al contempo del credito che la teoria ortogenetica otteneva in quello stesso periodo per resistere fino agli anni Quaranta del Novecento, e per la quale l'evoluzione procede in una direzione rigorosamente predeterminata.

<sup>11</sup> Il termine clade si deve a Julian Huxley che lo ricava da *cladogenesis* di Bernhard Rensch, e che descrive in questi termini: «*Cladogenesis* denotes all splitting, from subspeciation through adaptive radiation to the divergence of phyla and kingdoms. [...] *Cladogenesis* results in the formation of delimitable monophyletic units, which may be called *clades*.» (Huxley J. 1957: 454).

<sup>12</sup> Gee 2000: 36-37.

Siamo tutti cugini, e alcuni sono più cugini di altri, avendo in comune un maggior numero di caratteristiche. Consideriamo due organismi, il salmone e la lucertola. La loro prossimità è maggiore rispetto a quella che hanno con lo squalo. Ciò accade perché condividono un antenato  $x$  che non condividono con lo squalo. In virtù della loro affinità esse sono specie sorelle e costituiscono un *taxon*. Un ulteriore *taxon* comprende salmone, lucertola e pescecane, quando li si confronti con la lampreda, e così via. La cladistica si fonda sulla trasmissione dei caratteri, non sulla continuità genetica, e lo scopo della sua analisi

è di ipotizzare la gerarchia di un gruppo-sorella [the sister-group hierarchy] e di esprimere i risultati in forma di diagrammi ramificati. Questi diagrammi si chiamano cladogrammi. [...] L'idea che due *taxa* siano legati tra loro più intimamente di quanto un altro non lo sia con un terzo è decisiva per la cladistica<sup>13</sup>.

I membri di un cladogramma si raggruppano in virtù di caratteri derivati condivisi. Nessun cladogramma può essere considerato assolutamente stabile, poiché dipende dai caratteri osservabili – dal vivo o sotto forma di reperto fossile – scelti come criteri discriminanti per stabilire l'affinità e la discendenza da un progenitore comune – il nodo del grafo – la cui esistenza è postulata. Poniamo che B e C condividano l'antenato A. Questa relazione è stata posta basandosi sulla distribuzione dei caratteri di B e C, che noi osserviamo direttamente.

I taxa B e C sono gruppi-sorella perché condividono i caratteri BC. A può essere collocato all'origine di B e C solo se manca di un qualsiasi carattere distintivo proprio. Altrimenti, sarebbe collocato nel gruppo-sorella di B+C. In altre parole, A può essere riconosciuto solo perché possiede i caratteri ABC ma manca dei caratteri BC. [...] L'unico attributo per possibili antenati è il tempo in cui hanno vissuto<sup>14</sup>.

La norma in base alla quale si scelgono i criteri è la parsimonia, il che non implica che l'evoluzione avvenga attraverso scelte parsimoniose. Il vantaggio della cladistica è che la natura della sua ipotesi è operativa, e non richiede di stabilire discendenze genetiche vincolanti che riguardino specie di cui non abbiamo alcun dato che ci permetta effettivamente analisi genetiche. La cladistica è un modo di visualizzazione che non implica alcuna assunzione sull'evoluzione – e per visualizzarne il metodo, pensiamo a quella rete di fili colorati che collegano fotografie e testi appuntati su grandi pannelli, che non mancano in una qualsiasi puntata di una serie poliziesca –. Il cladogramma offre un punto di partenza per analisi ulteriori, ragion per cui un cladogramma non è un albero genetico. Più alberi genetici sono infatti compatibili con il medesimo cladogramma.

<sup>13</sup> Kitching, Forey, Humphries, Williams 1998: 1-2.

<sup>14</sup> Kitching, Forey, Humphries, Williams 1998: 13-14.

Ora, come scrive Hennig, la cladistica «in realtà usa un metodo che è noto e utilizzato in tutte le scienze, e che in quelle umane viene chiamato il “metodo dell’illuminazione reciproca” (il “controlla, correggi, e ricontrolla” degli autori anglosassoni)»<sup>15</sup>. Esiste dunque un corrispettivo della cladistica nelle scienze umane? Partiamo dall’intuizione che la storia dell’animale umano vada compresa secondo una logica topologica, e sostanziamola con la posizione difesa da Thomas H. Huxley nel saggio del 1880 *On The Method of Zadig*, testo di una delle lezioni con cui intendeva diffondere una conoscenza adeguata di Darwin. Secondo Huxley i ricercatori che si occupano di ciò che è accaduto mettono in atto una «profezia retrospettiva», come quella realizzata da Zadig, un attento osservatore del mondo naturale vissuto, si narra, durante il regno del re babilonese Moabdar. Come noi oggi siamo capaci di sapere come erano fatti quei dinosauri che non abbiamo mai visto dal vero, così Zadig era capace di conoscere il cane che la regina aveva perso dall’impronta che aveva lasciato, senza averlo mai incontrato. Carlo Ginzburg ha discusso la profezia retrospettiva in prospettiva semeiotica, considerandola l’elemento che qualifica l’epistemologia di alcune figure specifiche – come il detective e lo psicanalista – e di numerose discipline sul finire del XIX secolo – storia, archeologia, geologia, astronomia, fisica, paleontologia – tanto da porla alla base del suo noto paradigma indiziaro: «Quando le cause non sono riproducibili, non rimane che inferirle dagli effetti»<sup>16</sup>, scrive lo storico parafrasando il biologo inglese per il quale

