

la rivista di **en**gramma
luglio **2022**

193

Tracce Finestre Visioni

La Rivista di Engramma
193

La Rivista di
Engramma

193

luglio 2022

Tracce Finestre Visioni

a cura di
Monica Centanni e Piermario Vesco

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdini, ilaria gripa,
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, maurizio harari,
fabrizio lollini, natalia mazour, oliver taplin,
piermario vescovo

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

193 luglio 2022

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022

edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-31494-88-5

ISBN digitale 978-88-31494-89-2

finito di stampare settembre 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Contents

- 7 *Tracce Finestre Visioni. Editoriale di Engramma n. 193*
Monica Centanni e Piermario Vescovo
- 11 *Marina Apollonio, Fusione circolare/Endings.*
Tra arte cinetica e testo musicale elettroacustico
Guglielmo Bottin
- 33 *Embodiment vs Rejectingness. Per un'evoluzione*
del "sistema di filtri" nell'opera di Pierre Bonnard
(1910-1947)
Mario De Angelis
- 79 *Esposizioni di niente/Testi per niente*
Massimo Maiorino
- 91 *L'indicibile rappresentabile. Su Wittgenstein e Klee*
Enrico Palma
- 105 *Indovinelli compositivi. Esercizi di John Hejduk per gli*
architetti del nuovo millennio
Susanna Piscicella
- 117 *Finestre letterarie e finestre visive. Sguardi esteriori e*
interiori fra tecnica e metafora
Silvia Urbini
- 139 *Pages d'un Journal de Chantier. Riflessi di Jean Cocteau in*
Berthold Lubetkin
Chiara Velicogna
- 163 *Steve McQueen. How Does One Believe in the Future?*
Angela Vettese
- Note e recensioni**
- 187 *Venezia "maternamente oscura" ospita Anish Kapoor.*
La mostra "Anish Kapoor" alle Gallerie dell'Accademia
e a Palazzo Manfrin, 20 aprile / 9 ottobre 2022
Michela Maguolo
- 199 *An Archaeology of Silence. Sulla mostra di Kehinde Wiley*
(Venezia 2022)
Asia Benedetti
- 207 *What a Time! Il ritorno del passato tra shock e continuità*
in due copertine di "Time"
Francesco Giosuè
- 219 *L'incantesimo del fuoco. Sulla mostra "On Fire" alla*
Fondazione Giorgio Cini (Venezia 2022)
Andrea Cortellessa

- 225 *"Cromocracy". Sulla mostra di Abel Herrero alla Galleria Castello (Venezia 2022)*
Andrea Cortellessa
- 231 *La memoria di un gesto che raccoglie il visivo in un segno. I taccuini della storia dell'arte. Recensione di:*
Emanuele Pellegrini, La memoria in tasca, Roma 2021
Silvia De Min
- 243 *Sogno e visione, secondo David Lynch. Presentazione di:*
Nicola Settis, Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3, Pisa 2022
a cura di Ilaria Grippa e Monica Centanni
- 261 *abecedari architettonici di Sergio Polano (Ronzani, 2022).*
Una presentazione e un estratto del volume
a cura di Beppe Cantele

Tracce Finestre Visioni

Editoriale di Engramma n. 193

a cura di Monica Centanni, Piernario Vescovo



Il numero 193 di Engramma prosegue sul terreno del Novecento e della contemporaneità gli intrecci e le interrogazioni del precedente numero, intitolato a “Testo con figura”.

“Tracce Finestre Visioni” raccoglie una serie di contributi focalizzati sul rapporto tra testi e immagini, e insiste in particolare sul tema del confine tra i primi e le seconde. Labile, fragile, permeabile, esso presenta buchi e varchi che prendono forma di finestre; mostra latenze e slabbrature, che appaiono come visioni; mostra persistenze percepibili come tracce.

Per la copertina abbiamo scelto un'immagine emblematica di Marina Apollonio, che parte da esperienze degli anni '60 del Novecento e che giunge al presente: una delle *Fusioni circolari/Endings*, che mettono in movimento percezioni visive e uditive, usando il disco per incidervi, anziché suoni esogeni, il “rumore di funzionamento” del supporto stesso, rumore poi composto in forma musicale articolata e sincronizzata alla periodicità visiva dell'opera cinetica.

A Marina Apollonio (classe 1940), alla fusione circolare tra arte cinetica e testo musicale elettroacustico, è dedicato il saggio di Guglielmo Bottin, *Fusione circolare tra arte cinetica e testo musicale elettroacustico*, che apre la prima sezione del numero. Ad esso segue, nell'opposizione di *Embodiment a Rejectingness*, l'analisi di Mario De Angelis, che verte sul

“sistema di filtri” nell’opera di Pierre Bonnard, prendendo spunto da testi di Mallarmé (*Les Fenêtres*, 1866; *Prose pour des Esseintes*, 1885), affiancati ad alcune opere dell’ultimo periodo dell’artista (*La Fenêtre*, 1925; *Salle à manger sur le jardin*, 1930-3; *Salle à manger à la campagne*, 1934-35; *La table devant la fenêtre*, 1934-35, *Le Jardin*, 1936), per una retorica del visibile comune al sistema letterario e pittorico.

La finestra e la tela-sipario sono altri due referenti principali, come soglie di passaggio o luogo di conservazione residuale. Silvia Urbini scrive di *Finestre letterarie e finestre visive*, a partire da Petrarca e da una miniatura di Bartolomeo di Sanvito fino a Dora Maar, seguendo le tracce di una lunga storia che illumina un oggetto paradigmatico nella cultura letteraria e visiva occidentale. Nelle abbacinanti tonalità del bianco e nelle scheletriche sembianze di una parola scarnificata, che trova un’eco grottesca e amplificata nel vuoto circostante, Massimo Maiorino in *Esposizioni di niente/Testi per niente* accosta l’*Achrome* di Piero Manzoni alle *Nouvelles et textes pour rien* di Samuel Beckett.

A *Grenzen des Verstandes (Limiti della comprensione)* di Paul Klee è dedicata la lettura di Enrico Palma, che prende spunto dalle proposizioni del *Tractatus logico-philosophicus* di Ludwig Wittgenstein, aprendo uno scenario ermeneutico di frontiera su questa sorta di immagine-movimento, tanto attraverso gli elementi formali (il punto, la linea, lo spazio-superficie complesso) quanto attraverso alcuni degli accadimenti della natura nel suo dispiegarsi temporale. Susanna Piscicella si dedica agli “esercizi” o “indovinelli” in oltre 6000 versi composti da John Hejduk, *Esercizi per gli architetti del nuovo millennio*, composti in uno stato contemplativo e febbrile nell’arco di oltre trent’anni: la tensione tra immagine e parola vi è sperimentato a un livello mai conosciuto prima nella letteratura architettonica.

Chiara Velicogna analizza le *Pages d’un Journal de Chantier* di Berthold Lubetkin (1932), relativo a un edificio dell’Avenue de Versailles, mettendo in luce gli interessi e le relazioni del discorso architettonico con l’avanguardia letteraria e artistica degli anni ’30, e in particolare in riferimento a Jean Cocteau. La prima sezione si chiude con un saggio di Angela Vettese *How Does One Believe in the Future?* dedicato a Steve McQueen (1969), e al suo diverso utilizzo del mezzo filmico, rivolgendosi

al pubblico del cinema tradizionale, a quello delle serie TV, ma anche a quello dell'arte contemporanea.

La seconda sezione "Note e Recensioni" presenta, in rapporto al tema, una nutrita rassegna di interventi dedicati ad esposizioni e mostre veneziane, collegate più o meno direttamente alla Biennale 2022: Michela Maguolo sulla Venezia "maternamente oscura" di Anish Kapoor (Gallerie dell'Accademia/Palazzo Manfrin); Asia Benedetti sulla "archeologia del silenzio" di Kehinde Wiley (alla Fondazione Giorgio Cini); Andrea Cortellessa sulla mostra "On Fire", curata da Bruno Corà, con opere di Burri, Klein, Arman, Kounellis, Calzolari, Parmiggiani; e ancora su quella di Abel Herrero intitolata "Cromocracy" (Galleria Castello).

La sezione contiene, inoltre, una nota di Francesco Giosuè, *What a Time!*, sul confronto delle copertine "in tempo di guerra" del periodico "Time" dal 1968 al 2022, a partire da quelle relative alla guerra Russia-Ucraina e agli interrogativi che esse suscitano.

Tre altri interventi, tra presentazione e recensione, riguardano infine tre volumi di recente pubblicazione. Silvia De Min propone una lettura de *La memoria in tasca* di Emanuele Pellegrini, dedicato al taccuino d'artista e alla specifica relazione tra testo e immagine, nella reciproca relazione e influenza tra l'"appuntamento" visivo e verbale; Ilaria Grippa e Monica Centanni in *Sogno e visione* presentano l'importante volume monografico su David Lynch, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3* di Nicola Settis. E infine, a sigla di questi esercizi di dialogo tra testo e figura, Beppe Cantele presenta la cifra preziosa della parola che si fa immagine nello splendido volume *abbedari architettonici* di Sergio Polano (Ronzani, 2022).

English abstract

The issue of Engramma "Tracce Finestre Visioni" (Traces Windows Visions) collects a series of contributions focused on the relationship between text and image, with particular insistence on the boundary between them as labile, porous and fragile: with holes and gaps that take the form of windows; latencies and wounds that

appear like visions; persistences that are perceivable as traces. The first section includes a group of essays on contemporary arts: *Marina Apollonio, Fusione circolare/ Endings. Tra arte cinetica e testo usicale elettroacustico*, by Guglielmo Bottin; *Embodiment vs Rejectingness. Per una evoluzione del "sistema di filtri" nell'opera di Pierre Bonnard (1925-1935)*, by Mario De Angelis; *Esposizioni di niente/Testi per niente*, by Massimo Maiorino; *L'indicibile rappresentabile. Su Wittgenstein e Klee*, by Enrico Palma; *Indovinelli compositivi. Esercizi di John Hejduk per gli architetti del nuovo millennio*, by Susanna Pisciella; *Finestre letterarie e finestre visive. Sguardi esteriori e interiori fra tecnica e metafora*, by Silvia Urbini; Pages d'un Journal de Chantier. *Riflessi di Jean Cocteau in Berthold Lubetkin*, by Chiara Velicogna; Steve McQueen. *How Does One Believe in the Future?* by Angela Vettese.

The second section "Note e Recensioni" (Notes and Reviews) readings and reviews of exhibitions in display in Venice, more or less directly related to the Biennale 2022, are presented: *Venezia "maternamente oscura". Anish Kapoor alle Gallerie dell'Accademia e a Palazzo Manfrin (aprile/ottobre 2022)*, by Michela Maguolo; *An Archaeology of Silence. Recensione della mostra di Kehinde Wiley (Venezia 2022)*, by Asia Benedetti; *L'incantesimo del fuoco. Sulla mostra "On Fire" alla Fondazione Cini (Venezia 2022)*, by Andrea Cortellessa; *"Cromocracy". Sulla mostra di Abel Herrero alla Galleria Castello (Venezia 2022)*, by Andrea Cortellessa. The section also includes a Note on the comparison between 1968 and 2022 wartime covers of the periodical "Time": *What a Time! Il ritorno del passato tra shock e continuità in due copertine del "Time"*, by Francesco Giosuè. Closing the section, as well as the issue itself, are the presentations of three recent volumes that intersect the theme of the text/image/vision relationship: *La memoria di un gesto. Presentazione di La memoria in tasca di Emanuele Pellegrini*, by Silvia De Min; *Sogno e visione, secondo David Lynch. Presentazione di: Nicola Settis, Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, edited by Ilaria Grippa and Monica Centanni; *abbedari di Architettura di Sergio Polano. Presentazione di Beppe Cantele.*

keywords | Architectural Alphabets; Marina Apollonio; Arman; Julian Assange; Samuel Beckett; Black Lives Matter; Bergson; Alberto Burri; Pier Paolo Calzolari; Jean Cocteau; Bruno Corà; John Hejduk; Abel Herrero; Enrique Irazoqui; Anish Kapoor; Kinetic Art; Op Art; Paul Klee; Yves Klein; Jannis Kounellis; David Lynch; Berthold Lubetkin; Mallarmé; Piero Manzoni; Steve McQueen; Claudio Parmiggiani; Pier Paolo Pasolini; Emanuele Pellegrini; Sergio Polano; Sketchbook; "Time Magazine"; *Twin Peaks*; Ukrainian War; Kehinde Wiley; Ludwig Wittgenstein.

Marina Apollonio, Fusione circolare/Endings

Tra arte cinetica e testo musicale elettroacustico

Guglielmo Bottin

Marina Apollonio e l'arte cinetica

Marina Apollonio nasce nel 1940 a Trieste. Il padre Umbro Apollonio (1911-1981) è critico d'arte e docente di storia dell'arte contemporanea all'Università di Padova. Nel 1950, in seguito alla nomina del padre quale direttore dell'archivio della Biennale, la famiglia si trasferisce a Venezia. Lì Marina Apollonio intraprende studi pittorici all'Accademia di Belle Arti con Giuseppe Santomaso. Inizialmente ispirata dai pionieri della pittura astratta quali Malevič e Mondrian, fa in seguito propri alcuni temi della scuola Bauhaus, in particolare le teorie del colore, l'uso di materiali industriali e l'integrazione tra arte, architettura, estetica e funzione. Nel 1963 si reca a Parigi dove lavora per un anno come designer per uno studio di architettura. Rientrata in Italia, realizza *Rilievi metallici a sequenze cromatiche* e le prime *Dinamiche circolari* (dove non diversamente indicato, le fonti delle note biografiche e delle esposizioni sono Jungwirth, Skreiner, Dorfles 1973 e Menichini 2014, n.d.a.). I *Rilievi* sono composizioni strutturate di strisce piatte di metallo sovrapposte e anelli di alluminio, con finitura a specchio; opere che determinano da un lato una percezione stabile dovuta alla struttura metallica ma al tempo stesso un'esperienza, non ancora cinetica ma certamente dinamica, dovuta ai riflessi del metallo che variano insieme al movimento dell'osservatore (Popper 1968). Le *Dinamiche circolari* – filiazioni secondo alcuni (Rimanelli e Rich 2007, Dall'Asta 2016) dei rotorilievi (*Rotoreliefs*) stampati da Duchamp nel 1935 ma già 'protagonisti' di *Anemic Cinema* del 1926 – sono dei tondi progettati per ruotare intorno al loro asse centrale. Connotate da composizioni geometriche di linee bianche e nere, le *Dinamiche* sono strutturate per dare l'illusione che, al ruotare del tondo, la superficie si curvi o si pieghi su sé stessa (Rickey 1967). I tondi più piccoli vengono messi in movimento manualmente, mentre quelli più grandi sono

dotati di un motore elettrico, dettaglio importante sul quale torneremo quando entreremo nel vivo dell'opera oggetto di questa analisi.

Nel 1964 Marina Apollonio incontra Getulio Alviani (1939-2018) il quale la convince a superare ogni timidezza nel proporsi come artista (Perna 2017), esitazione dovuta anche alla perplessità di Apollonio padre che inizialmente cercò di escludere la figlia dalle mostre (Apollonio 2019), preoccupato che fosse considerata nel mondo dell'arte solamente in quanto figlia di un importante critico:

[Mio padre] lavorando nel campo dell'arte praticamente ovunque, nei premi, nelle esposizioni, non voleva essere tacciato di nepotismo [...] dove c'era lui io non potevo esserci [...] in una commissione in cui c'era anche Gillo Dorfles, ci fu una battaglia tra lui e mio padre per escludermi o ammettermi. Naturalmente vinse mio padre e fui esclusa (Apollonio 2022).

Marina Apollonio gira comunque l'Italia e l'Europa: incontra Dadamaino (1930-2004), Grazia Varisco (1937-), Nanda Vigo (1936-2020), gli esponenti della corrente Azimuth, gravita intorno al Gruppo N (Padova) ed al Gruppo T (Milano), conosce il *Groupe de Recherche d'Art Visuel* di Parigi e il Gruppo Zero di Düsseldorf, tutti artisti rappresentativi di quella che Argan definisce "arte gestaltica". Il critico infatti individuava nel connubio tra i caratteri della produzione industriale e di quella artistica il risultato di un processo che portava a qualcosa di più della somma delle singole azioni, un'arte che egli vedeva come interprete della collettività (Sylos Calò 2013). Gli artisti che gravitano intorno ai summenzionati gruppi condividono spesso una metodologia comune basata sul progetto (Argan 1967) e materiali 'freddi'; producono opere inerenti alla psicologia della forma e della percezione, basate sul moto (reale o apparente) e, in alcuni casi, anche al suono creato dal movimento stesso (Lista 2005). Secondo Rickey (1964) tra i tratti distintivi di queste correnti artistiche vi sarebbero: una nuova idea di spazio, inteso come continuum bi- o tridimensionale, non più solo 'contorno' di una dicotomia figura-sfondo; l'uso di microelementi in numero tale da rendere arduo il loro conteggio, troppi minuti per essere visti come forme separate e troppo grandi per coagularsi in texture; la rappresentazione di geometrie non-euclidee; l'utilizzo di luce e movimento per dare adito a fenomeni ottico-percettivi; il tentativo di 'oggettificare' l'opera e renderla indipendente dalla soggettività dell'artista

mediante processi matematici o stocastici e un coinvolgimento attivo dello spettatore che “da consumatore, diventa attore e produttore di qualcosa” (Sylos Calò 2018, 121). Alviani ha ricordato così l’approccio e l’atteggiamento artistico di quegli anni:

Lavoravamo con impegno e privi di ogni volontà di clamore su problemi ottici e di percezione, sulle immagini virtuali, sul dinamismo intrinseco dell’opera, sull’intervento del fruitore, sulla luce e sullo spazio, sulla serialità, sui nuovi materiali [...] con alla base la matematica e le forme esatte (Alviani 2006)

Gli artisti volevano infatti contrastare anche l’idea romantica dell’artista come genio isolato – visione celebrata dalle correnti informali come l’*action painting* – e cercavano un’oggettività artistica derivante non tanto dal gesto quanto dal progetto. Si sviluppò quindi una reazione da più punti concertata contro due paradigmi allora dominanti, l’arte informale e il realismo socialista (Caplan 2018), cercando un’alternativa estetica e ideologica che confluisce in opere orientate alla percezione “oggettiva”. Negli Stati Uniti, in seguito al grande successo della mostra *The Responsive Eye* del 1965, l’arte cinetica e programmata viene però ‘spettacolarizzata’ dai media americani e così derubricata da espressione di movimenti ideologico-artistici a divertimento pseudo-scientifico che produce fenomeni assimilati alla percezione alterata o all’allucinazione psichedelica (Nicolai 2011). Tale popolarità superficiale e consumistica fu vissuta come una vera propria aggressione da alcuni artisti che si vedevano in questo modo defraudati della propria arte e banalizzati nel pensiero:

Nelle vetrine di moda della 5a Strada c’erano le gigantografie delle nostre opere [...] i giornali pubblicavano copertine o ampi servizi sulle opere più spettacolari e sugli artisti più famosi! Successo, successo, successo, di questo fenomeno sul puro piano estetico, di superficie, per pura curiosità, ma il tutto era addirittura contrario alle nostre prerogative [...] questa è stata la sua tragedia, consumata in brevissimo tempo, e la sua fine: la equivocazione di quanto noi volevamo, del nostro pensiero, della nostra ideologia per far prendere alle nostre cose sempre le solite vecchie strade, i nostri copyright sono stati scippati, saccheggianti. Tutti hanno copiato, adottato, impiegato le nostre immagini, le nostre ricerche per farne gli usi

più disparati e astrusi, volgarizzando tutto e facendone svilire i significati (Alviani 2006).

La corrente cinetico-programmata ebbe filiazioni oltre che in Italia anche in Germania, Sudamerica e Jugoslavia, paese quest'ultimo sede delle esposizioni collettive *Nove Tendenze* tenutesi a Zagabria tra il 1961 e 1973 (Rubino 2021). Trovandosi ad agire nel contesto di un movimento internazionale Marina Apollonio, pur rimanendo autonoma dai gruppi specifici, ne condivide sostanzialmente l'approccio e le pratiche: "Tutte le mie opere sono sempre calcolate, programmate. Non c'è niente di casuale" (Apollonio 2019). Tuttavia alcune di queste opere sembrano quasi contraddire il principio base della teoria della Gestalt, ovvero la formazione di un ordine percettivo e di una 'unicità' a partire da elementi visivi frammentari. Al contrario, siamo talvolta posti di fronte a interpretazioni multiple, tutte simultaneamente possibili ma instabili e sfuggenti, in cui "la conoscenza e la visione a volte si rivelano incompatibili, se non inconciliabili" (Houston 2014). D'altro canto Gibson, primo propugnatore di un paradigma gnoseologico ormai assodato, quello dell'approccio Ecologico alla Percezione considera il movimento un aspetto irrinunciabile e fondativo dell'esperienza percettiva del mondo (Gibson 1979). Buona parte delle opere di Marina Apollonio riguarda così l'esplorazione delle diverse possibilità per rendere 'attive' le forme geometriche primarie (Vergine 1988, 1992). Nelle *Dinamiche Circolari*, nelle *Strutture curvilinee transassiali a cerchi concentrici ed eccentrici* e nelle *Strutture ad anelli* l'artista studia configurazioni che, attraverso torsioni sempre differenti, manifestano l'invarianza di alcune proprietà del cerchio e della spirale:

L'interesse della mia ricerca è rivolto all'indagine nell'ambito di una forma primaria [...] allo scopo di studiarne le possibilità strutturali [...] il movimento ne accresce gli aspetti fenomenici e, a seconda delle velocità impresse, si hanno effetti di avvicinamento e allontanamento delle masse lineari, di concavità e convessità virtuali e sensazioni di fluidità pulsanti (Apollonio 1968)

A ogni buon conto l'arte programmata, focalizzandosi sui fenomeni della percezione visiva, ha esteso il sentire estetico a forme e ambiti che prima erano dominio delle discipline scientifiche (Tomasini 1983). Gli artisti gruppi

riconducibili ai movimenti ottico-cinetici si cimentavano così in una pseudoscienza dell'arte (Vergine 2008, 273), a voler dimostrare un valore artistico 'oggettivo' che risiedeva non tanto nell'opera in sé ma in un progetto a priori della specifica realizzazione:

La forma elementare ha in sé l'astrazione totale in quanto è costituita da un programma matematico. Su questa base l'azione si svolge con assoluto rigore in un rapporto diretto tra intuizione e verifica: intuizione a livello ottico e verifica a livello matematico [...] Tutto ciò non è contaminato, ovviamente, da elementi di ordine soggettivo (Apollonio 1966).

Nel 1965 Marina Apollonio partecipa alle rassegne *Nova Tendencija 3* (Zagabria, Galleria Suvremene Umjetnosti), *Aktuel '65* (Berna) e *Oeuvres Plastiques et Appliquées* (Bruxelles, Galerie Smith). Tra il 1966 e il 1968 tiene mostre personali e collettive in Italia e all'estero, tra cui *Public Eye* presso la Kunsthhaus di Amburgo. La prima di produzione in serie di *Dinamiche circolari* - in forma di dischi destinati al movimento mediante meccanismo elettromeccanico - è del 1968, un'edizione curata dal Centro Duchamp a Bologna. Un'immagine statica di *Dinamica Circolare* sarà in seguito utilizzata come copertina per l'edizione tascabile della raccolta *Ti Con Zero* di Italo Calvino (Barenghi 2007, 206). Nel 1969 l'artista è parte di *Nova Tendencija 4* (Zagabria, Museo delle arti e dei mestieri) e *El arte cinético y sus orígenes* (Venezuela, Ateneo de Caracas). Nel 1969 entra a far parte della collezione di Peggy Guggenheim con un'opera appositamente realizzata in colore verde, poiché la collezionista non era interessata a quelle in bianco e nero (Apollonio 2019). Negli anni successivi Marina Apollonio prosegue la propria ricerca artistica utilizzando nuovi materiali (vernice fluorescente, polistirene, perspex, tessuti) e nuove tecniche (gradazioni cromatiche, serigrafie, stencil). Non entreremo qui nel dettaglio di tali sviluppi, per i quali si rimanda alle fonti in bibliografia (Menichini 2014), dato che il caso di rapporto tra testo sonoro e immagine di cui ci occuperemo deriva da un'evoluzione delle opere realizzate negli anni Sessanta e, in particolare, da due lavori specifici (*Fusione circolare* del 2016 e *Fusione circolare doppia* del 2019) che condividono con le *Dinamiche* la forma del tondo con linee bianche e nere.

Al volgere del millennio, i movimenti dell'arte cinetico-programmata e l'*op art* (così era stata chiamata oltreoceano) tornano a essere oggetto di attenzione da parte dei curatori (Rimanelli e Rich 2007). Nel 2005 Marina Apollonio viene chiamata a esporre in Francia per la mostra retrospettiva *L'œil moteur - Art optique et cinétique 1950-1975* (Strasburgo, Museo d'arte moderna e contemporanea) e alla Biennale di Praga. Nel 2007 la commissione di un'opera di grande formato (*Spazio ad attivazione cinetica*, un disco rotante del diametro di dieci metri) da parte della Schirn Kunsthalle di Francoforte (Corris 2007) è la conferma di un forte interesse nei confronti del lavoro dell'artista che, negli anni a seguire, parteciperà alle principali rassegne nazionali e internazionali di *op art*, tra cui *Optic Nerve* (Columbus Museum, 2007), *Ghosts in the machine* (New York, New Museum, 2012), *Dynamo* (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 2013), *Global Exchange* (Roma, MACRO, 2013), *Turn Me On* (Londra, Christie's, 2014), *The Illusive Eye* (New York, Museo del Barrio, 2016), *Action-Reaction* (Rotterdam, Kunsthalle, 2018), *Open Works* (Barcelona, La Pedrera, 2018) - per l'elenco completo delle esposizioni si rimanda al catalogo in bibliografia (Menichini 2014). Nel 2022 Marina Apollonio è tra gli artisti invitati alla Biennale di Venezia per la cinquantanovesima esposizione internazionale d'arte. Il suo lavoro è esposto insieme a quello di altre due artiste cinetiche, Nanda Vigo e Grazia Varisco, in una sezione speciale denominata *Tecnologia dell'incanto* (Totaro 2022). Il 24 settembre 2022 si inaugurerà a Padova la mostra *l'Occhio in Gioco - Percezione, impressioni e illusioni* nell'arte cui Marina Apollonio partecipa con una grande installazione (Codogno 2021).

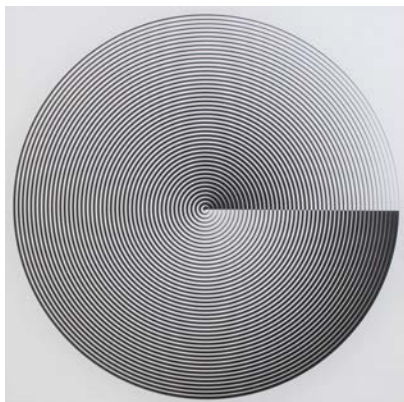
Fusione circolare tra arte visiva e testo sonoro

Oggi Marina Apollonio è, con Grazia Varisco, tra i pochi artisti cinetici ancora in piena attività e nelle sue mostre, accanto ai lavori degli anni Sessanta e Settanta, compaiono diverse opere recenti. *Fusione circolare* [Fig. 1 e 2] è stata realizzata in due versioni, entrambe su legno laccato: la versione del 2016 è di un metro di circonferenza, quella del 2019 di sessanta centimetri. Si presenta come una doppia spirale costituita da fasce di nero che, andando in senso orario, si riducono in larghezza fino a diventare linee sottili. Lo stesso avviene, in senso antiorario, per le fasce bianche (M. Apollonio, conversazione con l'autore, 19 ottobre 2021). Questo lavoro nasce dapprima come opera statica: non infatti era stato previsto il moto intorno all'asse centrale, caratteristico invece delle

dinamiche circolari degli anni Sessanta. Nel 2021 l'opera viene abbinata al brano di musica elettroacustica *Endings*: a quel punto si è deciso di aggiungervi il movimento e rendere così "ritmica" anche la parte visiva (*ibidem*). La presenza di un motore elettrico accomuna questa nuova opera cinetica ad alcune delle *Dinamiche Circolari* degli anni Sessanta, una delle quali era anche stata riprodotta in serie su cartoncino, corredata dalla dicitura "disco visivo, da far ruotare a tutte le velocità su un comune giradischi" (Apollonio 1967). Tale dispositivo era infatti tra gli strumenti di lavoro di Apollonio, in particolare per la fase preparatoria delle opere cinetiche:

Non era come adesso dove la tecnologia ti aiuta in tutto. Ogni opera, fino a che non l'avevo realizzata, finché non era in movimento, non sapevo come sarebbe venuta esattamente [...] facevo delle prove mettendo degli elementi persino sul giradischi (Apollonio 2022).

Per potersi avvalere del moto cinetico impresso da un giradischi, il nuovo formato di *Fusione Circolare* ha richiesto una riprogettazione dell'opera con un diverso numero di spire che fosse adatto a un tondo di circonferenza 30 cm. È proprio il giradischi che, oltre a riprodurre il suono della composizione, consente una sincronia perfetta tra la percezione della vista e quella dell'udito: la musica manifesta infatti cicli ritmici che si ripetono ad ogni giro del disco, con la stessa periodicità e durata (1,33 secondi) di una rotazione completa della spirale. Per comprendere come questo avviene è necessario descrivere ora il progetto di composizione che ha determinato tale forma musicale.



1 | Marina Apollonio, *Fusione circolare* (2019), legno laccato, 100x100 cm.

2 | *Fusione Circolare*, dettaglio della costruzione geometrica.

Il solco aperto della spirale e il solco chiuso del cerchio.

La tecnica del *locked groove* (ovvero l'incisione del suono su disco in un anello chiuso che la puntina del giradischi percorre all'infinito) è presente nel contesto della musica d'arte sin dai primi esperimenti di Pierre Schaeffer del 1948 (De Lautour 2017) e, nelle decadi successive, sono stati diversi i compositori e i sound artist ad aver utilizzato dischi con *locked groove* nelle loro opere (Kelly 2019). Normalmente però il disco è inciso con un solco non circolare bensì spiraliforme che, partendo dal bordo esterno, attraversa l'intera facciata per poi terminare verso il centro. In quest'area 'di confine' la spirale viene chiusa in un anello che torna su sé stesso, un'orbita circolare che in genere non contiene suoni ma ha la funzione di bloccare la puntina del giradischi per impedire che quest'ultima possa andare 'alla deriva' e scontrarsi con l'etichetta centrale (Osborne 2012, 22). Il testo musicale di *Endings* è costruito proprio a partire da questi anelli di 'silenzio', dai solchi circolari chiusi alla fine del disco detti *run-out groove* o *end groove*. L'unico contenuto sonoro che si può normalmente sentire in un *end groove* è quello accidentale del crepitio della puntina dovuto alla polvere depositata nel solco oppure alla parte terminale (appena udibile) della coda dell'ultimo suono del brano posto in fondo alla facciata.

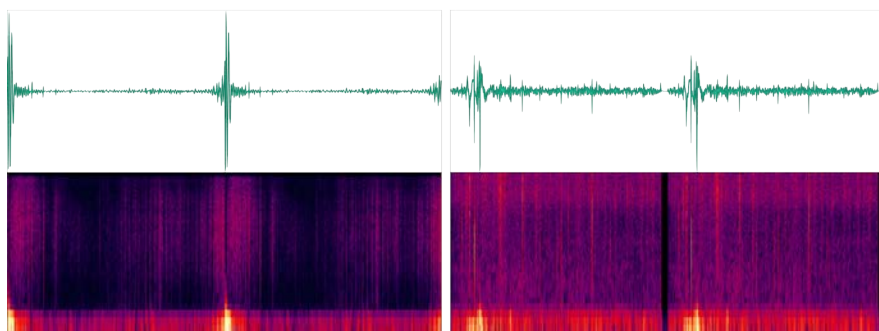
Sul giradischi anche quando la musica finisce, il movimento circolare del disco perdura. La musica termina, esponendo così il suo essere forma chiusa e rivelando al contempo come il disco sia un oggetto mediale

limitato, contenitore di una quantità finita di tempo. Il crepitio singhiozzante della puntina intrappolata nell'*end groove* invece prosegue quasi come accompagnamento della persistenza del moto rotatorio: finita la musica, dopo l'ultimo suono il disco continua a girare potenzialmente all'infinito, ribadendo la propria forma circolare indipendentemente dal suo contenuto. Ogni giro a vuoto rappresenta così una doppia lacuna: la mancanza della musica (che prima c'era e ora non c'è più) e la mancanza dell'intervento umano necessario a fermare il meccanismo, a sollevare la puntina e rimetterla a posto. Il solco chiuso segnala così il residuo di un tempo precedente (residuo che potrebbe ripetersi all'infinito) e anche un nuovo tempo emergente: quello di attesa dell'intervento umano che ponga fine alla ripetizione. L'*end groove* attende e insieme anticipa, lasciando presagire la sua eventuale risoluzione e marcando il punto in cui il disco necessita della nostra attenzione, del nostro ritorno, una nostra azione (Williamson 2021).

Endings è una composizione che ha paradossalmente inizio proprio in quel momento/luogo del disco in cui la musica termina. Una forma sonora composta di timbri elettrici e meccanici che emerge, così come nell'arte visiva programmata di Marina Apollonio, da un preciso metodo di lavoro. Sono stati registrati una serie di sedici brevi anelli sonori di identica durata (1,33 secondi, il tempo di una rivoluzione completa del disco a 45 giri al minuto), provenienti da sedici facciate diverse. In linea di principio si sarebbero anche potute usare sedici copie del medesimo disco giacché la polvere depositata avrebbe comunque determinato rumori e crepitii diversi e unici per ogni copia. Senza l'aggiunta di altri suoni registrati o di sintesi, questi frammenti *ready-made* di 'rumore mediale' sono stati amplificati e impiegati come tessere per comporre un mosaico di architetture poliritmiche sincopate. Una forma di musica sperimentale che presenta alcuni aspetti procedurali della *musique concrète* di metà Novecento, uniti a timbri che ricordano quelli dell'orchestra futurista ne *L'arte dei rumori* (Russolo 1916), articolati mediante contrappunto e disposti in una stesura a strati fatta di progressive accumulazioni (*build-up*), sottrazioni graduali (*break-down*) o ex abrupto (*drop*), tecniche quest'ultime tipiche della *techno music* (Butler 2006, Solberg e Jensenius 2017). Il sound di *Endings* presenta così continui barlumi della propria natura analogico-concreta, non digitale o elettronica ma elettrica, meccanica e macchinica e, in conclusione, cinetica tanto quanto la parte visiva dell'opera.

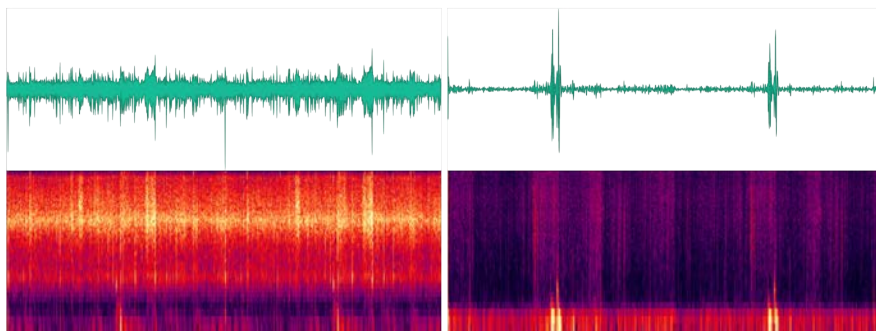
Componenti e struttura del testo sonoro

Esamineremo ora il testo sonoro di cui si è data descrizione generale, guardando prima alle caratteristiche dei singoli anelli sonori [Fig. 3-8 e 12-21] che lo costituiscono e, poi, a come questi si articolano tra loro; infine mostreremo una rappresentazione della struttura del brano nella sua interezza. Nelle figure a seguire ogni *end groove* è ripetuto così che nella parte centrale della forma d'onda sia sempre ben visibile il primo transiente. La durata di ogni frammento rappresentato è di 2,66 secondi (asse x) corrispondenti a due giri completi del disco riprodotto a 45 giri (1,33 secondi per rivoluzione). Le scale dell'asse y dei decibel (forma d'onda) e delle frequenze (spettrogramma) non sono indicate per ragioni di leggibilità. Il segnale è stato normalizzato a 0 dB e lo spettrogramma è rappresentato in scala logaritmica mel. La fascia inferiore rappresenta le frequenze da 0 a 600 Hz dei toni bassi, la fascia superiore le frequenze più elevate dei medi e degli acuti.



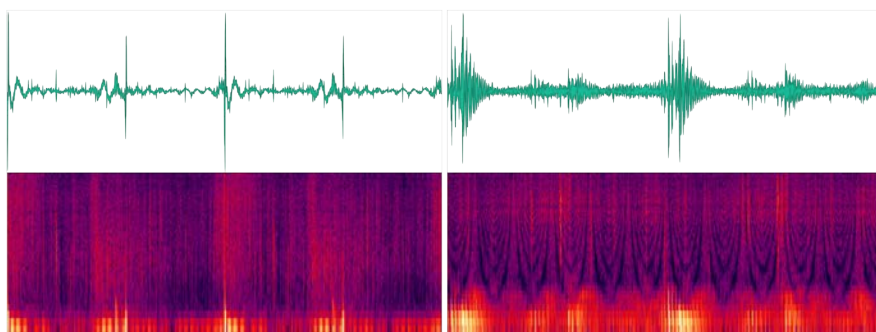
3 | Anello n.1, forma d'onda e spettrogramma.

4 | Anello n.2, forma d'onda e spettrogramma.



