

- [warburg & mnemosyne](#)
- [temi di ricerca](#)
- [indici](#)
- [archivio](#)
- [libreria](#)
- [colophon](#)
-
-

[cartaceo](#)
[ebook](#)

180 | marzo/aprile 2021

97888948401

***Incursioni. Arte contemporanea e tradizione* di Salvatore Settis (Feltrinelli, 2020)**

Una lettura corale

a cura di **Monica Centanni e Giuseppe Pucci**

con contributi di [Anna Anguissola](#), [Maurizio Bettini](#), [Marilena Caciorgna](#), [Maria Luisa Catoni](#), [Monica Centanni](#), [Maria Grazia Ciani](#), [Claudia Cieri Via](#), [Gabriella De Marco](#), [Giuseppe Di Giacomo](#), [Elisabetta Di Stefano](#), [Eva Di Stefano](#), [Roberto Diodato](#), [Dario Fyola](#), [Claudio Franzoni](#), [Maurizio Harari](#), [Franco La Cecla](#) e [Anna Castelli](#), [Alessandro Poggio](#), [Valentina Porcheddu](#), [Daniela Sacco](#), [Antonella Sbrilli](#), [Salvatore Tedesco](#)

[English abstract](#)

Del buon uso delle *incursioni*. Presentazione della lettura corale del volume di Salvatore Settis

Monica Centanni, Giuseppe Pucci

A un archeologo classico il termine ‘incursioni’ richiama immediatamente un aneddoto, più volte citato da Ranuccio Bianchi Bandinelli. Quando nel 1895 Franz Wickhoff, storico dell’arte medievale, pubblicò una rivoluzionaria storia dell’arte romana che ne individuava i caratteri di originalità rispetto a quella greca, il più famoso archeologo classico dell’epoca, Adolf Furtwängler, la paragonò, assai poco benevolmente, a una “incursione di Ussari a cavallo”. E tuttavia quello scritto corsaro di un autore che non era istituzionalmente uno specialista della materia conteneva – forse proprio per questo – intuizioni preziose, da mettere a frutto. Lo stesso si può dire di queste *Incursioni* nell’arte contemporanea.

Le *incursioni* – scrive Salvatore Settis – “dovrebbero farsi partendo da un luogo familiare e sicuro” (*Incursioni*, alla pagina 36) che nel suo caso dovrebbe essere la disciplina in cui si è formato, che per molto tempo ha insegnato, per la quale ha conseguito importanti riconoscimenti, nazionali e internazionali: l’archeologia classica. L’incursione, atto coraggioso quando non temerario, di solito ha un obiettivo mirato e preciso. Ma qual è l’obiettivo di queste *incursioni* di un archeologo classico nell’arte contemporanea? Non certo garantire la rassicurante iscrizione delle forme artistiche della contemporaneità entro i binari della tradizione classica, rintracciando nobili genealogie e appiccicando blasoni posticci a un presente avvertito, sempre, come nano e difettoso rispetto alle gigantesche altezze del passato. Ma l’obiettivo non è neppure, nell’altro senso, rispolverare modelli e icone dal repertorio dell’antico per passarci sopra una mano di smalto ammiccante all’attualità. Il punto è un altro e riguarda direttamente il metodo e la responsabilità deontologica del ricercatore; si tratta di mettere in gioco la propria strumentazione analitica e la specifica metodologia di indagine, per applicarla e insieme sottoporla al vaglio di una verifica, rigorosamente praticabile e scientificamente confutabile, sui manufatti che popolano il paesaggio della nostra contemporaneità. Si tratta, in altre parole, di verificare la funzionalità e l’applicabilità del metodo e verificare se un’estetica affinata sulla specialistica (e gloriosa) strumentazione disciplinare dell’archeologia classica (e più in generale delle varie filologie e scienze dell’Antichità) possa produrre non solo esercizi di stile brillanti ed eruditi, ma sia anche, soprattutto, positivamente fruttifera sul fronte ermeneutico, per proiettare una nuova luce di senso sulla contemporaneità. Proprio l’archeologia, per altro, nello studio della relazione inquieta tra ‘originali’ e ‘copie’, tra modello ed esemplare, antigrafo e apografo (per dirla in termini filologici), ci ha insegnato che si attivano continuamente cortocircuiti e che la nozione di un andamento continuo e lineare del tempo è messa in crisi a ogni passaggio; ci insegna altresì che la creazione artistica – comunque sia definita all’interno della costellazione di termini semanticamente ardui come *ποίησις* e *inventio*, complicati dalla dialettica con la nozione di *μίμησις* – smentisce l’opposizione secca tra ‘vero’ e ‘falso’, rilanciando a ogni artista, a ogni opera, la valenza estetica e creativa della *factio*. Di fatto, nella produzione artistica non solo non è mai possibile stabilire cosa sia ‘autentico’ e cosa no, ma non è mai neppure tracciabile una ricostruzione genealogica basata su linee definite e su derivazioni e ascendenze chiare e univoche. E, nei rari casi in cui lo è, la storia è molto meno interessante e l’*agency* dell’opera – la capacità di interazione con il mondo in forza dell’intensità della sua energia interiore – è certo meno potente.