l’intera impalcatura della paleontologia cade a terra a meno di non ammettere la validità del grande principio di Zadig, per il quale effetti simili implicano cause simili, e il ragionamento che porta da un guscio, un dente, o un osso alla natura dell’animale cui esso apparteneva, si basa in modo decisivo sull’assunzione che la similitudine di questo guscio, dente, od osso con quello di un qualche animale di cui noi siamo già a conoscenza è tale da permetterci di inferire un corrispondente grado di somiglianza che valga per gli altri due organismi<sup>17</sup>.

Perché il riconoscimento avvenga occorre però, secondo Huxley, una specifica «agency umana»<sup>18</sup>. È infatti l’agency dell’osservatore a realizzare quella dell’oggetto, la cui materialità espressiva non è sufficiente a renderlo epistemologicamente attivo qualora esso sia autonomo rispetto al contesto in cui viene analizzato. Anche per la rilevanza riconosciuta alla capacità inventiva del ricercatore, l’idea stessa di profezia retrospettiva è stata criticata in quanto legittimerebbe a po-

<sup>15</sup> Hennig 1966: 21. Per il nesso ad esempio tra cladistica, euristica e geografia, si veda Ebach e Humphries 2002.

<sup>16</sup> Ginzburg 1979.

<sup>17</sup> Huxley Th.H. 1880: 935.

<sup>18</sup> Huxley Th.H. 1880: 933.

steriori chi, come Evans, riesce a trovare proprio ciò che cerca: fabbricandolo. Questa obiezione mi sembra però approssimativa – facendo riferimento a una eventuale mala fede –, e in ogni caso fuorviante, come se si trattasse qui di quella creazione retrospettiva di cui parlerà Jorge Luis Borges per la quale ogni scrittore crea, dal punto di vista del lettore, i propri precursori che gli assomigliano senza assomigliarsi tra loro<sup>19</sup>.

Nell'intervento di apertura alla riunione annuale della Canadian Medical Association del 1914, il relatore, dottor Thomas McCrae, propose senza nessuna enfasi teoretica ma con molta ambizione pratica proprio la lettura del testo di Huxley – che, impariamo, veniva mandato a memoria da tutti gli aspiranti medici dell'epoca – per la stessa analogia con il lavoro del detective che evidenzierà Ginzburg, in termini che richiamano però il «controlla, correggi, e ricontrolla» di Hennig<sup>20</sup>. Quando letta con gli occhi di chi pratica la medicina e insiste sulla necessità di discriminare tra corpi da confrontare e descrizioni da ricavare, la profezia retrospettiva risulta essere una prassi che conosce i corpi – sia organici che artefatti – per differenza specifica, così da salvaguardarne tanto la singolarità quanto la relatività, e con ciò la specificità del loro valore euristico. Più che un metodo, è una forma di *connoisseurship* che risponde a quello che chiamerei il «principio di precauzione metodologica» delineato da Ludwig Wittgenstein in *Causa ed effetto*. In questo saggio del 1937 scritto in risposta a un intervento all'Aristotelian Society di Bertrand Russell che sosteneva la possibilità di riconoscere un vincolo causale tra due fatti empirici in base alla loro mera sequenza temporale, Wittgenstein pone il caso di due semi identici che producono due piante diverse; pur confermando che è ragionevole prevedere quale pianta deriverà da quale seme «in base alla storia precedente», egli nega che tale successione storica possa essere assunta come una connessione causale<sup>21</sup>. L'obiettivo deve essere infatti quello di presentare i dati in modo da salvaguardare il ventaglio di descrizioni dei contesti cui essi possono appartenere, e garantire inoltre la compatibilità di queste con un materiale irriducibilmente molteplice. Non si tratta perciò di giustificare a posteriori una ricerca già svolta, ma di guidarla operativamente per raggiungere un risultato perspicuo secondo passaggi visualizzabili. Se dunque è possibile invitare a un approccio cladistico nelle scienze umane lì dove queste si confrontano con la materialità degli oggetti di studio, lo è nella misura in cui la cladistica sta alla biologia evolutiva come gli atlanti stanno alla storia dell'arte, con due vantaggi. Da un lato propone un metodo scientifico adatto a comprendere la qualità vivente, dinamica, performativa degli artefatti culturali prodotti dagli uomini; dall'altro il fatto di porre l'accento sulla presentazione di dati la cui genesi è mantenuta ipotetica permette di abbandonare l'idea di riproduzione a favore di quella di


<sup>19</sup> Borges 1951: 117-118.