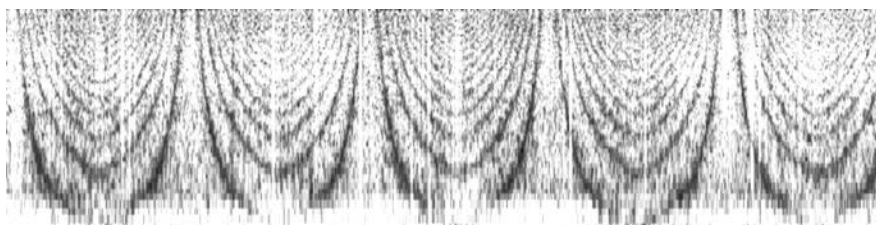
5 | Anello n.3, forma d'onda e spettrogramma.

6 | Anello n.4, forma d'onda e spettrogramma.



7 | Anello n.5, forma d'onda e spettrogramma.

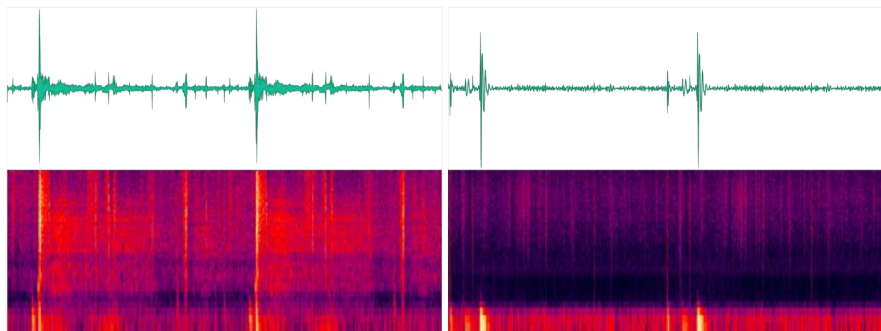
8 | Anello n.6: Lo spettrogramma presenta curve concentriche tipiche degli effetti di phasing (spostamento ciclico della fase del segnale) che incidentalmente sembrano rimandare alle *Dinamiche Circolari* e alle *Gradazioni* realizzate da Marina Apollonio [si vedano le figure 10 e 11].



9 | Anello n.6: dettaglio ingrandito di una sezione dello spettrogramma virata in bianco e nero.

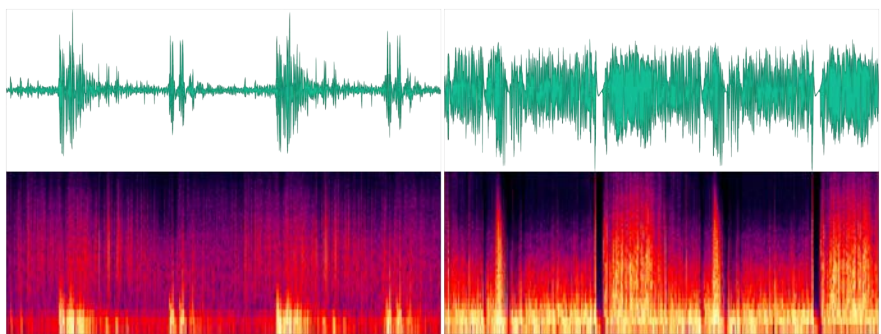


10, 11 | Marina Apollonio di fronte a *Gradazione 43-15P* (1966-1972) e *Dinamica Circolare I* (1966)



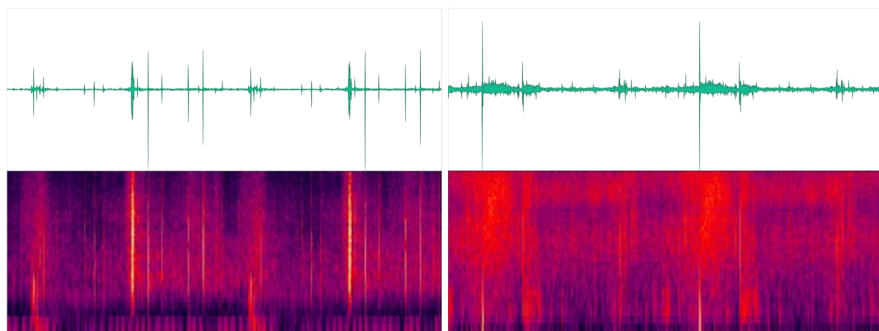
12 | Anello n.7, forma d'onda e spettrogramma.

13 | Anello n.8, forma d'onda e spettrogramma.



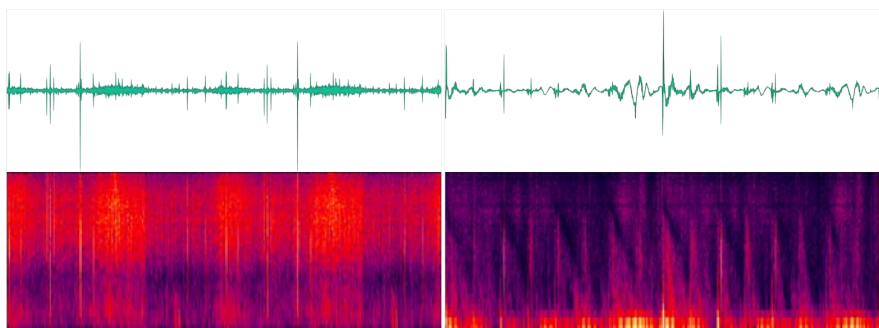
14 | Anello n.9, forma d'onda e spettrogramma.

15 | Anello n.10, forma d'onda e spettrogramma.



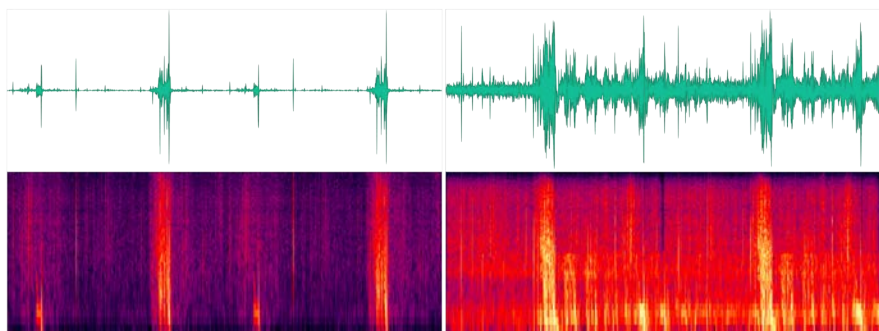
16 | Anello n.11, forma d'onda e spettrogramma.

17 | Anello n.12, forma d'onda e spettrogramma.



18 | Anello n.13, forma d'onda e spettrogramma.

19 | Anello n.14, forma d'onda e spettrogramma.



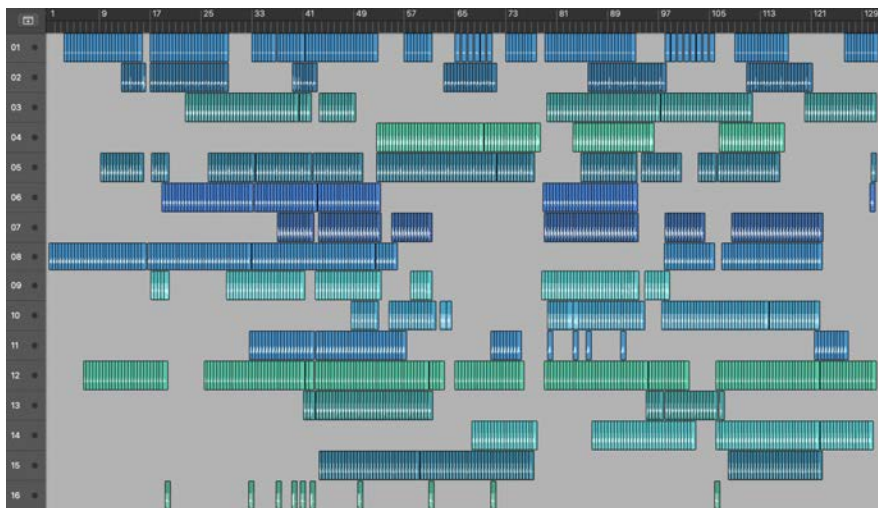
20 | Anello n.15, forma d'onda e spettrogramma.

21 | Anello n.16, forma d'onda e spettrogramma.

Vediamo ora la 'partitura' completa, rappresentando l'organizzazione dei sedici anelli sonori nei sei minuti del brano. Trattandosi di musica elettroacustica costituita da suoni pseudo-percussivi estremamente brevi e

privi di elementi tonali, la trascrizione su pentagramma non è sostanzialmente realizzabile né sarebbe probabilmente utile. L'articolazione delle parti nel corso dell'intero brano si evince abbastanza chiaramente dalla rappresentazione grafica [Fig. 22].

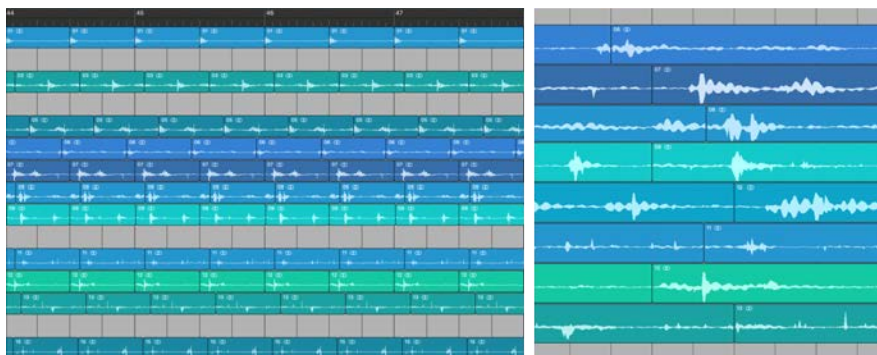
Osserviamo il progressivo accumulo dei diversi anelli: all'inizio vi è solo l'anello 8, cui si aggiunge l'anello 1, poi il 12, il 5 e il 2. Subito prima della misura 17 vi è un breve vuoto (una pausa tra 0'39" e 0'42") seguito da un pieno in cui sono presenti contemporaneamente gli anelli 1, 2, 5, 8, 9 e 12. Vi è poi un ulteriore momento di relativa quiete tra 1'15" e 1'25", seguito da un nuovo accumulo di strati. La parte centrale, compresa tra le misure 57 e 81, evidenzia un 'vuoto' più esteso corrispondente al *break-down* (2'42"), seguito da un accumulo di strati che raggiunge il suo colmo in prossimità della misura 89 (3'47"). Uno sguardo d'insieme alla partitura grafica evidenzia come gli anelli vengano eseguiti a gruppi (più o meno numerosi) e mai tutti insieme. L'anello n.16 invece compare sporadicamente e senza ripetizioni consecutive.



22 | Struttura completa della parte musicale. Ogni riga orizzontale corrisponde a un anello sonoro, numerato da 1 a 16. Nella fascia superiore sono indicati i numeri delle misure ($J = 90$, durata di ogni misura di $4/4 = 2,66$ secondi)

Il ritmo sincopato è dovuto al disallineamento degli anelli tra loro e anche rispetto alla pulsazione metronomica indicata dalle quattro fasce vuote marcate da linee nere verticali [Fig. 23]. Alcuni anelli sono disallineati

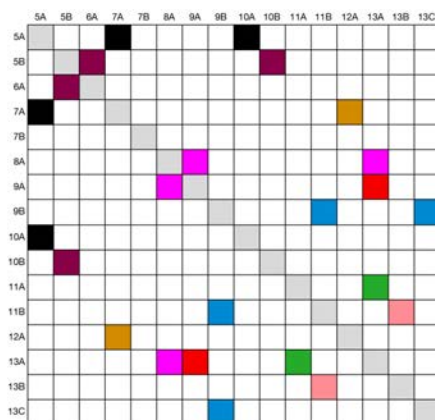
rispetto a tutti gli altri (5, 6), altri invece sono allineati a coppie (7 con 9 e con 12; 8 con 11; 10 con 13). In ogni modo, più dell'inizio dell'anello conta l'articolazione dei transienti in esso contenuti e di seguito indicati con numero-lettera (il numero indica l'anello, la lettera A il primo transiente, la B il secondo, e così via [Fig. 24]. Il transiente 5A è sincronizzato con 7B e 10A, 5B con 6A e 10B; 7A con 12A; 8A con 9A e 13A; 9B con 11B e 13C; 11A con 13A; 11B con 13B. La preponderanza di caselle bianche nella tabella [Fig. 25] indica che molti transienti non sono allineati, a conferma della presenza di sincopi a diversi livelli ritmici.



23 | Dettaglio delle misure 44-47. Le linee verticali delle fasce grigie indicano gli accenti del metronomo ($J = 90$ bpm).

L'allineamento tra pulsazione metronomica e l'inizio di alcuni anelli (1, 9, 12 sul primo e sul terzo quarto, 5 sul secondo e sul quarto) combinata al disallineamento/sfasamento degli altri anelli determina la sincopazione.

24 | Dettaglio della composizione a mosaico degli anelli dal n.5 al n.13.



25 | Tabella con le sincronie tra i transienti (anelli dal 5 al 13, corrispondenti alla sezione ingrandita in Fig. 24). La preponderanza di caselle bianche indica che vi sono molti transienti tra loro non allineati, come spesso avviene in presenza di sincopi e poliritmia.

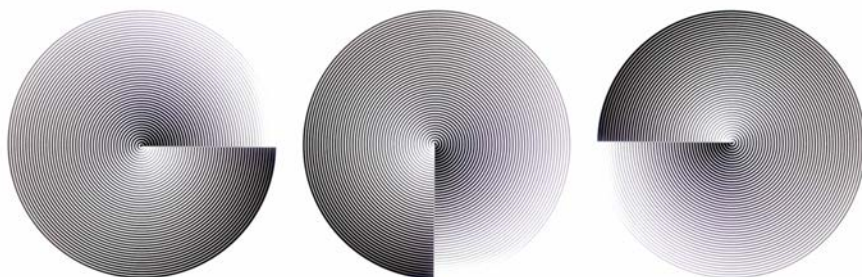
Tempo, sguardo e ascolto

Il piatto dei fonografi è paragonabile al tornio del vasaio: la massa sonora viene plasmata su di esso e la materia è già data. Ma il vaso sonoro che così nasce resta vuoto. Sarà l'ascoltatore a riempirlo (Adorno [1928] 2012).

Mentre ne *La società dello spettacolo* (Debord [1967] 1997, 50) si condanna il visivo in quanto strumento centrale del capitalismo mercantile, in *Looking at Records* (Auslander 2001) si suggerisce che, quando un bene di consumo coinvolge altri sensi, la parte visiva possa anche configurarsi come 'luogo di resistenza'. Uno di questi sensi è la percezione del tempo. I solchi sulla superficie di un disco diventano così anche una trascrizione del tempo e una rappresentazione visiva che lo reifica e lo fa sembrare tangibile: quando teniamo in mano un disco in qualche maniera avremmo anche in mano un 'pezzo' di tempo. Fin dall'inizio della fonografia, l'aspetto grafico e visivo del solco ha incuriosito studiosi e ascoltatori. Rispetto al suono, il solco del disco ha indubbiamente qualità indicale ma può tuttavia esistere anche indipendentemente da esso (Osborne 2012, 8). È significativo come non sempre vi sia una relazione proporzionale tra lo spazio occupato dai solchi e la durata temporale della musica. Questo perché - almeno dopo l'invenzione del *microgroove* nel 1948 - la distanza tra un solco e l'altro è microscopica (Wallerstein 1976) e la densità dei solchi non è rilevabile né commensurabile a occhio nudo. Lo spazio

occupato dai solchi di un brano della durata di pochi minuti può essere quindi lo stesso di un brano che invece impiega mezz'ora. La dimensione spaziale del disco non costituisce pertanto una rappresentazione razionale del suo tempo d'uso. In questa prospettiva, per Auslander (2001) il disco può essere quindi anche un oggetto mediale in grado di offrire all'ascoltatore-consumatore una lettura 'resistente' del tempo spettacolare debordiano.

Una peculiarità di *Fusione Circolare/Endings* è quella di usare il disco per incidervi, anziché suoni esogeni, il 'rumore di funzionamento' del supporto stesso, rumore poi composto in forma musicale articolata e sincronizzata alla periodicità visiva dell'opera cinetica.



26 | *Fusione Circolare/Endings*: studio preparatorio per la simulazione del movimento

L'utilizzo del crepitio di superficie del vinile catturato dalla puntina del giradischi, già utilizzato in diverse pratiche di sound art (Samartzis 2006) è in seguito divenuto il principale marchio della *hauntology* musicale (Fisher 2013), un 'rumore mediale' che ci rende coscienti del fatto che stiamo ascoltando un frammento del passato collocato però nel presente, a costituire un tempo che quindi è fuori di squadra o *out of joint* (Shakespeare, *Amleto* I, 5, 190). In questa prospettiva gli spettri sonori della musica hauntologica (Bottin 2022) affiorano dal sostrato dei supporti, dal fruscio o dal ronzio di funzionamento dei dispositivi di registrazione. In *Endings* invece il suono proviene letteralmente dal margine del disco, una zona che in genere si trascura poiché priva di contenuto musicale. In tal senso l'opera riflette sul rapporto tra silenzio e ascolto, su quello che accade appena fuori dai margini del suono (Cacciari 1995), ma anche sulla natura del disco stesso che è contemporaneamente

un oggetto-testo d'arte visiva, cinetica, sonora, ma anche oggetto-supporto fonografico di consumo. Un disco dal doppio aspetto spiraliforme: il primo visibile agli occhi, in superficie, mutuato dalle *Fusioni circolari* di Apollonio [Fig. 26]; il secondo udibile dal profondo del solco che attraversa la facciata del disco, un *groove* (il solco stesso ma in questo caso anche il ritmo ciclico della musica) costruito a partire da tanti solchi più brevi e che contiene le orbite circolari di 'silenzio crepitante' catturate da altri dischi. Quando l'opera gira sul piatto, il 'raggio' della spirale (in cui si incontrano le linee bianche e nere) si 'scontra' ciclicamente con il braccio del giradischi [Fig. 27], creando così una sincronia tra vista e udito. Un ritmo ciclico e sinestetico che si ripete tanto nell'aspetto visivo quanto in quello sonoro. La parte visibile del disco rappresenta così il suono in esso contenuto e, al tempo stesso, le forme cinetiche e mutevoli della spirale in rotazione sembrano dettare e determinare – più che solamente descrivere – la musica che udiamo. La fusione tra testo musicale e figura cinetica è pressoché totale così che, dopo aver visto e sentito la parte visiva e quella sonora muoversi insieme, non ci è quasi più possibile ricordarle o immaginarle separate.



27 | *Fusione Circolare/Endings* (2021): 'scontro' tra raggio della spirale e braccio del giradischi.

Riferimenti bibliografici

Adorno [1928] 2012

T.W. Adorno, *I volteggi della puntina* [*Nadelkurven*, "Musikblätter des Anbruch",

1928], in Id., *Long play e altri volteggi della puntina*, traduzione di E. Angelini Schäfer, Roma 2012, 21.

Alviani 2006

G. Alviani, *Nuove tendenze*, "Flash Art", 2006, 261, 91-93.

Apollonio 1966

M. Apollonio, invito per la mostra presso il Centro Arte Viva Feltrinelli, Trieste 19 febbraio 1966.

Apollonio 1967

M. Apollonio, invito per la mostra presso Studio 2B, Bergamo 16 settembre 1967.

Apollonio 1968

M. Apollonio, invito per la mostra presso la Galleria Barozzi, Venezia 21 agosto 1968.

Apollonio 2019

M. Apollonio, *Conversazioni con Marina Apollonio, Alberto Biasi, Franco Costalonga*, intervista di F. Frigerio, in *Peggy Guggenheim. L'ultima Dogaressa*, a cura di K. Vail e V. Greene, Venezia 2019, 203-206.

Apollonio 2022

M. Apollonio, *Marina Apollonio alla Biennale*, intervista di G. Pastega, "Il Piccolo", 23 aprile 2022.

Argan 1967

G.C. Argan, *Le ricerche visive programmate*, in *Grupa N*, a cura di R. Stanislawski, Łódź 1967, 9-14.

Auslander 2001

P. Auslander, *Looking at Records*, "Drama Review" 45 (1), 2001, 77-83.

Barengi 2007

M. Barengi, *From Picasso to Dürer: Calvino's Book Covers*, in *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*, a cura di B. Grundtvig, M. McLaughlin and L. W. Petersen, London 2007, 202-211.

Bottin 2022

G. Bottin, *Il progetto della hauntology: forme e pratiche dell'artefatto musicale in un presente nostalgico*, "RATM Rivista di Analisi e Teoria Musicale" XXVIII, 1 (2022), 103-36.

Butler 2006

M.J. Butler, *Unlocking the groove*, Bloomington 2006.

Cacciari 1995

M. Cacciari, *Silenzio e ascolto nella musica di Luigi Nono*. Conferenza del 30 settembre 1995, Teatro Duomo Vecchio di Arezzo.

Caplan 2018

L.A. Caplan, *From Collective Creation to Creating Collectives: Arte programmata and the Open Work 1962*, "Grey Room" 73 (2018), 54-81.

Codogno 2021

B. Codogno, *Padova rende omaggio al Gruppo N*, "Corriere del Veneto", 16 dicembre 2021.

Corris 2007

M. Corris, *Op Art*, "Art Monthly", 306 (2007), 23.

Dall'Asta 2016

M. Dall'Asta, *GIF Art in the Metamodern Era*, "Cinéma & Cie" 16, 26 (2016), 77-88.

Debord [1967] 1997

G. Debord, *La Società dello Spettacolo*, traduzione di P. Salvadori e F. Vasarri, Milano 1997.

De Lautour 2017

R. De Lautour, *Inaudible Visitors: Theories of sound reproduction in the studio practice of Pierre Schaeffer*, "Organised Sound" 22, 2 (2017), 161-171.

Fisher 2013

M. Fisher, *The metaphysics of crackle*, "Dancecult", 5, 2 (2013), 42-55.

Gibson [1979] 2014

J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, New York 2014.

Houston 2014

J. Houston, *Espandere la percezione*, in *Marina Apollonio*, a cura di B.M. Menichini (Milano, Galleria 10 A. M. 10 gennaio-11 aprile 2015), Milano 2014, 7-13.

Jungwirth, Skreiner, Dorfler 1973

K. Jungwirth, W. Skreiner, G. Dorfler, *Marina Apollonio: Werke 1964-1973* (Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum 13 aprile-6 maggio 1973), Graz 1973.

Kelly 2019

J. Kelly, *Playing the Record Lathe: Vinyl Record Cutter as Musical Instrument* (PhD dissertation, De Montfort University), Leicester 2019.

Lista 2005

M. Lista, *Dimension acoustique et art cinématique: de la 'musique des couleurs' au bruit*, in *L'oeil moteur: Art optique et cinématique 1950-1975*, Strasburgo 2005, 182-189.

Menichini 2014

B.M. Menichini, *Marina Apollonio* (Milano, Galleria 10 A. M. 10 gennaio-11 aprile 2015), Milano 2014.

Nicolai 2011

C. Nicolai, *The Responsive Eye*, "Flash Art" 277 (2011), 74-76.

- Osborne 2012
R. Osborne, *Vinyl: a history of the analogue record*, Farnham 2012.
- Perna 2017
J. Perna, *Stereotipi d'artista. Le donne nel mondo dell'arte italiana di neoavanguardia*, "Studi Culturali" 14, 3 (2017), 387-406.
- Popper 1968
F. Popper, *Origins and development of kinetic art*, New York 1968, 115.
- Rickey 1964
G. Rickey, *The New Tendency (Nouvelle Tendence - Recherche Continuelle)*, "Art Journal" 23, 4 (1964), 272-279.
- Rickey 1967
G. Rickey, *Constructivism: origins and evolution*, New York 1967, 183.
- Rimanelli e Rich 2007
D. Rimanelli e S. K. Rich, *Beautiful Loser: Op Art Revisited*, "Artforum International" 45, 9 (2007), 314-27.
- Rubino 2021
G. Rubino, *Dall'Italia alla Croazia e ritorno: nuove tendenze vs nuova tendenza. Ipotesi critiche a confronto: 1963-1983*, "Abside" 3 (2021), 173-195
- Russolo 1916
L. Russolo, *L'Arte dei rumori*, Milano 1916, 15.
- Samartzis 2006
P. Samartzis, *Surface Noise*, in *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival Conference*, 2006, 1, 61-65.
- Shakespeare
W. Shakespeare, *Amleto*, traduzione di E. Montale, Milano 1971.
- Solberg e Jensenius 2017
R.T. Solberg, A. R. Jensenius, *Pleasurable and Intersubjectively Embodied Experiences of Electronic Dance Music*, "Empirical Musicology Review" 11, 3 (2017), 301-318.
- Sylos Calò 2013
C. Sylos Calò, *Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione*, "Horti Hesperidum: Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica" 3, 2 (2013), 199-227.
- Sylos Calò 2018
C. Sylos Calò, *Arte Programmata e La Salita Grande Vendita: due mostre a confronto*, "Ricerche di S/Confine" 4 (2018), 119-126.
- Tomasi 1983
S. Tomasi, *Qualche considerazione intorno al rapporto arte programmata e scienze*,

in *Arte Programmata e Cinetica 1953/1963: L'ultima avanguardia*, a cura di L. Vergine, Milano 1983, 57-65.

Totaro 2022

R. Totaro, *Come sarà la Biennale Arte di Venezia 2022*, "Domus", 22 febbraio 2022.

Vergine [1973] 1988

L. Vergine, *L'arte in gioco*, Milano 1988.

Vergine 2008

L. Vergine, *Parole sull'arte*, a cura di A. Pino, Milano 2008.

Wallerstein 1976

E. Wallerstein, *Creating the LP Record*, "High Fidelity", 26, 4 (1976), 56-61.

Williamson 2021

C. Bryce Williamson, *Locked Groove*, "Journal of Music Studies" 33, 3 (2021), 40.

English abstract

Marina Apollonio (b. 1940) was part of the historical movement known as 'programmed art' in the 1960s and 1970s. Like other members of optic and kinetic art, she tends towards a depersonalised approach to art making in opposition with expressive abstraction. Her works are 'calculated' dynamic objects and spaces for the viewer's experience. In 2021, the work *Fusione Circolare* was redesigned and combined with *Endings*, an electroacoustic music composition made from the sounds of worn grooves in vinyl records. Acoustic fragments are juxtaposed in a layered mosaic that creates a complex and oscillating musical text reminiscent of mid-twentieth century musique concrète but also rooted in the polyrhythmic architectures of techno music. The visual-kinetic part of the work is a double spiral of black and white lines. A straight-line radius crosses the image from center to perimeter, indicating the beginning and end of the cyclic period. When rotating at the right speed, the visual and musical texts are synchronised and share a common time and cyclical tactus. The result is a graphical/conceptual score of music and a visual concretisation of what is heard. It is impossible to separate the music from the work's optical-kinetics: the moving shape seems to dictate – rather than describe – what is heard. The article presents an analysis of the practise-based research and artistic collaboration between Marina Apollonio and the author.

keywords | Marina Apollonio; Op Art; Kinetic Art; Locked Grooves; Turntable Music; Synesthesia.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio (v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay (cf. Albo dei referee di Engramma)

Embodiment vs Rejectingness

Per un'evoluzione del "sistema di filtri" nell'opera di Pierre Bonnard (1910-1947)

Mario De Angelis

J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or
Stéphane Mallarmé
Pour commencer un tableau, il faut qu'il y ait un vide au milieu
Pierre Bonnard

La Fenêtre I



1 | Pierre Bonnard, *La Fenêtre*,
olio su tela, 1925, 186 × 88 cm,
London, Tate Gallery.

Rispetto alle tradizionali "viste attraverso una finestra (più o meno) aperta", il quadro a olio *La Fenêtre* di Pierre Bonnard [Fig. 1] colpisce per il punto di vista obliquo, fortemente decentrato. È come se, partendo da una posizione frontale, il pittore fosse volontariamente sgusciato a sinistra, rialzandosi leggermente. Ne derivano due ordini di conseguenze:

1. Se lo slittamento a sinistra del punto d'osservazione divide la rappresentazione in due sezioni distinte e fortemente asimmetriche, il rialzamento permette allo sguardo dell'osservatore di vagare in profondità, ma solo in una delle due, precisamente a sinistra, dove possiamo scorgere senza difficoltà le case dai tetti arancio o rosati, le gradazioni di verde raggrumate della boschiglia e le montagne sullo sfondo, che si legano al cielo per effetto di una semplice ma efficace stratificazione atmosferica sui toni del blu, azzurro, e violetto. Nella parte destra del dipinto invece la *promenade* dell'occhio in profondità non può nemmeno cominciare, bruscamente interrotta da un insieme

particolarmente denso di ostacoli visivi caratterizzati innanzitutto da una differenza di texture: al ritmo decorativo, caldo e squamato della tovaglia seguono i pesanti libri chiusi, l'andamento serrato delle lamelle verde acqua della persiana e soprattutto la massiccia struttura verticale degli infissi in legno, cui si aggiunge la sbarra verde in orizzontale che sconfina anche nella sezione 'aperta' dell'immagine.

2. Se le notazioni appena evidenziate hanno a che fare con la composizione, il secondo ordine di conseguenze riguarda invece più precisamente la tematizzazione dell'istanza spettatoriale. Come infatti la critica ha finora mancato di notare, questo slittamento repentino dell'inquadratura denuncia la volontà esplicita di Bonnard di collocare lo spettatore in una posizione del tutto particolare, che un giorno - dobbiamo credere - sia stata la propria. Si noti, a questo proposito, la somiglianza con quanto Michael Fried (Fried 2002, 24) rileva a proposito di un disegno di Adolph Menzel del 1875, *Maurer bei der Arbeit auf einem Gerüst* (Muratori al lavoro su di un ponteggio) [Fig. 2]:

Per quanto concerne il "sentirsi situato" (*situatedness*) dello spettatore ci accorgiamo allo stesso tempo che la scena a cui assistiamo sta avvenendo a un'altezza considerabile e che lo spettatore è anch'egli immaginato lì su, probabilmente affacciato a una finestra, mentre guarda i lavoratori sul ponteggio. La discontinuità radicale del focus tra la vista di ciò che avviene giù e il ponteggio con ciò che contiene è forse l'istanza che più di ogni altra rende evidente cosa si intende con "lived perspective". Per quanto riguarda la struttura spaziale della scena, il pontile è reso con un brusco scorcio e si interrompe a pochi centimetri dallo spettatore. Ma l'effetto dello scorcio, che si potrebbe pensare messo in campo per guidare l'occhio dello spettatore verso l'affondo in profondità, dà luogo a un fenomeno opposto: l'enfasi cade sui piccoli barili, sui secchi ricolmi di materiali (sabbia o calce?), sui mattoni sfusi e su altri oggetti che sembrano essere stati messi lì perché noi potessimo immaginare di poterne fare uso; e questo, in combinazione con il tenore distintamente somatico del disegno nel suo complesso, ci porta a proiettarci corporalmente sulla porzione più vicina del ponteggio (Fried 2002, 32; traduzione di chi scrive). [1]



2 | Adolph Menzel, *Maurer bei der Arbeit auf einem Gerüst*, 1875, matita su carta, 32 x 24 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.

Oltre al punto di vista rialzato – “lo spettatore è anch’egli immaginato lì su” – individuato poco prima, anche nel quadro di Bonnard l’effetto di “lived perspective” (espressione che Fried riprende da Merleau-Ponty) appare tra i più radicali della sua produzione: così come accade in *Le Coin de Table* e in altre nature morte della maturità infatti, il tavolo si trasforma in un “piano inclinato di scivolamento” (Smith 2013, 112) simile a quelli cui ci aveva abituato Cézanne in opere come *Nature morte avec l’Amour en plâtre* (1895) e *La Table de cuisine* (1889-1890).

Ma non solo: osservando lo scorcio naturalistico sulla sinistra ci accorgiamo di non essere impegnati in una placida scansione di una veduta. La sensazione è piuttosto che sia il paesaggio, con il suo andamento vagamente serpentino – prosecuzione dei tornanti obliqui delle montagne in lontananza – a venire verso di noi. Tale sensazione è poi enfatizzata dal modo in cui il pittore ha reso le aste verticali dell’infisso. Si noti, a questo riguardo, non solo il forte disallineamento tra le direttrici, ma soprattutto l’effetto di curvatura e allargamento che interessa l’asta centrale e quella di sinistra, la quale in basso misura più del doppio rispetto al punto di partenza, denunciando così espressamente lo spazio figurativo come elastico e anti-mimetico. Infine, nella cornice di questo trattamento ‘vissuto’ dello spazio figurativo, assumono un’importanza inedita anche gli oggetti presenti sul tavolo: innanzitutto, colpisce subito la continuità tra il dinamismo formale rintracciato nella parte sinistra del quadro e la scatola aperta in primo piano, la quale sembra quasi accogliere il paesaggio dentro di sé, facendone propria offerta tributata allo spettatore. In secondo luogo, sia in virtù del principio di scivolamento prospettico cui rispondono, sia per alcune loro qualità intrinseche, anche gli altri due gruppi di oggetti, come gli attrezzi da lavoro nel disegno di Menzel, sembrano essere stati “messi lì perché noi potessimo immaginare di poterne fare uso”: una pila di libri chiusi caratterizzati da una fattura pittorica più densa e tattile che in ogni altra parte del quadro (con quello in cima rivolto verso di noi perché possiamo leggere: “Marie”), una sorta di

scatola da cui prorompe una massa bianca e filamentosa di dubbia referenzialità (vedendo il quadro dal vivo sembra davvero di poterla toccare), ma soprattutto il foglio bianco inclinato verso lo spettatore, con tanto di calamaio e pennino pronti all'uso.

Tutto sembra davvero “a portata di mano”, in un senso non dissimile da quanto accade, oltre che nel disegno appena visto, anche in altri schizzi di Menzel come il famoso *Moltke Binoculars* (1971) o *Norwegian Oyster* (1872), dove i gusci vuoti evocano uno “spostamento metaforico di contenimento, esposizione e ingestione” (Fried 2002, 239) che determina un’attrazione viscerale dello spettatore nei confronti dell’immagine, rafforzata dall’apparizione delle mani all’altro capo del quadro (questo disegno da solo basterebbe, in effetti, posto a confronto con le nature morte “putrescenti, quasi in decomposizione” di Bonnard, a giustificare una ricerca sull’influenza che il pittore tedesco, “vero e proprio anello mancante della storia dell’arte”, potrebbe aver avuto sul Bonnard della maturità, o quantomeno sull’esistenza di una comune sensibilità in gioco). Alla luce di quanto evidenziato, è possibile riconoscere nell’azione congiunta degli espedienti formali impiegati in *La Fenêtre* una volontà esplicita da parte del pittore di coinvolgere empaticamente e corporalmente lo spettatore, ovvero di conferire all’immagine, usando le parole di Michael Fried, “un alto grado di embodiment”. Con quest’espressione, introdotta nel suo libro *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, il critico si riferisce a quell’insieme di strategie visive che il pittore tedesco mette in campo evocando espressamente le “relazioni multisensoriali, pienamente incarnate, che gli esseri umani intrattengono con l’universo degli oggetti fisici, degli strumenti, delle situazioni” (Fried 2002, 39). A questo riguardo, assume allora un’importanza inedita quanto il pittore – di solito restio a parlare in esteso del proprio lavoro – confessa al nipote Charles Terrasse durante uno dei loro ultimi incontri:

L’occhio del pittore dona agli oggetti un valore umano, e riproduce le cose così come le vede un occhio umano.

e questa visione è *mobile*

e questa visione è *variabile*.

Sono in piedi nell’angolo della stanza, accanto a questo tavolo bagnato di

sole. L'occhio vede le masse lontane sotto un aspetto quasi lineare, senza rilievo, senza profondità. Ma gli oggetti vicini montano verso di lui. I lati scendono. E queste linee di fuga sono tanto rettilinee – per le cose lontane – quanto curve, per le cose vicine. La visione di ciò che è lontano è una visione piatta. Sono i piani ravvicinati che rendono l'idea dell'universo così come lo vede l'occhio umano, un universo ondulato, o convesso, o concavo...”
(Terrasse 1927, 163-164; traduzione di chi scrive).

Oltre a farci prendere dimestichezza con il Bonnard teorico della pittura, questa frase – chiamata in causa di solito per evidenziare lo studio empirico del pittore sulla percezione visiva (Elderfield 1998) – colpisce piuttosto per ciò che lascia intravedere: la ragione per cui Bonnard analizza ossessivamente “le avventure del nervo ottico” e la “coscienza dell'occhio” (Bonnard 2019, 34) non risiede nell'intento di fare della sua pittura un metodo – quasi in senso leonardesco – di conoscenza empirica (Clair 1984, 62-70), né ha solo a che fare con la messa a punto di una strategia formale, compositiva e coloristica volta a una mera “satisfaction de la vision”, come ha sostenuto Georges Roque nel suo libro sul pittore (Roque 2006, 195-223). Piuttosto, la posta in gioco di questa ricerca e del conseguente impiego radicale della *perspective vécue* al fine di donare agli oggetti “valore umano”, sembra risiedere in *La Fenêtre* proprio nel desiderio di Bonnard di attirare lo spettatore tra le maglie dell'immagine, sensazione che del resto viene confermata non appena volgiamo lo sguardo ad altre opere dello stesso periodo.



3 | Pierre Bonnard, *Le Grand Nu Bleu*, 1924, olio su tela, 101 x 73 cm, collezione privata.