In questo senso, sul piano del metodo, diventa irrilevante la differenza tra il manufatto antico e il contemporaneo: lo sguardo del ricercatore si concentra, immanentisticamente, sull’esistente. Contro le derive indiscrete delle teorie del Postmoderno, la sfida è difendere l’acribia della lettura storica dell’opera, tenendo viva la coscienza dei filtri e degli effetti di distorsione generati dalla distanza e dalla prossimità dello sguardo, e nel contempo trattare ogni opera d’arte che ha titolo di esistenza nel nostro mondo con lo stesso rispetto, la stessa cura, sia essa antica o contemporanea. E, soprattutto, coinvolgendola come soggetto della stessa interrogazione. Ogni oggetto archeologico che abita il nostro mondo è, anche, un’opera a noi contemporanea. E, all’inverso, riprendendo il titolo del numero di Engramma che ospita questa lettura corale, “all art has been contemporary”: ogni manufatto artistico è stato, a suo tempo, contemporaneo. Un’alta intenzione ermeneutica, dunque, unita a un metodo preciso e rigoroso e, soprattutto un elevato tasso di discrezione, estetica e metodologica. Vale infatti il principio che ogni opera d’arte è “sintomo del tempo”, del suo proprio tempo e del tempo in cui viene scoperta o vista, studiata o riscoperta, riletta o restaurata, integrata o riallestita; ma ogni manufatto va trattato con la debita e specifica attenzione perché non tutto vale per tutto: anzi niente vale – mai – per un’altra cosa. Possiamo mutuare la lezione che Giorgio Pasquali ha dato alla disciplina filologica: “ogni esemplare è un originale”.

Ma, come si è visto, il dispositivo che Settis mette in campo nel suo *Incursioni* non mira a ‘fare filologia’, perché non si tratta di risalire allo stemma genealogico dei modelli e ricostruire le suggestioni che possono aver influenzato la creazione artistica contemporanea; ma neppure, su altro fronte, mira a ‘fare iconologia’ in senso semplificatorio, alla caccia delle fonti e delle matrici formali della creazione dell’artista, e dei significati profondi che si celerebbero dietro la superficie dell’opera e che lo studioso sarebbe chiamato a svelare. L’obiettivo delle *incursioni* di Settis è liberare la ricchezza del potenziale semantico dell’opera, senza ridurlo alla misura di una sua unica determinazione. In questo senso, il *raid* è la strategia giusta per illuminare l’opera con il lampo di una nuova luce che avrà come fine ultimo non già l’acquisizione erudita e la ricostruzione del palinsesto sotteso all’opera, ma l’accrecimento del godimento estetico dell’opera stessa. Vale, sempre, quel che scrive Edgar Wind:

C’è una prova sola – e soltanto una – dell’importanza artistica di una data interpretazione: essa deve intensificare la nostra percezione dell’oggetto e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico. Se l’oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata aggiunta una sovrastruttura ingombrante, quella data interpretazione è inutile dal punto di vista estetico, per quanto grandi possano essere i suoi meriti storici o di altro tipo (E. Wind, *Arte e Anarchia* [ed. or., London 1963; New York 1964²], trad. it. a cura di Rodolfo Wilcock, Milano 1986, 91).