<sup>20</sup> McCrae 1914.

<sup>21</sup> Wittgenstein 1937: 11-12, appunto del 29.3.37.

metamorfosi, e in particolare di metamorfosi per difetto, dove l'elemento che qualifica la relazione tra due oggetti simili è la differenza che intercorre tra loro, non l'analogia. È perciò auspicabile che la cladistica guadagni un ruolo di rilievo in quella ricca storia di prestiti e influenze tra scienze naturali e umane, che ha segnato lo sviluppo della nostra cultura<sup>22</sup>.

Il lavoro di Walter Cupperi, certamente privo di volontari rimandi alle scienze naturali, offre un esempio perspicuo del vantaggio euristico di una trattazione dei dati di tipo cladistico nell'ambito della storia dell'arte. Mappando i criteri materiali ed epistemologici in base ai quali vengono ordinati i manufatti artistici – repliche, varianti, copie, ripetizioni, serie, o multipli<sup>23</sup> –, Cupperi scrive:

Se stabiliamo una relazione *verticale* tra gli artefatti A e B, diamo per buono che A sia stato fatto *prima di* B e che abbia avuto un ruolo nella realizzazione di B. [...] B presuppone l'esistenza di A e la sua accessibilità. B è, metaforicamente parlando, un "figlio" di A: i due hanno uno statuto differente. Invece, se identifichiamo una relazione *orizzontale*, non diamo troppa importanza alla priorità cronologica [...] e riconosciamo ad A e B il medesimo statuto. La creazione di A risulta comparabile con quella di B sia nel processo che nel risultato: essi sono "sorelle"  [siblings] e hanno gli stessi "genitori" (un artista, un autore collettivo, la medesima provenienza o la medesima origine immaginata)<sup>24</sup>.

I due assi, verticale e orizzontale, possono intersecarsi, come ad esempio nel caso di una copia di cui ci siano numerose e identiche repliche, connesse tra loro da una relazione orizzontale e che intrattengono però tutte con il modello una relazione verticale. Inoltre, il peso dato alla relazione verticale piuttosto che a quella orizzontale può mutare. Ad esempio, molte statue romane possono essere state concepite dai loro proprietari come pezzi unici o come multipli creati in un laboratorio dell'epoca, mentre fino a poco tempo fa gli archeologi le consideravano come copie di precedenti sculture greche, sottolineando dunque la relazione verticale<sup>25</sup>. Copia/e e modello costituiscono insomma un cladogramma, un gruppo monofiletico che può essere meno o più inclusivo a seconda

<sup>22</sup> Si pensi al caso dell'engramma, che l'iconologo Aby Warburg riprende dal fisiologo Richard Semon. Si vedano rispettivamente, tra i diversi testi dedicati dagli autori a questo tema: Warburg 1926-29; Semon 1904.

<sup>23</sup> Si noti che i termini di quest'ampia famiglia presuppongono che gli oggetti siano tutti fatti a mano. Il termine «virale» risulterebbe del tutto inappropriato per descrivere, ad esempio, la serie di riproduzioni realizzate tra il I e il II secolo d.C. dei capolavori di un Policleto che arredavano dimore urbane, ville, giardini, edifici pubblici, o le miniature per quanto esse fossero distribuite nella società e presentassero un amplissimo ventaglio di variazioni e soluzioni innovative per la resa dei dettagli degli originali. Per la comprensione del canone greco da parte del pubblico romano, si veda Anguissola 2015.

<sup>24</sup> Cupperi 2014: 17. Ridgway parla per la Penelope di «alberi di famiglia» (Ridgway 1989: 18).

<sup>25</sup> Marvin 2014.

degli elementi di somiglianza presi in considerazione e ricorrenti in due o più artefatti. Si può allora apprezzare la valenza euristica implicata dalle peripezie della Penelope greca del 450 a.C. che fu sepolta dai detriti del palazzo del re di Persia distrutto da Alessandro Magno nel 331 a.C., cui tuttavia si rifanno sei copie frammentarie di età romana, scolpite cinque o sei secoli dopo, in Italia, e che quindi devono derivare in qualche modo da un eventuale secondo originale rimasto in Grecia, dal momento che il primo originale oggi esposto al museo di Teheran è stato scoperto durante gli scavi di Persepoli condotti dagli anni Trenta del Novecento<sup>26</sup>. Che quel secondo originale ci sia ignoto non impedisce che una relazione possa essere istituita senza per ciò ipotizzare inverificabili nessi causali. Rivisitando i luoghi abitati dagli oggetti, immaginiamo le discendenze di questi ultimi. Cambiando l'immagine di ricerca, rimodelliamo il passato a partire dal presente, la causa a partire dall'effetto. Poniamo così, come avrebbe detto Henri Bergson, il possibile nel passato<sup>27</sup>.