Si pensi ad esempio al dipinto a olio noto come *Le Grand Nu Bleu* (1923) [Fig. 3], in cui Bonnard, riprendendo a distanza di 35 anni una soluzione già sperimentata nel piccolo studio *Intimité*, ci installa in prima persona nel pieno del suo corpo in una posizione che un giorno era stata la un sua di fronte al soggetto. Oppure si pensi a due opere come *Nu dans la baignoire* (1925) e *Dans la salle de bain* (1940) [Fig. 4]: se nel primo il nostro punto di vista doppia quello di un corpo femminile adagiato in una vasca da bagno, nel secondo il pittore ci immerge letteralmente in essa (si noti il dettaglio del piede trasparente che affiora a pelo d'acqua), testimoniando così un'esplicita

ricerca sulle strategie di enunciazione visiva e sul rapporto tra istanza produttiva e spettatoriale (Schapiro 2002). O ancora si pensi alla carne sfregata di *La Chassure Verte* e al corpo-senza-pelle, fascio sanguinolento di muscoli in tensione che ci sfida apertamente nel più impressionante degli autoritratti che Bonnard ci ha lasciato, *Le Boxeur* (1931) [Fig. 5]. A ben vedere, in entrambi questi casi avviene qualcosa di molto simile a ciò che nel suo libro su Menzel Fried definisce "offence to vision" o "affront of seeing" (Fried 2002, 119): attraverso un "atto di proiezione empatica" (Vischer 1873), anche qui ci ritroviamo incastrati tra "dolore e piacere, violenza e voluttà, fascino e repulsione". Alla luce di queste osservazioni allora, anche a uno sguardo superficiale sulla produzione di Bonnard dal 1920 in poi, emerge chiaramente quello che si configura come un vero e proprio 'rimosso' nel dibattito critico, forse troppo incentrato, come già notato da Roque (Roque 2006, 5-91), sulla tendenza ad appropriarsi del pittore in funzione ideologica. Sebbene infatti questi dettagli siano stati talvolta messi in luce, si è trattato sempre di notazioni sbrigative e collaterali volte a comprovare una certa idea di (anti-)modernità - Bonnard come psicofisiologo della visione (Clair 1984; Elderfield 1998), Bonnard come precursore dell'Espressionismo Astratto (Greenberg [1947] 1986), o al contrario come *peintre de la joie*, ultimo rappresentante di un impressionismo degenerato e decadente (Roque

2006, 43-53). È forse arrivato il momento, invece, di rilevare la centralità – oltre che l'esistenza – di una poetica dell'*embodiment* in Bonnard, e di conseguenza anche di provare a sostituire il modello essenzialmente retinico finora utilizzato per dare conto della sua produzione matura con un corrispettivo corporale ed emotivo, multisensoriale, più complesso e al contempo filologicamente appropriato ("Identità dell'individuo", scrive Bonnard sulla sua agenda in un appunto l'8 maggio 1936: "il carattere, le sensazioni dell'udito e dell'olfatto. La coscienza, lo shock della sensazione e della memoria. La *presenza* [in corsivo nel testo originale] è una parte del quadro che non è fa tutt'uno con l'armonia e il ritmo della visione." (Bonnard 2019b, 42, 63).



4 | Pierre Bonnard, *Dans la Salle de bains*, 1940, olio su tela, 92 x 61 cm, collezione privata.

5 | Pierre Bonnard, *Le Boxeur*, 1931, olio su tela, 74 x 54 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Detto questo però, tornando a *La Fenêtre*, è altrettanto evidente che a questa forza potentemente immersiva che ci attira all'interno fa da contrappeso un'altra forza, uguale e contraria, che ci respinge, ci ricaccia al di là della soglia: la struttura massiccia della finestra chiusa ci separa dal paesaggio e dalla figura umana che intravediamo affacciata al balcone. Su questo quadro torneremo in seguito, quando avremo a disposizione più elementi per portare avanti l'interpretazione. Possiamo già dire però, in base a quanto evidenziato finora, che se quest'immagine parla di qualcosa, si tratta del concetto di irraggiungibilità (a più livelli) formalizzato oltre che dal soggetto, anche attraverso il conflitto di due forze antitetiche che si fronteggiano nel campo visivo. Per la prima, come abbiamo visto, esiste già un nome: *embodiment*; per quanto riguarda la seconda forza invece, in assenza di termini soddisfacenti e sfruttando la

concisione del vocabolario anglosassone, si potrebbe parlare di *rejectingness*. Entrambe le forze come vedremo, ambigualmente intrecciate e declinate in forme di volta in volta differenti, attraversano l'intera produzione matura del pittore francese.

Lo schermo simbolista

È interessante notare che qualcosa di simile a questa tensione percettiva tra profondità e superficie, tra blocco e attraversamento immersivo, tra un'entità che chiama dall'esterno e un ostacolo che impedisce di raggiungerla o in generale di vedere chiaramente, caratterizza non solo molte altre opere di Bonnard dal 1920 in poi – *À Travers les vitres* (1918), *Boulevard de Batignolles (la pluie)* (1926) [Fig. 6], *La Porte-fenêtre avec chien* (1927) [Fig. 7], *Terrasse à Vernon* (1928), *Atelier au Mimosa* (1943) [Fig. 8], solo per citarne alcune – ma pervade a più livelli anche la produzione poetica di Mallarmé.



6 | Pierre Bonnard, *Boulevard de Batignolles (la pluie)*, 1926, olio su tela, 63 x 65 cm, collezione privata.

7 | Pierre Bonnard, *La Porte-fenêtre avec chien*, 1927, olio su tela, 107.3 x 63.2 cm, collezione privata.

8 | Pierre Bonnard, *Atelier avec mimosa*, 1939- 1946, olio su tela, 127,5 x 127,5 cm, Paris, Centre George Pompidou.

Come la critica non ha mancato di notare, tra queste due “figure di intersezione” esiste una connessione profonda, che va ben oltre la comune partecipazione al *milieu* simbolista. In questo senso, il saggio *A Desire for Dispossession: Portrait of the artist as a reader of Mallarmé* di Rémi Labrusse (Labrusse 2009, 31-43), pubblicato nel catalogo della mostra “Pierre Bonnard. The Late Still Lifes and Interiors” tenutasi al Metropolitan Museum di New York nel 2009, appare senz’altro come il

contributo più organico e strutturato. Per quanto riguarda gli intrecci biografici, lo studioso ha notato ad esempio che “entrambi frequentavano l’area intorno alla Gare Saint-Lazare” e gli uffici della *Révue Blanche*, periodico di riferimento dell’avanguardia letteraria e artistica della Parigi *fin de siècle*. Su questa rivista infatti, oltre al celebre manifesto del 1894, Bonnard pubblicò nel decennio compreso tra 1892 e 1894 una serie di disegni che contribuì a consolidare la fama raggiunta con l’*affiche* France Champagne del 1891, mentre Mallarmé contribuì alla rivista con alcune delle “Variazioni su un soggetto” (1895-1896). È molto probabile dunque che già negli anni della giovinezza Bonnard ebbe modo di conoscere e frequentare il poeta, tanto più se consideriamo che nell’estate del 1896 il pittore soggiornò con Vuillard a Valvins, dove Mallarmé e i Natason (committenti e amici di Bonnard), erano soliti trascorrere le vacanze estive. Inoltre, sappiamo che nel settembre del 1898 Bonnard partecipò al funerale di Mallarmé, come attesta del resto una fotografia che lo mostra di spalle a Villeneuve-sur-Yonne il giorno dopo le esequie. Per quanto riguarda le affinità elettive invece, Labrusse evidenzia non solo che “entrambi condividevano l’amore per la natura e ed erano soliti godersi pigre passeggiate pomeridiane estive in giardino”, ma anche la tendenza a “un’indagine critica” – condotta ognuno con il proprio medium – “sul potere dell’immagine al confine tra la realtà percepita e la forma pura”. Infatti, continua Labrusse, “come molte poesie di Mallarmé alcune tele di Bonnard esplorano la soglia sottile in cui la percezione subisce uno slittamento, in cui la rassicurante e coerente attività di decodifica referenziale delle forme viene improvvisamente distrutta, costretta a ricostruirsi, per poi virare verso un diverso orizzonte”. Infine, Labrusse mette in luce anche un terzo punto di contatto “meno evidente ma altrettanto forte” tra pittore e poeta: una “poetica del fallimento, e la malinconia disillusa che ne consegue”. Ora, se da una parte a Labrusse va il merito indiscusso di aver tentato una prima ricognizione sul tema – come d’altronde ci si aspetta da un testo pubblicato nel catalogo di una grande mostra – dall’altra è evidente che non esiste ad oggi un contributo che tenti di esplorare in profondità debiti, incroci e tangenze tra le rispettive macchine artistiche. Quanto segue non è che un primo, piccolo passo in questa direzione.

Las du triste hôpital et de l’encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux

Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond, parfois, redresse son vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de sa maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,

Et sa bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis ! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux ; et quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir !

Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne le dos à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore la main chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

Mais, hélas ! Ici-bas est maître : sa hantise
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté,
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
— Au risque de tomber pendant l'éternité ?
(Mallarmé, *Les Fenêtres*, 1866)

Com'è risaputo, fin dal titolo il poema giovanile *Les Fenêtres* (1866) fa eco all'omonimo poema in prosa che Baudelaire ha pubblicato tre anni prima. Contrariamente al componimento di Baudelaire però, in cui il soggetto poetico inventa la “leggenda” di una biografia (e della sua sofferenza) a partire dal “presque rien” di una sagoma intravista al di là di una finestra chiusa, qui non si tratta di dimostrare “una reciprocità – per quanto illusoria – dello sguardo attraverso la finestra” (Del Lungo 2014, 478), quanto piuttosto di rappresentare attraverso la duplicità strutturale del poema una visione antitetica che separa l'universo reale dal mondo dell'arte. Se nella lirica di Baudelaire infatti il plurale del titolo si giustificava con l'interscambiabilità delle leggende inventate – “si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément” (“se fosse stato un povero vecchio, avrei fatto il suo altrettanto facilmente”) – qui a essere in causa è piuttosto il ruolo trasformativo del dispositivo-finestra, che oltre a “cambiare di stato” durante il susseguirsi delle visioni, funziona anche come vera e propria cesura spazio-temporale tra le due dimensioni ambientali. Nella prima parte del poema infatti, “impregnata di reminiscenze baudeleraie” (Del Lungo 2014, 478) la finestra non è altro che una triste apertura da cui il poeta-paziente, “stanco del triste ospizio e del fetore oscuro”, guarda il mondo esterno. Non lo descrive, se non per un unico elemento banale: “il sole sopra le pietre”.^[2]

Dall'interno di una sala d'ospedale, dunque, il vetro si configura come elemento di separazione tra la placida normalità dell'esterno e la fetida stanza d'ospedale in cui si trova il poeta. Tutto cambia però nel momento in cui il malato appoggia le labbra al “caldo vetro d'oro”, innescando una vera e propria trasfigurazione del reale: la sera “sanguina” e al di là del

vetro appaiono “galere d’oro, splendide come cigni” e “un fiume di porpora ed essenze”. Nello spazio che separa una quartina dall’altra dunque il dolore si sublima in visione allucinata, l’interiorità del poeta si proietta all’esterno e si condensa sulla barriera variopinta del *vitrage*. A questo punto però si assiste a un ulteriore cambio di prospettiva: la finestra si trasforma surrettiziamente in specchio e il poeta – “colto da nausea dell’uomo”, e quindi stanco della sua degradata apparenza terrena – si trasforma in un angelo-fantasma, la cui apparizione è segnata dal passaggio dalla terza persona alla prima: “Io fuggo e mi attacco a tutte le vetrate” è il verso-cesura con cui l’autore si identifica ora scopertamente con il “moribond” della prima quartina. È un punto di svolta: Il *vitrail* si è scomposto in una infinità di vetrate ideali alle quali il poeta si “attacca” bulimicamente, volgendo il “dorso alla vita e al destino” per “morire, amare e risorgere” nelle vesti di un angelo vittorioso con tanto di diadema intorno al capo. L’estasi, tuttavia, dura poco. Le ultime due quartine infatti mettono fine allo *stupor mentis*, e con esso all’oscillazione, all’attraversamento ossessivo, nell’uno e nell’altro senso, della finestra come soglia trasformativa. Come nota Bertrand Marchal infatti, “questo “angelismo” porta con sé la sua maledizione icariana, o il suo castigo: nell’immagine finale della caduta dell’angelo appare infatti l’ossessione ricorrente dell’impotenza poetica” (Marchal 1998). Caduto il velo dell’esaltazione creativa, l’“*ici-bas* impera”, e la “stupidità” del contingente spinge addirittura il poeta a tapparsi le narici per difendersi dal suo “vomito impuro”. Ed è così che sotto i colpi sferzanti della realtà apparsa di nuovo senza filtri, non rimane spazio che per il dubbio e la disperazione: scisso, il poeta si chiede se tenterà di “infrangere” ancora il “cristallo” (trasposizione metonimica del *vitrage*) che separa la “condizione umana” dal “mondo dell’Infinito”. Il poeta “fugge” – o meglio si chiede se mai riuscirà a fuggire – e il suo ultimo verso, “brutalmente guidato dal trattino”, dice Marchal, termina con un punto di domanda che (dis)chiude il poema nel segno dell’*empasse*, dell’aporia profonda.

Rispetto a quanto appena detto è già possibile trarre qualche conclusione. Innanzitutto, sembra chiaro che il dispositivo-finestra, vero e proprio fulcro di entrambe le composizioni, viene impiegato da Mallarmé nella misura in cui gli permette di formalizzare nello spazio poetico (e immaginativo) la tensione che attraversa tutta la sua produzione matura, ovvero il dualismo irrisolto tra *Ideal* e *Matière* (Benoit 2001). Allo stesso

tempo – ed è una conseguenza indiretta di questa funzione – esso gli permette inoltre di strutturare la composizione. Passando poi a quanto accade nel testo, abbiamo assistito a un movimento in quattro fasi del soggetto poetico sul crinale del dispositivo-finestra, e al contempo a un parallelo “cambio di stato” del *vitrage*: prima il movimento in avanti del “moribondo” che “si trascina” alle vetrate per “vedere il sole sopra le pietre”, poi la proiezione sublimante dell’interiorità del poeta al di là del vetro, e infine un terzo movimento, di senso contrario, che dal vetro torna al soggetto, restituendogli la propria immagine trasfigurata in angelo-fantasma. A questo proposito, il commento che il poeta allegò alla poesia quando la inviò al suo amico Henri Cazalis risulta emblematico:

Qui sotto l’idea stessa di felicità è ignobile... dire “sono felice” è come dire “io sono un codardo” – o piuttosto: “io sono Nulla”. E ciò vuol dire che bisogna sforzarsi di non vedere al di là di questa superficie di felicità il cielo dell’Ideale, oppure chiudere volontariamente gli occhi. A partire da queste idee ho fatto un piccolo poema: “Le Finestre” (Mallarmé 1863; traduzione di chi scrive).

In queste poche righe mi sembra che si condensino non solo il senso generale della composizione, ma anche la sua struttura formale: prima l’oscillazione tra gli opposti, lo sforzo incessante e la dicotomia tra “vedere” e “non vedere”, poi – diretta conseguenza e al contempo reazione sublimante di questo processo – l’idea della creazione. In definitiva, dire che l’immagine della finestra aiuta Mallarmé a strutturare la tensione tra *matière* e *Absolu* vuol dire fermarsi a un livello superficiale dell’analisi, non seguire i suoi presupposti fino in fondo. La finestra infatti è anche e soprattutto una metafora della creazione artistica: come L’*Écran* di Zola, il *vitrail* di Mallarmé è un’allegoria dell’artista in quanto prisma in grado di trasfigurare la realtà visiva in opera d’arte (Zola 1864).

Le Salles à manger



9 | Pierre Bonnard, *Salle à manger sur la jardin*, 1930-1931, olio su tela, 159,6 x 113,8 cm, New York, MoMA.

10 | Pierre Bonnard, *La Salle à manger à la campagne*, 1934-1935, olio su tela, 127 x 135,3 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation.

11 | Pierre Bonnard, *La table devant la fenêtre*, 1934-1935, olio su tela, collezione privata.

Rivolgiamoci adesso a una serie di tre opere realizzate da Bonnard nel giro di cinque anni. Si tratta di *La Salle à manger sur le jardin* (1930-1931) [Fig. 9], *Salle à manger à la campagne* (1934-1935) [Fig. 10] e *La table devant la fenêtre* (1934-1935) [Fig. 11]. Nonostante la chiara consonanza formale e l'esecuzione relativamente vicina nel tempo, i quadri non rappresentano tutti lo stesso luogo. Mentre il primo fu realizzato nella casa dove il pittore e la sua compagna Marthe vissero dall'ottobre 1930 all'aprile 1931, le altre due mostrano invece la camera di una villa che Bonnard affittò presso Benerville-sur-Mer nell'estate del 1934 (Watkins 1994, 175). Ora, per quanto queste opere siano state spesso commentate ed elogiate negli anni recenti, si è sempre trattato di notazioni di contesto, volte a rilevare solo i caratteri generali di colorismo estremo o indeterminatezza formale. Watkins ad esempio, sottolineando che i tre quadri visti in successione evocano "una netta sensazione di progressivo sviluppo verso l'astratto e il poetico", si limita a notare che "[in *Salle à manger sur le jardin*] un arancione scintillante si espande a partire da un rosso profondo mentre la temperatura cromatica sale, stabilendo nel processo un gioco tra rosso e arancione che scorre come tema cromatico attraverso tutte e tre le composizioni" (Watkins 1994, 176). Hyman invece si concentra solo l'ultima delle tre opere, *La Table devant la fenêtre*, notando anch'egli "l'intensità di una riaffermazione definitiva verso una nuova idea di astrazione": "una tovaglia" - dice il commentatore - "con le

sue linee rosse rese in verticale sulla destra, oblique sulla sinistra, è stata posata su di una tavola scintillante, il cui angolo superiore rimane scoperto, per riflettere il cielo blu e i muri arancioni, mentre anche il tavolo presenta una superficie riflettente. In secondo piano, in corrispondenza di entrambe le ante della finestra, le tende sono impastate di bianco, ma l'area centrale a forma di croce assume improvvisamente una tonalità nera di meravigliosa intensità e risonanza" (Hyman 1998, 193). Ora, pur riconoscendo l'indubbio valore di queste descrizioni, a mio avviso nessuna di esse coglie nel segno, dal momento che entrambe tralasciano l'elemento più originale della serie, ovvero la composizione. Basta infatti una veloce panoramica sulla pittura d'interni d'età moderna per rendersi conto del fatto che non esistono similitudini significative tra i pittori realisti di inizio secolo né in area simbolista, né impressionista, fatta eccezione per un'unica, importante opera di Édouard Manet: *Intérieur à Arcachon* (1871) [Fig. 12].



12 | Édouard Manet, *Intérieur à Arcachon*, 1871, olio su tela, 54 x 39 cm, Williamstown (USA), Sterling and Francine Clark Art Institute.

Come nota Matteo Piccioni, che a questo quadro ha dedicato un articolo qualche anno fa (Piccioni 2016), quest'opera "ha il sapore di un *unicum* nel

catalogo di Manet” dal momento che presenta un *montaggio* inedito, nel medesimo campo visivo, tra due “generi” fino a quel momento sempre rigorosamente indipendenti. Infatti, dice Piccioni, se “il tavolo disposto al centro della composizione richiama alla mente alcuni *conversation pieces* inglesi settecenteschi, nei quali esso rappresentava il luogo intorno al quale si manifestava l’esperienza sociale della riunione familiare”, è altrettanto evidente che a differenza di quanto accadeva nelle opere di quel genere qui il fondo non è occupato dal camino (slittato invece sulla sinistra, come quinta, alla pari della *console* di fronte) ma da una finestra che ci introduce su una veduta esterna. A tal proposito, Piccioni afferma che “il pittore tentava di riabbracciare soluzioni più tradizionali, accennando a una scatola prospettica che ha il suo punto di fuga nella finestra aperta”. Inoltre, continua lo studioso, “l’incrocio delle diagonali che intersecano il quadro cade esattamente al centro del tavolo, sul suo bordo, e allo stesso tempo al centro della finestra che gli sta dietro, mentre lo sguardo di Suzanne guida l’osservatore verso il mezzo dell’apertura”. Quest’ultima notazione, senz’altro corretta, manca però di un contraltare a mio avviso necessario, che riguarda la particolare fattura pittorica della veduta. Contrariamente alla sua natura infatti, essa concede poco o nulla all’affondo scopico: costituita da larghe stesure piatte di colore, l’impressione è che il pittore abbia voluto attirare la nostra attenzione sul carattere costitutivo della materia pittorica, facendone così un luogo di paradossale opacità (Marin 1989). Tale notazione non può essere sganciata, ovviamente, da quella che Fried individua come caratteristica tipica dell’arte di Manet a queste altezze, intuuta da Edmond Duranty nel 1869 e poi approfondita in tutta la sua portata rivoluzionaria dagli studi di Michael Fried, il quale legge in questa strategia pittorica una volontà esplicita di mettere in crisi l’attitudine di *absorption* che aveva caratterizzato storicamente tanto il paradigma realista quanto la pittura di genere tradizionale. Venendo meno a questa tradizione, attraverso una giustapposizione radicale di zone di luce e di ombra e un uso del colore che annulla il mezzo tono – si veda come il mare e il cielo si scontrano, netti, su uno stesso piano – Manet crea un fermo immagine in cui tutto si dà immediatamente allo sguardo, incarnando così la “logica del tempo”, ovvero il paradigma scopico della modernità, il *coup d’œil* (Fried 1999a). In linea con quanto appena detto, mi sembra allora che si debba evidenziare il contrasto, piuttosto che l’alleanza figurativa, tra la scatola prospettica che struttura la composizione e la finestra dipinta che

campeggia nel mezzo. Quella finestra, con ciò che contiene, non solo risulta piatta, ma dà anzi a volte l'impressione di staccarsi dal muro e avanzare lievemente verso lo spettatore, sottraendosi alle regole della prospettiva geometrica e anzi simbolizzandone l'esatto contrario, quasi come una citazione ironicamente posta in corrispondenza con il cuore del sistema prospettico, il punto di fuga. Ciò non basta, tuttavia, e in questo torno d'accordo con Piccioni, a trasformare questa finestra in una muraglia di pittura materica percettivamente opaca. Si tratta di un suggerimento sottile, di una citazione appunto, che se da una parte riesce ad annullare la sensazione di un affondo in profondità, non basta tuttavia a compromettere la sensazione prevalente di tranquillità e serena libertà che la finestra comunica. È un'opacità sussurrata, in sordina, travestita da trasparenza. Per quanto appena detto allora mi sembra poco probabile che la posta in gioco di questo montaggio intertestuale di generi e simboli pittorici sia da rintracciare in un "annuncio degli esiti futuri della pittura di Manet, più vicini all'impressionismo monetiano e all'*en plein air*". Piuttosto, l'opera mi sembra al contrario una dichiarazione di indipendenza, un'autoaffermazione di maestria dialettica in linea con quanto Fried ha d'altronde già messo in luce a proposito della costruzione intertestuale di *Déjeuner sur l'Herbe* e soprattutto dei *Raboteurs de parquet* di Gustave Caillebotte. In quest'opera infatti il critico ha evidenziato un conflitto oppositivo tra un "registro corporale" – evidente nella "struttura prospettica che recede violentemente, producendo un effetto di dislocazione e vertigine", oltre che nella faticosa azione manuale presentata – e un "registro ottico", rappresentato invece dalla "brillante, diffusa riflessione della luce che entra nella stanza dalla finestra", conflitto interpretabile come "una dichiarazione di affinità (ma solo parziale) con le istanze ottiche dell'Impressionismo di paesaggio che aveva in Monet il suo principale esponente" (Fried 1999b). Collocando dunque al centro esatto di una scatola prospettica il simbolo del suo contrario, con *Intérieur à Archachon* Manet afferma la propria padronanza di entrambi i mezzi, di entrambe queste idee della pittura, come stesse dicendo: controllo perfettamente entrambe le vie, e spetta a me decidere di volta in volta se affiancarle, sovrapporle, invertirle, o semplicemente privilegiarne una. Nulla da obbiettare, invece, su quanto Piccioni dice a proposito del soggetto e del significato intimo dell'opera. "Il dipinto" – dice l'autore – "fa parte di quei lavori 'privati' di piccole dimensioni come *Mme Manet au Piano* o la citata *Lecture*, dedicati all'intimità familiare". In questo caso, il

tema che si declina “nel ritrovato legame con la famiglia dopo le vicende belliche che lo avevano tenuto lontano, poiché arruolato nell’artiglieria della Guardia Nazionale”. “Il dipinto” – conclude Piccioni – “si presenta dunque come un’ode alla serenità familiare dopo mesi di disorientamento, al sollievo per la fine della guerra”.

Un montaggio processuale

Se mi sono soffermato su questo quadro, che Bonnard ebbe senz’altro modo di vedere dal momento che faceva parte della collezione parigina di Durand-Ruel, che egli conosceva e stimava (Terrasse 1964), è perché esso, e più in generale l’approccio intertestuale alla creazione che rappresenta, costituisce un precedente cruciale per le opere che stiamo analizzando. Tornando infatti alla serie delle *Salles à manger*, notiamo innanzitutto che risulta riproposto (unico caso, mi sembra, in area post-impressionista) il montaggio “conversation piece + finestra”, cui Bonnard però sceglie di aggiungere anche un terzo elemento: la natura morta. [3]

Inoltre, osservando con attenzione il primo quadro della serie, *Salle à manger sur le jardin*, appare evidente il legame che esso intrattiene con il “sistema di filtri” di matrice impressionista, categoria semiologica individuata da Stoichita e di cui Manet è, insieme a Caillebotte, senz’altro rappresentante più illustre (Stoichita 2015, 9-59). Se Leon Battista Alberti paragonava la resa prospettica della realtà a una “vista attraverso una finestra aperta” – un’intuizione che fa paradigma, informando la struttura stessa dello spazio figurativo d’età moderna – in epoca impressionista il dispositivo-finestra, pur conservando il suo ruolo di metafora della rappresentazione, cambia di senso: da luogo e simbolo di trasparenza si fa soglia di offuscamento scopico, campo di ostacoli visivi in progressione, e dà il via, di fatto, a un processo d’inversione puntuale e pregno di conseguenze del paradigma tradizionale. Come nota Stoichita infatti, si tratta di opere che mettono in campo una “retorica del visivo” intimamente connessa – ma non integralmente sovrapponibile – alle considerazioni teoriche dei maggiori scrittori del tempo: prendendo ad esempio *Le Chemin de fer* di Manet [Fig. 13], se da una parte emerge chiaramente la vicinanza con la teoria zoliana del creatore come filtro *trasformativo* della realtà – “lo sguardo condizionato” è il tema centrale dell’opera, il pittore gioca con il paradosso tra “vedo” e “non vedo” – dall’altra basta una breve incursione nell’opera letteraria di Zola per

rendersi conto della differenza di funzionamento sostanziale che passa tra i due personaggi femminili dipinti in primo piano e i loro omologhi letterari (quelli che Philippe Hamon ha definito “personaggi-riflettore” o “personaggi-innesco”): mentre nei romanzi realisti la sovrapposizione tra il punto di vista del lettore e quello del “personaggio-riflettore” corrisponde a un guadagno di conoscenza e una profondità percettiva reale, in pittura tra 1870 e 1880 le “figure-filtro”, eredi problematici delle figure-eco d’età moderna, attirano lo spettatore per condurlo dove egli non può guardare: sono personaggi “di chiusura”, che annullano la narrazione, o meglio ne tematizzano retoricamente la negazione. “Siamo portati a chiederci se questa bambina riesca a vedere più di noi” – scrive Stoichita a proposito di *Le Chemin de fer* – “ma è evidente che quella nuvola di fumo è un segno della nostra incapacità di vedere”. Ed è così che, in conclusione, si assiste a uno spostamento decisivo e pregno di conseguenze di cui *Intérieur* di Gustave Caillebotte [Fig. 14] con la sua dinamica speculare è l’esempio principe: la “storia” del quadro – la sua “leggenda”, citando Baudelaire – non “appartiene davvero al personaggio, ma allo spettatore”. È in questo senso allora che, operando sulla soglia della modernità, lontano dal fuoco incrociato di *Boulevard des Capucines*, Caillebotte e Manet lavoravano a “minare la tradizione artistica dall’interno” (Stoichita 2015, 9-59).



13 | Édouard Manet, *Le Chemin de fer*, 1872-73, olio su tela, 93,3 × 111,5 cm, Washington (USA), National Gallery of Art.

14 | Gustave Caillebotte, *Intérieur*, 1880, olio su tela, 116 × 89 cm, collezione privata.

Ora, alla luce di questa breve ricognizione, risulta evidente che anche in *Salle à manger sur le jardin* risulta implicata una “retorica del visivo” la cui posta in gioco consiste, oltre che nel processo di astrazione progressiva (e

anzi in rapporto stretto e problematico con essa), anche e soprattutto nello “sguardo condizionato” dello spettatore. Focalizziamoci ad esempio sulla finestra: i pesanti infissi in legno inquadrano e al contempo ostacolano la vista dell'esterno, spezzano sul nascere l'affondo incipiente e danno il via a una serie di ostacoli in progressione; balaustra di marmo, alberi filiformi e strati progressivi di vegetazione fittissima che non lasciano il minimo spazio a uno scorcio di cielo né d'orizzonte. Inoltre, è interessante notare che in una nicchia scavata nella materia pittorica in basso a sinistra scorgiamo un'altra piccola balaustra con delle persone affacciate. Si instaura così una flebile dinamica speculare che richiama alla mente la struttura speculare di *Intérieur* di Caillebotte (Stoichita 2015, 47-59). A differenza che nel quadro del *garçon riche* però, qui la presenza speculare non doppia la staticità massiccia del personaggio-filtro (qui assente), ma suggerisce una vitalità lontana e indistinta che stride chiaramente con l'atmosfera rarefatta dell'interno, in cui lo spettatore – assumendo il punto di vista che un giorno è stato quello del pittore – si ritrova intrappolato. Mentre in *Intérieur* le pesanti tende di mussolina e il corpo della donna ci impedivano di vedere in toto quanto accadeva fuori, qui tutto, oltre il vetro, risulta visibile. Ciò nonostante è la natura stessa di ciò che si vede a evocare una sensazione di blocco che stride potentemente con l'edonismo materico, rigoglioso della veduta. Si può dunque affermare che la posta in gioco dell'opera coincide non tanto con la “rigorosa divisione architettonica in aree coloristiche”, com'è stato detto, né con la semplice frustrazione scopica e conoscitiva dello spettatore – non siamo più “portati a chiederci se uno dei personaggi “riesca a vedere più di noi”, come di fronte a *Le Chemin de fer*. Piuttosto, l'immagine parla del contrasto già individuato in *La fenêtre* e nella poesia giovanile di Mallarmé tra l'attraente vitalità dell'esterno e la sua irriducibile inaccessibilità, che in questo caso Bonnard formalizza a partire da un'interiorizzazione sorprendente della retorica impressionista sullo “sguardo ostacolato”.

Passando poi al secondo quadro, *Salle à manger à la campagne*, emergono delle differenze significative: non solo il riquadro è più piccolo e la struttura della porta-finestra meno massiccia (da due lastre separatrici si passa a un'unica asta centrale), ma è soprattutto la veduta ad apparire indiscutibilmente meno naturale. Dove prima si distingueva nettamente la scansione in profondità degli “ostacoli”, si riconoscevano i rami degli

alberi e la struttura di chiome, siepi e cespugli, ora appare estinta quasi ogni idea di profondità. La vegetazione si riduce a grumi materici e fluttuanti di verde, in alto a destra nettamente divisi dalle pennellate che indicano la luce senza in nulla restituirne le gradazioni. Solo una lieve differenza tonale – inaugurata da una linea in cui sforzandoci riusciamo a immaginare l’orizzonte – ci aiuta a distinguere il mare dal cielo. Ma è nel terzo quadro, *La table devant la fenêtre*, che questo processo arriva al culmine e le intenzioni di Bonnard si fanno esplicite: in una recensione della già citata mostra “Pierre Bonnard. The late Still-lives and Interiors” apparsa nella primavera del 2009 su *American Arts Quarterly* (Hyman 1998, 141), un anonimo critico commenta l’opera in questi termini: “la fruttiera è una forma piatta, e lo schienale della sedia si incastra visivamente con la lastra di legno della finestra per formare la sagoma di un cavalletto. La vista esterna, un paradiso abbozzato di colore incandescente, si deve leggere dunque come un quadro nel quadro”. In effetti, non siamo più di fronte a una “vista attraverso una finestra aperta”, ma a un quadro nel quadro più dipinto di tutto il resto, e il riferimento celato al cavalletto – una delle tante *trouvailles cachées* nella produzione di Bonnard (Gamboni 2002, Roque 2006) – sta lì a dimostrare l’assoluta e deliberata volontarietà dell’effetto. I piani si sovrappongono, la superficie pulsa, e il nostro sguardo si ritrova incastrato in un’oscillazione percettiva che non può non farci tornare in mente la danza estatica del soggetto poetico delle *Les Fenêtres*. Come nella poesia di Mallarmé, anche in questa serie si assiste a un progressivo “cambio di stato” del *vitrage*, il quale da un’ordine ancora naturalistico, riconducibile al realismo ‘offuscato’ di matrice impressionista e baudeleriana, passa progressivamente al regime simbolista della forma pura. Spingendo dunque fino al parossismo la soluzione suggerita da Manet in *Intérieur à Archachon* e saldandola alle ricerche *tout court* dell’ala teorica liminare all’impressionismo sulla visione ostacolata, in questa serie – frutto di un programma unitario – Bonnard ci mette di fronte a una trasformazione processuale dello spazio figurativo che ci consente di “toccare con mano” il tragitto che dalla “visione ostacolata” conduce a un regime di opacità integrale, ovvero dal quadro come finestra (ancora) aperta – sebbene offuscata – sulla realtà” a “estensione piana ricoperta di colori disposti in un certo ordine”.

Dalla figura-filtro alla figura-spettro

È lecito chiedersi, a questo punto, cosa ne è della figura umana. Come prevedibile, essa partecipa a pieno titolo al meccanismo intertestuale di astrazione progressiva: nella prima immagine appaiono due donne, l'una sulla sinistra, rivolta verso di noi mentre regge una tazza (è una figura ricorrente nella fase matura di Bonnard, la ritroviamo ad esempio anche in *Le Bol de lait* del 1919), mentre l'altra dobbiamo sforzarci di riconoscerla nella massa pittorica bicolore sulla destra (il marrone per la capigliatura, il giallo-ocra per un volto di profilo, senza tratti). Ora, nonostante la loro marginalità, queste due figure hanno un corpo, occupano uno spazio. Infatti, nella cornice ancora naturalistica del primo quadro, tra le due si intuisce uno scarto di proporzioni e di fattura pittorica – più densa e aggettante nella testa-senza-tratti – che ci fanno percepire la figura sulla sinistra in posizione arretrata rispetto alla testa di destra, insindacabilmente in primo piano. Pur non potendola *riconoscere*, sembra di poterla toccare. Ed è proprio quest'effetto di densità corporale, a ben vedere, a venir meno nel secondo quadro, *La Salle a manger à la campagne*. Qui la carne dell'unica figura umana presente, come se l'ambiente registrasse ancora una presenza dopo la sua sparizione (l'inclinazione del volto e la traiettoria della mano ci parlano di un movimento appena percettibile verso il fuori-campo), appare fusa con l'arancione intenso della parete, e partecipa a pieno titolo al fenomeno che Jean Clair ha definito come "camaleontismo" (Clair 1984), indicando con questo termine proprio la dissoluzione di una figura nella porzione di sfondo in cui si trova, soluzione frequente (ma non pervasiva) nelle opere della maturità. Roque invece, pur condividendo la matrice essenzialmente retinica dell'intuizione, ha evidenziato piuttosto il suo carattere di "dompte-regard": mentre l'occhio dello spettatore vaga *sans accrocs* sulla superficie del quadro, egli all'improvviso si scopre a sua volta "guardato" (Rocque 2006, 178-179).

In questa funzione – che può essere assolta a detta di Rocque "non solo dalla figura femminile ma anche dall'immagine del pittore stesso e soprattutto dagli animali" – il critico riconosce una contraddizione rispetto all'atteggiamento di *absorption* che a suo dire caratterizza tutti i personaggi dell'universo figurativo bonnardiano. Ma soprattutto, essa sarebbe "una risposta ironica a ciò che ci si attendeva da lui, una presa di distanza dalla funzione decorativa della sua pittura, o un accenno di

complicità a coloro che sono capaci di vedere “pienamente”, citando un appunto del pittore. Ora, pur riconoscendo a Roque il merito di aver gettato un ponte tra l’opera matura di Bonnard e l’armamentario concettuale di Fried, mi sembra necessario avanzare qualche obiezione alle sue osservazioni: innanzitutto, dire che “tutti i personaggi [di Bonnard] sono rappresentati in un’attitudine di *absorption*”, ovvero totalmente focalizzati nell’azione che stanno compiendo, è una semplificazione eccessiva, che non rende conto di quadri importanti – gli autoritratti in primis – in cui il campo figurativo è quasi completamente occupato da un volto rivolto verso lo spettatore. Ma soprattutto, a mio avviso non è possibile rilevare una così netta suddivisione tra quelle figure “viste di fronte” come la donna di *La Source* o *Nu Dans la baignoire*, che hanno gli occhi “chiusi a metà”, lo “sguardo assente o basso, come enucleato”, oltre che “avvolto nell’ombra”, e quelle figure – come ad esempio il volto che Roque attribuisce al pittore nel riflesso della porta in *La Salle à manger, Vernonnet* (1925) – che a detta del critico guarderebbero lo spettatore dritto negli occhi. In realtà, mi sembra di poter affermare che nella seconda fase del percorso artistico di Bonnard non esistono figure che ci guardano placidamente negli occhi, così come sono tutto sommato rari i quadri in cui lo spettatore assiste a una completa immersione dei personaggi nell’azione che stanno compiendo. Quasi sempre, a ben vedere, attraverso un sistema di velature progressive dello sguardo che ne opacizza la direzione, Bonnard ci mette deliberatamente di fronte a fantasmi che oscillano inquieti tra l’una e l’altra attitudine. Inoltre, paragonando la figura femminile di *Salle a manger à la campagne* con quelle che bloccavano lo sguardo nei quadri di area impressionista, si avverte la portata perturbante di un’inversione quasi letterale: la figura-filtro, ostacolo massiccio che canalizzava l’attenzione dello spettatore e inaugurava il sistema di offuscamento, ha lasciato il posto a una *silhouette* spettrale priva di massa corporea, posizionata ai margini della rappresentazione invece che al centro, e soprattutto ambiguamente sospesa tra apertura e chiusura dello sguardo, oppure, ricorrendo all’armamentario concettuale di Fried, tra *absorption* e *facingness*: ci intercetta per lasciarci andare, ci chiama in causa per respingerci. Il suo sguardo fisso su di noi, una volta scoperta, non è che una *possibilità*, e in quanto tale basta a intrappolarci.