L’incursore è quindi *methorios*, nel senso che sta sull’*horos*, sul confine a presidiare il proprio territorio, ma è anche attento a ciò che sta *metá*, al di là di quello, riuscendo così ad allargare il suo orizzonte e a cercare sempre nuovi ambiti da esplorare. Ma dopo il *raid* – la fugace scorribanda in territori che di norma non presidia e non controlla – l’incursore si dovrebbe assicurare di poter far ritorno presto ‘a casa’, garantendosi preventivamente una rapida e sicura ritirata; l’incursore, per la stessa natura episodica e strategica della sua azione, dovrebbe avere una sponda a cui tornare dopo l’avventura. Quella sponda, dice Settis, parlando per sé e per tutti noi, il “luogo familiare e sicuro” a cui tornare di tanto in tanto, “dovrebbe essere la cultura classica, l’*arme absolue* per intendere la storia culturale europea” (è una frase di Lord Milo Parmoor; *Incursioni*, alle pagine 36-37). Ma il nostro incursore dichiara con la freschezza e la temerarietà del giovane studioso che no, quella sponda non ce l’ha, non si è curato di garantirselo. O forse nel corso dell’impresa di ricerca durata una vita, nel labirinto della ricerca lo studioso ha perso, felicemente, la via di casa: “dopo tanti viaggi di andata e ritorno non sono più sicuro che sia così [che si debba far ritorno a casa]. Rivedendole in sinossi, quelle allineate in questo libro sono, piuttosto, ‘incursioni’ da un avamposto all’altro”. *Incursioni* molto anomale, dunque, perché senza previsione di riparo finale nel “luogo familiare e sicuro”; *incursioni* senza ritorno a casa. *Incursioni* il cui obiettivo non è la distruzione o la costruzione di schemi interpretativi ma l’avventura dello spaesamento e l’attivazione di cortocircuiti “di avamposto in avamposto” che disegnano traccianti non genealogici e illuminino di una nuova intelligenza, insieme storica e critica, il fenomeno artistico. “Non so quale merito o vantaggio potranno averne i lettori o gli studi. So però quale è stato il mio vantaggio: di sentirmi straniero in ogni luogo, con tante insicurezze ma anche, ogni volta, con molta curiosità”. *Insicurezza e curiosità*: è un bel binomio, una definizione seria e importante del movimento della ricerca scientifica: solo il sentirsi, straniero in terra straniera, solo l’esperienza dell’incertezza, vissuta in modo intellettualmente coraggioso, è la fonte dell’energia che porta lo studioso a esplorare sentieri impervi della ricerca, l’impulso che lo induce a non fermarsi ma a muoversi, allenando la mente al piacere dell’avventura.

“Sentirsi straniero in ogni luogo”. Per comporre questa lettura polifonica e collettiva del volume *Incursioni* abbiamo invitato compagni di studio e di ricerca adottando per gli inviti due criteri. La prima, ma non la più importante, guida alla selezione degli invitati è stata l’amicizia degli autori con Salvatore e fra di loro: non tanto l’amicizia praticata nella dimensione intima, familiare e quotidiana, ma soprattutto l’amicizia stellare, coltivata leggendoci e studiandoci a distanza (perché, sì, l’amicizia intellettuale può anche essere felicemente libresca). Ma il criterio più importante che abbiamo adottato è stato scegliere di invitare amici e colleghi che siano in armi contro i “*grenzpölitzeilichen Befangenhheit*” (l’espressione è di Warburg), studiosi che non si sentono a casa nelle sigle dei SSDD (il “*monstrum* tutto italiano dei settori scientifici disciplinari” parole di Settis); studiosi che, forti di un metodo consolidato, di una loro specifica *tool box*, nella loro pratica di studio e di ricerca si siano però esercitati in proprio alle *incursioni* in altri campi del sapere. E perciò in grado di apprezzare l’esercizio, di stile e di metodo, di cui Settis in *Incursioni* dà prova.