### *La forza naturale classico*

*L del*

Alcuni distinguo tra artefatti e corpi naturali sono necessari: mentre il patrimonio greco-romano è copioso nella sua frammentarietà, quello dei fossili è numericamente ridotto<sup>28</sup>. Si potrebbe inoltre obiettare che mentre i siti archeologici ci consentono frequentemente di osservare le rovine nel loro contesto ecologico, ciò non varrebbe per i resti di animali di cui l'uomo non ha mai avuto conoscenza diretta. Questo tuttavia oggi è vero solo in parte, perché, come i resti minoici dimostrano che un archivio ricco e dettagliato non offre di per sé garanzia di autenticità, così possiamo visualizzare in 3D dinosauri in movimento a 360 gradi grazie al lavoro congiunto di Google Art & Culture e una sessantina di istituzioni museali e scientifiche che li hanno (ri)costruiti usando gli scheletri a disposizione e carne e pelle virtuali<sup>29</sup>. Se i manufatti della

<sup>26</sup> Höschler 2015. In termini biologici la questione che si pone qui è quella tra caratteri analoghi e omologhi. Per quanto la somiglianza sia il fattore che ci porta a postulare un'omologia, la semplice somiglianza formale non è un criterio particolarmente utile per stabilirla. Il motivo è chiaro: la somiglianza può risultare dalla convergenza. Perciò mentre la somiglianza è fattuale, l'omologia deve rimanere un'ipotesi (O'Brien, Darwent & Lyman, 2001: 1119).

<sup>27</sup> Bergson 1930.

<sup>28</sup> In questa direzione, contraria all'utilizzo del metodo cladistico nelle scienze della cultura, vanno Tëmkin e Eldredge 2007, sottolineando che mentre la trasmissione culturale può essere assicurata anche quando si verificano salti nella discendenza, nel mondo naturale l'estinzione produce inevitabilmente una perdita definitiva di informazione genetica. Questa obiezione prevede tuttavia che la sistematizzazione storica richieda un'ontologia preliminare, che è proprio quanto questo articolo confuta.

<sup>29</sup> <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/project/natural-history> (ultimo accesso 20 ottobre 2016).

tradizione classica hanno sempre avuto il potere di dar corpo a un'idea di passato altrimenti astratto, questo è ormai vero anche per i fossili naturali: una bacchica Isadora Duncan danzava sulle scale del dio cretese; un più pop *Tyrannosaurus rex* si risveglia oggi per rubare patatine fritte al guardasala del museo che lo ospita nel video pubblicitario *Fossil Fuels* per McDonald's del 1994. Con la crescente sofisticazione delle tecniche di realtà virtuale – che partecipano ai contemporanei processi di dislocazione e riambientazione – l'antichità storica e naturale sarà sempre meno tale in quanto precisa espressione cronotopica di vicende legate all'uomo. Mentre la nostra cultura sta smettendo di concepirsi come un sapere stabile, condiviso e diffuso per diventare l'esperienza che un individuo o un gruppo hanno di qualcosa, è possibile prevedere che il patrimonio artistico greco-romano sarà sempre più apprezzato per le sue qualità sensibili, virtualmente riproducibili e con ciò modificabili, e non perché rappresenta un canone. I cambiamenti dei mezzi di produzione, riproduzione e diffusione degli oggetti modificano le pratiche di ricerca e fruizione al cui interno ha senso o meno attribuire agli artefatti non una data quanto un valore temporale. Se il corpus dell'antichità classica può non essere antico, che cosa resta allora del classico una volta orfano della sua natura di passato<sup>30</sup>? In che modo il fatto di inserirsi in una genealogia implica, o meno, quello di appartenere materialmente a una medesima storia che evolve progressivamente, dal momento che la somiglianza formale non garantisce una linea di trasmissione diretta?

L'idea di una copia fedele, che conferma la priorità dell'originale nel momento stesso in cui lo replica, mette in luce il lato perverso di iniziative di ricostituzione patrimoniale come quella con cui Carnegie ha voluto portare a Pittsburgh gli albori della vecchia Europa: nonostante l'apparenza di una riproduzione disciplinata, la Hall of Architecture produce l'effetto di passato per americani nostalgici di un'origine sconosciuta attraverso un'operazione sincretica che assimila i gessi di opere greche a quello del transetto settentrionale del portale della Cattedrale di Bordeaux. Un campione selezionato di «cultura antica» viene messo a disposizione degli abitanti di una città industriale grazie al gesto filantropico di un potentissimo imprenditore americano emigrato povero dalla Scozia per fare fortuna negli Stati Uniti, iniziando a lavorare a tredici anni in un cotonificio, al punto da rappresentare il sogno americano: l'arte antica traveste la potenza del progresso industriale, la addomestica e la diffonde insieme. Ne

<sup>30</sup> Si veda l'analisi condotta in Curtis e Baines 2016 relativamente all'antichità di un'opera che non appartenga all'arte greco-antica: se l'antichità di un oggetto è legata – anche – ai suoi modi di produzione, questi devono avere il tempo di diventare obsoleti per essere considerati antichi. Per tale ragione, noi tendiamo a pensare che gli oggetti devono essere stati prodotti nel passato, e in un passato che disti molto da noi, per essere antichi. Non è però certo che nel futuro prossimo occorra un tempo lungo perché qualcosa diventi antico; si pensi ad esempio all'obsolescenza degli strumenti tecnologici. Potremmo dunque trovarci a descrivere come antichi oggetti molto recenti.