(Im)potenza della Memoria

È interessante notare, a questo riguardo, che anche leggendo Mallarmé accade di imbattersi in personaggi che si dissolvono panteisticamente nella natura nel segno del colore. Il caso più interessante, da questo punto di vista, è senz'altro costituito dal *Monologue d'un faune* del 1865, prima versione dell'*Après-midi d'un faune* pubblicato nel 1876 (esiste poi una versione intermedia del 1867, *Improvisation d'un faune*).

Commentando l'incipit dell'egloga, Massimo Blanco, uno dei maggiori esperti italiani di Mallarmé, ha scritto:

La scena si mostra nitida. Le ninfe erano distribuite ai lati del corpo del fauno. In seguito sono corse via sottraendosi alla presa. La loro corporeità non è ancora revocata nel *Monologue*, come invece accade nelle altre versioni del poemetto. Qui la scomparsa delle ninfe è spiegabile con una fuga. La qual cosa dispone uno sviluppo ulteriore e impreveduto: *la confusione tra i corpi e la natura*. [...] Poiché dunque le ninfe sono fuggite da poco, e lo hanno fatto prima di primavera, il loro ritorno non potrà essere fisico e immediato, ma si *dilazionerà nel tempo*, quando *l'ambiente sarà in grado di rappresentare (o forse di ricordare) quanto è avvenuto* [...] La fisicità delle donne, ormai assenti, sembra aver lasciato *un'impronta cromatica che esita a svanire*. Il tempo appena trascorso si attarda visivamente, resiste al rapido scorrere degli istanti, incapaci di fornire dei confini rigidi al susseguirsi degli eventi [corsivo di chi scrive] (Blanco 2016, 29).

Così come non bisogna farsi fuorviare dal colorismo estremo di Bonnard, ragione sufficiente a farne fino agli anni '80 – e in un certo senso ancora oggi – solo un *peintre de la joie*, un borghese decadente *qui ne posait pas de problèmes* (Roque 2006, 31), allo stesso modo qui l'ambientazione bucolica non è che un pretesto, o meglio non è che una cornice con cui qualcos'altro reagisce: in entrambi i casi abbiamo a che fare con una "compensazione della retina rimasta a contatto con l'immagine ardente". Le ninfe – come le donne delle *Salles à manger* – sono "fantasmi del desiderio" (Illouz 2012, 7) che si innestano sul "rimpianto di una vita non vissuta", sulla soglia tra una dimensione onirica – l'estasi già incontrata nelle *fenêtres* – e la realtà. Tuttavia se da una parte, com'è stato spesso notato, questa "abolizione" mallarméana del reale sembra anticipare le teorie freudiane o lacianiane dell'inconscio (Illouz 2012, 7), per il

momento è forse più utile concentrarsi sulle ripercussioni di questa trasfigurazione sul terreno specifico della storia delle forme: dal punto di vista puramente letterario infatti, il *Monologue* annulla il paradigma parnassiano della rappresentazione (da cui l'inammissibilità del poema secondo i criteri del Parnaso contemporaneo), e promuove in anticipo un paradigma simbolista: quello di un'arte musicale della *suggestion*. Infatti, nello stesso movimento con cui il flauto del fauno "elude la realtà", idealmente la "ricrea" (Illouz 2012, 12). Ed è proprio in questa oscillazione tra elusione e creazione di realtà, tra piacere dello sguardo e persecuzione, tra estasi e impotenza creatrice, che mi sembra si debba rintracciare il più profondo punto di contatto tra Bonnard e Mallarmé. Non è un caso, d'altronde, che l'opera universalmente riconosciuta come quintessenza del "camaleontismo" tipico di Bonnard, tripudio coloristico di colori caldi, sia un autoritratto in cui il pittore - probabilmente ispirato dai versi in cui "Il fauno vede il proprio corpo acceso di rosso, come se avesse i fuochi dell'Etna in corpo" (Blanco 2016, 33) - si rappresenta proprio con fattezze di un satiro (*Autoportrait à la barbe*, 1920-25).

Ma "Perché ha voluto celare l'assenza nel fallimento di due possibili relazioni? Perché adattare l'assenza al fallimento del contatto fisico?" (Blanco 2016, 37). A ben vedere queste domande, in cui il critico riconosce il nucleo generativo del *Monologue* scarnificato del superfluo, potrebbero essere rivolte anche a Bonnard. Come il fauno, infatti, pure il pittore fu diviso tra due 'ninfe' che si sottrassero alla sua presa. La prima, Marthe de Meligny, alias Maria Boursin, fu la sua modella prediletta e compagna di vita. Watkins la definisce "musa, flagello e nume tutelare del pittore" (Watkins 1994, 176), mentre Nadia Fusini ne parla in questi termini:

L'uccello che era sceso leggero come Ariele dal tram, la leggiadra ninfa che avanzava come la Gradiva camminando sulle punte, si trasforma nella succube: schiaccia, opprime... Gli amici della vita di prima non riconoscono più Bonnard: notano in lui "uno scoraggiamento tremendo", sentono nella sua voce "la nota della disperazione" (Fusini 1998).

Sebbene ad oggi non sia chiaro quale fosse la natura profonda dei disagi psichici ed emotivi che accompagnarono Marthe per tutta la vita, ciò che è certo è che Bonnard ne risentì pesantemente: Il 6 gennaio del 1929, appena prima dell'inizio della serie delle *Salles à manger*, Bonnard

confessava per lettera all'amico Maurice Denis la "misantropia costante e completa" della donna, attenuabile solo attraverso un rigido "isolamento". Inoltre, da svariate testimonianze ci è noto che i frequenti viaggi della coppia presso località balneari o termali erano dovuti a un programma di cure idroterapiche prescritte alla donna. In queste occasioni Bonnard si ritrovava a dipingere in anguste camere d'albergo, spesso prive di luce e riscaldamento (Hyman 1998, 129). La seconda 'ninfa' invece può essere riconosciuta in Renée de Moncathy. I due si conobbero nel 1919 sulla spiaggia di Saint-Tropez. Nell'ottobre dello stesso anno la ragazza si trasferì nella villa Ma Roulotte con Pierre e Marthe in qualità di modella e apprendista di Bonnard. Da alcune testimonianze sembra che all'inizio la presenza della ragazza "facesse bene" anche a Marthe, che vedeva nella ragazza "la figlia che lei e il pittore non avevano mai avuto", ma con il tempo la situazione peggiorò. Nel biennio 1920-1921 le tele di Bonnard si riempiono di riferimenti sotterranei alla nemesi tra le due donne e al suo bivio interiore (*La glace du cabinet de toilette*, 1920; *Jeunes femmes au jardin*, 1921), finché nel 1922, probabilmente dopo un'aggressione notturna da parte di Marthe ai danni della ragazza, Pierre decide di partire con Renée alla volta di Roma (ci rimane un unico, straordinario quadro ispirato a questo soggiorno: *Piazza del Popolo*, Roma, 1922-1922). Dalle fonti pare che i due fossero sul punto di sposarsi - nella capitale italiana incontrarono anche i genitori della ragazza, che acconsentirono al matrimonio - ma alla fine Bonnard si tirò indietro per tornare da Marthe. Poco tempo dopo, nel 1923, a soli ventidue anni, Renée de Moncathy si tolse la vita. Nonostante le ingiunzioni di Marthe, che obbligò il pittore a bruciare tutte le tele in cui compariva la ragazza, dopo la sua morte avvenuta nel 1942 la figura di Renée tornerà ossessivamente nei quadri dell'artista. È allora, ad esempio, che Bonnard riprenderà il doppio ritratto del 1919, *Jeunes femmes dans le jardin*, e aggiungerà "un bagliore dorato" intorno al capo di Renée (Terrasse 1964).

Ora, se ho scelto di soffermarmi brevemente su queste vicende biografiche non è per abbozzare un'interpretazione psico-biografica delle opere di Bonnard, quanto piuttosto per rilevare una precisa strategia evolutiva del suo statuto di pittore 'simbolista': se di solito infatti si è molto attenti nel rilevare le profonde differenze che intercorrono tra il Bonnard del periodo Nabis e quello successivo alle due crisi del 1895 e 1913-1915 (Roque 2006, 85-91), meno di frequente si è tentato di

approfondire all'inverso in cosa la matrice simbolista sopravvive, o meglio come si trasforma nell'ultima fase della sua produzione. È in questo senso infatti, a mio parere, che va intesa la tendenza di Bonnard a proiettare velatamente alcune delle sue vicende private su entità letterarie e al contempo a improntare su di esse il rapporto con l'istanza spettatoriale (ne vedremo un altro caso tra poco). È probabile infatti, visti anche gli altri riferimenti alla figura mitologica del fauno che Bonnard fin dal 1900 dissemina nelle sue opere (*Faune, ou La nymphe violé*, 1907, *Début du printemps, Petits Fauns*, 1909), che il pittore avesse riconosciuto nel componimento di Mallarmé un parallelo con la propria storia, o quantomeno che nel *Monologue* fossero in gioco una sensibilità e delle vicende prossime alle sue.

Alla luce di queste notazioni, torniamo adesso all'ultimo quadro della serie da cui siamo partiti, *La Table Devant la fenêtre*. Tutto ciò che rimane della figura umana è un profilo monocromo da cui si protende (o si ritrae?) un avambraccio. Ciò che nelle opere precedenti segnava la possibilità di uno contatto visivo tra opera e spettatore e al contempo tra il pittore e la sua modella, è venuto meno. La donna – probabilmente Marthe – non è più un corpo su uno sfondo, né appare dissolta nell'ambiente, come nel secondo quadro. Essa è l'ambiente, fa tutt'uno con esso. Ed è proprio in questa rarefazione progressiva dell'umano in un'atmosfera sempre più oppressiva, sempre più irrespirabile, che si espleta il ribaltamento di *Intérieur à Arcachon* di Manet nel suo senso più profondo. Se in quel quadro infatti riconosciamo “un'ode alla serenità familiare dopo mesi di disorientamento, al sollievo per la fine della guerra”, questa serie, che ne ripropone in forma radicalizzata il montaggio di generi, coincide invece con una delle più alte rappresentazioni che la storia dell'arte ci abbia lasciato del *topos* della prigione dorata, di cui *Les fenêtres* di Mallarmé costituisce uno straordinario parallelo poetico. Se Piccioni poteva ancora dire che in *Intérieur à Arcachon* il pittore attraverso la finestra voleva “far circolare l'aria”, qui nessuno si sognerebbe mai di sostenerlo. Qui l'aria non circola e non può circolare. Siamo in uno spazio claustrofobico, caldo, invivibile. Il quadro ha preso il posto della finestra, ha fatto il vuoto intorno a sé annegando nel suo silenzio il fragore ovattato che veniva da fuori. Non c'è più scambio, solo una prigione asfissiante di colore. Ed ecco allora che arriva a compimento la raffinata ed estrema interiorizzazione del “sistema di filtri”, che da insieme di corpi naturalistici in successione si

è ormai trasformato in un unico, densissimo strato di pittura opaca, il quale – per usare le parole di Richard – “Invece di accogliere il desiderio, lo arresta. Esasperandolo, lo scoraggia, perché se da una parte dà l'impressione di lasciar passare lo sguardo, subito dopo fa ostacolo al movimento che mira a cogliere l'oggetto guardato. Tra il cielo e noi, tra l'alto di là e il qui sotto, scorre la misura di una trasparenza infrangibile” (Richard 1961, 55).

La fenêtre II

L'Art abstrait est un compartiment de l'art [...]
l'abstrait est son propre départ
Pierre Bonnard

Quanto detto fin'ora può forse esserci utile per portare a un ulteriore livello di profondità l'interpretazione del quadro da cui siamo partiti, *La fenêtre*. Innanzitutto, non si può fare a meno di notare una certa omologia strutturale e di funzionamento tra il quadro e *Les Fenêtres* di Mallarmé: come il poeta infatti, anche Bonnard divide nettamente il testo in due parti e a ognuna di esse affida il compito di rappresentare una certa idea di pittura, oltre che un distinto modello di fruizione: da una parte la “lived perspective” che ci chiama all'interno del quadro, dall'altra un blocco opaco di *textures* che ci respinge. Le finalità di questo procedimento appaiono chiare: così come Mallarmé in *Les Fenêtres* aveva dimostrato di saper padroneggiare sia il regime baudeleriano che la sua nuova poetica simbolista, mettendoci davanti alla trasformazione in atto del linguaggio e dell'immaginario che anticipava gli esiti futuri della sua pratica, allo stesso modo mi sembra che Bonnard abbia recuperato il motivo tradizionale della “finestra aperta sulla realtà” per metterci di fronte a un manifesto visivo sulla sua chiusura. La “lived perspective” e il “sistema di filtri” – qui radicalizzato nella parte destra del quadro – non sono altro infatti che le due vie attraverso cui i pittori delle due generazioni precedenti a Bonnard hanno cercato di negare la trasparenza albertiana e il sistema rappresentativo che portava con sé, inaugurando così la fondazione di un nuovo spazio figurativo. Attuando dunque una sorta di ricognizione intertestuale delle pratiche recenti, Bonnard dimostra di essere un “collezionista di idee pittoriche”, che egli stesso commenta per mezzo di strumenti pittorici (Stoichita 2015, 49) forse ancor più sottile e radicale di Caillebotte, e come lui si dichiara cosciente, per usare le parole di Fried, “di arrivare alla fine di tutta una tradizione

realista che quando dipinge tiene vividamente presente alla mente” (Fried 1999b). Allo stesso tempo però, con un sottile riferimento meta-testuale, il pittore ipostatizza il proprio ruolo all’interno della Storia dell’arte, annunciando in parte anche i suoi progetti futuri: non si tratta solo della volontà banale di passare dalla figurazione all’astrattismo in un momento in cui esso era già ampiamente sdoganato e apprezzato, quanto piuttosto del desiderio di rendere evidente nelle sue opere, e sempre di più man mano che si avvicina la fine, il conflitto inesauribile che sussiste tra il “mondo degli esseri e delle cose” (Bonnard 2019) e la “superficie piana coperta di macchie di colore disposte in un certo ordine” (Denis 1985, 26-27), tra le “avventure del nervo ottico”, sintomo di una visione “mobile” e “variabile”, e la loro trasposizione condensata nel materiale pastoso che si stratifica sulla tela. In definitiva, tra *Embodiment* e *Rejectingness*. Va da sé allora che bisogna riconoscere in questo quadro uno straordinario esempio di quella che Omar Calabrese chiamava “pittura teorica”: “anche se ovviamente tutta la pittura dipende da o discende come effetto di senso dalle modalità del significare” – scriveva il semiologo – “è altrettanto evidente che non tutta la pittura è teorica, e che i casi in cui essa lo diviene sono i più rari” (Calabrese [1985] 2012, 19). In questa prospettiva appare allora certamente suggestiva, e con ogni probabilità non casuale, la scelta degli oggetti che appaiono in primo piano sulla scrivania e già brevemente descritti in apertura. Sulla destra, in corrispondenza della metà ostacolata del quadro, campeggia sulla tovaglia una pila ingombrante di libri chiusi sistemati in senso invertito. Ciò che colpisce di più in questa sezione del quadro, e che salta all’occhio già dal primo sguardo quando lo guardiamo dal vivo, è senz’altro la superficie rossa di colore densissimo che campeggia sulla pila di libri collocata nella parte destra della scrivania. È interessante notare, a questo riguardo, che quando Bonnard vuole portare l’attenzione dello spettatore sulla pittura in se stessa, ovvero al di là del suo statuto referenziale, utilizza spesso il colore rosso. Si veda ad esempio la macchia materica in alto a sinistra in *Le Boxeur* [fig. 15], già citato all’inizio (come non pensare all’“accidente” sintomatico che “grida” la propria ambivalenza tra pura forma e referenza nella *Merlettaia* del Louvre (Didi-Huberman 1990), opera che Bonnard ebbe senz’altro modo di vedere dal momento che era esposta al Louvre già dal 1870?).



15 | Pierre Bonnard, *Le Boxeur*, 1931, olio su tela, 74 x 54 cm, Paris, Musée d'Orsay (dettaglio).

In cima alla pila di libri però ne campeggia un altro, più piccolo e rosa, che si distingue dagli altri perché rivolto verso lo spettatore. Vi compare una scritta leggibile, “Marie”, in cui più di un commentatore ha riconosciuto un esplicito riferimento al romanzo *Marie* di Peter Jensen, di cui Bonnard aveva illustrato l'edizione francese nel 1897. Così com'era avvenuto con *l'Après-midi d'un faune* dunque, è molto probabile che anche con questo testo Bonnard dovette sviluppare un “legame struggente”, per usare le parole di Watkins. Anche il protagonista del romanzo infatti, come il pittore, aveva lasciato la sua donna per un'altra più bella e giovane, salvo poi tornare sui propri passi nel momento in cui quest'ultima cadde malata. Stranamente però, che io sappia nessuno ha mai messo in correlazione questo dettaglio con quanto è avvenuto il 13 agosto del 1925, anno in cui il quadro fu realizzato. Dopo più di trent'anni di convivenza infatti, Pierre e Marthe hanno deciso di sposarsi, ed è solo al momento del fatidico sì che Bonnard viene a conoscenza, per bocca dell'ufficiale di stato civile che ha il compito di ufficializzare l'unione, della vera identità della sua compagna: il suo vero nome non è Marthe, ma Marie. Inoltre, Bonnard scopre che al momento del loro primo incontro la ragazza non aveva sedici anni ma ventisei, che non era orfana

di famiglia aristocratica, come lei sempre aveva sostenuto, ma solo una povera ragazza di provincia appena scappata di casa. Nel quadro che stiamo analizzando di Marthe non compare il corpo, di cui Bonnard si è appropriato a tutti i livelli, ma la sola testa, motivo da cui tradizionalmente passa l'identità del soggetto e alla quale invece il pittore – più propenso a decapitare le figure che a privarle del *soma* – ricorre sempre e solo in casi problematici: si pensi ad esempio alla *Glace du Cabinet de toilette* (1908) o a *Le Chaminet*, opere che implicano una “retorica del visivo” radicale, ancora tutta da disimplicare, o ad autoritratti della maturità come *Autoportrait dans la glace du cabinet de toilette* (1939-1945). Quanto a *La fenêtre*, il volto di Marthe è presentato come uno stralcio elusivo, dall'espressione indecifrabile, al di là di una barriera che la divide dal soggetto riguardante. Mi sembra probabile allora che come accade in molti altri quadri fin dall'inizio della sua attività, attraverso un meccanismo di estetizzazione e trasposizione simbolica del suo privato, Bonnard – “primo spettatore del quadro” quanto se non più di Courbet (Fried 1992) – abbia voluto instaurare una sorta di connessione meta-testuale tra sé e lo spettatore, o meglio tra un aspetto della sua biografia e la struttura ricettiva del quadro. Così come il pittore non riuscirà mai davvero a penetrare l'identità di Marthe/Marie, a raggiungerla nella sua vera trasparenza, allo stesso modo lo spettatore non riuscirà mai a concretizzare l'invito del quadro e a superare la soglia dell'immagine. Se dapprima ci sentiamo chiamati all'interno di essa in virtù degli espedienti visti all'inizio (“lived perspective”, leggibilità del libro e usabilità degli oggetti), un attimo dopo ci rendiamo conto di non essere ammessi. Il nostro sguardo, caduto in una trappola, si scontra con gli ostacoli di sinistra mentre realizziamo di essere semplicemente di fronte a una tela dipinta. In corrispondenza della metà ‘aperta’ dell'immagine invece, nel punto di maggiore enfattizzazione della “lived perspective”, come già anticipato troviamo una scatola aperta da cui fuoriesce un nulla ovattato e filamentoso di materia pittorica. Perché Bonnard può aver scelto di comprendere questo strano oggetto nel proprio manifesto visivo? Che senso ha la sua presenza nella cornice di senso che stiamo indagando? È difficile, per non dire impossibile, che Bonnard – pittore dotato di una vasta cultura visiva e letteraria – non conoscesse l'espressione *boite à perspective* e il sistema figurativo da essa rappresentato. La mia idea infatti è che si debba riconoscere in questa scatola aperta in cui il paesaggio sembra come risucchiato un chiaro riferimento alla scatola

prospettica di matrice rinascimentale, o meglio alla sua destituzione: la *boite* è ormai aperta, sventrata, l'immagine si ripiega su sé stessa. L'interno – la pittura stessa – schizza fuori. Un nuovo modo, più realistico di organizzare lo spazio, che presuppone una partecipazione in prima persona dello spettatore, ha preso il suo posto. Al centro della scrivania, infine, esattamente sul crinale di separazione tra le due sezioni del quadro, troviamo un gruppo di tre oggetti: un calamaio, una penna e un foglio bianco. Abbiamo già detto all'inizio dell'impressione di usabilità che evocano: per la loro posizione e il loro orientamento, sembra davvero che Bonnard li abbia dipinti "a portata dello spettatore". È interessante notare però che in questi oggetti è possibile riconoscere anche un altro livello interpretativo: come ha scritto un commentatore infatti, la penna "somiglia a un pennello per dipingere", mentre il foglio bianco "ricorda una tela" (Hyman 1998, 131). Sotto questa luce, allora, il gruppo assume un duplice significato: 1. Da una parte, attraverso un riferimento implicito agli strumenti del mestiere, Bonnard appone un sigillo alla sua dichiarazione di padronanza sulle due vie di superamento del paradigma albertiano: la *perspective vécue* e il "sistema di filtri" (anche la posizione centrale e in basso, come di cerniera tra le due sezioni del quadro, fa propendere per questa ipotesi). 2. Allo stesso tempo però, quel foglio bianco messo così evidentemente "a portata dello spettatore" funziona anche come *mise en abyme* del rapporto che quest'ultimo instaura con l'opera. Se da una parte infatti è ancora presente la sensazione di trovarsi di fronte a un "rebus visuale" come in *Intérieur* di Caillebotte, dove l'invenzione della "leggenda" del quadro risulta "delegata allo spettatore" (Stoichita 2015, 57), dall'altra Bonnard spinge lo spettatore oltre questa soglia, invitandolo a un coinvolgimento non più solo intellettuale ma viscerale e soggettivo, in definitiva a iscriversi nell'immagine in prima persona, farsi tutt'uno con essa.

Le Jardin



16 | Pierre Bonnard, *Le Jardin*, 1935, olio su tela, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville.

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune,
Qui des jardins la sépara.

Questi versi della *Prose pour des Esseintes* segnano una frattura rispetto a quelli appena precedenti, sia in virtù del cambio di tempo verbale – dal presente al passato – ma soprattutto per l'uso dell'interiezione “Oui” all'inizio del verso. Com'è stato

notato (Marchal 1998, 487), essa ha una valenza immersiva: il poeta conferma il lettore nella sua impressione di star assistendo a una vicenda “al di fuori del dominio abituale” e nel contempo lo installa in prima persona nell'attraversamento di un sentiero immerso nel paesaggio naturale. Ora, se già da qui si percepisce l'estrema vicinanza con quanto accade nel piccolo dipinto a olio *Le Jardin* [fig. 16], quest'impressione si fortifica e viene allo scoperto quando ci rivolgiamo al commento che Massimo Blanco ha scritto a proposito di queste due quartine:

Se la *vue* prevale sulle *visions* si può pensare che la capacità di vedere prevalga sulle focalizzazioni di singoli oggetti. A ciò corrisponde però la crescita spropositata dei fiori, ovvero degli oggetti suscettibili di essere protagonisti, in virtù delle loro accresciute dimensioni, di atti visivi distinti. Si crea così uno squilibrio: ogni fiore richiede un singolo e indipendente atto visivo, ma il soggetto segnala che quella molteplicità è accolta in una generica apertura della vista (Blanco 2016).

Anche di fronte a *Le Jardin*, mi sembra, si ha la sensazione che ogni fiore (e lembo pittorico) reclaims un'attenzione esclusiva; eppure, come nella quartina in esame, anche nel quadro questa richiesta incessante di attenzione soccombe di fronte a una “generica apertura della vista”, allo

spettacolo allucinatorio d'insieme nutrito dalla "crescita spropositata dei fiori". Ma soprattutto, anche in *Le Jardin* la rappresentazione del paesaggio appare come il frutto di "atti visivi distinti". A proposito di un disegno giovanile di Adolph Menzel, *Weg mit kahlem Gebüsch* (Sentiero costeggiato da spogli cespugli) 1842-1843 [Fig. 17], Michael Fried scrive:

L'impressione è che sia stato fatto *sur le motif*, durante una passeggiata in campagna; il sentiero però è solo abbozzato con qualche tratto di matita e qualche sbavatura, mentre i rami apparentemente secchi sono suggeriti da segni rapidi e frastagliati che enfatizzano il senso di ispida vitalità che emanano i cespugli vicini (sentiamo vagamente che ci troviamo all'inizio della primavera). Sulla sinistra una collina si inarca a media distanza; vediamo anche cinque alberi schizzati, o già di lì. [...] Nell'arte di Menzel, mi sembra, una figura ricorrente della relazione incarnata (*embodied*) e mobile del soggetto con il mondo è proprio quella del sentiero o della strada, rappresentata non a distanza ma da un punto d'osservazione estremamente ravvicinato, come dal punto di vista di qualcuno che la stia percorrendo a piedi, o piuttosto che si sia fermato a metà strada, non così a lungo da registrare una scena pittoresca ma abbastanza da poter evocare una situazione particolare, che per definizione include *la presenza fisica dell'artista* [...]. Pur con tutta la sua modestia, *Sentiero costeggiato da spogli cespugli* è inoltre rappresentativo nel suo alludere a una certa tensione tra la preoccupazione dell'artista di rendere il sentiero stesso e il suo desiderio di soffermarsi sui cespugli ai suoi lati, soprattutto quelli in primo piano sulla destra, che sembra abbiano catturato la sua piena attenzione appena cominciato il disegno, generando così i tratti più scuri ed energici di matita, e spostando al contempo il focus dinamico della composizione verso i margini. Ma ovviamente la competizione tra i motivi è in se stessa espressiva della situazione motoria dell'artista che si è fermato a disegnare e che ha ceduto al contempo al richiamo degli elementi che lo attiravano dai lati" (Fried 2002, traduzione di chi scrive).



17 | Adolph Menzel, *Weg mit kahlem Gebüsch*, 1842-1843, penna su carta, Berlin, Kupferstichkabinett.

Ho scelto di riportare la citazione per intero perché tutti i passaggi assumono un'importanza cruciale in relazione a *Le Jardin*, soprattutto per quanto riguarda il rapporto che il quadro instaura con lo stralcio di poesia che stiamo analizzando. A ben vedere è proprio la “presenza fisica dell'artista” a costituire l'elemento cruciale dell'analisi di Fried (e di entrambe le *proménades*), il quale attinge a piene mani da Merleau-Ponty: se il processo della visione non può ridursi a un oggettivo incameramento del visibile ma comprende anche un'esperienza cieca dell'invisibile, ovvero una palpazione tattile degli oggetti attraverso l'occhio, allora quest'ultimo non è solo un organo per la vista ma un “occhio-carne” (Merleau-Ponty [1964] 1994), e di questa dimensione mobile,

multisensoriale, rapace dell'atto percettivo, la pittura figurativa dopo Cézanne non può non tenere conto. Il pittore di Aix infatti era stato il primo a capirlo e sulla base di ciò che sentiva – la parola sensazione torna ossessivamente sia negli scritti di Cézanne che in quelli Bonnard – aveva edificato il suo rifiuto sistematico della prospettiva geometrica di derivazione quattrocentesca, capace solo di “coagulare una serie di visioni monoculari”, e l'aveva sostituita con un modello di trasposizione proteiforme che gli permettesse di trasmettere “il linguaggio indiretto e le voci del Silenzio” (Merleau-Ponty [1946] 1962). Si tratta, in buona sostanza, della sensazione che proviamo quando ci troviamo in stretta prossimità con degli oggetti e sentiamo di poterli afferrare o manipolare senza toccarli, oppure di ciò che ci accade quando camminiamo su una strada sopraelevata e sentiamo di poterci muovere (virtualmente) attraverso il paesaggio che dominiamo dall'alto: attraverso i nostri movimenti corporei e oculari, dice Merleau-Ponty, il paesaggio “vede”.

Tenendo tutto questo bene a mente, rivolgiamoci ora a *Le Jardin* (1936). Anche qui, come nel disegno di Menzel, “il sentiero non è rappresentato a distanza ma da un punto d'osservazione estremamente ravvicinato, come

dal punto di vista di qualcuno che lo stia percorrendo a piedi, o piuttosto che si sia fermato a metà strada”. Anche qui si nota “una certa tensione tra la preoccupazione dell’artista di rendere il sentiero stesso e il suo desiderio di soffermarsi sui cespugli ai suoi lati, soprattutto quelli in primo piano sulla destra”, così che il “focus dinamico della composizione” risulta spostato “verso i margini”. La differenza tra le due immagini è tutta d’intensità, per così dire: i “rami secchi” e “i segni rapidi e frastagliati” hanno lasciato il posto a una vegetazione lussureggiante, la loro “ispida vitalità” si è fatta scoppio allucinatorio di materia pittorica pulsante. La conseguenza è che anche l’effetto di immersione corporea risulta aumentato: in *Le Jardin* sembra davvero di essere dentro la scena, nel pieno (e mobile) attraversamento di un sentiero boschivo sotto il sole cocente dell’estate inoltrata. Se Menzel durante la sua passeggiata “ha ceduto al richiamo degli elementi che lo attiravano ai lati” e la pittura equivale alla “trascrizione delle avventure del nervo ottico” (Bonnard 2019, 34), in *Le Jardin* si riconoscono le tracce di una vera e propria bulimia percettiva.

Ora, se le cose stessero semplicemente così saremmo di fronte a una variante interessante di *perspective vecuée*, e anche forse a una radicalizzazione puntuale di *Weg mit kahlem Gebüsch* – nel giugno 1913 infatti Bonnard è stato invitato ad Amburgo da Alfred Litchwark, direttore della Hamburger Kunsthalle, dove all’epoca il disegno era conservato (Cogeval, Kahn 2015, 281). Ma c’è di più. È altrettanto evidente infatti che – come già visto per *La Fenêtre* – dall’immagine si sprigiona un’altra forza, opposta e contraria rispetto a quella immersiva appena evocata, ovvero una forza di arresto, che blocca lo sguardo dello spettatore al livello della superficie pittorica e non gli permette l’affondo scopic che la natura del soggetto e, a maggior ragione, il trattamento ‘vissuto’ dello spazio figurativo implicherebbero. È un’ulteriore versione del fenomeno che abbiamo chiamato *Rejectingness*. Con una bella metafora, Watkins ha descritto *Le Jardin* come “un tripudio virtuale di vegetazione colorata che scende a cascata *oltre la superficie* del quadro” (Watkins 1994, 160), come se certi stralci potessero davvero invadere da un momento all’altro il nostro spazio vitale, l’“al di qua” della rappresentazione (Calabrese 1987). Non è un caso d’altronde che in un articolo apparso su *The Nation* nel gennaio del 1947, scritto in occasione di una visita a una mostra su Bonnard presso la Bignou Gallery di New York, Clement Greenberg abbia

ravvisato proprio in Bonnard uno degli antesignani dell'Espressionismo Astratto americano e della categoria estetica di *flatness*:

Ciò verso cui [Bonnard] sembra tendere è una grande immagine piatta che posseggia l'imponenza e il peso di Tintoretto o Veronese. Si tratta di una scommessa rischiosa, perché non c'è successo assicurato in questo territorio inesplorato. [...] L'audacia con cui egli taglia le sue tele, così come la monotonia non meno audace con cui le progetta costituiscono uno sforzo per esprimere qualcosa di profondo, del tutto nuovo e contemporaneo, e quando vi arriva, il risultato è un importante capolavoro e un avanzamento supplementare nella tradizione generale della pittura occidentale (Greenberg [1947] 1986).

A dispetto delle dimensioni ridotte, e nell'ambito della produzione *tout court* del pittore francese, mi sembra di poter dire che non esiste opera in cui questa idea di *flatness* ante-litteram risulti così marcata ed evidente come in *Le Jardin*. Greenberg probabilmente non lo vide mai – non fu esposto né in quell'occasione né quando due anni dopo il MoMA allestì la prima grande retrospettiva di Bonnard oltreoceano (inoltre il Musée d'art Moderne de Paris l'ha acquistata solo nel 1972, e prima di quella data l'opera apparteneva a una collezione privata non aperta al pubblico). A ogni modo, da fine osservatore qual'era, il critico americano aveva intuito che in Europa potesse esserci ancora molto da vedere, visto che chiude la sua recensione chiedendosi, non senza un po' di rammarico, "se non ci siano tele [di Bonnard] addirittura migliori che non hanno fatto parte della mostra". Detto questo, per la qualità pulsante del colore, l'indistinzione quasi assoluta tra i piani figurativi e il movimento centripeto della materia pittorica, sembra davvero che il quadro sia perennemente sul punto di trasformarsi in una muraglia di pittura astratta. Non sorprende che quando due anni dopo tornerà sul tema, proprio in occasione della retrospettiva del 1948, pur rimproverando a Bonnard di non essere riuscito a "trascendere il gusto del *milieu* che vendeva e comprava i suoi quadri" – cosa che invece era riuscita a Matisse – Greenberg rinnoverà il suo apprezzamento per il pittore, tra i pochi che "danno prova di conoscere e di amare la pittura in se stessa. [...] Le tele esposte al Museo d'arte Moderna" – conclude il critico – "ci seducono e ci riscaldano con il loro lusso, la facilità e la *misura paradossale della loro profondità superficiale e senz'aria*" (Greenberg [1948] 1986).

Credo sia chiaro, a questo punto, perché ho scelto di concludere questo breve percorso attraverso l'opera di Bonnard con *Le Jardin*. In questo dipinto infatti, ciò che lega Bonnard e Mallarmé in una comune retorica dello "sguardo condizionato" e in una comune concezione dell'opera d'arte come campo di forze risulta spinto alle sue conseguenze estreme. Se da una parte infatti le ricerche di entrambi si pongono sulla stessa linea delle riflessioni sperimentali sul "sistema di filtri" di area impressionista, dall'altra ne segnano il definitivo superamento. Pur non riconoscendo nelle opere di Bonnard che abbiamo visto un tentativo di traduzione letterale dei componimenti poetici, credo tuttavia che la lettura di quei testi, e in generale degli scritti di Mallarmé, abbia avuto uno peso determinante e non ancora sufficientemente approfondito nello sviluppo dell'arte di Bonnard dal 1910 in poi. Non credo sia un caso inoltre che *Le Jardin* si avvicini, sia per concezione del soggetto che per dimensioni, al *Talisman* di Sérusier, l'opera-manifesto del gruppo dei *Nabis*, tra le cui file Bonnard aveva militato in gioventù. Non mi sorprenderebbe affatto d'altronde se Bonnard, magari ispirato dalla *Prose pour des Esseintes*, dopo quasi quarant'anni dallo scioglimento di *Nabis* avesse deciso di realizzare una sorta di versione aggiornata di quel quadro, sostituendo Mallarmé a Gauguin come personalità ispiratrice della propria poetica. In questa prospettiva, con *Le Jardin* Bonnard potrebbe aver voluto misurare i cambiamenti radicali che da allora, anche grazie a Mallarmé e alla "riscoperta dell'impressionismo", erano intercorsi nella sua sensibilità e nel modo in cui egli stesso si percepiva come artista. Non può essere un caso, d'altronde, che il primo settembre 1936, anno di realizzazione del quadro, Bonnard appunti sul suo taccuino "Mallarmé / La recherche de l'absolu", così come due mesi dopo confesserà per lettera a Matisse di ricercare spasmodicamente, disperatamente "ciò che Mallarmé chiama Assoluto". Di conseguenza, non potrei essere più in disaccordo con quanto afferma Roque, secondo il quale *Le Jardin* sarebbe una "toile ratée", un "fallimento", ovvero uno di quei casi in cui "a forza di voler rendere la superficie densa e continua" Bonnard finisce involontariamente per privare lo sguardo dello spettatore di punti d'appoggio, inibendone in tal modo la "respirazione" (Roque 2006, 181 - 182). Al contrario, come dimostra anche il fatto che il pittore lo tenne con sé tutta la vita e lo ritoccò a più riprese fino alla fine dei suoi giorni, sono dell'idea che questo effetto di "sovrabbondanza del tessuto pittorico" sia frutto di una scelta deliberata, e che Bonnard - dimostrandosi ancora una volta teorico e artigiano della pittura - abbia

fatto ricorso a questa forma di *flatness* ante-litteram proprio per farla reagire, quasi come fossero due elementi chimici, con il potente effetto di coinvolgimento corporale derivante dal soggetto e dalla costruzione peculiare dello spazio figurativo.