Incursioni attraverso i confini della storia dell’arte, contemporanea e non solo, della filologia e dell’Antichità, della filologia e della storia della tradizione classica, della filologia e dell’antropologia. Perciò abbiamo invitato archeologi, storici dell’arte, filologi e antichisti, antropologi e filosofi a leggere con noi questo libro, a intervenire liberamente, fuori binario e secondo quel che il loro *daimon* suggeriva, dando parole e forma alle sollecitazioni che il testo provoca. Le risposte sono state varie, belle e plurali, ciascuna nello stile dell’autore: interventi in forma di breve saggio, con bibliografia sostanziosa e immagini; disamine generali dell’impianto del volume; affondi su uno dei temi trattati; riflessioni sui termini della tradizione e della contemporaneità, della memoria e del *monumentum*. Alcuni hanno offerto la loro lettura richiamando passaggi puntuali del testo, altri hanno reagito con altre immagini, altre suggestioni. Alcuni testi si richiamano l’un l’altro attraverso la comune origine in una pagina, una citazione o un capitolo, delle *Incursioni* di Settis, e in molti casi si è attivato un dialogo a distanza: in risposta al suo titolo, il libro di Settis ha provocato diverse *incursioni* nelle sue pagine, nel suo corredo di immagini, nel repertorio di fonti raccolte, nelle connessioni suggerite, attivando approfondimenti e derive, digressioni e sviluppi in una quantità di campi pari alla somma delle risonanze fra le argomentazioni di Settis e gli interessi dei singoli lettori: filosofia, musica, scienze dell’antico e dell’arte, ma anche l’impegno politico, il teatro, il museo, la città, il tempo. Emergono ricorrenze, la ripresa di passi e citazioni particolarmente eloquenti, alcune asserzioni a chiasmo, ma anche differenze di tipo teorico e metodologico. Il risultato di questi sguardi incrociati è il disegno delle dorsali e dei temi, e la perimetrazione del lessico stesso di *Incursioni*: è questa la lettura corale che si legge nel *volumen* qui sotto.

Sullo sfondo, una questione. *Interpretatio, imitatio, aemulatio*; traduzione fedele, versione libera con la combinazione di più fonti; competizione creativa con il modello. Con quale di questi dispositivi concettuali si cimenta l’artista del XXI secolo che lavora, più o meno esplicitamente, in dialogo con l’antico? La risposta è sospesa e forse il nostro tempo richiede una formulazione più complessa dello stesso lessico categoriale del fare artistico. Ma questa è l’interrogazione che innerva l’atlante dell’arte contemporanea che Settis propone in *Incursioni*, un atlante molto tagliato, molto suo: non oggettivo, non descrittivo, non esaustivo. Sono tutti artisti, però, che in qualche misura hanno trovato in Italia una sponda importante per il loro lavoro: artisti che, per dirla ippocraticamente, hanno trovato nel cielo italiano, non sempre direttamente ma quanto meno nell’accoglienza critica, una buona ‘costituzione’ per i loro umori.

Si tratta di circostanze, di attimi propizi. Non in tutte le opere ci sono riferimenti diretti all'antico. Il nostro tempo è "out of joint": come sa già Amleto, è fuori dai cardini, è disarticolato, non procede secondo una traiettoria predefinita e irreversibile ma per scarti. E il *kairos* genera 'al volo' insospettiti incroci, fulminanti cortocircuiti di senso. Grazie a questi cortocircuiti però lo spettatore non è più passivo ma – per dirla con Jacques Rancière – è convocato a interagire, in quanto "agisce, osserva, sceglie, paragona, interpreta". Non dovrebbe essere sempre questo il fine dell'arte, di tutte le epoche e in tutte le epoche? La risposta che Settis con le sue *IncurSIONI* ci indica è sì, e non è solo per la felicità, a tratti scintillante, della sua scrittura, ma soprattutto, principalmente, per il metodo. Perché Settis insegna che se il metodo è rigoroso, l'illuminazione è assicurata anche su ciò che pare lontano. E si ottiene l'obiettivo primo dell'archeologo classico e non solo: comprendere il passato per progettare il futuro.