è una pseudomorfo<sup>31</sup>. È stato Oswald Spengler a introdurre questa nozione mineralogica nel mondo della cultura per spiegare la resistenza esercitata da forme vecchie a contenuti nuovi cui le prime impediscono di realizzare le potenzialità iniziali. Lo pseudomorfo è infatti una forma per la quale un contenuto – del materiale vulcanico – che solidificandosi potrebbe assumere una forma propria, ne prende invece una a lui estranea – quella delle fessure di uno strato di calcare occupate prima da cristalli di un minerale che l'acqua con il tempo ha portato via infiltrandosi –, manifestandosi così sotto sembianze altrui<sup>32</sup>. Mascherandosi. Immaginatoci che cosa sarebbe potuto succedere se la pacifica Creta inventata da Evans avesse davvero preso il sopravvento nel Novecento, invece di venire estetizzata e commercializzata come è accaduto. Al contempo, è però grazie a un tale travestimento che la cultura minoica ci è arrivata, non diversamente da come ci arriva la lingua polinesiana, che non è mai stata trascritta ma che i suoi parlanti naturali ora traslitterano chattando su facebook<sup>33</sup>.

Del processo di pseudomorfo si possono infatti avanzare due letture: una alta e purista, l'altra bassa e dinamica. Per la prima, lo pseudomorfo esercita un potere contenitivo. Spengler lo vede agire in diverse civiltà, innanzitutto in quella cristiana, per opera di Paolo: un uomo di città che andò verso il futuro Occidente, a Roma e Corinto, lasciando l'Oriente, ed evangelizzò in greco, abbandonando l'aramaico; in tal modo «la chiesa di Gesù fu artificialmente staccata dalle sue origini e innestata su qualcosa di straniero» a causa del quale gli inizi della religione cristiana non potranno più essere ricostruiti davvero<sup>34</sup>. Si noti che i vincoli cronologici intervengono nel processo pseudomorfo, ma non in modo lineare, potenziandone al contrario le tensioni: Paolo nasce ebreo, come Gesù di cui è coetaneo e al cui discorso si contrappone fino alla conversione dopo la quale si varrà del pensiero filosofico greco, precedente a entrambi, per diffondere il cristianesimo, sovvertendone l'anima magica. Questa normalizzazione è appunto propria del classico in quanto canone, criterio che la realizza in virtù della sua valenza genericamente archetipica, sclerotizzante e conservatrice, implicando un giudizio di valore positivo e statico per l'oggetto cui viene attribuito. Il classico funziona così come

<sup>31</sup> L'elemento sincretico della pseudomorfo è messo in luce negativamente da Adorno che definisce la pseudomorfo della musica con la pittura un «come se», un'«assimilazione» che nega il materiale specifico proprio alle arti. Si vedano Adorno 1965: 302, e Adorno 1949: 186-188, in cui la pseudomorfo della musica con la pittura è definita una «abdicazione»; cfr. anche nota 1: 187. In Adorno 1967 invece, dove viene criticata la «paura difensiva dell'ibrido» e nel sincretismo artistico e nello «sfrangiamento» delle arti è riconosciuta una «quota di forza produttiva», il termine «pseudomorfo» significativamente non compare.

<sup>32</sup> Spengler 1923: 926. Per una panoramica critica dell'uso e della ricezione di questo termine nella teoria dell'arte, si veda Pinotti 2016.

<sup>33</sup> A. Favole, comunicazione orale: «Tatuaggi, artefatti e Giardini», al convegno «Creare, distruggere, condividere» presso l'Università degli Studi di Milano, 11 aprile 2017.

<sup>34</sup> Spengler 1923: 981-982.



una nozione istituzionale antagonista alle qualità materiali e ai contesti specifici degli oggetti che pur qualifica, finendo per risultare una nozione acronica, come verrebbe confermato proprio dalla dislocazione geografica del patrimonio artistico greco-romano. Il classico finisce insomma per inibire quella stessa idea di mimesi produttiva che nel corso della storia lo ha confermato come originale. Questa è però una lettura nostalgica che, difendendo la purezza dell'origine produce il paradossale risultato di estinguere il senso stesso di una cosa come il patrimonio il cui valore, comunque sempre più disseminato in riproduzioni digitali e 3D, si riduce a essere meramente fattuale. Il classico sarebbe allora una catacresi culturale, una metafora abbandonata come la gamba del tavolo. Si tratta di un processo che Georges Didi-Huberman qualifica di archetipismo, dando dello pseudomorfo una lettura essenzialistica: «Quando le somiglianze diventano pseudomorfismi, quando inoltre servono a far emergere un significato generale e atemporale, allora, ovviamente, il *survival* diviene una mistificazione, un ostacolo epistemologico»<sup>35</sup>. È un tipo di critica che troviamo già in Burckhardt, preso a biasimare il latino divenuto per gli umanisti lingua d'obbligo che risulterà autoreferenziale, mentre un Machiavelli, autore in volgare, «possiede lo spirito della storiografia antica molto più di quei latinisti livianeggianti»<sup>36</sup>.