Epilogo: Embodiment vs Rejectingness

In un recente articolo intitolato *Slow Looking at Slow Art: the Work of Pierre Bonnard*, apparso sulla rivista "Leonardo" nel dicembre 2021, due studiosi si sono proposti di indagare "alcune delle ragioni per cui l'opera di Bonnard ricompensi in special modo lo spettatore che si sofferma un tempo maggiore davanti ai quadri" (R. Chamberlain, R. Pepperell 2021, 615-618). In realtà, l'effetto di rallentamento dell'atto fruitivo, come di una di una lenta ipnosi che irretisce la coscienza dello spettatore, è un *topos* antico del discorso critico su Bonnard (Elderfield 1998). Ad oggi tuttavia, nessuno è mai riuscito a fornire una spiegazione convincente di questo fenomeno. Anche l'articolo in questione infatti non fa altro che riproporre, corredandoli da alcune notazioni empiriche, fattori visivi e stilistici che i critici sopra citati hanno già introdotto molti anni prima in forma teoretica, per altro senza citarli in bibliografia e commettendo anche qualche errore grossolano (nessuno si sognerebbe infatti di riconoscere in Bonnard un pittore dei "contrastanti simultanei", quando la sua specificità, dal punto di vista coloristico, consiste come ben dimostrato da Roque nel "privilegiare i colori vicini del cerchio e non quelli opposti" (Roque 2006, 213)). Detto questo però, ciò che mi preme notare è che quanto ho cercato di abbozzare in questo saggio – che non conclude ma al contrario spero inauguri un nuovo orizzonte di ricerca – può forse essere utile anche per dare conto di questa particolare forma di spettatorialità 'rallentata' che caratterizza le tele di grandi dimensioni dell'ultimo Bonnard. Insieme infatti allo sfaldamento della materia sotto l'effetto disgregante di una luce endogena, auto-generata dal colore stesso (Sylvester [1997] 1962) che determina un parallelo visivo con ciò che Bergson chiama "inceppamento" o "esitazione alla risposta motrice", ovvero una sorta di sospensione euristica della nostra facoltà di riconoscimento – la relazione tra Bonnard e Bergson, spesso superficialmente citata, è un altro tema che merita di essere approfondito – è proprio il conflitto tra le due forze di *Embodiment* e *Rejectingness* che si combattono e si sostengono a vicenda in molte opere del pittore che a mio parere determina in larga parte l'effetto di rallentamento ipnotico

della fruizione. È una conseguenza diretta, pensandoci bene, del paradigma stilistico e culturale che abbiamo cercato di indagare: nella sua lettera-saggio del 1864, che si intitola significativamente *l'Écran*, lo Schermo, ampiamente analizzato sia da Fried che da Stoichita (Fried 1999b; Stoichita 2015; Zola 1864), Zola ammette la trasparenza di un elemento che divide narratore e cosa narrata, ma non mette mai in dubbio la sua esistenza. Bonnard e Mallarmé, invece, ci mettono di fronte al tentativo incessante e ricorsivo della sua rottura, intrappolandoci al contempo tra le maglie della loro impotenza creatrice. Se lo schermo realista, offuscato da una fine polvere grigia, “nega la sua stessa esistenza”, predisponendo la struttura di una leggenda di cui lo spettatore tesserà i rapporti, lo schermo simbolista – luogo di vera e propria transustanziazione del reale – tende all’implosione. Passando dalla terza persona alla prima, e dissolvendosi panteisticamente nell’opera-mondo, il soggetto assume scopertamente su di sé il ruolo di ente trasformativo, creatore di un ordine altro che ha le sue leggi e una propria forza vitale (“non si tratta di dipingere la vita, si legge in un appunto di Bonnard del 1946, “ma di rendere vivente la pittura” (Bonnard 2019, 53). Allo stesso tempo però, il soggetto poetico è cosciente di non poter seguire questo progetto fino in fondo, di essere “oscurato in eterno dal riflesso del tempo” e dunque costretto a subire tutte le “battute d’arresto del suo trionfo”. “Fragile” – scrive Mallarmé in una lettera – “con il mio aspetto terreno, non posso che subire gli sviluppi assolutamente necessari del fallimento affinché l’Universo trovi, in questo lo, la sua identità” (Olds 1983, 63). A ben vedere, ciò che manca in Bonnard e Mallarmé rispetto ai prosatori realisti e ai pittori della generazione precedente (Zola, Duranty, Caillebotte, Manet) è proprio il racconto implicito e pre-ordinato di una vicenda, ovvero la distanza che sussiste tra un narratore e una storia narrata. “Per Mallarmé – scrisse Carlo Bo – ma lo stesso vale per Bonnard, non si trattava di narrare una *leggenda*, fosse magari soltanto intellettuale e spirituale ma bensì di evocare in un colpo solo una porzione di vita: qualcosa di veramente irraggiungibile che ognuno sente dentro di sé, immediato e lontano” (Bo 1945).



18 | Pierre Bonnard, *Terrasse à Grasse*, 1947, olio su tela, n.d. collezione privata.

Non possiamo sapere se Bo avesse in mente la poesia in prosa di Baudelaire quando ha scelto, tra tutti i termini possibili, “leggenda”, lo stesso eletto da Stoichita per sintetizzare la struttura preordinata di segni (rebus visuale e meta-pittorico) tipica dei lavori di Caillebotte e Manet che abbiamo visto. A ogni modo, queste poche righe segnano con mirabile essenzialità lo scarto che separa il realismo trasognato di Baudelaire dallo scoramento estatico di Mallarmé, e al contempo la “retorica del visivo” implicata nelle opere di area impressionista da quella simbolista incarnata nelle opere di Bonnard che abbiamo analizzato. Non ha più senso un personaggio che “vede ciò che noi non possiamo vedere”, come la donna di *Intérieur*. Il quadro diventa invece il luogo in cui lo spettatore, immedesimandosi corporalmente nel pittore, si scontra “in prima persona” con l’ostacolo visivo, senza alcun personaggio – o narratore – che faccia da intermediario. Nei casi poi rarissimi in cui si ammette una contemplazione di spalle che doppia quella dello spettatore di fronte al quadro, ciò non avviene attraverso un divisione di ruoli e funzioni come in *Le Chemin de Fer*, in cui la figura-innesco e la figura-filtro agiscono come attori distinti perché il dispositivo funzioni limpidamente. Al contrario, in questi casi spettatore, personaggio e pittore condividono la stessa meraviglia allucinatoria di una realtà che si addensa, si costruisce e si ostacola nel ricordo dello ‘choc’ causato dalla sensazione. Il pittore si fa da parte, letteralmente, solo perché possiamo assistere con lui all’epifania. È Bonnard che dobbiamo riconoscere nell’uomo seduto sulla destra, con il cappello di paglia, di fronte alla natura che deflagra nella *Terrasse à Grasse* [fig. 18].

Note

[1] La traduzione italiana dei testi di Michael Fried è a cura dell'autore del saggio.

[2] Come per le opere di Fried, anche per il testo di Del Lungo le traduzioni dei passaggi citati appartengono all'autore del saggio. Per quanto riguarda invece la poesia di Mallarmé, è stata utilizzata la traduzione di Valeria Ramacciotti in Mallarmé [1992] 2018.

[3] Non è ovviamente l'unico caso in cui compaiono nel milieu post-impressionista un tavolo e una finestra nella stessa immagine. Ciò che separa queste opere da altri quadri come *La fenêtre* di Vuillard (1984), *Diner, Effet de lamp* di Vllotton (1899) o *Josse Barnheim-Jeune et Gaston Barnheim de Villiers* (1920) dello stesso Bonnard, è che in questi casi tanto l'inquadratura, quanto le condizioni luministiche, unite allo scarso peso posto dal pittore al tavolo come spazio di socializzazione quotidiana, negano la natura dell'ambiente come *conversation piece*.

Riferimenti bibliografici

Affentranger-Kirchrath 2013

A. Affentranger-Kirchrath, *Ouvertures du regard. Le motif de la fenêtre dans l'oeuvre de Pierre Bonnard in Fenêtres de la Renaissance à nos jours*, Genève 2013.

Benoit 2001

É. Benoit, *Un enjeu de l'esthétique mallarméenne. La poésie et le sens du monde*, "Romantisme" 11 *L'oeuvre et le temps*, (2001), 107-120.

Blanco 2016

M. Blanco, *Edipo non deve nascere. Lettura delle poésies di Mallarmé*, Firenze 2016.

Bo 1945

C. Bo, *Mallarmé*, Milano 1945

Bonnard 1947

P. Bonnard, *Le bouquet de roses* (intervista di A. Lamotte), "Verve", n. special, *Couleur de Bonnard*, vol. V, nos 17-18, 1947.

Bonnard 2019a

P. Bonnard, *Au fil des jours. Agendas 1927-1946*, Paris 2019.

Bonnard 2019b

P. Bonnard, *Observations sur la peinture*, Paris 2019.

Bonnefoy 2002

Y. Bonnefoy, *Igitur et le photographe* in *Sous l'horizon du langage*, Paris 2002, 222-23.

Calabrese [1985] 2012

O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Bologna [1985] 2012.

Calabrese [1987] 1991

O. Calabrese, *Problemi di enunciazione astratta* in L. Corrain, M. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Bologna 1991, 161-164.

Calabrese 2002

O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Milano 2002.

Careri 2020

G. Careri, *Enunciazione visiva, il momento moderno*, "EIC", Anno XIV, n. 29, 2020.

Chamberlain, Pepperell 2021

R. Chamberlain, R. Pepperell, *Slow Looking at Slow Art: the Work of Pierre Bonnard*, "Leonardo" 54, Issue 6 (dicembre 2021), 615-618.

Clair 1984

J. Clair, *La peinture ou Les Aventures du nerf optique*, in J. Clair, (éd.), *Pierre Bonnard* [Catalogo della mostra], Paris 1984, 62-70.

Cogeval, Kahn 2015

G. Cogeval, I. Kahn, *Pierre Bonnard. Peindre l'Arcadie* [catalogo della mostra, Paris, Musée d'Orsay, 15 marzo - 19 maggio 2015], Hazan, Paris 2015.

Del Lungo 2014

A. Del Lungo, *La fenêtre. Semiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris 2014.

Denis 1895

M. Denis, *Préface de la IX exposition des peintres impressionnistes et symbolistes (1895)* in *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912, 26-27.

Didi-Huberman 1990

G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posés aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Elderfield 1998

J. Elderfield, *Seeing Bonnard* in Id., S. Whitfield (eds.), *Bonnard* [catalogo della mostra], London 1998, 33-52.

Fried 1992

M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago 1992.

Fried 1999a

M. Fried, *Manet's Modernism. Or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago 1999.

Fried 1999b

Fried M., *Caillebotte's Impressionism*, "Representations", No. 66 (Spring 1999), 1-51.

Fried 2002

M. Fried, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, Yale 2002.

Fusini 1998

N. Fusini, *Bonnard. Il maestro e la sartina bugiarda*, "la Repubblica" (9 settembre 1998).

Gamboni 2002

D. Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002.

Greenberg [1947] 1986

C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Pierre Bonnard*, "The Nation", 11 January 1947 in J. O'Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, Vol. II, Chicago-London 1986, 119-122.

Greenberg [1948] 1986

C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Pierre Bonnard*, "The Nation", 12 June 1948 in J. O'Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, Vol. II, Chicago-London 1986, 246-248.

Huret 1981

J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, Paris 1891, 47.

Hyman 1998

Th. Hyman, *Bonnard*, London 1998.

Illouz 2012

J.-N. Illouz, *L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts. Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski*, "Littérature", n 168, (2012/4), 3-20.

Labrusse 2009.

R. Labrusse, *A desire for dispossession: portrait of the artist as a reader of Mallarmé* in Armory D. (eet), *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors* [catalogo della mostra], New York 2009, 31-43.

Mallarmé [1992] 2018

S. Mallarmé, *Poesie e prose*, introduzione, note e traduzioni a cura di V. Ramacciotti, Milano 2018.

Mallarmé 1863

S. Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis*, 3 juin 1863, in *Œuvres complètes*, 646-647.

Marchal 1998

B. Marchal, nota introduttiva alle *Œuvres complètes*, Tome I, Paris 1998, 29.

Marin 1989

L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris 1989.

- Merleau Ponty [1946] 1962
 M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne* [*Le Doute de Cézanne*, Paris 1962] in *Senso e non senso*, trad. di P. Caruso, Milano 1962, 27-44.
- Merleau-Ponty [1964] 1994
 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* [*L'œil et l'Esprit*, Paris 1964], trad. di A. Sordini, Milano 1994.
- Olds 1983
 M.C. Olds, *Desire Seeking Expression: Mallarmé's "Prose Pour Des Esseintes"*, "French Language and Literature Papers", (1983), 46.
- Piccioni 2016.
 M. Piccioni, *Dall'interno all'esterno. Intérieur à Arcachon di Édouard Manet* in "L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", n.s., anno XIII, n. 13 (dicembre 2016), 12-27.
- Richard 1961
 J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961.
- Roque 2006
 G. Roque, *La stratégie de Bonnard. Coléur, lumière, regard*, Paris 2006.
- Smith 2013
 P. Smith, *Cézanne's "Primitive" Perspective, or the "View from Everywhere"*, "The Art Bulletin", Vol. 95, No. 1 (March 2013), 102-119.
- Schapiro 2002
 M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Milano 2002.
- Stoichita 2015
 V.I. Stoichita, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Milano 2016.
- Sylvester [1997] 1962
 D. Sylvester, *Bonnard's La Table* in "The Listener", 15 mars 1962 in *About Modern Art, Critical Essays 1948-1997*, New York 1997, 104-110.
- Terrasse 1927
 Ch. Terrasse, *Bonnard*, Paris 1927.
- Terrasse 1964
 A. Terrasse, *Bonnard. Étude biographique et critique*, Paris-Genève 1964.
- Tononi 2020
 F. Tononi, *Aesthetic Response to the Unfinished: Empathy, Imagination and Imitation Learning*, "Aisthesis", 13 (1), 135-153.
- Vischer [1873] 1994
 R. Vischer, *On the Optical Sens of Form: A Contribution to Aesthetics* (1873) in H.F. Malgrave, E. Ikonomonou (ed.), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Los Angeles 1994.

Watkins 1994

N. Watkins, *Bonnard*, London 1994.

Whitfield 1998

S. Whitfield, *Fragments of an Identical World* in S. Whitfield (ed.), *Bonnard* [catalogo della mostra], London 1998, 9-31.

Zola 1864

É. Zola, *L'Écran, Lettre a A. Valabrégue*, 18 Août 1864, in B. Bakker, H. Mitterand (éd), *Émile Zola correspondence*, vol. I, Paris-Montreal 1978, 88.

English abstract

This essay integrates insights on the "filter system" presented by Victor Stoichita in the *Sherlock Effect*, with Michael Fried's studies on the gaze in the nineteenth century, by juxtaposing a series of poems and theoretical reflections by Stéphane Mallarmé (*Les Fenêtres*, 1866 and *La Prose pour des Esseintes*, 1885) with selected late works by Pierre Bonnard's (*La Fenêtre*, 1925; *Salle à manger sur le jardin*, 1930-31; *Salle à manger à la campagne*, 1934-35; *La table devant la fenêtre*, 1934-35, *Le Jardin*, 1936). It demonstrates that the "rhetoric of the visual" implicit in both literary and pictorial systems is at once an evolution and an overcoming of the Impressionist "filter system" and can provide a new way to interpret the last period of Bonnard's artistic production. This hermeneutic interweaving penetrates one of the nerve centres of Bonnard's 'pictorial machine': its intertextual approach to creation, a dimension never highlighted by critics before, but residing in the tendency (already noted by Fried in Caillebotte and Manet) to deliberately bring the same image into two antithetical "ideas" of painting.

keywords | Embodiment; Rejectingness; System of filters; Mallarmé; Bergson.

Esposizioni di niente/Testi per niente

Massimo Maiorino

rien nul
n'aura été
pour rien
tant été
rien
nul

Samuel Beckett, *Mirlitonnades* (1978)

1

Scrivere sul nulla, addirittura costruire un grande romanzo sul nulla, era l'‘impossibile’ progetto di Flaubert, finanche dichiarato in una lettera indirizzata a Louise Colet il 16 gennaio del 1852: “Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien” (Flaubert [1852] 1980, 31); un'intenzione poi inverosimilmente ribaltata, ma solo a uno sguardo da lontano, in un romanzo enciclopedico e incompiuto sul ‘tutto’, *Bouvard et Pécuchet* (1881), che segna il momento “in cui ci si accorge che il linguaggio non offre alcuna garanzia. Non c'è alcuna istanza, alcun garante del linguaggio. È la crisi della modernità che si apre” (Barthes [1976] 1986, 243). Un azzeramento per saturazione che produce, osserva ancora Barthes riprendendo Lévi-Strauss, non l'insignificante, ma la “‘carenza di senso’. Non c'è il senso, ma come un sogno del senso”.

Un secolo dopo, in un mutato orizzonte epistemologico e cognitivo per effetto del filtro dirompente delle avanguardie, il progetto flaubertiano assume le abbacinanti tonalità del bianco e le scheletriche sembianze di una parola scarnificata che trova un'eco grottesca e amplificata nel vuoto circostante. A profilarsi nel quadro tramontante della fine degli anni Cinquanta sono le figure di Piero Manzoni e Samuel Beckett, le cui ricerche appaiono ri-flettersi nella trama dell'*Achrome*, tela-sipario che assorbe i ‘residui’ di senso ricordati da Barthes, per poi gradualmente scivolare

verso l'esposizione – il mettere esposto, il mostrare al pubblico, ma anche l'esporre al rischio, alle critiche, al 'ridicolo' – del niente.

A operare questo 'innesto' sul versante dell'immagine è Piero Manzoni che, forzando allo stremo la lezione duchampiana e l'eredità del suprematismo malevičiano, avvia allo scadere degli anni Cinquanta una ricerca che segna il definitivo svuotamento dello spazio pittorico e decreta un *finale di partita* azzerante di qualsiasi grado di visibilità^[1]. *Achrome*^[2] – privo di colore – infatti, s'intitolano una serie di lavori che determinano la parabola artistica dell'artista milanese dall'autunno del '57, opere certamente nutrite da una fitta rete di riferimenti in circolazione nello spazio delle arti visive del tempo – dai modelli seriali e silenziosi perseguiti da Ad Reinhardt e John Cage sul versante USA alle ricerche spaziali monocromatiche di Lucio Fontana e al *Bianco su bianco* (1953) di Alberto Burri sul versante italiano, come con decisione ha osservato Celant^[3] – ma distinte da una superiore strategia di condensazione e di 'nullificazione'. Così nel biennio tra il '58 e il '59, impegnandosi quasi in un'autofiliazione, Manzoni vira gradualmente verso la 'maniera' bianca esponendo, nella personale alla Galleria Pater di Milano nel marzo del 1958, opere dalla superficie compatta di gesso o caolino su tela che non presentano "alcuna tonalità o memoria cromatica, memoria della natura o della dimensione passionale dell'artista" e si mostrano come "superficie desertica che non riverbera alcunché di carnale e che, salvo la sua presenza ovvia e banale, non rimanda ad alcun dramma sociale e personale" (Celant 2007, 28).

Una *tabula rasa* con il passato e la tradizione di cui lo stesso Manzoni annota la portata in un testo teorico emblematico, già dal titolo, di una condizione 'nuova', *Libera dimensione*: "Non si tratta di 'dipingere' bianco su bianco (sia nel senso di comporre, sia nel senso di esprimere): esattamente il contrario: la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta" (Manzoni 1960).



Piero Manzoni, *Achrome*, caolino su tela, 1958, Tate Modern London.

2

Con *Achrome* Manzoni avvia un'indagine serrata, scandita da variazioni e iterazioni che, occupando/svuotando il polo visivo del nostro discorso (lo spazio dell'immagine), celebra l'incolore, l'assenza, lo zero e prefigura il niente. Una via radicale, quella aperta dall'artista milanese, segnata da una suggestione – colta e annotata argutamente da Cortellessa – che apre all'altra polarità del discorso (lo spazio della scrittura). Si tratta della figura 'inafferrabile' di Samuel Beckett che sembra inaspettatamente e 'casualmente' avere suggerito l'itinerario *acromatico* manzoniano: "Ricorda l'amica Coca Frigerio che nel '57 PM [Piero Manzoni] l'accompagnò alle prove di una recita studentesca di *En attendant Godot*, le cui scene comprendevano fra l'altro delle maschere rivestite di garza, gesso, colla e

appuntamento caolino; e che subito PM entrò in cartoleria a procurarsi il necessario” (Cortellessa 2018, 24-25). Se la *mise-en-scène* del *Godot*, la cui prima italiana nell’allestimento di Luciano Mondolfo è del 1954 – di due anni dopo è la traduzione del testo in italiano maturata nel contesto culturale del Piccolo Teatro di Milano⁽⁴⁾ – offre una prima affascinante ipotesi di cortocircuito visivo-testuale tra Manzoni e Beckett, l’*Achrome* ne manifesta gli effetti registrando nello spazio bianco della tela quanto l’autore irlandese aveva prefigurato, anticipando l’operazione manzoniana, nello spazio del testo: svuotare dall’interno la forma teatrale, “riducendo la conversazione a un dialogo fine a se stesso, privato della sua funzione significativa” (Bertinetti 2002, IX); così è proprio lo splendore cieco dell’*Achrome* a schiudere a una inattesa ‘conversazione’ *sul* niente che conduce all’ineludibile condizione espositiva di una scrittura *per* niente, di una *mise en scene con* niente e di una mostra *di* niente.

A prendere forma è un teorema al cui vertice campeggia l’*Achrome*, aniconica ‘entità’ la cui immutabilità riflette, di volta in volta, il vuoto dell’opera, il bianco della pagina, la sparizione dell’esposizione, ma che diviene anche emblema scintillante di un instancabile processo di riproduzione che parte e arriva sempre allo stesso punto, attraversando il “ripetibile all’infinito, senza soluzione di continuità” (Manzoni 1960) del campo pittorico o l’incessante “balbettio” (Frasca 1999, LVII) della lingua che accompagna le pratiche discorsive beckettiane. Ma nel farsi bianco dell’*Achrome*, nelle infinite pieghe che l’attraversano, si legge l’ombra inquietante del fallimento che connota ogni ricerca, che rivela la tragica e grottesca condizione che accompagna il transito di Manzoni e Beckett, con il milanese che appuntava, già dal ’54, nel suo *Diario*: “Non ho nulla da seguire ... la pittura ... non so dipingere. Scrivere ... non so scrivere, vivo in un mondo e in un modo che non mi soddisfano e che non oso abbandonare né posso seguire del tutto”, e ancora più definitivo “mi sento un fallito, un fallito in tutto” (Manzoni 2013, 45). Una riflessione che assume il tono di un programma al cospetto del quale risuona, ancora più beffardo e assurdo, il ‘motto’ beckettiano: “Fallire di nuovo. Fallire meglio di nuovo. O meglio peggio. Fallire peggio di nuovo. Ancora un po’ peggio di prima” (Beckett [1983] 2008, 66-67). Una predisposizione al fallimento che gli “spasmodici” bianchi di Manzoni, così li definiva il sodale Vincenzo Agnetti, provano paradossalmente a eludere con l’artista che afferma: “Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti, sia

che si tratti di un oggetto, di un fatto, di un'idea, di un fenomeno dinamico o no: un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità dello stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infallibilità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore" (Manzoni 1960). Per Manzoni, dunque, l'infallibilità è monocroma, anzi di nessun colore e mette in scena reiteratamente "un solo e medesimo valore, ripreso secondo varianti infinite" (Celant 2007, 35), figurando in questo modo il 'motivo' del *Godot* beckettiano: "Torneremo domani. / E magari dopodomani. / Forse. / E così di seguito" (Beckett [1952] 2002, 13). Un modello che fa della lingua (opera) un sistema in variazione perpetua. O piuttosto, secondo la lezione deleziana, è la variazione stessa che diviene sistemica (Deleuze, Guattari [1980] 1987).

Allora che Beckett sia nel raggio di Manzoni e che la sua opera sia uno spazio di costante interrogazione per l'artista italiano ne è prova flagrante l'*Achrome*, ma una traccia suggestiva di tale ipotesi che in questo luogo stiamo azzardando giunge anche dalla presenza, non casuale visto l'antecedente ricordato dalla Frigerio, sulle pagine del primo numero del 1959 della rivista "Azimuth" ^[5], diretta da Enrico Castellani e Piero Manzoni, della poesia *Accul* dell'autore dublinese che segue di una pagina la riproduzione di un *Alfabeto* manzoniano del 1958.

3

Leggere in filigrana il nome di Beckett nella ricerca di Manzoni, ma anche osservare la superficie bianca degli *Achrome* come una tela-sipario che dispiega nel terreno iconografico le pratiche 'sottrattive' che innervano i testi beckettiani, significa abbandonarsi a un movimento la cui stazione successiva, l'ultima, prima dell'avvio di un nuovo ciclo, è la paradossale 'esposizione' della sparizione del contenuto del testo e infine dell'opera stessa. Un itinerario radicale, illuminato sempre dalla "massima magnificenza del visibile" dell'*Achrome* (Celant 2007, 30), perseguito ostinatamente come una "via dell'impossibile", così Aldo Tagliaferri ha definito l'esperimento azzardato da Beckett con alcuni dei suoi scritti più estremi. Negli anni immediatamente successivi alla *Trilogia - Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), *L'Innomable* (1953) - Beckett pubblica *Textes pour rien* (1955), una raccolta, si legge nel risvolto di copertina di

Primo amore (1971) (volume einaudiano che presenta in italiano, insieme con altre novelle brevi, i *Textes*⁽⁶⁾) di “tredici pezzi, svolti a variazioni, testi in onore del nulla, o per non evocare che il nulla, per scandire i tempi morti. Parla un io che non è persona, un corpo disincarnato, una voce che non è emessa, in un luogo incollocabile, in un’interiorità che è fuori, in un tempo ai margini della durata”. Tredici prose che vaporizzano la trama e le figure, tredici variazioni ritmiche, tredici quadri che non ‘espongono’ niente, i *Testi per nulla* verificano il tragico paradosso espresso dallo stesso Beckett nei dialoghi centrati proprio sullo statuto delle arti visive che ebbe nel 1949 con Georges Duthuit: “non c’è niente da esprimere, niente con cui esprimere, nessuna capacità di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme all’obbligo di esprimere” (Beckett [1949] 1991, 199).

Un testo ‘gassoso’ che procede per frammenti, accumulando voci senza corpo, che corrode, fino a dissipare i limiti già evanescenti tracciati dalla *Trilogia* e da *En attendant Godot*, ma che esso stesso diviene limite di una condizione ‘impossibile’, quella supremamente indicata, negli stessi anni, da Bataille in campo filosofico: “Ciò che finalmente vorrei presentare, è il vicolo cieco della filosofia che non potè compiersi senza la disciplina e che, d’altro canto fallisce per il fatto di non poter abbracciare gli estremi del suo oggetto, quelli che altrove ho designato col termine di ‘estremi del possibile’” (Bataille [1957] 1976, 271). Prende forma così nei *Testi per nulla* il vicolo cieco del linguaggio il cui unico motivo conduttore è la negazione, “segno sotto cui si svolge una narrazione che è necessaria, ma impossibile e che quindi viene negata nel suo stesso farsi” (Bertinetti 2010). Una condizione inequivocabilmente espressa nell’incipit del primo dei tredici *Testi per nulla*, quando un’‘interiorità’ annuncia: “D’improvviso, no, a forza, a forza, non ne potei più, non potei continuare. Qualcuno disse, Lei non può rimanere lì. Non potevo rimanere lì e non potevo continuare” (Beckett [1955] 1971, 105).

Sulla stessa frequenza si pone Manzoni che, nel maggio del 1959 in una mostra personale tenuta al bar La Parete di Milano, opera con gli *Achrome* presentandoli, per la prima volta, come *Superfici achrome*, suggerendo così una dimensione spaziale e installativa che oltrepassa il ‘limite’ della tela e approda “alla massima superficialità di un territorio inviolato e tautologico” (Celant 2007, 34), a questo punto l’*Achrome* è “una superficie indefinita [...] senz’altro infinibile” (Manzoni 1960). Giunto all’ ‘estremo

del possibile', al 'grado zero' della rappresentazione – all'assurdo di “non poter rimaner lì e non poter continuare”, come ‘grida’ Beckett – il cerimoniale manzoniano, dopo l’eclissi dell’opera come referente, accerta la sparizione dell’oggetto dal contesto espositivo, dallo spazio della mostra che già Duchamp aveva riconosciuto come scena significativa delle figurazioni dell’arte. Muovendo da questa postazione, nel marzo del 1960 a Basilea, firma, insieme con artisti tedeschi, svizzeri e italiani del gruppo Zero ⁽⁷⁾ il *Manifesto contro niente per l’Esposizione Internazionale di niente* (1960), nel quale si annuncia la “Vendita di niente, numerato e firmato. La lista dei prezzi è a disposizione del pubblico. All’inaugurazione non prenderà la parola nessuno. Su questo catalogo non è riprodotto niente” (Manzoni [1960] 2020, 174). Alla successiva mostra (fantasma) annunciata, con spirito dada, per l’1 aprile del 1960 si celebra la ‘definitiva’ “scomparsa dell’opera d’arte, il suo sottrarsi anche come oggetto dopo essersi sottratta come ‘opera’, come manufatto che si mostra” (Costantini 2007, 73). Se del palinsesto espositivo resta una traccia evanescente nel manifesto-catalogo, l’opera sparisce lasciando posto al ‘niente’ – al “sogno dell’opera”, parafrasando l’immagine barthesiana – perché si legge ancora nel *Manifesto*, in perfetta sintonia con il pensiero manzoniano, “Una tela vale quasi nessuna tela. [...] Qualcosa è quasi niente (nessuna cosa)”.

4

Mentre dell’*Esposizione Internazionale di niente* teorizzata dal *Manifesto* del 1960 e programmata per il mese d’aprile dello stesso anno naturalmente non c’è traccia, rischiando così di divenire precoce testimonianza dell’allarmata diagnosi di Baudrillard sul destino dell’arte e sul suo *vanishing point*, il 9 marzo del 1962 s’inaugura, questa volta ‘in presenza’ delle opere, allo Stedelijk Museum di Amsterdam la fondamentale mostra voluta da Willem Sandberg e organizzata da Henk Peeters, *Nul*. In mostra, accanto alle opere degli artisti gravitanti intorno al gruppo Zero tedesco e olandese, ma anche quelle degli italiani Fontana e Castellani, Manzoni presenta ancora una volta gli *Achromes* che hanno assunto la consistenza sempre più ineffabile e ‘vaporosa’ delle fibre di lana di vetro, “quasi a voler lasciare nella ‘cornice’ solo lo spazio” (Agnetti 1970), ma soprattutto il milanese, avviandosi alla conclusione del suo programma di dissoluzione e mosso da una fede totale in niente, suggerirà a Peeters la scelta di *Nul*, come titolo dell’esposizione, invece di

Zero: "Moi aussi je suis contraire au titre 'Zero'. 'Nul' est beaucoup mieux. [...] W NUL" (Manzoni [1962] 1991, 136). Sempre nel 1962 Manzoni prepara quello che sarà il suo ultimo progetto, un volume intitolato *Piero Manzoni. Life and Works* composto da cento fogli trasparenti di acetato sui quali non è scritto nulla. Il fenomeno di 'imbiancamento', come dirà Ernst Jünger pensando alla desertificazione ideologica post-bellica, che presiede la concezione dell'*Achrome* invade lo spazio del testo che si svuota da qualsiasi segno linguistico e trasforma, pagina dopo pagina, *life and works* ineludibilmente legate, nel suo *Testi per nulla*. Il libro *Piero Manzoni. Life and Works* uscirà nel 1963, appena dopo la sua morte, presentando come autore l'editore tedesco Jan Petersen, manifestando così con la 'scomparsa' dell'autore l'estrema e tragica ironia dell'ortodossia manzoniana al niente. Intanto a chiudere/aprire il cerchio - nel segno del bianco e del niente di cui l'*Achrome* è simbolo altissimo che riflette i 'traffici' carsici tra immagine e parola, tra esposizione e scrittura, tra Manzoni e Beckett - nel 1962 il drammaturgo irlandese porta in scena in Italia *Act sans Paroles*, un testo scritto nel 1957, che, se annuncia sin dal titolo che non è più possibile nessuna comunicazione, presenta per la prima volta una scena illuminata da una luce abbacinante, impietosa e accecante come un faro nel deserto, totalmente bianca. È il colore che d'allora in poi accompagnerà la drammaturgia beckettiana. Un ultimo *coup de théâtre* ci informa che la prima in Italia di *Act sans Paroles*, diretta da Franco Enriquez, si terrà il 27 ottobre del 1962 a Milano, la città di Piero, al Teatro Manzoni.

Note

[1] Nello stesso decennio, precisamente nel 1953, operando sul 'neutro' e l'azzeramento Roland Barthes pubblica per l'Éditions du Seuil, *Le degré zéro de l'écriture*.

[2] Molto ampia la bibliografia dedicata agli *Achrome* manzoniani, si veda almeno il recente catalogo della mostra *Piero Manzoni Achrome* al Musée Cantonal des Beaux Arts di Losanna (Kazarian, Lévêque-Claudet 2016).

[3] Si rinvia all'approfondita analisi delle fonti manzoniane offerta dal critico genovese nel *Catalogo generale*, (Celant 2004) e alle letture proposte da Grazioli 2007 e da Gualdoni 2013.

[4] La prima traduzione italiana dell'opera è del giugno del 1956 e trova collocazione nella collezione di teatro diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri per l'editore Einaudi.

[5] Uno studio approfondito delle vicende della rivista, oltre che una riproduzione anastatica dei due numeri del '59 e del '60, è in Barbero 2015.

[6] La prima edizione italiana di *Testi per nulla* è del 1967 nella collana "La ricerca letteraria" di Einaudi con traduzione di Carlo Cignetti.

[7] Sulle articolate vicende di questo raggruppamento internazionale di artisti, operanti tra lo 'zero' e il 'nulla', si rinvia a Pola 2014.

Riferimenti bibliografici

Agnetti 1970

V. Agnetti, *Gli Achromes di Piero Manzoni*, Milano 1970.

Barbero 2015

L. M. Barbero, *Azimet/h. Continuità e nuovo*, Venezia 2015.

Barthes [1976] 1986

R. Barthes, *La crisi della verità* ["*La crise de la vérité*", *entretien sur Bouvard et Pécuchet*, "Magazine Littéraire" 108, 1976], in *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, trad. it. L. Lonzi, Torino 1986, 242-246.

Bataille [1957] 1976

G. Bataille, *L'erotismo* [*L'érotisme*, Paris 1957], trad. it. A. dell'Orto, Milano 1976.

Beckett [1949] 1991

S. Beckett, *Tre dialoghi* [*Three Dialogues. Tal Coat - Nasson - Van Velde*, "Transition", 1949], in *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*, trad. it. A. Tagliaferri, Milano 1991, 199-200.

Beckett [1952] 2002

S. Beckett, *Aspettando Godot* [*En attendant Godot*, Paris 1952], in *Teatro*, Torino 2002, 3-97.

Beckett [1983] 2008

S. Beckett, *Peggio tutta* [*Worstward Ho*, London 1983], in *In nessun modo ancora*, trad. it. e a cura di G. Frasca, Torino 2008.

Beckett [1955] 1971

S. Beckett, *Testi per nulla* [*Nouvelles et textes pour rien*, Paris 1955], in *Primo amore*, Torino 1971, 105-162.

Bertinetti 2002

P. Bertinetti, *L'idea di teatro del secondo Novecento*, in S. Beckett, *Teatro*, Torino 2002, V-XXXI.

Bertinetti 2010

P. Bertinetti, *Introduzione*, in S. Beckett, *Racconti e prose brevi*, Torino 2010.

Celant 2004

G. Celant, *Manzoni. Catalogo generale*, 2 voll., Milano 2004.

Celant 2007

G. Celant, *Nel territorio di Piero Manzoni*, in *Piero Manzoni*, a cura di G. Celant, Milano 2007, 14-45.

Cortellesa 2018

A. Cortellesa, *Monsieur Zero. 26 lettere su Manzoni, quello vero*, Trieste-Roma 2018.

Costantini 2007

A. Costantini, *Da zero a niente. Piero Manzoni a confronto*, in *Piero Manzoni*, a cura di G. Celant, Milano 2007, 54-77.

Deleuze, Guattari [1980] 1987

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia [Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie]*, Paris 1980], Roma 1987.

Flaubert [1852] 1980

G. Flaubert, Lettera a Louise Colet (16 gennaio 1852), in *Correspondance*, a cura di J. Bruneau, Paris 1980.

Frasca 1999

G. Frasca, *Introduzione*, in S. Beckett, *Poesie*, Torino 1999, V-LX.

Grazioli 2007

E. Grazioli, *Piero Manzoni*, Torino 2007.

Gualdoni 2013

F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Monza 2013.

Kazarian, Lévêque-Claudet 2016

C. Kazarian, C. Lévêque-Claudet, *Piero Manzoni Achrome*, Paris 2016.

Manzoni 1960

P. Manzoni, *Libera dimensione*, "Azimuth" 2, 1960.

Manzoni [1960] 2020

P. Manzoni, *Manifesto contro niente per l'esposizione Internazionale di niente (1960)*, in *Writings on Art*, Zurich 2020.

Manzoni [1962] 1991

P. Manzoni, Lettera a Henk Peeters (gennaio 1962), in F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogue Raisonné*, Milano 1991.