Chiudiamo con una battuta che il professor Henry Walton Jones una volta rivolse ai suoi studenti: "L'archeologia non si occupa della verità. Se vi interessa la verità, l'aula di filosofia è in fondo al corridoio". Ha certo ragione il più celebre tra gli archeologi del nostro tempo, più noto come Indiana Jones: l'archeologia, essendo una scienza, non si occupa della verità. Ma della luce dell'intelligenza sulle cose del mondo, sì. Brilla dalle pagine di *IncurSIONI* una certezza: l'archeologo tratta, rigorosamente e politicamente, del nostro presente.

NOTA PER PINO PUCCI: Trama e ordito di questa introduzione, e più in generale il progetto stesso di questa lettura corale sull'importante lavoro di Salvatore Settis, è stata disegnata insieme a Pino Pucci tra fine dicembre 2020 e il 15 febbraio 2021. Spunti diversi e puntuali citazioni che si leggono sopra sono tratti dalle conversazioni con lui e da alcuni dei suoi scritti; fra gli altri: G. Pucci, *La profezia retrospettiva. Metodo archeologico e cultura materiale*, in *Mondo classico: i percorsi possibili*, Ravenna 1985, 165-173; G. Pucci, *La prova in archeologia*, "Quaderni storici" 85, a. XXIX, 1 (aprile 1994), 59-74; G. Pucci, *Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'Antichità classica*, "Ricerche di Storia dell'arte" 94 (2008), 35-40; G. Pucci, *Warburg e l'archeologia classica*, in *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Milano 2009, 139-147; G. Pucci, *I Romani e l'arte greca: originali e copie*, in *L'Antichità. Roma arti visive, Letteratura*, a cura di U. Eco, Milano 2009, 291-301; G. Pucci, *Arte antica e disgiunzione. Il nuovo Museo dell'Acropoli di Atene*, "Studi di estetica" 45 (2012), 229-242; G. Pucci, *Il più antico dei moderni: un profilo di Igor Mitoraj*, "teCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica" 13 (giugno 2016), 43-71; G. Pucci, *I ragazzi europei reinventano il nostro passato*, "il manifesto" ALIAS domenica (8 gennaio 2017), 8; G. Pucci, *Chi è il barbaro? I disastri della guerra sulla Colonna Traiana*, in *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, a cura di A. Camerotto, M. Fucecchi, G. Ieranò, Milano 2017, 51-66; G. Pucci, *Pollak. Intuizioni ed epigolo di un connoisseur*, "il manifesto" ALIAS domenica (17 febbraio 2019), 7; G. Pucci, *Etruschifano. Guerrieri tombe templi del ragazzo pop*, "il manifesto" ALIAS domenica (3 marzo 2019), 7; G. Pucci, *Eterna Niobe da Omero alla Body Art*, "il manifesto" ALIAS domenica (24 marzo 2019), 5; G. Pucci, *La copia degli Antichi e dei (post) Moderni*, in *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Palleschi, G. Volpe, E. Zanini, Bari 2019, 99-104; G. Pucci, *Canova. Plasmare il Moderno facendo propria la lezione dell'antico*, "il manifesto" ALIAS domenica (16 giugno 2019), 9; G. Pucci, *L'antico nell'era della post verità. A proposito di una mostra di Damien Hirst*, "Forma urbis", a. XXIV, 5-6 (maggio/giugno 2019), 30-35; G. Pucci, *Nel segno di Kronos e Kairos, quindici artisti, fra cui Jimmie Durham, Kasia Fudakowski, Rà Di Martino, creano cortocircuiti di senso nel sito degli imperatori*, "il manifesto" ALIAS domenica (6 settembre 2019), 9; G. Pucci, *Apollo Kounellis. La vena dionisiaca dell'artista-ierofante*, "il manifesto" ALIAS domenica (9 agosto 2020), 12; G. Pucci, *Jackowski. Intervista sul classico*, "il manifesto" ALIAS domenica (13 settembre 2020), 6.