È proprio la ricorsività storica dei processi di pseudomorfo a suggerirne però una seconda lettura – dinamica –, che valuta positivamente il ruolo delle tecniche di produzione e le diverse finzioni narrative che abbiamo visto in azione nella costruzione stessa della «antichità classica». Le citate stampe in 3D di Laric, o le riproduzioni a colori della *Paolina* canoviana realizzate da Gilberto Arrivabene con Factum Arte (Fig. 2)<sup>37</sup>, testimoniano che le opere antiche hanno effettivamente subito l'effetto di normalizzazione del canone che esse stesse rappresentano e si sono così trasformate in oggetti comuni, al punto da poter venire riutilizzate come ready made; la loro complessità è stata sì semplificata e diluita dall'incomprensione scolastica di individui educati dal kitsch, ma proprio questo le ha rese passibili di rivalutazione. La Hall of Architecture non assegna forse una nuova natura a una varietà di oggetti provenienti da tempi e luoghi remoti, altrimenti destinati all'inefficacia? Davvero è accaduto agli artefatti quel che è accaduto ai dinosauri: i primi sono l'espressione a intervalli temporali discreti di processi di adattamento a formule compositive e intenzioni culturali già attive al momento della loro creazione; i secondi sono «l'animale emblematico del processo di modernizzazione, con i suoi cicli interconnessi di

<sup>35</sup> Didi-Huberman 2002: 61-62.

<sup>36</sup> Burckhardt 1858-1860a: 188. La nozione di pseudomorfo può rivelarsi feconda per la comprensione dei trattati antichi di retorica che insistono sull'imitazione dei discorsi dei maestri nelle fasi declinanti dell'oratoria. Per sostanziare la mia proposta, si veda Fantham 1978.

<sup>37</sup> <http://www.factum-arte.com/pag/572/Scanning-Canova-apos-s--br--Pauline-Bonaparte> (ultimo accesso 21 ottobre 2016)

Immagine  
psicologica



Fig. 2  
Gilberto Arrivabene,  
riproduzione in vetro  
della *Paolina Borghese*  
di Antonio Canova  
previa scansione in 3D  
2013, Factum Arte

Una forma  
e etica  
con altre  
didascalie

distruzione e resurrezione, innovazione e obsolescenza, “gigantismo” espansivo e “rimpicciolimento” progressivo»<sup>38</sup>.

L'idea che il patrimonio classico ci sia prossimo, a disposizione, è allora culturalmente produttiva una volta che usciamo da una prospettiva di conservazione – e rivendicazione – e ne adottiamo una di innovazione come quella proposta da Boris Groys in *On the New*. Secondo il teorico dei media russo-tedesco «il nuovo risulta da determinate strategie cultural-economiche che rivalutano valori i quali presuppongono familiarità con gli effettivi meccanismi culturali e i principi del loro funzionamento»<sup>39</sup>. Ora, i recenti trattamenti esercitati sulle opere greco-romane di cui sono autori ingegneri, tecnici, società e designers, indicano che proprio la scomparsa dell'aura permette a tali artefatti di partecipare alla formazione della nostra cultura, perché la coppia «antichità classica» non è il baluardo di un progetto di tesaurizzazione a posteriori, ma è invece dialettica: da un lato la versatilità della tecnica e la specificità dei materiali, dall'altro la norma del canone. La nozione di pseudomorfo si rivela dunque un potente strumento epistemologico in grado di spiegare non solo operazioni recenti fatte a partire da manufatti greco-romani, come quelle menzionate sopra, ma anche interventi su corpi analoghi di altre tradizioni, come prova il trittico di Ai Weiwei *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) che fotografa tre istanti della performance in cui l'artista cinese lascia cadere dalle proprie mani e frantumarsi un'anfora di una dinastia che regnò in Cina dal 206 a.C. al 220 d.C. L'allestimento delle immagini prevede che davanti a loro vengano disposte per terra diverse altre anfore Han ridipinte con colori vivaci. La nozione alta di classico come strumento necessario alla comprensione storica del passato si rivela così essenzialmente legata a quella bassa di manufatto da usare, ed è grazie alla tensione con la funzionalità di quest'ultimo che essa resta viva, producendo novità, perché «la fonte del nuovo è quel confronto di valori culturali e cose del mondo profano, che

<sup>38</sup> Mitchell 1998: 67.