Manzoni 2013

P. Manzoni, *Diario*, a cura di G.L. Marcone, Milano 2013.

Pola 2014

F. Pola, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, Milano 2014.

Tagliaferri 2002

A. Tagliaferri, *La via dell'impossibile. Le prose brevi di Beckett*, Verona 2002.

English abstract

With the *Achrome* series — paintings whose “white surface that is a white surface and nothing more, better still that just is: being” (Manzoni, 1960) — Piero Manzoni began his exploration of colorlessness, absence, zero, and nothing. With the eclipse of the work as a referent, these experiments verify the disappearance of the object, of the artefact that is shown and exhibited, with the signing of the ‘Manifesto Against Nothing’ on the occasion of the International Exhibition of Nothing (1960). The years of whiteness and nothingness in Manzoni’s work were inspired by Beckett’s skeletal prose in *Waiting for Godot* (1952). In its turn, *Achrome* was inspired by Beckett’s *Texts for Nothing* (1955), which disperses linear narrative structure into a gaseous state. Beckett’s thirteen prose texts without plots and figures correspond to Manzoni’s thirteen paintings that exhibit nothing. The *Texts for Nothing* verify the tragic paroxysm that “there is nothing to express, nothing with which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (Beckett 1949). The essay analyses the visual-textual short circuit between whiteness and nothing, between the void of the exhibition and that of writing, inhabited by Beckett and Manzoni in the silent dialogue between *Achrome* and *Texts for Nothing*.

Keywords | Art theory; Exhibitions; Piero Manzoni; Samuel Beckett; *Achrome*.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

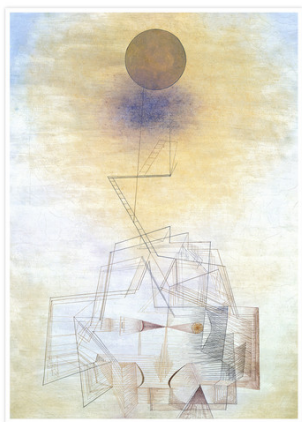
(cf. Albo dei referee di Engramma)

L'indicibile rappresentabile

Su Wittgenstein e Klee

Enrico Palma

Le cose non si possono afferrare o dire tutte
come ci si vorrebbe di solito far credere;
la maggior parte degli avvenimenti sono indicibili,
si compiono in uno spazio che mai parola ha varcato,
e più indicibili di tutto sono le opere d'arte,
misteriose esistenze la cui vita,
accanto alla nostra che svanisce, perdura.
Rainer Maria Rilke (1929)



1 | P. Klee, *Grenzen des Verstandes*, olio su tela, München, 1927, Pinakothek der Moderne, 56,44x41,50 cm.

Una delle più grandi acquisizioni del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein è aver mostrato, o addirittura dimostrato, che esiste una regione dell'essere a noi preclusa, che ciò che conta davvero sapere e risolvere non è alla nostra portata e che gran parte dei nostri sforzi teoretici, forse tutti, è destinata al fallimento e all'assurdo. C'è un grande senso di serenità tra le gelide e implacabili proposizioni di quest'opera, tale almeno per chi sappia leggerle e riconoscere in esse, com'era chiaro a Wittgenstein stesso, un'impalcatura saliti sulla quale si possa vedere rettamente il mondo.

Nella quotidianità spesso frustrante, dolorosa e angosciante, ci si arrabatta nel tentativo di assegnare un senso alle cose, al loro durare, venire meno ed eclissarsi, alla difficoltà di esserci e della continua e strenua lotta per garantire noi stessi. Eppure, come notato dal filosofo anglo-austriaco, soprattutto per chi abbia un'indole

profondamente filosofica, e dunque portata per natura a domandare sulle cose ultime, possono essere altre le ragioni delle crisi spirituali e delle tribolazioni della mente. Domande che afferrano fin nel profondo e a tal punto da rischiare di sconvolgerci e da farci dubitare della legittimità del nostro essere al mondo. Molto probabilmente Wittgenstein avrebbe chiamato tali interrogativi col nome di *demoni*.

Dalla sua biografia può infatti desumersi come tratto fondamentale la gravità del pensiero. Faceva a meno di libri inessenziali e si vantava persino di non aver mai letto Aristotele in vita sua, poiché questo sforzo per nulla avrebbe inciso sui suoi problemi e su ciò che gli stava a cuore. L'attività filosofica, ancorché di psicologia, matematica e prassi linguistica, aveva a che vedere con quello che già nel *Tractatus* egli aveva definito come chiarificazione, pulizia e *assoluzione*. La filosofia avrebbe dovuto difatti assolvere i suoi peccati: come dimostra il famoso episodio in cui, nell'attesa di essere ricevuto da Russell, rispose al maestro, che lo sentiva andare e venire come un ossesso per il corridoio esterno al suo studio, battendo forte i piedi sul pavimento e farfugliando balbettii incomprensibili, che il suo pensiero era rivolto parimenti e con la stessa dedizione sia alla logica che ai suoi peccati (Monk 1990). Da cogliere quindi nella sua filosofia, legata indissolubilmente alla sua esistenza tormentata e indefessa, è un bisogno viscerale di risposte certe.

Un senso del *Tractatus* può infatti essere così riassunto: ciò a cui vorremmo ardentemente rispondere, le famose domande che in forme differenti sono sempre ritornate nella storia della filosofia con gli stessi nomi ma con significati diversi, ovvero se si vuole le grandi domande della metafisica su Dio, anima e mondo, è in realtà *ineffabile*. Dopotutto:

Di una risposta che non si può formulare non può formularsi neppure la domanda (*Tractatus*, proposizione 6.5: Wittgenstein [1921] 1964, 108).
[Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen].

Che senso ha, allora, fare filosofia, porsi le domande, affannarsi nella ricerca di risposte a cui non perverremo mai? Appunto quello di smettere di domandare e di vivere coerentemente con l'acquisizione raggiunta, che il senso ultimo delle cose è tacere su di esso e arrestarsi dinanzi alla porta

dorata del suo tempo. Wittgenstein lo mostra, o per meglio dire l'*esibisce*, attraverso l'isomorfismo metafisico tra linguaggio e realtà di cui il pensiero si fa *medium*. In una delle più intriganti proposizioni del libro, la 5.6, il filosofo afferma:

I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo (Tractatus, proposizione 5.6: Wittgenstein [1921] 1964, 88).

[Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt].

Il linguaggio che io parlo e comprendo, se correttamente inteso, mi suggerisce cosa è dicibile e cosa non lo è, cosa descrive il mondo e cosa lo trascende fuorviandolo.

C'è un enorme senso di tragedia in questa posizione, comprendere cioè che quello che conta davvero sapere nella vita è a noi precluso, gettati come ci troviamo in un mondo che non possiamo sondare fino in fondo. Ma c'è anche una grande saggezza, un invito a una nuova pratica esistenziale. Vivere nella rilassatezza del non dover più domandare significa penetrare il segreto del mondo con altri mezzi, con un atteggiamento diverso e un afflato più spirituale che razionale, più mistico che intellettuale. La filosofia di Wittgenstein, almeno all'altezza del *Tractatus*, è un gesto intellettuale, estremamente rigoroso e puntuale, volto a gettare questo stesso atteggiamento per poi riversarsi su un tipo di considerazione delle cose che prescinda da esso. Voglio dire, insomma, sollevarsi dal peso a volte troppo grave della domanda, della fatica che Wittgenstein mostra essere insensato fare per cose alle quali non possiamo arrivare a causa di limiti intrinseci al nostro essere e alla nostra capacità di pensare. Va comunque chiarito che non si tratta di una rinuncia, di una scelta di comodo, quasi di un voltare le spalle alla nostra identità più propria di esseri pensanti, bensì di una scelta argomentata e necessaria, un tentativo di vivere il mondo all'interno di limiti più sostenibili e meno angosciosi. Infatti afferma:

La risoluzione del problema della vita si scorge allo sparire di esso (*Tractatus*, proposizione 6.52: Wittgenstein [1921] 1964, 108).

[Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems].

Wittgenstein invita a non pensare alla morte, al fatto che dopo la vita terrena ci possa essere un'altra vita, a una bilancia celeste in cui verranno pesate le anime dei defunti e giudicate le nostre colpe, che possa esistere un essere supremo decisore delle nostre esistenze. È una grande benedizione della vita, una totale accettazione di essa nei limiti in cui ci è data. Se si vuole, è una lezione molto antica, tanto che in molti hanno tentato di accostare, con ragione, Wittgenstein alla scuola stoica o all'epicureismo, ma non per questo meno originale, poiché la genialità del *Tractatus* sta proprio nella grandissima precisione concettuale attraverso la quale arrivare all'obiettivo: silenzio, ma un silenzio in cui sentire di più.

Ma a cosa si riduce, se così si può dire, l'insegnamento wittgensteiniano? Utilizzare il *Tractatus* per comprendere tutto questo e poi letteralmente buttarlo via. Vale la pena ricordare la fondamentale proposizione 6.54, e la sua bellezza:

Le mie proposizioni illuminano così: Colui che mi comprende le riconosce insensate, se è asceso per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo essere asceso su esse.) Egli deve trascendere queste proposizioni; è allora che egli vede rettamente il mondo (*Tractatus*, proposizione 6.54: Wittgenstein [1921] 1964, 109).

[Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem sieht er die Welt richtig)].

Suggerisco però una strada alternativa e wittgensteinianamente anche legittima, perché se l'interdizione di impronta persino parmenidea era di non parlare, o di parlare, rilevando una qualche paradossalità di fondo, "non per costruire nella regione del non-senso una nuova fortezza metafisica, ma per esercitare una vigorosa proibizione a entrarvi" (Gargani 1973, 42), si potrebbe invece insistere interpellando una figura. E la figura alla quale chiedo un chiarimento, e che verrà chiarita a sua volta dal venire accostata al *Tractatus*, può esserne la rappresentazione più fedele e allo stesso tempo l'accumulazione concettuale più densa.

Si tratta del quadro, custodito nella Pinakothek der Moderne di München, del 1927 di Paul Klee intitolato *Grenzen des Verstandes* (Limiti della

comprensione), il quale, illuminato in particolare dalle ultime proposizioni dell'opera wittgensteiniana, può essere interpretato al meglio aprendo uno scenario ermeneutico, è il caso di dire, di frontiera (un tentativo simile, cioè un confronto tra Klee e Wittgenstein, è stato fatto, seppure con argomentazioni diverse da quelle qui tentate, da Heinrich 2019).

Proprio come Wittgenstein, anche Klee era un pensatore essenziale: allo stesso modo del filosofo che voleva significare l'indicibile delimitando chiaramente il dicibile, il pittore intende rappresentare l'invisibile esprimendo essenzialmente il visibile. Con una frase programmatica della sua speculazione figurativa:

L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile (Klee [1920] 2004, 13).
[Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar].

Solo così si riescono a cogliere alla radice il fascino dell'opera kleeiana e le ragioni per cui molti filosofi e scrittori si sono fatti coinvolgere dai suoi quadri e disegni. L'arte, per Klee, deve rappresentare ciò che la realtà in se stessa non è in grado di esprimere, e tale è il compito della raffigurazione. Strade, alberi, angeli, volti, bambini, profili cittadini sono raffigurati in modo da rappresentare il concetto predominante che l'artista vi coglie, ovvero la linea, il colore, il tondeggiare di un viso, la stilizzazione dell'esperienza (Di Giacomo 2011, 51-58).

Nel quadro si possono rappresentare, in una sorta di immagine-movimento, attraverso gli elementi formali (il punto, la linea, lo spazio-superficie complesso), alcuni degli accadimenti della natura nel suo dispiegarsi temporale: il fluttuare del fiume (linea ondeggiante), la nebbia della notte (piano vaporoso), il guardarsi indietro lungo il cammino percorso (l'intrico delle linee della riflessione). Questo giunge nel dipinto non in prospettiva, ma tutto insieme, ordinato secondo l'intuizione e l'inventiva dell'artista che ritrae ciò che accade nella natura. La prospettiva dapprima si deforma, si sgretola ma infine si appiattisce, strutturando il dipinto in due dimensioni, nelle quali tutto sembra acquistare la medesima dignità. La prospettiva si annulla perché mondo e osservatore, tra di loro mediati dall'opera, spingono entrambi in direzione del quadro appiattendosi sulla superficie della tela. In definitiva: l'opera compie lo sforzo di attirare da una parte la natura verso di sé, appiattendola

profondità, e dall'altra l'osservatore, ricucendo la distanza veritativa con il mondo. In tutto questo, l'opera è il tramite ontologico tra mondo e spettatore per cui il visibile esprime l'invisibile e l'indicibile viene significato. È ciò che Klee chiama complesso equivalente di scrittura-immagine *raccontata*.

A proposito di questa tecnica di racconto in immagini scritte in un codice di punti, linee e piani di colore, e piuttosto che fornire una mera descrizione del quadro in oggetto, propongo dunque l'accostamento con il *Tractatus*. Anche considerando una brillantissima nota wittgensteiniana che spiana la strada a Klee: "In arte è difficile dire qualcosa che sia altrettanto buono del non dire niente" (Wittgenstein [1977] 1980, 54).

In quel quadro c'è un volto umano, o vagamente antropomorfo, generato da linee spezzate che costituiscono i tratti del viso. Sembrano pareti architettoniche, sezioni di volumi attraversate da una lama, la geometria dei solidi applicata alla materia organica e biologica. Si riconoscono però due occhi, un naso, i capelli, forse anche le labbra. Si percepisce comunque una vibrazione costante che attraversa l'intrico ragionato di linee e segmenti. L'idea che restituisce è quella di un'umanità totalmente sostanziata dal calcolo, da impostazioni rigide e schematiche, metallica e depurata dalla carne. In altri termini, una *gabbia*. È come se l'umanità di questo volto fosse stata privata del suo tratto più proprio, e vi fosse rimasto solo il basamento cogitativo, direi altrimenti l'esoscheletro della riflessione che soggiace a ogni organicità possibile. Oppure, che si sia indossata una sorta di elmo meccanico che amplifichi le possibilità stesse del pensiero, alludendo a un concetto diverso e anch'esso più esteso di potenza mentale. Senonché, Klee dà un'indicazione molto forte e ineludibile, scavando infatti un solco nel quale risulta impossibile non camminare, il *limite*. Il pensiero umano ha un limite e, come il volto della creatura che ci guarda, si spezza per riprendere da capo.

Dall'ombra, sul lato destro del volto, dal luogo del quadro del maggiore groviglio, le linee a un certo punto si semplificano, come se un percorso possibile non fosse andato spezzato impattando contro il limite, bensì salendo verso l'alto. Staccandosi dal profilo del volto, si erge infatti una *scala*. Una scala che si interrompe su un piano sospeso e che poi riprende fino a una *sfera*: sembra una cosa molto vicina alla somma idea platonica,

il Bene, ciò che fa essere tutte le altre idee anche se “non è essenza, ma qualcosa che per dignità e potenza trascende l’essenza” (Pl., R. VI 509B). Essa sta in cima, un luogo a cui aspirare e tendere, il simbolo della perfezione e del senso universale a cui all’umano non è consentito arrivare, poiché, come Klee raffigura, *limitato*. Klee rappresenta dunque in quella sfera ciò che l’umano non può comprendere. La conoscenza vera, l’ineffabile e l’indicibile a cui il nostro linguaggio e la nostra comprensione non possono pervenire, sta lì in alto, inafferrabile, allo stesso modo in cui Wittgenstein aveva affermato che ciò che contava raggiungere è per noi impossibile. Talché, seguendo la metafora kleeiana, per l’uomo scaleno urge una semplificazione.

Dove la comprensibilità dell’intero è perfetta nell’armonia della linea curva che si chiude su se stessa e gode di un senso in sé determinato, l’umano è destinato alla linea spezzata, a quella che si perde e si frantuma. L’umano è tale essenza: limite che si spezza rappresentando con ciò il suo stesso limite. E tutto ciò è confermato da una strepitosa affermazione di Klee, una delle sue più famose e citate, nonché certamente convergente con gli esiti del *Tractatus*:

Nella cerchia superna, dietro la pluralità delle interpretazioni possibili, resta pur sempre un ultimo segreto – e la luce dell’intelletto miseramente impallidisce (Klee [1920] 2004, 20).

[Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis und das Licht des Intellekts erlischt kläglich].

C’è dunque anche in Klee una meditata consapevolezza che esiste un ineffabile, e il pallore del quadro in oggetto, la sua forma, il suo monito, ne sono le più esemplari delle interpretazioni e rappresentazioni.

In quest’opera c’è tutta la *poetica* del *Tractatus*: il sentimento del limite, la raffigurazione che qualcosa al di là del limite esiste e che tale dimensione di verità ci è preclusa, la scala che bisogna usare (nella metafora wittgensteiniana lo stesso *Tractatus*) per vedere il mondo nel modo *corretto*. Ma la scala, nel quadro di Klee, arriva alla sfera? Arriva a lambirla anche per lo spessore di un solo punto o non la sfiora nemmeno? O anch’essa è un segno del carattere asintotico di ogni sapere, toccare un

punto con l'intuizione e poi corromperla con lo scadimento che, in questo orizzonte filosofico, significa la spiegazione comprendente in parole?

La seconda scala, quella più piccola e più in alto, dal tratto più sottile e meno distinta, forse per via di una resa prospettica o della volontà da parte di Klee di rappresentare la caducità della salita, si interrompe, nonostante dalla sfera scendano, o salgano, altri due segmenti che sembrano sorreggere la scala stessa, come se venisse sostituita con un ponte ideale, l'idea per cui un contatto almeno superficiale con questo intero è garantito e possibile.

Se la raccomandazione di Wittgenstein era di gettare la scala che le proposizioni del suo *Tractatus* avevano costruito, per guardare il mondo nell'unico modo in cui andrebbe visto, e cioè come un tutto limitato di cui non abitiamo che una parte espressa dall'unico linguaggio sensato delle scienze naturali, qual è nondimeno la percezione del mondo *redento* di cui ci parla Wittgenstein? Per meglio dire: c'è nel quadro di Klee, intensificato dalla filosofia wittgensteiniana, una rappresentazione di tale mondo visto correttamente? O c'è solamente una metafora di irraggiungibilità e di perfezione intangibile? Tutte queste domande sono meritevoli di risposta ma ci allontanano da un'interpretazione che tenga conto in modo armonico e del testo e della figura. Bisogna concepire l'intrico dedalico delle linee che descrivono quel volto, come detto, proprio come una gabbia, quasi una prigione da mito platonico, la fuga dalla quale è consentita appunto dalla consapevolezza di quel limite che, venendo compreso come cifra ontologica, esistenziale e spirituale del mondo, scatena e rende l'intrico meno fitto, la gabbia meno soffocante, il piano più disteso, la linea più libera e tendente alla rotondità della sfera.

Il senso complessivo del testo e della figura, in sintesi, potrebbe essere tale: c'è davvero dell'irraggiungibile, dell'ineffabile e dell'incomprensibile, e la prova della sua esistenza è data dal fatto che *sentiamo* che una dimensione tale deve esserci anche se non possiamo dirne alcunché. Delimitando chiaramente il dicibile, Wittgenstein ha in qualche modo mostrato l'indicibile, che in fondo sono le questioni su cui la filosofia, l'arte e la religione si sono interrogate dalla notte dei tempi; rappresentando l'essenzialità del visibile, Klee ha mostrato allo stesso modo l'invisibile, concettualizzandolo in una sfera a cui arrivare tramite

una scala, vero *trait d'union* delle due opere. Cosa resta allora da fare? Quale direzione indicano queste due opere? Wittgenstein, in modo del tutto coerente, forte della consapevolezza di aver risolto in definitiva i problemi della filosofia e che ogni suo sforzo futuro non avrebbe potuto più aggiungere alcunché, com'è noto andò a fare il maestro elementare in un piccolo paese montano dell'Austria, salvo poi sentire nuovamente il richiamo della filosofia e riconoscere di aver guardato ai problemi filosofici in modo troppo ristretto.

In realtà, come anche notato da uno degli interpreti più acuti del pensatore anglo-austriaco, un nome illustre quale Pierre Hadot, Wittgenstein non cambiò mai opinione riguardo alle tesi delle ultime proposizioni del *Tractatus*. Semmai, a cambiare fu il mutamento di prospettiva sulle questioni linguistiche, da una logica del linguaggio a una pragmatica, a un'antropologia e a un cognitivismo del linguaggio, quando il linguaggio stesso, piuttosto che un *dire* e un *nominare*, diventa radice di possibilità plurime di un *fare*. Per Wittgenstein, la questione della verità e della comprensione rimase insomma sempre nel modo in cui viene raffigurata nel dipinto di Klee.

È davvero sorprendente, e importante da segnalare, che alla base della riflessione storico-filosofica di Hadot ci sia proprio la filosofia wittgensteiniana, in particolare l'esito mistico del *Tractatus*. Hadot si era avvicinato alla filosofia del pensatore austriaco quando in Francia era pressoché uno sconosciuto. Ancora più sorprendente è che il concetto di *esercizio spirituale* deriverebbe dapprima dalla masticazione delle ultime proposizioni dell'opera giovanile di Wittgenstein e in secondo luogo dalla nozione altrettanto celebre di *Sprachspiel*, per cui la ricerca filosofica diventa un'indagine della prassi quotidiana. Wittgenstein avrebbe perciò influito in modo determinante nella formulazione di ciò che Hadot ha definito come "un'attività, quasi sempre di ordine discorsivo, sia razionale o immaginativa, destinata a modificare in sé o negli altri il modo di vivere o di vedere il mondo", l'*esercizio* (Hadot [2004] 2007, 12). In ciò il *Tractatus*, a dispetto di quanto possa affermare il suo stesso autore con la proposizione 4.112:

La filosofia è non una dottrina, ma un'attività (*Tractatus*, proposizione 4.112: Wittgenstein [1921] 1964, 49).
[Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit]

È certamente un auspicio a fare della filosofia una prassi, ma anche una dottrina da imparare e assimilare al punto da trasformare il nostro essere in modo totale (Marconi 2019, 58). Se delle proposizioni circa il senso della vita o su ciò che è più alto possono formularsi, queste non modificano alcunché del mondo, che rimane inalterato, eccetto il limite, che viene appunto collocato da Wittgenstein nel soggetto non metafisico e di cui Klee ci ha fornito la raffigurazione del volto. Quando ovviamente per metafisica si intenda qualunque asserzione che "verta su tratti non contingenti del mondo come un tutto, o del rapporto linguaggio/mondo (quindi, anche affermazioni sul senso della vita ecc.)" (Frascolla 2017, 289).

Se all'inizio si era detto che in questa visione della realtà, ben più estrema di ogni noumeno possibile poiché ciò non può essere pensato non può nemmeno essere detto né tantomeno rappresentato, giaceva un senso immane di tragedia e un sentimento di gravità esistenziale così profondo da svuotare la vita di qualunque significatività possibile, forse adesso comprendiamo come la cosa sia molto più ragionevole e intuitiva, come la gabbia abbia assottigliato le sue sbarre, come la visione di questo mondo su cui Wittgenstein invita a salire colui che veramente lo comprende sia una scelta saggia. Forse, scendendo di grado ma salendo di intensità conoscitiva, potremmo parlare insieme alla tragedia di tristezza, insieme alla tristezza di malinconia, e insieme alla malinconia, per ultima, di una sottilissima sensazione, di una *Einführung* con l'Intero, una placida rassegnazione a ciò che non possiamo né capire né ottenere, che se compresa fino alla radice ci libera, ci redime e ci assolve.

Questi due autori intendono la salvezza in modo persino più sottile della rottura del limite che ci appartiene e ci fa soffrire, ovvero del ritorno all'intero dal quale proveniamo e verso cui proviamo una nostalgia inconscia. Un intero che è oltre noi e che è dicibile con il silenzio, raffigurabile con una sfera, praticabile con la consapevolezza di una necessaria coordinazione mistica con il mondo limitato filosoficamente. Dice Wittgenstein:

Il senso del mondo deve essere fuori di esso (*Tractatus*, proposizione 6.41: Wittgenstein [1921] 1964, 106).
[Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen].

Pare un'espressione quasi didascalica rispetto al quadro di Klee in cui il Senso ultimo e risolutivo, che potrebbe sciogliere il dramma della vita di non poter contare appunto su questo Senso, viene fatto coincidere con quella sfera, con questo Sole dirimente. L'inesprimibile, il mistico, rimane perciò ineliminabile, ma dalle riflessioni di Hadot si può desumere che se nel *Tractatus* il mistico non può essere detto bensì solo sentito, come sarà chiaro nelle *Philosophische Untersuchungen*, può essere agito, significato. La filosofia è un esercizio spirituale poiché, secondo Wittgenstein, essa chiarisce e cura i fraintendimenti che provoca il linguaggio parlato e agito. Il linguaggio ci mostra entro quali limiti possiamo pensare il cosmo e come il quotidiano ci nasconda l'essenza delle cose. La filosofia di Wittgenstein è dunque in questo solo senso pensabile come un'estasi mistica: cercare di rivelare l'aporia nel tentativo di esprimere quel che non si può e ciò nonostante, pur tacendo, parlarne in modo proprio per rasserenare lo spirito e vivere bene. È per questa ragione che Wittgenstein stesso poté parlare, come del resto anche Klee a proposito della sua arte, del *Tractatus* come di un libro etico (Perissinotto 2017, 60).

Cerco di aiutarvi, in conclusione, con un altro filosofo, quel Walter Benjamin che tributò a Klee una vera e propria venerazione e al quale dedicò uno dei suoi testi più famosi forse dell'intera storia intellettuale del Novecento, la IX tesi sul concetto di storia sull'*Angelus Novus* (Benjamin 1999, 35-37). Nel suo altrettanto impervio *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, snodo importantissimo per una filosofia del linguaggio in senso mistico e non logicistico, Benjamin scrive:

Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità e malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile (Benjamin [1916] 1962, 68).

[Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit, und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren].

Guardare il testo e la figura scelti potrebbe rattristare ma anche rasserenare, perché ci sono cose che non si possono capire e che bisogna comunque accettare come tali continuando a pensare e ad agire. La filosofia e l'arte intese come sforzo teoretico integrato delimitano il dicibile e il comprensibile, in una ragionevolezza vitale che ripiega all'interno del limite e se ne appaga, allontanando le sirene di un oltre negato a noi e che pensato in modo ostinato e anche folle ci fa soffrire, ci dannava sempre di più. Wittgenstein e Klee, acquisito il limite della comprensione, alludono quindi a un sentimento, quel *mystisches Gefühl* che ci rimette a noi stessi e ci fa sentire la vita e il mondo in modo più profondo, esattamente come un inesprimibile, invisibile ma esistente battito di luce.

Riferimenti bibliografici

Benjamin [1916] 1962

W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* [*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M. 2002] trad. it. R. Solmi, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino 1962.

Benjamin [1942] 1999

W. Benjamin, *Sul concetto di storia* [*Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, I/2, Frankfurt a. M. 1974], a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino 1999.

Di Giacomo 2011

G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Roma-Bari 2011.

Frascolla 2017

P. Frascolla, *Il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein. Introduzione alla lettura*, Roma 2017.

Gargani 1973

A. Gargani, *Introduzione a Wittgenstein*, Roma-Bari 1973.

Hadot [2004] 2007

P. Hadot, *Wittgenstein e i limiti del linguaggio* [*Wittgenstein et les limites du langage*, Paris 2004], a cura di B. Chirussi, Torino 2007.

Heinrich 2019

R. Heinrich, *Rechnen und Zeichen – Klee und Wittgenstein*, "Aesthetics Today", 2017, 309-318.

Klee [1920] 2004

P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti* [*Schöpferische Konfession*, in *Tribüne der Kunst und Zeit*, herausgegeben von K. Edschmid, Berlin 1920], trad. it. F. Saba Sardi, Milano 2004.

Marconi 2019

D. Marconi, *Il «Tractatus»*, in D. Marconi (a cura di), *Guida a Wittgenstein*, Roma-Bari 2019, 15-58.

Monk 1990

R. Monk, *Wittgenstein. Il dovere del genio* [*Wittgenstein. The duty of genius*, New York 1990], trad. it. P. Arlorio, Milano 1991.

Perissinotto 2017

L. Perissinotto, *Wittgenstein. Una guida*, Milano 2017.

Rilke [1929-1933] 1980

R.M. Rilke, *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio* [*Briefe an einer jungen Dichter. Briefe an einen junge Frau. Über Gott*, Frankfurt a. M. 1929-1933], trad. it. L. Traverso, Milano 1980.

Wittgenstein [1921] 1964

L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, [*Tractatus logico-philosophicus, 1921*, ora in *Werkausgabe. Band I*, Frankfurt a. M. 1984], trad. it. A.G. Conte, Torino 1964.

Wittgenstein [1977] 1980

L. Wittgenstein, *Pensieri diversi* [*Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a. M. 1977], a cura di M. Ranchetti, Milano 1980.

English abstract

This essay compares Ludwig Wittgenstein's *Tractatus logico-philosophicus* with Paul Klee's *Grenzen des Verstandes* to explore the respective work of philosophy and painting as mutually illuminating, as creative acts that project a clarifying light onto one another in the shared theoretical and artistic sensibilities of their authors. The last propositions of the *Tractatus* on the limits of language, of the utterable and of human understanding, provide insight into painting as an absolutely non-didactic modality. Meanwhile, Klee's painting acts as a clarification of what is expressed in Wittgenstein's philosophical work. The essay shows how both Wittgenstein and Klee have contributed to describing a mystical feeling of reality in an ineffable and unspeakable world that is expressed through the definition of limits in an existential praxis that projects feeling rather than understanding, action rather than knowing.

keywords | Wittgenstein; Klee; Reason; Limit; Silence.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues - friends and scholars - who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Indovinelli compositivi

Esercizi di John Hejduk per gli architetti del nuovo millennio

Susanna Piscicella

Esercizio n. 125: “Vedere Cristo che mangia con i suoi apostoli, e come beve, come guarda, come parla”. Esercizio n. 63: “Immaginare Cristo davanti a me posto in croce e fare un colloquio, etc.”. Per eseguire l'intero ciclo dei 370 *Esercizi Spirituali* di Loyola, sono necessarie quattro settimane di solitudine, reclusione e concentrazione (Loyola [1548] 1998). Una palestra per tentare la visualizzazione dell'invisibile. John Hejduk è rimasto in questo stato contemplativo e febbrile oltre trent'anni, portando la tensione tra immagine e parola a un livello mai sperimentato prima nella letteratura architettonica.

New York, Bronx. Al primo piano di una piccola casa di legno in mezzo ai ciliegi, in una stanza di appena due metri per tre occupata interamente dal tavolo da disegno, il suo ritiro. Pur ricoprendo per trent'anni la posizione di rettore e padre fondatore di una delle più prestigiose scuole di architettura americane, la Cooper Union, Hejduk rifiuta riflettori e successi mediatici, come il Bartleby di Melville, con grazia. Per sé sceglie il minimo volume di spazio, la massima concentrazione: il suo studiolo domestico nel verde di Huxley Avenue. Un uomo imponente. E mite. Alto quasi due metri, quando si alzava in piedi sfiorava tutte le maestà delle porte. La sensibilità della sua pelle in aderenza con quella dei muri della piccola casa, in un unico respiro. Come Emily Dickinson con il suo giardino. Dalla sproporzione, l'intensità dei 232 aforismi che Hejduk dedica alla casa, affinando la sensibilità percettiva fino a condurla nel silenzio di cassetti, pareti, soffitte. *Sentences on a House* esercita il lettore a vedere a occhi chiusi attraverso quella “luce di nerezza” che si nasconde in ogni cosa, rendendo sensibile anche ciò che è inaccessibile. Sentenza n. 22. *Il sangue di una casa è la circolazione interna dei suoi abitanti*; 25. *Il santuario di una casa è la stanza chiusa*; 36. *Il pomello della porta di casa inverte il*

tempo; 107. La credenza sente tutte le labbra che hanno toccato i suoi abitanti; 134. La carta da parati è la veste intima della casa; 170. Gli armadi della casa custodiscono il vestito di morte, etc. (Rizzi, Piscella 2020, 811-831).

La sua opera è un costante esercizio di visione in un'epoca in cui l'iperproduzione di immagini ha disinnescato i naturali processi immaginativi. Ne emerge un programma postbellico molto speciale, la ricostruzione dell'interiorità, della sensibilità, dopo il grande tentativo di autodistruzione di massa della seconda guerra. Al diffuso rigetto di rielaborazione del vissuto recente, di dolore, di morte, Hejduk risponde con oltre cinquanta progetti di processioni, sepolcri, necropoli, per Euridice, Cristo, sua madre, Marat, Jan Palach, per le ceneri del pensiero, l'architettura, per sé stesso. Cimiteri per chi muore ma anche per chi, vivo, fa esperienza continuamente della morte. Hejduk non spiega niente, celebra tutto. Traduce nel progetto le parole di Rilke: "–Dimmi qual è il tuo compito poeta? – lo celebro. – Ma il mostruoso e il terribile, come li accetti, come li sopporti? – lo celebro" (Hejduk 1990; sul tema v. Piscella 2021). Riaccende la sensibilità al dolore e alla morte per celebrare la vita e le sue molteplici forme. Da qui l'elaborazione di programmi architettonici che si costituiscono come comunità umane, dove a ogni manufatto architettonico – *object* – corrisponde sempre il rispettivo carattere biografico – *subject* – a imprimere una specifica direzione alla materia. Nel progetto *Victims* ci sono 67 architetture, per un totale di 134 figure, in *Berlin Night 73* per un totale di 146, etc. Orologi architettonici imprime alle figure una temporalità diversa, misurata sulla persona, per una urbanità che non sottrae ma restituisce tempo. La complessa articolazione e l'inversione dei programmi funzionali rende molti progetti di Hejduk ermetici.

Chiunque si sia avvicinato alle pubblicazioni più conosciute di Hejduk, *Soundings*, *Mask of Medusa*, *Vladivostok*, avrà notato che molte pagine di progetto sono accompagnate da testi in versi che sembrerebbero offrirsi come chiose o postille, ma che alla lettura risultano invece impenetrabili, a volte più dei progetti stessi. Proprio a quei testi, per un totale di 158 poesie per quasi 6000 versi, è in realtà affidato il nucleo più profondo della sua eredità teorica e la chiave di decodificazione delle sue architetture. Riunire insieme tutti i versi e cercare l'ordine in grado di restituirne il senso diviene fondamentale per permettere un accesso più

profondo della sua opera, che tutt'oggi affascina e insieme respinge il lettore. Anche quello anglofono. Infatti se già la forma in versi rende quei testi poco attraenti, l'assoluta mancanza di punteggiatura fa il resto. Occorrono più letture a voce alta per assegnare e posizionare pause, discorsi diretti, interrogative, come nelle antiche iscrizioni. Assumendosi in questo modo anche la responsabilità di attribuire un senso piuttosto che un altro. Una lettura vigile, attiva. Ma lo sforzo richiesto non si esaurisce lì. Quando Hejduk compone i versi ha davanti a sé dipinti, sculture, fotografie che poi nasconde. Se ne ha un chiaro indizio in alcuni componimenti grazie a riferimenti espliciti alla materia, è *forse il polso a sanguinare / dentro il palmo / o è il rosso della pittura / che ci finisce dentro* (Rizzi, Piscicella 2020, 492-493). Al termine della scrittura i riferimenti vengono eliminati. Quello che rimane è la struttura descrittiva dei versi. La distanza tra le poesie e le immagini deve essere ripercorsa dal lettore. Il quale deve porsi sulla stessa lunghezza d'onda del suo sguardo. La vocazione didattica di Hejduk permea tutta la sua opera. È forte l'analogia tra l'esercizio del *Nine Square Grid Problem* (Hejduk 1985, 37) che proponeva ai suoi studenti, e le poesie. Sempre un enigma da risolvere. Ma a incognite invertite. Nel *Nine Square Grid Problem* i vincoli sono posti all'inizio. La griglia quadrata a nove campi è il regolo che registra tutti gli spostamenti. Nelle poesie il regolo della scrittura sono le immagini, che vanno ritrovate proprio attraverso gli indizi della parola.

L'insolita storia delle edizioni delle poesie riflette il progetto di criptazione, per questo è utile ripercorrerne la successione.

1980. Su iniziativa dell'*Institute for Architecture and Urban Studies* (Iaus), Hejduk pubblica una raccolta di 40 poesie in edizione limitata a 100 copie. Titolo della raccolta: *The Silent Witnesses and Other Poems*. Non è presente alcuna immagine di riferimento.

1982. "Perspecta" n. 19. La rivista della Yale School of Architecture pubblica una raccolta di 65 immagini prive di testo e di didascalia. Titolo della raccolta: *The Silent Witnesses*. Chiaro l'indizio. Più oscura la trama. A seguito della ricostruzione delle immagini di tutte le poesie, quasi 200, si scopre che una quarantina sono le immagini sottratte ai testi, le altre lavorano ai margini.

1985. *Mask of Medusa* (Rizzi, Piscicella 2020, 99-118). Riemergono nuovamente le 40 poesie pubblicate per lo laus, sempre sotto lo stesso titolo: *The Silent Witnesses and Other Poems*. I testimoni silenziosi per l'ennesima volta non parlano. Il rito del nascondimento si ripete. In seguito, le poesie si muoveranno liberamente nelle pubblicazioni delle sue architetture, *Adjusting Foundations*, *Pewter Wings*, *Soundings*, fluttuando nello spazio delle pagine come corpi autonomi tra i progetti.