Non sarebbe stato possibile portare a termine il lavoro di raccolta dei contributi dei diversi autori e, soprattutto, la stessa stesura della *Presentazione* pubblicata qui sopra, senza il sostegno e il prezioso e puntuale supporto, pratico e scientifico, di Mara Sternini: a Mara i curatori di questa lettura corale e la redazione di Engramma esprimono tutta la loro gratitudine.

Le tracce dell'archeologo

Anna Anguissola



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

Quando Warburg arriva in mezzo agli indiani Pueblo, questi stanno vivendo una profonda trasformazione, di un'anima scossa nei confronti dell'ethos inteso come elemento caratteriale fondante, propenso a operare un controllo delle emozioni a mo' di "formula" (Bredenkamp [2010] 2015, 243).

Così la danza con i crotali degli Hopi – che sottintende una ritualità di superamento della paura – si riflette nella iconicità dell'arte classica e rinascimentale, ma anche nelle immagini ritagliate dai giornali che mostrano situazioni simili. Una teoria che attraverso la stilizzazione delle emozioni dalla gestualità alla storia delle immagini. È una impertinenza nei confronti sia dell'approccio antropologico che di quello della critica d'arte. Ma è anche ciò che Freedberg sta preparando nella sua analisi di ciò che 'l'arte' fa, quella dimensione dell'arte come *affecting presence* di cui negli Stati Uniti Armstrong sta trattando nei suoi corsi di estetica. Approfondiamo un attimo la questione dell'impertinenza. È impertinente chi si 'distrae' rispetto a un campo, chi prende la via del cavallo negli scacchi, chi si occupa di qualcosa che non c'entra. È impertinente ciò che esula dalle direttive spazio temporali. Nel caso di Warburg c'è una infrazione cumulativa, non solo impertinenza spaziale, geografica, culturale, ma impertinenza temporale, storica, epocale. Eppure questo è proprio l'approccio che accomuna artisti e antropologi. Entrambi operano in una dimensione che fa dell' 'esulare' il proprio metodo. Gli artisti escono fuori dal campo seminato, gli antropologi vanno a fare campo nel campo altrui. Questa dimensione comparativa come metodo ci riporta all'intuizione di Salvatore Settis rispetto a Warburg. È una chiave che pone l'universalismo dell'arte come espressione umana al centro della propria ricerca. L'arte come *affecting presence*, fenomenologia delle emozioni, ricorrenza di come i corpi – uomini, ma anche delle altre presenze nel mondo, animali, alberi, nuvole, pietre – rispondono alle emozioni. È per certi versi un superamento della dimensione estetica come posta dalla critica d'arte classica. Qui c'è una fenomenologia del fare e dello stare che prevale. Non è l'occhio esterno che giudica ciò che è bello o meno, è il corpo che si esprime:

In questo gesto si esprime la volontà di fare scendere l'arte dalle sue vette eternee, di ricollocare la questione del gusto in un luogo diverso da quello in cui si è fisicamente e originariamente posta, vale a dire il corpo, luogo per eccellenza in cui si scontrano il bello e il brutto, il nobile e l'ignobile, lo sporco e il pulito ... (Marcadé [2007] 2009, 181).