<sup>39</sup> Groys 1992: 51.

produce a sua volta valore»<sup>40</sup>. L'antichità classica, dissacrata, produce un nuovo patrimonio di oggetti utili a comprendere e regolare le pulsioni della società nella quale viviamo. Il classico partecipa così pienamente ai processi artistici di produzione culturale in un mondo globale e delocalizzato, non per salvaguardare un'idea identitaria dell'Occidente, ma come specifico oggetto artistico che, sulla falsariga della strategia di Duchamp, lo provoca (Fig. 3).

immagine  
psirellata



Fig. 3  
Charles Ray, *Young man*  
scultura, acciaio, 181.6 x 53.3 x 34.3 cm., 2012,  
Matthew Marks Gallery

### Bibliografia

- ADORNO, T.W.  
– 1949, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, a c. di A. Serravezza, Torino, Einaudi, 2002.
- ADORNO, T.W.  
– 1965, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, trad. it. a c. di G. Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 301-314.
- ADORNO, T.W.  
– 1967, *L'arte e le arti*, in Id., *Parva aesthetica. Saggi 1958-67*, trad. it. di E. Franchetti, Milano, Mimesis, 2011, pp. 195-211.
- ANGUISSOLA, A.  
– 2015, *Copie di capolavori*, in S. Settis (a c. di), *Serial/Portable Classic*, catalogo, Fondazione Prada, pp. 73-79.
- BARBANERA, M.  
– 2011, *Originale e copia nell'arte antica*, Mantova, Trelune.
- BENJAMIN, W.  
– 1936, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>40</sup> Groys 1992: 64.

- BERGSON, H.  
 – 1930, *Il possibile e il reale*, in Id., *Il pensiero e il movente*, a c. di G. Perrotti, Firenze, Olschki, 2001, pp. 77-89.
- BORGES, J.L.  
 – 1951, *Kafka e i suoi precursori*, in Id., *Altre inquisizioni*, a c. di F. Rodríguez Amaya, Milano, Adelphi, pp. 115-118.
- BURCKHARDT, J.  
 – 1858-1860a, *La civiltà del rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione*, a c. di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno, 2006.
- BURCKHARDT, J.  
 – 1858-1860b, *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1961.
- CUPPERI, W.  
 – 2014, *Never identical multiples*, in W. Cupperi (a c. di), *Multiples in Modern Art*, Zürich-Berlin, Diaphanes, pp. 7-30.
- CURTIS, B.J. E BAINES, D.  
 – 2016, *What Is an Antique?*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 74-1: 75-86.
- CURTIUS, L.  
 – 1927, *Erinnerungen an Adolf Furtwängler*, Münchner Neueste Nachrichten, venerdì 4 novembre.
- DIDI-HUBERMAN, G.  
 – 2002, *L'immagine insepolta*, trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- DUNCAN, I.  
 – 1927, *My life*, New York, Horace Liveright.
- FANTHAM, E.  
 – 1978, *Imitation and Decline: Rhetorical Theory and Practice in the First Century after Christ*, “Classical Philology”, 73: 102-116.
- FOCILLON, H.  
 – 1934, *Vita delle forme*, in Id., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, trad. it. di S. Bettini, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1-101.
- FOUCAULT, M.  
 – 1984, *Eterotopie*, in Id., *Archivio Foucault. 3. 1978-1985 Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a c. di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 307-316.
- FURTWÄNGLER, A.  
 – 1895, *Masterpieces of Greek sculpture*, a c. di E. Sellers, New York, Charles Scribner's Son.
- GEE, H.  
 – 2000, *Tempo profondo. Antenati, fossili, pietre*, trad. it. di M. Luzzato, Torino, Einaudi, 2006.
- GERE, C.  
 – 2009, *Knossos and the Prophets of Modernism*, Chicago e Londra, University of Chicago Press.
- GINZBURG, C.  
 – 1979, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 158-209.