1998. Il libretto *Such Places as Memory* raccoglie le 40 poesie iniziali assieme a un gruppo di ulteriori 44 scritte successivamente. Ottantotto poesie incardinate su quasi 200 immagini nascoste. Opere di Giotto, Dürer, Holbein, Duccio, i Bellini, Uccello, Michelangelo, Tintoretto, Ingres, Rodin, Braque, Hopper, etc. Le poesie cercano sempre in ciò che è spirituale qualcosa di fisico che lo renda visibile. Un coefficiente materiale per registrare l'intensità dell'apparire. Ogni opera è riaperta nella sua temporalità interna. All'appena prima e all'appena dopo rispetto all'immagine che si offre immobile, immortalata. Hejduk la riattualizza davanti a sé. Perché non esiste alcuna staticità nelle immagini. Ma solo flussi continui, immagini sparenti. Solo il dettaglio permette di inchiodare il flusso, la sua imprevedibilità. Molte cose sono destinate a svanire, ma quell'attimo raccoglierà tutto. Il prima e il dopo delle immagini si diaframma come nelle *Sefiroth*. I progetti architettonici per $\frac{1}{4}$ House, $\frac{1}{2}$ House, $\frac{3}{4}$ House (Hejduk 1985, 258-273) sono una delle molte declinazioni di questa apertura dell'unità chiusa dell'immagine. L'attenzione di Hejduk per la geometria non si riduce affatto a una questione grafica. Piuttosto conduce le immagini in quella dimensione in cui la geometria può ancora misurare un mondo che si sta perdendo. Continua a spostare avanti e indietro l'immagine fino a lasciare emergere ciò che potrebbe sfuggire. O, al contrario, ciò che emergendo troppo evidentemente potrebbe sfuocare lo sguardo. Un infaticabile lavoro sui riposizionamenti interni, per cogliere un'immagine sempre più nitida.

1999. Un anno dopo, l'anno prima di morire, Hejduk pubblica *Lines No Fire Could Burn*, 74 poesie. Qui non c'è più alcuna immagine fisica di riferimento a offrire un supporto. A parlare è l'immagine interiore di Hejduk. Infatti la scrittura diviene più luminosa, l'osservazione più acuta, l'empatia più profonda. I versi di queste 74 poesie intensificano la visione. Rieducano all'attenzione, alla quale il mito della distrazione ci ha

disabituati. Il tema è la Passione di Cristo, le ferite del corpo di lui e le sofferenze del cuore di sua madre. Nascosto sotto lo pseudonimo di un soggetto architettonico, Hejduk confessa: *La vita dell'architetto fu stravolta dallo studio delle incisioni di Dürer sulla vita di Cristo. La sua ricerca era concentrata sulle reliquie di Cristo: la croce di legno, la corona di spine, le vesti, i chiodi di ferro* (Hejduk 1993, 154). Se gli esuli ebraici dovettero rispondere all'informe del deserto concentrandosi su una tenda e i suoi pochi oggetti, il propiziatorio, l'arca, anche Hejduk si concentra sui dettagli per affrontare quel deserto che oggi è dentro di noi. Non c'è suo disegno che utilizzi la scala metrica, eppure tutti sono perfettamente dimensionati grazie alla massima precisione e minuzia di particolari. Di ogni tema e luogo cerca la condizione originaria di sacralità. Antico e Nuovo Testamento divengono la matrice formale di tutta la sua opera. Stesso destino la Cooper Union. Infatti al suo posto precedentemente si trovava la più grande tipografia biblica d'America. Sul suo sedime è nata l'unica scuola di architettura americana con prestigio da Ivy League e retta gratuita per tutti i suoi studenti.

Il non detto e le lacune della Bibbia diventano per Hejduk il motore per la rappresentazione delle possibilità contenute nel passato. Questa la prerogativa che appartiene allo sguardo atemporale che compete all'opera, all'architettura. Nessuno era mai tornato nella stanza dell'Ultima Cena dopo la Crocefissione. Un luogo inaccessibile, come l'interno buio del nostro corpo. La porta è sprangata. Eppure la poesia *Remaining Space* improvvisamente *fornisce la luce / nascosta / per l'ingresso* (Rizzi, Piscicella 2020, 292-293), come recitavano i primi versi di *Il sonno di Adamo* (Rizzi, Piscicella 2020, 118-119, vv. 5-79). Hejduk apre porte che nessuno aveva mai aperto. Perché il mistero non è in ciò che è misterioso, ma in ciò che apparentemente non ha misteri. Si tratta di un punto di vista inusuale sulle cose, quel modo singolare di osservare l'immobilità che nasconde la fibrillazione del mistero.

Lo svolgimento degli esercizi offerti da Hejduk e il ritrovamento delle immagini nascoste ha allora l'unico scopo di rendere accessibile il contenuto delle poesie affinché possa continuare a sprofondare sempre di più nella sua inaccessibilità. Affinché possa accrescere il senso stesso del mistero, della morte e della vita, che è compito dell'opera - architettura - custodire e alimentare.

Didascalie

Le poesie qui raccolte in veste di didascalie appartengono alla raccolta *Such Places as Memory*, 1998 e la traduzione in italiano è stata fatta dalla sottoscritta e Renato Rizzi per la pubblicazione *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, edita da Mimesis Edizioni di Milano.



Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, 1501-1504, cartone preparatorio eseguito con gessetto nero, biacca e sfumino su carta, 141,5 × 104,6 cm, London, National Gallery.

All'inizio non c'era l'agnello
E nemmeno il suo orecchio stratonato
Dal bambino immacolato
Solo il dito di Sant'Anna
Puntato verso l'alto
Il piccolo cristo si protende
Verso coloro che si inginocchiano
Accomunati in una luce alla Turner
Il sorriso della madre di Maria
Orgogliosamente soddisfatto
Il busto di Gesù emerge
Dalle maniche della veste
Il viso di Anna sembra di gesso
Con gli occhi scavati
A forma di due grandi ali
In seguito appare l'agnello
Doloroso al bimbo
Piace toccare
Gambe intrecciate coperte di seta
La malinconia della madre Anna avvertiva
La nebbia velare
Un paesaggio italiano
Echi spenti nelle nuvole
Un angelo d'oro va
E viene
Le ali avvolte come in un sudario



Frans Van Mieris, *Duetto*, 1658, olio su tela, 31 x 24 cm, Schwerin, Staatliches Museum.



Jean Auguste D. Ingres, *Odaliska*, 1814, olio su tela, 88,9 x 162,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

Guaisce il levriero
Quando entra il ragazzo
Con il vino caldo
Attraverso il portale in teak
Lei sfiora con il dito
Un tasto d'avorio
Strofina la pergamena
Un pappagallo appollaiato su un trespolo
Il braccialetto è annodato
Sotto le maniche risvoltate
Il nastro scende morbido
Sulla nuca sotto i capelli raccolti
Lui preme con un dito
La corda lucente
Inquadratura di tre quarti
Il paesaggio preannuncia
Una tempesta olandese
Tutte le palpebre
Sono abbassate
Al suono della spinetta

Sdraiata la grande odaliska
Il turbante di sbieco il cuscino schiacciato
L'occhio ciclopico esattamente al centro
Per rispondere all'inquadratura di tre quarti
L'angolo delle labbra si chiude
In una fossetta
I capelli intrecciati seguono
Il contorno dell'orecchio
La circonferenza della spina dorsale scivola
Venti gradi a sud ovest
Nella penombra seno ascella stomaco
Pelliccia seta e carne convergono
Verso le cavità più intime
Le piume marroni del pavone
Nell'insenatura tra
Il palmo della mano e il polpaccio della gamba
Le dita dei piedi sfiorano il metallo verniciato
Il narghilè d'argento sparge una nebbiolina
secca e gialla
Il 1814 è dipinto sul blu cobalto
Il tendaggio si deforma come in un mare



Edvard Munch, *Il giorno dopo*, 1895, olio su tela, 115 x 152 cm, Oslo, Nasjonalmuseet av kunst arkitektur og design.

Il braccio abbandonato senza vita
E i capelli neri
Cadenti verso il pavimento
È forse il polso a sanguinare
Dentro il palmo?
O è il
Rosso della pittura
Che ci finisce dentro
Lei giace inclinata di appena due gradi
Sotto la linea
Dell'orizzonte
La sua camicetta bianca aperta
Espone seni carnosi
Il piumone
Si gonfia
Al suo affondare
Il peso delle calze nere
Infossa il blu turchese
Della coperta di seta
La stoffa pesante della gonna
Sollevata dalle ginocchia
Forma una piramide
Il letto color terra di siena
Scivola in profondità
Ebbra o morta che sia
Bocca naso occhi
Sarebbero da baciare



Henri Matisse, *Lezione di piano*, 1916, olio su tela, 245,11 x 212,72 cm, New York, MoMA.

Suoni si propagano in profonde prospettive
 Avvolgendosi in spirali
 Sfrecciano in avanti
 Sulla cornice
 Di un tempo ellittico
 Il metronomo di ottone
 Nell'astuccio di quercia
 Il pendolo si blocca
 A trentadue gradi
 Un'atmosfera
 Sospesa
 Una matrona su un'alta sedia
 Osserva le note
 Le imposte di legno si incontrano
 Con la ringhiera di ferro a
 Cento e ottanta gradi
 La statua nell'angolo
 Appena abbozzata decisamente piccola
 Tende a rinchiudersi
 Su sé stessa
 La scheggia triangolare
 Vigila su ogni singolo
 Tasto d'avorio
 Densità implodono silenziosamente



Paolo Uccello, *San Giorgio e il Drago*, 1460, olio su tela, 57 x 73 cm, London, National Gallery.

Fuori da una caverna di cartone dipinto
 Un drago a due zampe è tenuto al guinzaglio
 Le ali come un triplano del 1918
 Conficcate su un corpo di pollo
 Per terra gocce di sangue in abbondanza
 Orecchie trafitte
 Da una lancia di legno
 Il destriero bianco di uccello
 Ha le zampe anteriori scorciate
 Lo sperone è sospeso al piede del cavaliere
 I dischi del gomito metallico strofinano
 La corazza del petto
 La testa del cavallo mostra i denti
 Le nuvole creano una morbida ghirlanda
 Di fumo nero
 Formando una rosa di petali
 San Giorgio appena quindicenne
 Le vesti dello stesso blu di Piero della Francesca
 Così stavano le cose

Riferimenti bibliografici

Cacciapaglia 1995

G. Cacciapaglia, *Dimmi qual è il tuo compito poeta*, in R.M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, Pordenone 1995.

Hejduk 1985

J. Hejduk, *Mask of Medusa*, New York 1985.

Hejduk 1986

J. Hejduk, *Victims*, London 1986.

Hejduk 1990

J. Hejduk, *Oslo Night*, Lezione presso la Columbia University, New York 1990.

Hejduk 1992

J. Hejduk, *The Lancaster/Hanover Masque*, London 1992.

Hejduk 1993

J. Hejduk, *Soundings*, New York 1993.

Hejduk 1993

J. Hejduk, *Berlin Niht*, Rotterdam 1993.

Hejduk 1995

J. Hejduk, *Adjusting Foundations*, New York 1995.

Hejduk 1995

J. Hejduk, *Architectures in Love*, New York 1995.

Hejduk 1997

J. Hejduk, *Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veil*, New York 1997.

Hejduk 1998

J. Hejduk, *Such places as memory*, New York 1998.

Hejduk 1999

J. Hejduk, *Lines no fire could burn*, New York 1999.

Hejduk 2003

J. Hejduk, *Sanctuaries*, New York 2003.

Illich 2009

I. Illich, *La perdita dei sensi*, Firenze 2009.

Loyola [1548] 1998

I. Loyola, *Esercizi spirituali [Exercitia spiritualia, 1548]*, trad. it. di I. Giudici, Milano 1998.

Melville [1853] 1991

H. Melville, *Barthleby lo scrivano: una storia di Wall Street [Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street, New York 1853]*, Milano 1991.

Pinotti, Somaini 2012

A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Milano 2012.

Pisciella 2021

S. Pisciella, *Scandalo del limite e anestesia della forma nella società a-mortale. "lo celebrazioni" di John Hejduk, una formula oltre la morte*, "FaMagazine" n. 57, 222-227.

Rizzi, Pisciella 2020

R. Rizzi, S. Pisciella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, Milano 2020.

Rosa [2010] 2015

H. Rosa, *Accelerazione e alienazione*, Torino 2015.

English abstract

John Hejduk's theoretical legacy is contained in a system of 6000 verses composed in reference to images of artworks by Holbein, Tintoretto, Ingres, Rodin, Hopper, and others that the architect kept in front of him while he was working. Though these images act as references, all iconographic clues are hidden. What remains is the structure of the verses and the distance they represent between poem and image, a distance that must be retraced by the reader who seeks to decipher the hidden references. The process is that of architectural design and the visibility of images. Indeed, the didactic vocation permeates Hejduk's work and there is a strong analogy between poetry and the *Nine Square Grid Problem* that the architect always presented to his students as a puzzle to be solved, but with the unknowns reversed. In the *Nine Square Grid Problem*, the constraints, the grid, are placed at the beginning, while in the poem, they have to be discovered in hidden images. The encryption exercise is only an initial barrier. Reconnecting the poems to their respective images has another purpose, that of making their content accessible so it can retreat further into its inaccessibility, increasing rather than diminishing the sense of mystery which it is the work's task to preserve and nurture.

keywords | John Hejduk; Architectural Poems; Image Theory; Architectural Education.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Finestre letterarie e finestre visive

Sguardi esteriori e interiori fra tecnica e metafora

Silvia Urbini

Parte prima. Finestre letterarie

La finestra è un soggetto paradigmatico nella cultura letteraria e visiva occidentale. Questo “strumento bifaccia” (Grazioli 2012, 296, da Wajcman 2004) che nei secoli verrà utilizzato dagli artisti e dai letterati in molte declinazioni, è stato ampiamente indagato.

Nell’universo occidentale la finestra fonda e raggruppa antropologicamente quasi tutte le antinomie: luogo e tempo dell’io e dell’altro; occhio e tempo del privato/pubblico, dello spazio interno e dello spazio esterno; interiorità/esteriorità; appartenenza/mancanza (con reversibilità dei due termini nei due spazi); uomo/mondo, che vuol dire visibilità-invisibilità del soggetto/visibilità-invisibilità del mondo; buio/luce nella sua forma nucleare tipica (Bertone 1999, 30).

Alla “plurivalenza della metafora finestrata” (Stoichita [1993] 1998), a mio parere, è possibile aggiungere alcuni elementi per arricchire il ventaglio delle fonti testuali e delle interpretazioni da parte degli artisti.

Francesco Petrarca e la finestra veneziana



1 | Bartolomeo Sanvito, *Petrarca alla finestra e le Visioni*, in *Petrarca, Rime e Trionfi*, miniatura nell'antiporta alla seconda sezione delle Rime, Genève, Biblioteca Bodmeriana, ms. it. 130 (da Maddalo 2002, Tav. XXXIV).

Mi sembra innanzitutto che l'esegesi storico-artistica non abbia considerato il ruolo che Francesco Petrarca ha avuto per la fortuna di questo tema. Francesco Petrarca risiedette a Venezia dal 1362 al 1367 nel Palazzo delle due Torri o Molin sulla Riva degli Schiavoni (Tassini 1915, 601). In una lettera diretta a Pietro da Moglio, descrive l'arrivo nel porto della flotta di Luchino dal Verme che aveva riconquistato Creta:

Il giorno 4 giugno di questo 1364, all'incirca all'ora sesta del giorno, mi trovavo casualmente alla finestra guardando l'alto mare ed era con me l'arcivescovo di Patrasso. [...] Ecco che all'improvviso una di quelle navi da guerra chiamate 'galee' coronata di rami frondosi entra a remi nella bocca del porto interrompendo con la sua vista inaspettata il nostro colloquio. Subito presagimmo che portava qualche buona notizia, tale era l'alacrità con cui i marinai

frangevano i flutti coi remi e giovani coronati di fronde con lieti cenni e agitando sopra la testa vessilli salutavano dalla prua la patria vincitrice ma ancora ignara. [...] (Petrarca, *Res Seniles*, IV, 3; ed. Rizzo 2006, 299).

L'anno dopo, sempre a Venezia, Petrarca scrisse le prime due strofe della cosiddetta *Canzone delle Visioni*, che completerà nel 1368 (v. Bettarini 2005, 1409).

Standomi un giorno solo a la fenestra,
onde cose vedea tante, et sí nove,
ch'era sol di mirar quasi già stancho,
una fera m'apparve a man destra,
con fronte humana, da far arder Giove
cacciata da duo veltri, un nero, un bianco;

che l'un et l'altro fianco
de la fera gentil mordean sí forte,
ch 'n poco tempo la menaro al passo
ove, chiusa in un sasso, vinse molta bellezza acerba la morte:
et mi fe' sospirar sua dura sorte.

Indi per alto mar vidi una nave,
con le sarte di seta, et d'or la vela
tutta di avorio et d'ebeno contesta;
e' l mar tranquillo, et l'aura era soave,
e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,
ella carca di ricca merce honesta:
poi repente tempesta
oriental turbò sì l'aere t l'onde,
che la nave percosse ad uno scoglio.
O che grave cordoglio!
Breve hora oppresse, et poco spatio asconde,
l'alte ricchezze a nul'altre seconde.

[...]

(Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCXXIII; ed. Bettarini 2005, 1406).

E in tempi più remoti, durante il soggiorno a Valchiusa, la finestra aveva costituito l'*incipit* di un'altra poesia.

Quella fenestra ove l'un sol si vede,
quando a lui piace, et l'altro in su la nona;
et quella dove l'aere freddo suona
n' brevi giorni, quando borrea 'l fiede;

[...]

(Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, C; ed. Bettarini 2005, 468).

Di questi testi, il più celebre è certamente la *Canzone delle Visioni*, soprattutto per "l'eccezionalità della struttura a polittico in sei quadri" che la caratterizza (Stroppa, 2007, 154). Il poeta è da solo, affacciato alla finestra, in uno stato di sovraccitamento visivo [Fig. 1]: si manifestano davanti ai suoi occhi sei scene dove i soggetti – la fiera, la nave, il lauro, il bosco, la fenice, la donna – trascorrono magicamente da una stanza in quella successiva, in una sequenza di episodi che sembrano descrizioni di

quadri o di miniature. Oggetto di profonde letture, soprattutto volte allo scioglimento del portato simbolico e all'individuazione delle fonti (Agosti 1993, Bettarini 2005, Stroppa 2007), la *Canzone delle Visioni*, con la sua descrizione dalla finestra, avrà "conseguenze incalcolabili per l'idea di paesaggio" (Stroppa 2007, 161) sia reale che intellettuale, sia nella lirica che, a mio avviso, nelle arti figurative. La finestra qui riveste già molte delle possibili accezioni di cui sarà di volta in volta investita: è una cornice che serve a circoscrivere e quindi a 'creare' l'immagine; è una visione a distanza che consente di abbracciare in un solo colpo d'occhio l'intera scena; è una finestra che guarda fuori ma che guarda anche dentro l'anima, attingendo all'inconscio e alle fantasticherie.

L'altro racconto petrarchesco 'alla finestra', quello veneziano dalla Riva degli Schiavoni (evocato nella *Canzone delle Visioni* sia per la presenza della finestra che della nave), ispirò Pietro Aretino: egli nel 1544, in un celebre lettera indirizzata a Tiziano Vecellio, descrive a sua volta un paesaggio navale mentre è affacciato da una finestra sul Canal Grande.

A messer Tiziano,

avendo io, signore compare, con ingiuria de la mia usanza cenato solo o, per dir meglio, in compagnia dei fastidi di quella quartana che più non mi lascia gustare il sapore di cibo veruno, mi levai da tavola sazio de la disperazione con la quale mi ci posi. E così, appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto e quasi il resto di tutta la persona, mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo che faceva le barche infinite, le quali piene non men di forestieri che di terrazzani, ricreavano non pure i riguardanti ma esso Canal Grande, ricreatore di ciascun che il solca (ed. Procaccioli 1999, vol. III, 78-79).

Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci fra tecnica e metafora



2 | Albrecht Dürer, *Autoritratto con pelliccia*, München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (particolare).

Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci hanno riservato alla finestra pochi ma emblematici passaggi rispettivamente nel *De Pictura* e nelle *Intercenales*, e nel *Libro di pittura*. Per i due artisti la finestra è innanzitutto un'immagine e un espediente al servizio della tecnica pittorica, ma indubbiamente contiene, come hanno messo in evidenza gli studiosi di questi loro testi, anche un forte portato simbolico e metaforico.

Nella redazione in volgare del *De Pictura*, per codificare le regole della prospettiva Leon Battista Alberti utilizza alcune immagini esemplificative al servizio della pratica artistica: la finestra, lo specchio, il velo (Bertolini 2000; Bacchi 2021):

Principio, dove io debbo dipignere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto [...]. E sappi che cosa niuna dipinta mai parrà pari alle vere, dove non sia certa distanza a vederle (Alberti, *De Pictura*, 19; ed. Grayson 1975, 12-13).

Per Alberti, che in un passaggio precedente aveva definito la pittura la sezione della piramide visiva, lo spazio deve essere circoscritto come fosse una finestra aperta, e per ottenere la verosimiglianza nella rappresentazione della natura è necessario adottare una adeguata distanza.

È grazie a una nuova riflessione su un frammento dedicato alla finestra nelle *Intercenales*, che comprendiamo come essa per Alberti fosse anche un "dispositivo direzionale dello sguardo" che, a seconda di come è utilizzato, ci permette di dare un determinato significato al mondo (Di Stefano 2020). Nel capitolo *Defunctus* lo sguardo non è dalla finestra sul mondo, come nel *De Pictura*, ma è rivolto dall'esterno all'interno. Neophronus, il protagonista, è morto: ha nostalgia della famiglia e decide di guardare da fuori, attraverso la finestra, la moglie, il figlio, i servi, i

parenti. Cambiando punto di vista, scopre la reale natura infedele e meschina delle anime di chi in vita aveva sempre ritenuto amorevole e devoto nei suoi confronti.

La locuzione “l’occhio è la finestra dell’anima”, utilizzata da Leonardo sia nel *Libro di pittura* (capitoli 19 e 28; ed. Pedretti 1998, 527-528), sia nel *Codice Atlantico (Difesa dell’occhio)*, è un *topos* della letteratura classica e medievale (Curtius 1948, 144-145; Horn 1968, 738-739). Leonardo, “appassionato lettore, ma anche insaziabile cacciatore di libri e manoscritti” (Galluzzi in Vecce 2021, 7), poteva accedere, oltre che alla sua biblioteca, a quelle dei signori che lo ospitavano e degli amici umanisti, e fra le pagine trovare i predecessori della metafora che utilizzò nel *Libro di Pittura*. Dovette leggere anche i passaggi che le avevano dedicato Petrarca e Alberti, e anche il bellissimo e poco citato motivo della ‘finestra sul petto’ in Vitruvio: secondo Socrate “era necessario che i petti degli uomini fossero dotati di finestre e aperti, cosicché non avessero pensieri occulti ma esposti a essere osservati” (Vitruvio, *De Architectura* III, *Praefatio*, 1; ed. Gros 1997, 235, 264).

Albrecht Dürer – come ha proposto Jan Bialostocki (Bialostocki 1988, 92) – tradurrà in pittura la locuzione leonardesca dipingendo una finestra nell’occhio di chi ritrae a partire dal cosiddetto *Autoritratto con pelliccia* (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, Fig. 2) e poi in varie altre occasioni in dipinti, disegni, acquarelli, incisioni (Bialostocki 1988, 79, 83).

Dürer utilizzando questo stratagemma era principalmente interessato a rendere il ‘lustro’ conferito dal riflesso sulla cornea e a sottolineare la curvatura dell’occhio. La critica si è interrogata sulla presenza di un ulteriore valore simbolico di questa sua scelta, dal momento che in alcune opere, ad esempio nelle due incisioni che ritraggono Filippo di Melantone e Willibald Pirckheimer, la rappresentazione della finestra nell’occhio non è giustificata dal contesto dell’immagine: in un caso il cielo indica che siamo all’aperto, in un altro lo sfondo è neutro. A sostegno di questa ipotesi, il fatto che nella finestra rappresentata, sempre suddivisa in quattro riquadri, la cornice fra di essi forma una croce. La conclusione assai condivisibile ed equilibrata di Bialostocki è che la presenza della finestra permette di coniugare l’interesse nei confronti della riproduzione realistica, dell’osservazione della natura e della resa della luce, valori che

si affermano dal XV secolo, con la tradizione del pensiero simbolico. La luce che filtra dai vetri ha un potente portato simbolico (Meiss 1945), e così anche la croce che si forma all'interno della finestra: ma con Leonardo e Dürer la loro essenza mistica è sottomessa alle leggi della natura, e si vengono così a sfumare i confini fra artificio tecnico e simbolo:

Dürer's window was certainly not a "mystical window", but the light shining in the eyes was perhaps not just a reflection of exterior light but also the radiating of the divine element in every person, the *lux vera quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum* (Gv 1, 9) (Bialostocki 1988, 92).

Parte seconda. Finestre visive

Cambi di prospettiva e di significato

Nelle arti visive l'inquadratura della finestra dall'esterno, come nel caso dell'opera con la quale si chiuderà questa riflessione, la fotografia di Dora Maar *Dawn*, è più rara. Dal punto di vista dell'economia esecutiva, per il pittore era più pratico disporre il cavalletto dentro la stanza e raffigurare la persona alla finestra mentre guarda fuori: di profilo (come la fanciulla disegnata da Raffaello in un foglio degli Uffizi, inv. 1973F, da cui una celebre incisione di Marcantonio Raimondi, Faietti 2012, Faietti 2015a), di tre quarti (André Breton fotografato da Man Ray, di cui si dirà a breve) o di spalle, come Goethe affacciato alla finestra della sua casa romana nel celebre acquerello di Tischbein del 1787 (Frankfurt a.M., Goethe Museum, Rewald 2011, 16-17).

L'inquadratura dall'esterno prevede invece che l'artista stia all'aperto per un tempo prolungato e sia alla stessa altezza della finestra, circostanze complicate e improbabili. Si tratta di solito quindi di ricostruzioni in *atelier*: così fu ad esempio nel caso de *Le balcon* di Édouard Manet (Paris, Musée d'Orsay), per il quale sono note le sessioni di prova alle quali furono sottoposti i protagonisti, nello studio del pittore.

Le finestre

Chi guarda da fuori attraverso una finestra aperta non vede mai tante cose come chi guarda una finestra chiusa. Non c'è oggetto più profondo, più misterioso, più fecondo, più tenebroso, più abbagliante d'una finestra illuminata da una candela. Ciò che si può vedere alla luce del sole è sempre

meno interessante di quello che succede al di là di un vetro. In quel buco nero o luminoso vive la vita, sogna la vita, soffre la vita. Oltre l'onda dei tetti, scorgo una donna matura, già segnata dalle rughe, sempre china su qualche cosa, e che non esce mai. Dal suo volto, dalle sue vesti, dal suo gestire, da quasi nulla, ho ricostruito la storia di quella donna, o meglio la sua leggenda, e qualche volta la racconto a me stesso piangendo. Se si fosse trattato di un povero vecchio, avrei ricostruito la sua vita altrettanto facilmente. Mi corico fiero di aver vissuto e sofferto dentro un altro, oltre che me stesso, Forse mi direte: "Sei certo che questa leggenda sia vera?". Che importa quale possa essere la realtà posta al di fuori di me, se mi ha aiutato a vivere, a sentire che sono e cosa sono? (Baudelaire, *Les Fênetres*, ed. Rella 1992, XXXV).

Il fascino particolare dell'inquadratura dall'esterno – oltre ad attivare l'immaginazione che evocano le vite delle quali cogliamo solo qualche frammento, come scrive Baudelaire, o a svelare verità nascoste, come nelle *Intercenales* di Alberti – risiede nel particolare effetto di *trompe-l'œil* che la caratterizza: una finestra su una parete che invece di aprirsi sul paesaggio, come sarebbe logico, si apre su un altro interno, è un *trompe-l'œil* (che porta in sé premesse surrealiste, come si vedrà a breve).

Chi si affacciava alla finestra nei dipinti della storia dell'arte moderna? Chi viveva la propria vita prevalentemente fra le mura di una casa, ovvero le donne. Senonché, l'atto di mostrarsi era considerato di per sé come un gesto equivoco, che solo alcune ostentavano deliberatamente (Wolfthal 2009). E così avvenne che, una delle declinazioni iconografiche della cortigiana, o quanto meno dell'immagine di una femminilità ammiccante, fu quella rappresentata in un dipinto come le *Galiziane alla finestra* di Esteban Murillo (Washington, National Gallery).



3 | Anonimo (attr. a Palma il Vecchio), *Cortigiana alla finestra*, olio su tavola, London, British Museum, inv. NG2146. Fotografia dell'opera prima della pulitura, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.

4 | Anonimo, *Cortigiana alla finestra*, olio su tavola, London, British Museum, inv. NG2146 (foto tratta dal sito del Museo).

Consideriamo brevemente una bizzarra e misteriosa vicenda pittorica significativa per il tema in questione. Nel 1855 giunge alla National Gallery di Dublino, dall'asta della collezione veneziana di Francesco Galvagna a Palazzo Savorgnan, un dipinto intitolato *Ritratto della figlia del pittore*, attribuito a Palma il Vecchio [Fig. 3]. Nel 1929 fu catalogato come scuola italo-fiamminga e datato intorno al 1540. La data è inammissibile, innanzitutto perché la veste della fanciulla rimanda al secondo decennio del Cinquecento: è affine, come è stato notato, all'abito della fanciulla nell'*Amor sacro e profano* di Tiziano del 1514.

Sempre nel 1929, da quanto è riportato nella documentazione relativa all'opera, una comunicazione di Roberto Longhi riferisce il dipinto a Lorenzo Lotto "nella sua fase palmesca". Bernard Berenson (Berenson, 1957, I, 145) attribuisce il quadro a Pordenone e Cecil Gould, nel catalogo dei dipinti italiani della National Gallery di Londra, dove fu poi trasferito il dipinto, accettò questa ipotesi (Gould 1975, 204-205).

Ora però, affacciata alla finestra, al posto della dolce figlia del pittore, c'è una donna dallo sguardo rapace. I gesti e gli attributi – con una mano indica allusivamente, con l'altra tiene una sfera, forse un campanellino per attirare l'attenzione – potrebbero essere il manifesto della sua professione [Fig. 4]. Nel 1978, notando che in alcuni punti del quadro con la sedicente figlia di Palma il giovane emergeva una pittura sottostante, è stata rimossa la versione superiore, ritenuta un falso ottocentesco: i restauratori della National Gallery visto che lo strato superiore si rimuoveva molto facilmente, ritennero infatti che fosse un intervento relativamente recente. La ridipintura, secondo i curatori, sarebbe stata realizzata in vista della vendita del quadro per moralizzare l'immagine originale, dal soggetto troppo equivoco.

Vari misteri avvolgono ancora la storia del dipinto: questa non è l'occasione appropriata per indagarli, ma solo per accennarli brevemente. Berenson e Longhi non pensarono che la versione soprastante fosse un falso, e stupisce che occhi così affilati possano essersi sbagliati. Forse quindi la storia è diversa, e la censura della cortigiana fu più antica, addirittura cinquecentesca?

Una visione ravvicinata dell'opera, attualmente nei depositi del museo londinese, permetterà di comprendere il suo stato attuale, dopo gli interventi sulla pellicola pittorica necessari al disvelamento: è ancora possibile tentare un'attribuzione? Per individuare l'autore della cortigiana con la tenda verde, potremmo intanto sfogliare i portfolio dei cosiddetti 'pittori eccentrici', con particolare attenzione nei confronti di quelli che lavoravano al confine fra il Veneto e la Lombardia nel primo quarto del Cinquecento.

Finestre surrealiste

Risale a dieci anni fa l'ultima mostra – ricca ed esaustiva – fra le non poche destinate alla fortuna del soggetto che stiamo indagando (Francioli, Iovane, Wuhrmann 2012, 329 per l'elenco delle esposizioni precedenti, e altri titoli nella Bibliografia di questo articolo). Nondimeno, come ho cercato di dimostrare, mi è sembrato che ci sia ancora spazio per qualche considerazione riguardo alle fonti letterarie e alle interpretazioni del tema nella pittura moderna.

Dedico ora un passaggio finale al fronte novecentesco, con particolare riferimento agli artisti che gravitavano nella galassia surrealista: scorrendo, ad esempio, le fotografie di Man Ray e Dora Maar nei cataloghi digitali del Centre Pompidou (alcuni esempi nell'elenco in calce), ci accorgiamo che la finestra fu una scelta particolarmente amata per i loro set. Lo confermano anche recenti acquisizioni al catalogo della Maar: sono infatti riemersi, da un corposo fondo di fotografie di proprietà degli eredi, due suoi intensi autoritratti alla finestra declinati nelle due accezioni, con la veduta dall'esterno e dall'interno (Artcurial 2022) [Fig. 5 e 6].



5 | Dora Maar, *Autoritratto alla finestra*, Paris, 1935 circa, ©Copyright Artcurial SAS – Estate Dora Maar.

6 | Dora Maar, *Autoritratto alla finestra*, 1935 circa, ©Copyright Artcurial SAS – Estate Dora Maar.

Nel 1934 due nuove spose surrealiste incarnano differenti aspetti dell'ideale femminile del movimento: Jacqueline Lamba, moglie di Breton, rappresenta la componente solare, volitiva e ribelle, mentre Nusch Éluard, moglie del poeta Paul, quella lunare e onirica. Insieme a loro, facevano parte del movimento un nutrito gruppo di donne - come in nessun'altra avanguardia artistica - delle quali Breton e compagni esaltarono il ruolo di muse ma tennero in scarsa considerazione quello di artiste e intellettuali (Solomon-Godeau 2019, Amao, Maddox, Ziebinska-Lewandowska 2019, 130-133). Dora Maar - che a lungo, nella percezione comune, è stata *la Femme qui pleure* in una serie di dipinti del compagno Picasso, e non un'importante fotografa e pittrice - ritrasse più volte le amiche Lamba e

Nusch, alle quali la legava un forte sodalizio affettivo, artistico e nel caso di Jacqueline, anche politico [Fig. 7].

Maar dedica a ciascuna delle due amiche una fotografia che cattura l'essenza delle loro nature [Figg. 8-9].



7 | Dora Maar (?), *Dora Maar, Nusch Éluard et Jacqueline Lamba a Mougins*, estate 1936 o 1937, ©Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

8 | Dora Maar, *Ritratto di Nusch Éluard*, 1935, da Amao, Maddox, Ziebinska-Lewandowska 2019.

9 | Dora Maar, *Ritratto di Jacqueline Lamba a seno nudo*, 1934 ca., ©Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

Lo splendore fragile e sognante di Nusch viene esaltato dalla posizione delle braccia e delle mani che sostengono il volto, come fossero lo stelo e la corolla di un fragile fiore. Lamba, a differenza di Nusch, ci guarda negli occhi e sorride sicura: il busto è di profilo come quello del dipinto noto come la *Gioconda nuda* - che esiste in molte versioni, fra la quali quella del Musée Condé a Chantilly - mentre il braccio sinistro è rivolto verso l'alto, in una posa avvitata che ricorda il *San Giovanni Battista* di Leonardo al Louvre.



10 | Man Ray, *André Breton alla finestra, con la libellula in fronte*, 1935, Paris, Centre Pompidou, n° d'inventaire AM 1994-394 (1126) (foto tratta dal sito del museo).

Che questi riferimenti fossero effettivamente presenti nell'immaginario della parigina Maar, magari ricordi inconsapevoli intrappolati in qualche recesso della sua retina, o che siano associazioni attivate dalla nostra ipersensibile propensione combinatoria, quello che è certo è che, sia nel ritratto di Lamba che in quello di Nusch, la composizione fa riferimento alla più consolidata tradizione figurativa del tema dal Rinascimento all'Ottocento, complice anche il parapetto, quella soglia della finestra-quadro sulla quale si affacciano le protagoniste. Siamo qui però allo stadio iniziale della realizzazione delle due opere: le fotografie vennero infatti poi elaborate con fotomontaggi che intrappolarono il

volto di Nusch sotto una ragnatela, mentre la bionda Lamba divenne una sorta di Artemide surrealista con una freccia in mano (Amao, Maddox, Ziebinska-Lewandowska 2019, fig. 33, fig. 35). Un dettaglio nel ritratto finale di Nusch - che si intitolerà *Les années vous*, come a dire che la ragnatela ha trasformato il soggetto in un *memento mori* - cattura la nostra attenzione: è un ragno inserito simbolicamente nella posizione del terzo occhio, un'altra soglia, quella simbolica tramite la quale si accede a realtà inaccessibili alla visione ordinaria, all'inconscio.

Nell'estate del 1935, i Surrealisti - Breton e Lamba, Nusch e Paul Éluard, Dora Maar, Man Ray... - profondamente turbati a causa del suicidio dell'amico René Crevel, che aveva cercato inutilmente di ricomporre i violenti dissidi fra Breton e i vertici del partito Comunista riunito a Parigi, si rifugiarono nella villa della facoltosa amica Lise Deharme a Montfort-en-Chalosse, a nord-est di Biarritz (Romano Pace 2010, 64).

Man Ray, come sempre, filma tutto (un altro filmato di una vacanza insieme, questa volta nel 1937 a Mougins, in Provenza, è stato recentemente recuperato nel mediometraggio *Un été à la Garoupe* di

François Lévy-Kuentz): si propone di fare una film surrealista, ma sarà un fallimento.

Il frammento più bello, secondo lo stesso artista, è l'immagine di Breton che guarda fuori da una finestra, colto quando inaspettatamente una libellula gli si posa fra gli occhi [Fig. 10].

Dopo il ragno di Nusch e la libellula di Breton, anche nella celebre fotografia solarizzata di Man Ray a Dora Maar (Man Ray [1963] 2014, 185), lo stesso punto del volto è marcato, questa volta dall'indice della protagonista.