A questo punto però subentra un'altra dimensione. Guardiamo direttamente al gesto che fa Warburg quando attacca le immagini ritagliate da giornali, strappate a pagine di libri, fotografate, e le mette su una parete verticale. Pensate a quel gesto, di comporre, guardarsi intorno, spostare, affiancare, correggersi, affiancare diversamente. Non vi richiama il gesto di una cartomante, o meglio di un indovino, della Pizia che accosta le foglie per leggervi i segni, degli auguri cinesi che mettono accanto le ossa scaldate al fuoco su cui si sono formati dei segni? Michael Taussig – è sua l'intuizione in *Mimesis and Alterity* (Taussig 1993) – parla dello sciamano Cuna il quale dice che ogni comparativismo è una forma di divinazione. Anzi, richiamando Walter Benjamin, dice che ogni collezione è una forma di divinazione. Chi mette accanto francobolli, opere d'arte, porcellane (come Utz di Chatwin), referti criminali, farfalle, pietre (come Callois), poesie, nuvole, fa una operazione dove l'accostamento degli elementi 'rivela' qualcosa che era nascosto nei singoli componenti e che può solo sorgere dalla casualità degli accostamenti. C'è nelle collezioni un tirare le sorti che è fondamentale per 'aggirare' la ragione e rispondere alla frase "mio fratello è un pappagallo verde". Per questo motivo l'impertinenza è il metodo più vicino alla scoperta. Non si possono tirare le sorti per deduzione o per induzione, ma per una forma di 'abduzione', è l'imprevisto che nasce dal mettere accanto cose che non c'entrano a essere il metodo dello sciamano, dell'augure, dell'indovina. È un modo di rimescolare le carte. Per cui chi cerca in *Mnemosyne* un percorso coerente ne rimane tradito. È la casualità, oltre che all'occhio geniale che pone accanto le pieghe delle vesti delle ninfe. Ma oltre il comparativismo il meglio viene quando l'occhio vi cade sull'immagine che avevate trascurato ma che è subito sotto di voi. Come quando si fa ricerca negli archivi la scoperta è nel cassetto sotto al quale state cercando, nel titolo che viene fuori perché le vostre dita hanno farfugliato tra i files.

Questo aspetto è una volta di più ciò che lega artisti e antropologi. Sul campo l'antropologo scopre che le cose a cui aveva meno fatto attenzione sono proprio quelle che gli danno la chiave per capire il senso dei movimenti, dei canti, delle relazioni. Scopre nei propri diari di campo cose che non aveva percepito, oppure scopre nella dichiarazione dell'amico informatore con cui aveva appena danzato e che dice "Ora che abbiamo danzato siamo amici e quindi ti posso uccidere", la cosmologia di predatore/preda che regge il mondo amazzonico. Ugualmente nella ricerca dell'artista non è quello che vi lega al già fatto, non è la cornice delle opere altrui, non è il mondo dell'arte a voi contemporaneo ed è tutto questo insieme, che assortito, rimescolato, scompagnato, perduto e ritrovato vi apre all'opera che diventa il vostro presente.

Riferimenti bibliografici

- Bredenkamp [2010] 2015
H. Bredenkamp, *Immagini che ci guardano, Teoria dell'atto iconico* [ed. or. *Theorie des Bildakts; Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010], trad. it. S. Buttazzi, a cura di F. Vercellone, Milano 2015.
- Gell [1998] 2021
A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica* [ed. or.: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998], trad. it. G. Policastro, Milano 2021.
- Marcadé [2007] 2009
B. Marcadé, *Marcel Duchamp, La vita a credito* [ed. or.: *Marcel Duchamp: la vie à crédit*, Paris 2007], tr. it. X. Rodriguez, Milano 2009.
- Pucci 2008
G. Pucci, Agency, *oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'Antichità classica. Una riflessione critica sulla teoria dello studioso inglese applicata all'arte greca e romana*, "Ricerche di Storia dell'Arte" 94 (2008), 35-40.
- Roberts [1953] 1968
F. Roberts, *I propose to Strain the Laws of Physics*, Interview with Marcel Duchamp [1953], "Art News" 67/8, December 1968, 46-47, 62-64.
- Taussig 1993
M. Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, London, 1993.

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. (I. 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 (*Incurzioni*, 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 narrava 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 trascronologica 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 Gjolbaschi-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 penserosa, 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 interactive photographic exhibitions are more informative. History deserves to be in the public space and debated in the public realm. Growing up, I learned 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]: lasciandosi 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 imbrozzarrito 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. Sarcofago 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 conosciute su ciò che andava incluso o escluso, ma anche inconsce, 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 consona 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., potesse 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 (*ὅς ἀναμνήσαντα οἰκίῃα κακά*) 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 Antenor dopo il 510 a.C., raziato dai Persiani e poi ricreato nel 477/6 a.C. da Crizio e Nesio (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 *οἰκίῃα κακά* 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 "riscuotere" i debiti che gli artisti degli ultimi decenni hanno accumulato 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.