- GREENBERG, C.  
 – 1939, *Avanguardia e Kitsch*, in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a c. di G. Di Salvatore e L. Fassi, Milano, Johan & Levi, 2011, pp. 37-51.
- GROYS, B.  
 – 1992, *On the new*, tradotto dal tedesco da G.M. Goshgarian, Londra – New York, Verso, 2014.
- HENNIG, W.  
 – 1966, *Phylogenetic systematics*, University of Illinois Press, 1999.
- HÖSCHLER, T.  
 – 2015, *Wandering Penelope. Multiple originals in classical Greece*, in S. Settis (a c. di), *Serial/Portable Classic*, catalogo, Fondazione Prada, pp. 119-123.
- HUXLEY, J.  
 – 1957, *The three types of evolutionary process*, "Nature", 7 settembre, 180: 454-455.
- HUXLEY, TH.H.  
 – 1880, *On The Method of Zadig*, "The Nineteenth century: a monthly review", 7 giugno, 40: 929-940.
- JOSELIT, D., LAMBERT-BEATTY, C., FOSTER H. (a c. di),  
 – 2016, *A Questionnaire on Materialisms*, "October", 155: 3-110.
- KITCHING, I.J., FOREY, P.L., HUMPHRIES, C.J., WILLIAMS, DM.  
 – 1998, *Cladistics: the theory and practice of parsimony analysis*, Oxford, Oxford University Press.
- LÉVY-STRAUSS, C.  
 – 1962, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. di P. Caruso, Torino, Einaudi, 1964.
- MACE R., e HOLDEN, C.J.,  
 – 2005, *A phylogenetic approach to cultural evolution*, "TRENDS in Ecology and Evolution", 20-3: 116-121.
- MALTE, C.E. e HUMPHRIES, C.J.  
 – 2002, *Guest Editorial: Cladistic Biogeography and the Art of Discovery*, "Journal of Biogeography", 29-4: 427-444.
- MARCHAND, S.  
 – 2007, *From Antiquarian to Archaeologist? Adolf Furtwängler and the Problem of Modern Classical Archaeology*, in P.N. Miller (a c. di), *Momigliano and Antiquarianism: Foundations of the Modern Cultural Sciences*, University of Toronto Press, pp. 248-285.
- MARVIN, M.  
 – 2014, *In the Roman Empire as Aura was a Breeze*, in W. Cupperi (a c. di), *Multiples in Modern Art*, Zürich-Berlin, Diaphanes, pp. 31-58.
- MAYR, E.  
 – 2004, *L'unicità della biologia. Sull'autonomia di una disciplina scientifica*, trad. it. di C. Serra, Milano, Cortina, 2005.
- MCCRAE, TH.  
 – 1914, *The Method of Zadig in the Practice of Medicine*, "Canadian Medical Association Journal", 4-7: 577-588.
- MITCHELL, W.J.T.  
 – 1998, *The Last Dinosaur Book*, Chicago e Londra, University of Chicago Press.

- O'BRIEN, M.J., DARWENT, J., LYMAN R.L.
- 2001, *Cladistics Is Useful for Reconstructing Archaeological Phylogenies: Palaeoindian Points from the Southeastern United States*, "Journal of Archaeological Science", 28, pp. 1115-1136.
- PARIGORIS, A.
- 1997, *Truth to Material: Bronze, on the Reproducibility of Truth*, in A. Hughes e E. Ranfft (a c. di), *Sculpture and its reproductions*, Londra, Reaktion Books, pp. 131-151.
- PERRY, E.
- 2005, *The aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PINOTTI, A.
- 2016, *Chi ha paura dello pseudomorfo?*, "Rivista di Estetica", 62-2: 81-98.
- PUCCI, G.
- 2008, *Verità della copia nell'estetica antica*, Relazione introduttiva al Convegno "Verità dell'Estetica" (Società Italiana d'Estetica, Roma, 2-3 aprile). Il testo è scaricabile alla sezione "testi" di <http://siestetica.it/>.
- VAN RENSSSELAER, M.
- 1916, *A Cretan snake goddess*, "The Century Magazine", 92.70: 545-551.
- RIDGWAY, B.S.
- 1989, *Defining the Issue: The Greek Period*, "Studies in the History of Art", Symposium Papers VII: *RETAINING THE ORIGINAL: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, 20: 13-26.
- ROMANI, S.
- 2016, *L'impero en travesti. La nascita di Minosse all'inizio del 900*, in S. Audano e G. Cipriani (a c. di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Foggia, Il Castello, pp. 221-245.
- SEMON, R.
- 1904, trad. ingl. *The Mneme*, Londra, George Allan & Umwin, 1921.
- SETTIS, S.
- 2004, *Futuro del "classico"*, Torino, Einaudi.
- SETTIS, S.
- 2015, *Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable*, in S. Settis (a c. di), *Serial/Portable Classic*, catalogo, Fondazione Prada, pp. 51-72.
- SIMMEL, G.
- 1907, *Le rovine*, in M. Sassatelli (a c. di), *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Editore, 2006, pp. 70-81.
- SPENGLER, O.
- 1923, *Il tramonto dell'Occidente*, trad. it. di J. Evola, Parma, Guanda, 2002.
- TĚMKIN, I., e ELDREDGE, N.
- 2007, *Phylogenetics and Material Cultural Evolution*, "Current Anthropology", 48-1: 146-154.
- WARBURG, A.
- 1926-29, *The Absorption of the Expressive Values of the Past*, "Art in Translation", 2009, 1-2: 273-283.

WITTGENSTEIN, L.

- 1937, *Causa ed effetto*, in A. Voltolini (a c. di), *Causa ed effetto seguito da Lezioni sulla libertà del volere*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 1-51.

WÖLFFLIN, H.

- 1899, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Abscondita, 2007.

WOOD, C.

- 2008, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago, The University of Chicago Press.