Salvatore Settis's recent book, *Incurzioni. Contemporary art and tradition* (Feltrinelli 2020) intercrosses the boundaries of the history of art, contemporary and beyond, of philology and antiquity, of philology and of the history of the classical tradition, of philology and anthropology. Therefore, Monica Centanni and Giuseppe Pucci invited archaeologists, art historians, philologists, anthropologists and philosophers to compose a choral reading about Settis' work, corresponding to the various solicitations that the book provokes. All scholars who have participated to the collective reading – Anna Anguissola, Maurizio Bettini, Marilena Caciorgna, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Gabriella De Marco, Giuseppe Di Giacomo, Elisabetta Di Stefano, Eva Di Stefano, Roberto Diodato, Dario Evola, Claudio Franzoni, Maurizio Harari, Franco La Cecla e Anna Castelli, Alessandro Poggio, Valentina Porcheddu, Daniela Sacco, Antonella Sbrilli, Salvatore Tedesco – have responded, in the style of each author, with a plurality of form, such as short essay, with bibliography and images, general analysis of Settis's volume, in-depth studies on one of the themes, reflections on tradition and contemporaneity.

keywords | contemporary art; classical tradition; Salvatore Settis.

doi: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2021.180.0007>

[cartaceo](#)
[ebook](#)

temi di ricerca

[Archeologia Teatro e arti performative](#) [Architettura](#) [Arti visive e Iconologia](#) [Filosofia e Storiografia](#)

indici

[Indice per autore](#) [Interviste](#) [Testi inediti e rari](#)

colophon

[Centro studi ClassicA](#) [Associazione culturale Engramma](#) [Policy e procedure redazionali](#) [Redazione](#) [Comitato scientifico internazionale](#) [Presentazione in preparazione](#) [albo Referee](#)

libreria

[libreria](#)

archivio

[pdf](#) [1](#) [2](#) [3](#) [4](#) [5](#) [6](#) [7](#) [8](#) [9](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [18](#) [19](#) [20](#) [21](#) [22](#) [23](#) [24](#) [25](#) [26](#) [27](#) [28](#) [29](#) [30](#) [31](#) [32](#) [33](#) [34](#) [35](#) [36](#) [37](#) [38](#) [39](#) [40](#) [41](#) [42](#) [43](#) [44](#) [45](#) [46](#) [47](#) [48](#) [49](#) [50](#) [51](#) [52](#) [53](#) [54](#) [55](#) [56](#) [57](#) [58](#) [59](#) [60](#) [61](#) [62](#) [63](#) [64](#) [65](#) [66](#) [67](#) [68](#) [69](#) [70](#) [71](#) [72](#) [73](#) [74](#) [75](#) [76](#) [77](#) [78](#) [79](#) [80](#) [81](#) [82](#) [83](#) [84](#) [85](#) [86](#) [87](#) [88](#) [89](#) [90](#) [91](#) [92](#) [93](#) [94](#) [95](#) [96](#) [97](#) [98](#) [99](#) [100](#) [101](#) [102](#) [103](#) [104](#) [105](#) [106](#) [107](#) [108](#) [109](#) [110](#) [111](#) [112](#) [113](#) [114](#) [115](#) [116](#) [117](#) [118](#) [119](#) [120](#) [121](#) [122](#) [123](#) [124](#) [125](#) [126](#) [127](#) [128](#) [129](#) [130](#) [131](#) [132](#) [133](#) [134](#) [135](#) [136](#) [137](#) [138](#) [139](#) [140](#) [141](#) [142](#) [143](#) [144](#) [145](#) [146](#) [147](#) [148](#) [149](#) [150](#) [151](#) [152](#) [153](#) [154](#) [155](#) [156](#) [157](#) [158](#) [159](#) [160](#) [161](#) [162](#) [163](#) [164](#) [165](#) [166](#) [167](#) [168](#) [169](#) [170](#) [171](#) [172](#) [173](#) [174](#) [175](#) [176](#) [177](#) [178](#) [179](#) [180](#) [181](#) [182](#)