Dawn (Aube) di Dora Maar

Anche il ritratto fotografico di Jacqueline Lamba affacciata alla finestra di una casa diroccata [Fig. 11], così come quello precedentemente citato che le dedicò la Maar [Fig. 9]:, corrisponde ai canoni della rappresentazione di questo soggetto. Questo scatto però insinua nelle pieghe dell'impostazione tradizionale gli interrogativi e le ossessioni delle Avanguardie: sia dal punto di vista della forma, vista l'ambiguità dei piani di rappresentazione e del confine fra interno ed esterno, che da quello dei contenuti, perché l'opera è un coagulo di temi psicanalitici. Lamba è una donna sulla soglia fra il qui e l'altrove, a conferma che la fotografia, e direi in special modo quella surrealista, non è una rappresentazione di questo mondo, ma di quello "del sogno, della visione, del ricordo, dell'allucinazione, del pensiero, del desiderio" (Grazioli 2012, 294).



11 | Dora Maar, *Dawn (Aube)*, 1935, da "Minotaure" 8 (giugno 1936).

Dawn fu realizzata nel 1935. Dopo la vacanza corale durante la quale Man Ray fotografò Breton, Lamba e Maar partono da sole, in settembre, per Saint Jean des Bois, nella Bassa Normandia. Lamba in questa nuova foto non è più la volitiva Artemide [Fig. 9], non ha più l'aspetto quasi architettonico che evoca solidità e sicurezza: si è trasformata in una creatura fluida, una languida ninfa dei boschi, inconsapevole di noi e rapita in una sua *rêverie*. Emerge da una casa diroccata, dove il tetto è crollato, gli interni sono invasi dalla natura, i rami hanno forzato una rete che doveva precludere l'ingresso

in quel luogo fatiscente. I capelli sciolti, le braccia appoggiate al parapetto della finestra, intrecciate: Lamba è come fosse un frutto biondo della pianta che invade la casa. E dentro Lamba un altro frutto sta crescendo, la figlia che sarà chiamata Aube (ovvero Alba, Dawn in inglese), in un gioco di *mise en abyme* che già il suo essere ritratta entro la cornice della finestra ha attivato. Oppure: Lamba – la donna, l'artista – è prigioniera della natura prevaricante e sta per esserne inghiottita, una natura che ora la vuole madre e moglie. L'ambiguità dell'immagine incoraggia il meccanismo di proiezione di chi osserva che, senza accorgersene, è stato attirato in una inquietante trappola psicanalitico-surrealista.

La fotografia sarà il regalo di Maar per la nascita della bambina di Lamba e Breton. L'accompagnerà con questa dedica: *La premièr lueur d'Aube – La rue Fontaine à la lumière d'Aube*, ovvero "Il primo bagliore dell'Alba – La rue Fontaine alla luce dell'Alba" (rue Fontaine è la strada parigina che ospitava il mitico appartamento di Breton; Romano Pace 2010, 68).

Nelle mostre dei Surrealisti della metà degli anni Trenta (1935, Tenerife e La Louvière, 1936 London e 1936-37 New York, 1937 Giappone, 1938 Amsterdam) il ruolo della fotografia era limitato. Maar è l'unica fotografa il cui lavoro compare in tutte le mostre. In particolare, alla International Surrealist Exhibition londinese sono esposte tre sue fotografie: *Portrait of Ubu* (1936), la più nota foto surrealista di Maar, *The Pretender/ Le*

Simulateur (un fotocollage rifotografato) e *Dawn*, la meno nota, forse perché apparentemente non corrispondeva ai canoni più evidenti del Movimento.

Le uniche due occasioni in cui il ritratto di Jacqueline Lamba alla finestra fu esposto con il titolo inglese *Dawn* furono a Londra e a New York, mentre sull'ottavo numero della rivista "Minotaure", subito prima dell'inaugurazione della mostra di Londra, la fotografia fu pubblicata senza alcuna didascalia. Per la maggior parte del pubblico anglofono questo titolo conferiva un'aura poetica a una foto naturalistica, ma come abbiamo visto si tratta di un'apparenza. La traduzione del titolo nell'inglese *Dawn* istituisce una distanza dalla natura biografica dell'opera, che Maar fa scorrere come sottotesto (Solomon-Godeau 2019, Amao, Maddox, Ziebinska-Lewandowska 2019, 130-133): Alba (*Dawn*, *Aube*) c'è, ma è invisibile.

Con il favore della notte

Scivolare nella tua ombra con il favore della notte.

Seguire i tuoi passi, la tua ombra alla finestra.

Quest'ombra alla finestra sei tu, non è un'altra, sei tu.

Non aprire la finestra dietro le tende dove ti muovi.

Chiudi gli occhi.

Vorrei chiuderli con le mie labbra.

Ma la finestra si apre e il vento, il vento che fa dondolare
bizzarramente la fiamma e la bandiera, cinge la mia fuga con il suo
cappotto.

La finestra si apre: non sei tu.

Già lo sapevo.

(Robert Desnos, *À la faveur de la nuit* [1926]; ed. Di Palma 2020, 102).

Le finestre in alcune fotografie di Dora Maar e Man Ray

Dora Maar

Autoportrait de Dora Maar à la fenêtre

AM2004-0163(1401)

Da *Le Crime de M. Lange*, Jean Renoir

AM2004-0163(1180)

AM2004-0163(1181)

AM2004-0163(1182)

Picasso peignant Guernica agenouillé

AM2004-0163(1532)

À Ménerbes, en Provence

AM 2004-0164 (150)

AM 2004-0163 (1226)

Portrait de Léona

AM 2004-0163 (348)

Man Ray

Juliet Man Ray à la fenêtre

Nég. c, AM 1994-393 (3661)

Nég. a, AM 1994-393 (3672)

AM 1995-281 (668)

Man Ray

AM 1994-394 (4345)

Man Ray et Nusch

AM 1994-394 (4158)

Nusch et une inconnue à la fenêtre

AM 1994-394 (4560)

Elisa Breton à la fenêtre de la maison de Saint-Cirq-Lapopie

AM 1994-393 (3363)

Silhouette de Lee Miller

AM 1994-393 (4016)

Lee Miller

AM 1994-393 (746)

Meret Oppenheim et Man Ray

AM 1994-394 (4395)

Bibliografia

Fonti. Edizioni di riferimento

Leon Battista Alberti, *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1975.

Leon Battista Alberti, *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, premessa di A. Tenenti, Bologna 2003.

Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002.

Charles Baudelaire, *Lo spleen di Parigi. Piccoli problemi in prosa*, trad. it e cura di F. Rella, Milano 1992.

Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione di C. Vecce, 2 voll., Firenze 1995.

Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, 2 voll., Firenze, 1975-80.

Robert Desnos, *La colomba dell'arca. Poesie 1922-1944*, a cura di P. di Palmo, Milano 2020.

Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino 2005.

Francesco Petrarca, *Res Seniles*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Firenze 2006.

Man Ray, *Autoritratto*, traduzione di M. Pizzorno, Milano 2014.

Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, trad. it. e commento di A. Corso e E. Romano, 2 voll., Torino 1997.

Bibliografia critica

Agosti 1993

S. Agosti, *Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano 1993.

Amao, Maddox, Ziebinska-Lewandowska 2019

D. Amao, A. Maddox, K. Ziebinska-Lewandowska (eds.), *Dora Maar*, London 2019.

Artcurial 2022

Dora Maar, inédits, fonds photographique, Artcurial, Paris (asta del 27-28 giugno 2022).

Bacchelli, D'Ascia 2003

F. Bacchelli, L. D'Ascia (a cura di), Leon Battista Alberti, *Intercenales*, premessa di A. Tenenti, Bologna 2003.

Bacchi 2021

E. Bacchi, *Strategie dello sguardo/Strategie della parola: specchio, finestra e velo nel*

De pictura di Leon Battista Alberti, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma 2021 (www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienza).

Bensimon 1972

M. Bensimon, *The Significance of Eye Imagery in the Renaissance from Bosch to Montagne*, in "Yale French Studies", XLVII (1972), 266-90.

Berenson 1957

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian school*, vol. 1, Oxford 1957.

Bertolini 2000

L. Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del De Pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi: un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata e A. Stussi, Pisa 2000, 182-210.

Bertone 1999

G. Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara 1999.

Bettarini 2005

R. Bettarini (a cura di), Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2 voll., Torino 2005.

Bialostocki (1970) 1988

J. Bialostocki, *The Eye and the Window. Realism and Symbolism of Light-reflection in the Art of Albrecht Dürer and his Predecessor*, in *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln 1970, 159-176, riedito con lo stesso titolo in J. Bialostocki, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Wien 1988, 77-92.

Bisceglia, Ceriana, Procaccioli 2020

A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli (a cura di), "Pietro Pictore Arretino". *Una parola complice per l'arte del Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 17-19 ottobre 2018, Venezia 2020.

Caroli 1998

F. Caroli (a cura di), *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano 1998.

Curtius 1948

E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

Di Palma 2020

P. Di Palma (a cura di), Robert Desnos, *La colomba dell'arca. Poesie 1922-1944*, Milano 2020.

Di Stefano 2020

E. Di Stefano, *La finestra e lo specchio: l'Alberti e la pluralità dei punti di vista*, in "Albertiana", XXIII, 2 (2020), 263-277.

Faietti 2012

M. Faietti, *Il sogno di Raffaello e la finestra di Leon Battista Alberti*, in M. Faietti, G. Wolf, *Giochi, seduzioni, metamorfosi della linea*, Firenze 2012, 14-29.

Faietti 2015

M. Faietti (a cura di), *Raffaello, Parmigianino, Barocchi. Metafore dello sguardo*, a cura di M. Faietti, Roma 2015.

Faietti 2015a

M. Faietti, *Parmigianino, Raffaello e la metafora della finestra*, in Faietti 2015, 163-177.

Francioli, Iovane, Wuhrmann 2012

M. Francioli, G. Iovane, S. Wuhrmann (a cura di), *Una finestra sul mondo: da Dürer a Mondrian e oltre: sguardi attraverso la finestra dell'arte dal Quattrocento ad oggi*, Milano 2012.

Giusti 2009

A. Giusti (a cura di), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Firenze 2009.

Gould 1975

C. Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975.

Grazioli 2012

E. Grazioli, *Fotografia e finestra*, in Francioli, Iovane, Wuhrmann 2012, 292-297.

Grayson 1975

C. Grayson (a cura di), *Leon Battista Alberti, De Pictura*, Roma-Bari 1975.

Gros 1997

P. Gros (a cura di), *Vitruvio, De Architectura*, trad. it. e commento di A. Corso e E. Romano, 2 voll., Torino 1997.

Horn 1968

H.J. Horn, *Fenster*, in *Das Reallexicon für Antike und Christentum*, a cura di T. Klauser, Stuttgart 1968, vol. 53, 735-747.

Maddalo 2002

S. Maddalo, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina 2002.

Marinoni 1975-1980

A. Marinoni (trascrizione diplomatica e critica a cura di), *Leonardo da Vinci, Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 2 voll., Firenze, 1975-80.

Meiss 1945

M. Meiss, *Light as a Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, in "Art Bulletin" XXVII (September 1945), 175-181

- Müller 2012
M. Müller (hrsg. von), *Fresh Widow. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp*, Düsseldorf 2012.
- Pedretti 1995
C. Pedretti (a cura di), Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, trascrizione di C. Vecce, 2 voll., Firenze 1995.
- Pedretti 1998
C. Pedretti, *Leonardo: la finestra dell'anima*, in Caroli 1998, 523-528.
- Pizzorno 2014
M. Pizzorno (a cura di), Man Ray, *Autoritratto*, Milano 2014.
- Procaccioli 1997-2002
P. Procaccioli (a cura di), Pietro Aretino. *Lettere*, 6 voll., Roma 1997-2002.
- Rella 1992
F. Rella (a cura di), Charles Baudelaire, *Lo spleen di Parigi. Piccoli problemi in prosa*, Milano 1992.
- Rewald 2011
S. Rewald (ed.), *Rooms with a view. The Open Window in the 19th Century*, New York 2011.
- Rizzo 2006
S. Rizzo (a cura di), Francesco Petrarca, *Res Seniles*, con la collaborazione di M. Berté, Firenze 2006.
- Romano Pace 2010
A. Romano Pace, *Jacqueline Lambda. Peintre rebelle, muse de l'amour fou*, Paris 2010.
- Solomon-Godeau 2019
A. Solomon-Godeau, *Bande à part. Jacqueline Lambda, Dora Maar, and the Surrealist women's network*, in Amao, Maddox, Ziebinska-Lewandowska 2019, 130-133.
- Stoichita [1993] 1998
V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro* [Paris 1993], trad. it. B. Sforza, Milano 1998.
- Stroppa 2007
S. Stroppa, "Quid Vides?". *La canzone delle visioni e Ugo di San Vittore*, in "Lettere italiane" 2 (2007), 153-186.
- Tassini 1915
G. Tassini, *Curiosità veneziane*, Venezia 1915.
- Vecce 2021
C. Vecce (a cura di), *La Biblioteca di Leonardo*, Firenze 2021.
- Wajcman 2004
G. Wajcman, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Paris 2004.

Ward 2020

O. Ward, *The frame – the window as optical device or trompe l’oeil from Mantegna to Ryan Gander*, Tokyo 2020.

Wolfthal 2009

D. Wolfthal, *La donna alla finestra: desiderio sessuale lecito e illecito nell’Italia rinascimentale*, in *Sesso nel Rinascimento. Pratica, perversione e punizione nell’Italia Rinascimentale*, a cura di A. Levy, Firenze 2009, 57-71.

English abstract

The ‘window’ is a paradigmatic subject in Western literary and visual culture. Over the centuries it has been interpreted by artists and writers in myriad ways, extensively investigated. This brief essay adds some elements to these investigations to enrich the range of textual sources and interpretations of the theme by writers and artists, focusing on photographer Dora Maar’s work on the subject.

keywords | Window; Photography; Women Artists; Courtesans; Surrealism.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Pages d'un Journal de Chantier

Riflessi di Jean Cocteau in Berthold Lubetkin

Chiara Velicogna



Nell'ottobre 1932 sulle pagine dell'"Architectural Review" appare un curioso testo-immagine, un dattiloscritto in francese affollato di caricature, intitolato *Pages d'un journal de chantier*, firmato da Berthold Lubetkin. Le due pagine della rivista riproducono quattro pagine ciascuna di un fittizio diario di cantiere illustrato e precedono la convenzionale presentazione dell'immobile d'affitto al 25 di Avenue de Versailles, a Parigi, progettato proprio da Lubetkin insieme a

Jean Ginsberg e da poco concluso (Lubetkin 1932b). Si tratta del primo edificio in cemento armato realizzato da Lubetkin e dell'unico a Parigi, racchiuso in uno stretto lotto nel sedicesimo *arrondissement*: articolato su otto piani con una terrazza, la struttura poggia su tre pilastri in cemento armato, sfruttando i muri degli edifici circostanti. Il prospetto, che si inserisce nella cortina urbana di una tipica *avenue* haussmanniana, è caratterizzato dall'alternarsi tra i vuoti delle aperture, in particolar modo della porzione centrale, arretrata quasi a formare una loggia e a dare dinamismo alla facciata, e i pieni delle fasce dei solai, raccordati dall'elemento del pilastro a vista; la terrazza in sommità, spazio comune a disposizione degli inquilini, è costituita da due livelli, quasi a ricordare Henry Sauvage. L'edificio aprirà la via alle realizzazioni, più mature, dei due edifici a Highgate a Londra (1935 e 1938).

Il giovane architetto nato a Tbilisi – trentenne all'epoca della pubblicazione delle *Pages* – membro del comitato editoriale de "L'Architecture

d’Aujourd’hui”, era già stato definito, a uso del pubblico inglese, “the famous Russian architect” (*Marginalia* 1932), grazie alla collaborazione con Melnikov e Rodchenko per la gestione della costruzione del padiglione URSS all’Exposition des Arts Décoratifs del 1925. Non è questa la sede per indagare la tradizione culturale e politica sovietica da cui Lubetkin proviene, o la continua influenza che il breve ma intenso periodo trascorso a Mosca nell’ambiente delle avanguardie sovietiche avranno sulla sua opera, tema che è stato da altri in più parti affrontato (v. nota bibliografica).

Dal momento della sua partenza dall’Unione Sovietica nel 1922, Lubetkin aveva avuto una formazione varia e cosmopolita, dalla Polonia nel Politecnico di Varsavia, a Berlino e Vienna presso Worringer per poi approdare a Parigi nel 1925 dove frequenta, tra gli altri, l’Atelier du Bois di Auguste Perret e l’École Supérieure du Béton Armé (Allan 2002, 68-75); nella capitale francese frequenta e conosce da vicino l’ambiente culturale, non solo architettonico ma anche artistico e letterario, della capitale. Dividendo la sua formazione fra varie istituzioni, più o meno note, Lubetkin riesce ad avere esperienza sia degli sviluppi recenti nel campo delle costruzioni in cemento armato, sia del *modus operandi* dell’École des Beaux Arts. Sebbene le Pages siano state composte a posteriori, si può intuire fra le righe parte di questo periodo formativo ricco di incontri e di viaggi, ma anche di difficoltà di tipo economico: un’immagine vivida della formazione di un giovane architetto a Parigi nella seconda metà degli anni ’20 si ritrova nel racconto di Pierre Vago (Vago 2000, 70-81).

Nel 1931, seguendo la possibilità di una commessa di rilievo, Lubetkin si trasferisce da Parigi a Londra: rimarrà poi in Inghilterra per il resto della sua vita, formando il gruppo Tecton con il quale realizza alcuni dei più importanti edifici moderni in Gran Bretagna. La concezione dell’architettura come lavoro di squadra – che il gruppo Tecton sottende – sembra avere un duplice valore per Lubetkin: se da un lato prevale l’aspetto pragmatico, che rendeva necessaria l’associazione con colleghi per poter lavorare in Inghilterra (dove, infatti, agli architetti stranieri non era permesso firmare progetti) almeno fino alla naturalizzazione come cittadino britannico (Allan 2002, 122), al contempo, si tratta anche di un approccio metodologico che sembra poter svolgere un ruolo cruciale. Gli anni 1931-32 appaiono come un periodo di

transizione tra una fase di formazione e la definitiva affermazione professionale, nel quale l'architetto pare aver più scritto che costruito; e nel quale la lingua in cui comunica al pubblico passa dal francese all'inglese. La questione linguistica è quindi di primaria importanza per comprendere le *Pages* e per ricostruire il senso dei numerosi rimandi, citazioni, giochi di parole. Le fonti biografiche riportano un'eccezionale capacità di assorbimento delle lingue da parte di Lubetkin, capace di plasmare come materia malleabile lessico e sintassi. Al suo arrivo in Inghilterra,

[...] he had known no English at all before his arrival in England at the age of thirty, he quickly learned to speak it with an astonishing fluency, mastering not only the mechanics of the language but also its quirks and inconsistencies, its bewildering idioms and a prodigious chunk of its vast and colorful vocabulary as well. (Kehoe 1995, 72)

Dalle *Pages d'un journal de chantier* appare che l'uso da parte di Lubetkin della lingua francese in una forma letteraria e immaginifica sia, come si vedrà più in dettaglio, influenzato dagli ambienti letterari parigini; tra i molteplici contatti a quel tempo possibili a chi frequentasse, come Lubetkin, il quartiere di Montparnasse e la *terrasse de La Coupole* (Allan 2002, 69), l'incontro con l'opera di Jean Cocteau è quello in qualche modo reso più esplicito dalla presenza di citazioni dirette e dichiarate all'interno del testo. È lecito però interrogarsi sulle ragioni di questa pubblicazione in francese su una rivista di architettura inglese, tanto più perché si può ragionevolmente supporre che non tutta la platea di lettori della "Architectural Review" conoscesse il francese abbastanza bene non solo da comprendere il senso della narrazione di Lubetkin (la storia del cantiere dell'edificio) ma anche da coglierne a pieno tutte le sfumature, comprensibili solo da un lettore sufficientemente preparato e aggiornato.

Tra il 1930 e il 1935 una figura d'eccezione ricopre il ruolo di *assistant editor* all'"Architectural Review": si tratta di John Betjeman, intellettuale e poeta, insignito successivamente del titolo di *poet laureate* nel 1972. La sua posizione all'interno della rivista determinava anche il tipo di contributo, che si prefiggeva lo scopo di educare un pubblico più vasto di quello formato dai soli professionisti, portando avanti una concezione dell'architettura più vicina alla pratica artistica – in questo erede spirituale

del movimento Arts and Crafts, rispetto alla tendenza, principalmente portata avanti dal R.I.B.A., a considerare l'architettura principalmente come professione da normare e regolare. Il lavoro di Betjeman porta la "Review" a distanziarsi sia da *trade journals* come l'"Architect's Journal" ma anche dal foglio dell'associazione di categoria, il "RIBA Journal". In quegli anni infatti, sull'"Architectural Review" aumenta la quantità di articoli che trattano di cinema, fotografia, pittura, oltre a introdurre un'attenta cura per l'aspetto visivo e materiale della rivista, in particolar modo nei confronti di impaginato e tipografia (Hiscock 2000, 195) tanto da poterla definire "guida, totem e oggetto d'arte" (Dean 1983, 14). Vi è anche un tentativo, sebbene di breve durata, di coinvolgere figure di spicco del mondo delle lettere a partecipare alla rivista: nei cinque anni in cui Betjeman è *assistant editor* gli scrittori D.H. Lawrence e Evelyn Waugh, oltre al pittore Paul Nash e allo scultore e tipografo Eric Gill contribuiscono con articoli - e un vivace dibattito - alla "Architectural Review". La traiettoria intellettuale di John Betjeman nel suo rapporto con l'architettura lo porterà dall'essere uno dei membri fondatori del gruppo MARS nel 1933 a guidare il movimento per la conservazione dell'architettura vittoriana negli anni '60.

La figura di Lubetkin nel 1932 poteva quindi facilmente inserirsi in questo orizzonte culturale agendo essenzialmente da ponte tra il mondo inglese e quello del continente. Nonostante la sua breve permanenza in Unione Sovietica, che lascia nel 1922 per farvi ritorno solo nel 1953 (Hatherley 2017, 218) manterrà contatti costanti con la patria, tanto che, fino all'immobile in Avenue de Versailles, i lavori di un certo rilievo - anche economico - sono rappresentati dai padiglioni per l'esposizione di Bordeaux su commissione dell'Ambasciata Sovietica a Parigi (Allan 2002, 85; Hatherley 2017, 219). Si trattava inoltre di un architetto giovane ma già dotato di una grande attenzione per le questioni tecniche e strutturali, capace di utilizzare il linguaggio delle arti anche nel campo dell'architettura e di partecipare a concorsi di progettazione di rilievo come quello per il Politecnico degli Urali e del Palazzo dei Soviet (Allan 2002, 87-89; Reading, Coe 1983); *émigré* che si stava rapidamente integrando nel contesto inglese tramite i neo-formati Tecton (inizialmente cinque laureati dell'Architectural Association e Lubetkin) e che poteva vantare una conoscenza in prima persona di molte delle figure chiave della cultura europea che avevano vissuto e lavorato a Parigi nella seconda metà

degli anni '20. Era inoltre già noto ai lettori dell'"Architectural Review" per aver curato, insieme a Robert Byron, una parte del numero di maggio 1932 dell'"Architectural Review", *The Russian Scene* strutturato come una sorta di dialogo tra il punto di vista inglese e quello russo. La rivista "has been fortunate in securing the services of the famous Russian architect, Mr. Berthold Lubetkin. His design for the vast new Palace of Culture in Leningrad was one of the most impressive that was received" (*Marginalia* 1932). Lubetkin contribuisce con un articolo di taglio storico nel quale presenta, forse per la prima volta in inglese (Allan 2002, 119), un punto della situazione dell'architettura in Russia a seguito della Rivoluzione, inseparabile dall'aspetto teoretico (Lubetkin 1932a). La breve associazione con il gruppo ASNOVA (Allan 2002, Hatherley 2017) gli consentirà la conoscenza di Ladovsky e Rodchenko e una parziale rielaborazione degli elementi del Costruttivismo, in particolar modo nei padiglioni lignei per l'esposizione commerciale di Bordeaux, là dove nell'edificio parigino sembra prevalere l'influenza lecorbuseriana. Si tratta però di questioni note (v. nota bibliografica); è opportuno pertanto tornare alla pubblicazione su "The Architectural Review", oggetto del presente intervento.

L'edificio residenziale al 25 di Avenue de Versailles è invece la *feature* principale del numero di ottobre 1932 dell'"Architectural Review" e, come già anticipato, composta da due parti, di cui la prima è appunto *Pages d'un journal de Chantier* (esplicitamente firmata da Lubetkin), mentre la seconda è un commento in inglese, dai toni a tratti caustici, dell'edificio, accompagnato da numerose fotografie degli interni e degli esterni, insieme ad alcuni dettagli costruttivi, in particolar modo degli infissi e dell'impianto di riscaldamento, sistemi d'importazione tedesca scelti da Lubetkin e Ginsberg. L'importanza accordata alle soluzioni tecnologiche è anche connessa alla progettazione degli spazi interni: in particolar modo le finestre con battente a scomparsa nel davanzale permettono di rendere il confine tra lo spazio interno del salotto e l'esterno della strada meno netto. I punti di contatto fra le due parti dell'articolo mostrano due sguardi diversi e complementari sullo stesso oggetto: se nelle *Pages* non compare nessuna immagine dell'edificio ma solo personaggi umani, le fotografie e i disegni che accompagnano il testo in inglese sono quelle 'standard' di cui ogni presentazione di edificio era dotata, dove non compare nessuna figura umana, se non quella di Jean Welz, in posa sulla terrazza.

Come dunque si potevano interpretare, dal punto di vista di un lettore del 1932, le due curiose pagine introduttive? Dovevano essere interpretate come immagine artistica, parte del programma di rinnovamento dell'“Architectural Review” di Hubert de Cronin Hastings e Betjeman, oppure come un testo vero e proprio? Tra i lettori che non comprendevano il francese, l'unica lettura possibile era quella del testo come immagine in virtù del corredo di caricature: e le immagini che occupano quasi ogni spazio libero raccontano una storia che, senza l'appoggio del testo, può risultare di difficile interpretazione. Questo rapporto complesso sarà affrontato nei paragrafi che seguono. A quanto traspare dagli inventari del fondo Lubetkin, conservato al R.I.B.A., i testi in inglese dell'articolo, sebbene non esplicitamente attribuiti, dovrebbero essere a firma dell'architetto stesso, come pure le fotografie (lettera a Hubert de Croning Hastings di richiesta di pagamento anticipato per testi in inglese e francese, R.I.B.A. Archives, Copy of a letter by Lubetkin, from 12 Canon Place, London, to Hastings [Hubert de Cronin Hastings, editor of the Architectural Review]; ts. 9 Sept [1931], LuB\11\1\1). La lettera lascia quindi intendere che le *Pages* siano state composte dopo l'autunno del 1931, quando Lubetkin si era già stabilito a Londra, come anche i testi ad accompagnamento delle tavole. È anche probabile che siano quasi coeve alla stesura del lungo articolo *Architecture en Angleterre*, che viene pubblicato nel numero di dicembre-gennaio 1933, significativamente senza la parola “moderne”.

Solo una parte dell'intera *feature* sembra quasi ‘stonare’, e cioè il breve paragrafo riassuntivo che funge da cerniera tra le due parti e che vorrebbe agevolare il lettore fornendo un breve riassunto del contenuto delle *Pages*: offuscando, tuttavia, al contempo parte della carica sovversiva e poetica del testo di Lubetkin. L'uso del corsivo e di un altro registro stilistico rispetto ai testi di Lubetkin farebbe propendere per un intervento redazionale per “legare” in qualche modo le *Pages* al resto dell'articolo. Il contenuto delle *Pages* non è solo riassunto ma anche semplificato, senza che si riesca incontrovertibilmente a determinare in che misura vi sia un ingenuo ma onesto *misunderstanding* dovuto alla barriera linguistica e quanto invece l'intervento sia intenzionale: il testo delle *Pages* è definito “French notebook” là dove si tratta di un evidente artificio narrativo, fatto che l'autore sembra non comprendere; ma la frase conclusiva

The author ends up his notes by an appeal to the workmen, the true creators and inspirers of the building, promising to meet them, when the time comes, in different circumstances. (*A block of flats in Paris* 1932)

volutamente ammorbida molto la chiusura del testo mentre la posa a pugno chiuso e braccio alzato della figura che accompagna l'ultimo paragrafo e la firma di Lubetkin non lasciano adito a equivoci sul riferimento alla lotta operaia comunista. L'esortazione, rivolta ai lavoratori dell'edilizia, può anche essere interpretata in senso largo come un'esortazione alla società inglese, che l'architetto percepiva come sull'orlo di un cambiamento radicale (Allan 2002, 107).

Sebbene l'“Architectural Review” fosse una delle riviste più progressiste del panorama inglese all'epoca, aveva un pubblico eterogeneo di professionisti che doveva fare i conti con committenze e istituzioni ancora legate a una struttura sociale conservatrice: la stessa che allertava verso una concreta adozione del comunismo, “disguised in the most seductive of concrete and glass clothes” (Maher 2020, 82). In generale, il mondo letterario britannico, specie quello di simpatie più a sinistra, affrontava il problema della possibilità di un'associazione stretta e inevitabile tra l'adozione di una nuova architettura e di un nuovo sistema politico, entrambi provenienti dal continente. L'atteggiamento nei confronti dell'architettura moderna, anche da parte di intellettuali di grande caratura, è spesso ambivalente, ed è stato analizzato in dettaglio da Ashely Maher per quanto riguarda l'interrelazione tra modernismo e mondo letterario e scientifico (Maher 2020). Per esempio, nel 1929, nel sonetto “Petition”, W.H. Auden conclude con “look shining at / New styles of architecture, a change of heart” (Auden 1979, 7); lo stesso Auden, pochi anni dopo, dichiarerà che “I know nothing more about architecture than any other member of the professional classes who has had a suburban home, been educated at boarding schools and universities, spent holidays in lodgings by the sea, and visited old churches on a bicycle” (Auden 1933, 66), dipingendo però allo stesso tempo un ritratto della classe sociale che più doveva preoccuparsi delle questioni di architettura (Kelly 2016, 358). Il disinteresse sarà più tardi ribadito, in termini ancora più decisi: “I have never liked modern architecture” (W.H.Auden, citato in Carpenter 1981 e Maher 2020). La stagione di inizio anni '30 sembra essere propizia alla commistione tra architettura e letteratura, tanto che Michael Dugdale, uno

dei sei architetti fondatori del gruppo Tecton insieme a Lubetkin, collega di università di John Betjeman a Oxford, contribuirà a sua volta al dibattito sull'architettura moderna in Inghilterra sulle pagine della "Review" tramite il mezzo della poesia. Insieme a un ironico e tagliente *wit*, è usato in *Safety First* (Dugdale 1932) per esporre i tentativi da parte dell'ambiente inglese di "moderazione" degli aspetti più radicali e temuti, in virtù del loro significato sociale e politico, del linguaggio architettonico proveniente dal continente:

[...]Make Architecture safe for English Men,
Lest we be turned by harsh Modernity
To Robots in the Twinkling of an Eye.
Good-mannered Muse, on thee our hopes we fix,
Leave such a Fate to Huns or Bolsheviks.
[...]
Thus we outstrip the Germans and the Dutch
Severe as they, but with the Human Touch.
[...]
So too the Lights, that skilfully combine
The rival claims of Function and Design,
Before thy Shrine, Uncertainty, are lit
To shed their Radiance o'er us as we sit
Discreetly on the Architectural Fence,
Too hard for Sentiment, too soft for Sense.[...]

Anche Evelyn Waugh, chiamato, come si è visto, da Betjeman a contribuire all'"Architectural Review" negli anni '30, commenterà otto anni più tardi in maniera inequivocabile la pubblicazione del catalogo della mostra del Gruppo MARS: l'architettura moderna (nuova per il contesto inglese, ma nel 1938 sul Continente già radicata da più di due decenni) incoraggia un cambiamento nelle abitudini sociali che "[...] have not, in fact, taken place to any large extent in this country, and which, so far as they have taken place, should be checked." (*Notes and Topics* 1938, 397). Il breve periodo di successo del Partito Comunista Britannico, al quale sia Lubetkin sia la moglie Margaret Cook, a sua volta architetto e membro dei Tecton si erano iscritti (Hatherley 2017), aveva però in seguito visto le tendenze più radicali scemare fino allo scisma politico tra Laburisti e Comunisti in seguito allo scandalo della cosiddetta 'red letter' di Grigory Zinovev (vedi

Bennett 2018), molti di questi ultimi riassorbiti poi nell'*Establishment* prima della fine degli anni '20 (Allan 2002, 106).

Il modernismo in architettura, nell'Inghilterra degli anni '30, passa non solo attraverso la parola scritta e le riviste, ma anche con il breve transito di architetti stranieri, provenienti prevalentemente dall'ambiente tedesco e russo: tra i casi più noti oltre a Lubetkin, Walter Gropius e Erich Mendelsohn (i quali, dopo una breve parentesi di collaborazione con architetti inglesi, proseguiranno verso gli Stati Uniti). Come nel caso di Lubetkin, né Mendelsohn né Gropius potevano firmare progetti in Inghilterra autonomamente, necessitando quindi della collaborazione di architetti inglesi come Serge Chermayeff (che pur essendo russo di nascita era stato naturalizzato cittadino britannico) nel caso di Mendelsohn e di Maxwell Fry nel caso di Gropius. Il tema dell'ammettere o meno gli architetti stranieri all'esercizio della professione, integrandoli di fatto nel R.I.B.A. sarà poi discusso nella prima metà degli anni '30, molto probabilmente anche alla luce del sempre maggior numero di rifugiati politici in arrivo dall'Europa. Il fatto che, per quanto illustri fossero gli architetti, si trattasse comunque di *aliens*, era un'evidenza che non era né passata inosservata né dimenticata: il testo/immagine in francese, redatto da un architetto russo, e pubblicato sulla principale rivista di architettura del panorama inglese potrebbe essere interpretato come una forma di opposizione proprio a questa tendenza.

A fine 1933 diventerà presidente del R.I.B.A. Sir Giles Gilbert Scott (autore anche della Battersea Power Station), che nel discorso inaugurale dichiarerà che "I should feel happier about the future of architecture [...] if Modernism had come by evolution rather than by revolution" (Gilbert Scott 1933). Lubetkin poteva essere in effetti associabile alla corrente "rivoluzionaria", avendo sia preso parte in prima persona alla Rivoluzione di Febbraio (Allan 2002, 29) sia mostrando un'interpretazione personale del linguaggio architettonico di Le Corbusier.

Un fittizio diario di cantiere

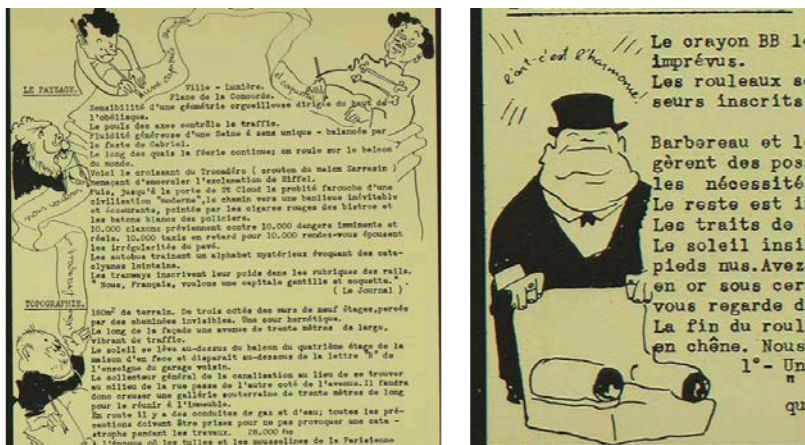
La narrazione delle vicende del cantiere avviene a posteriori, a edificio concluso e consegnato: la costruzione del dattiloscritto procede per brevi paragrafi dotati di titoli, insieme alle caricature a margine, in una cornice di finzione letteraria nella quale l'architettura nasce e muore prima che

l'edificio venga occupato dai suoi inquilini permanenti, gli "individualisti" della borghesia parigina dell'inizio degli anni '30. Si inizia quindi con uno *zoom* quasi cinematografico, a partire da una sorta di volo d'uccello lungo i *quais* della Senna, da Place de la Concorde, considerata il cuore dell'urbanizzazione della capitale francese, come Lubetkin ribadisce anche sulle pagine de "L'Architecture d'Aujourd'hui":

Champs-Élysées. Place de la Concorde. L'histoire a gravé ces notes dans ses pages les plus sublimes. "Créer, c'est ordonner", "L'architecture est la volonté de l'homme au milieu du chaos qui l'entoure", "L'urbanisme c'est la conscience du peuple taillée dans la pierre". Paris est au moins aussi loin de Londres que Le Corbusier de Ruskin (Lubetkin 1933, 4).

La modernità della città, forse ancora in quel momento una delle capitali del mondo intellettuale, è messa in contrapposizione sia alla fantasia della *féerie* delle rive della Senna sia alle periferie che in quel momento si stavano espandendo: il Trocadéro è una crosta di melone in stile Saraceno, i sobborghi sono definiti "inevitabili e disgustanti": passati i fasti di Ange-Jacques Gabriel, la città è fatta dai rumori stridenti dei tram e degli autobus (che sembrano quasi ricordare l'attenzione data ai tram berlinesi da Döblin in *Berlin Alexanderplatz*), dei taxi lanciati a tutta velocità sul *pavé*. È l'"estetica della macchina" a parlare, a dipingere una città che presenta un volto opposto a quello della capitale gentile e *coquette*. Lubetkin cita in questo paragrafo – in maniera probabilmente apocrifia – "Le Journal", quotidiano parigino legato alla destra conservatrice e cattolica, che negli anni '30 diventa progressivamente sempre più nazionalista: ed è la stessa frase che compare sul cartiglio che i quattro personaggi della prima pagina scrivono, ognuno per la sua parte. Le quattro caricature rappresentano altrettante facce della borghesia parigina, probabilmente anti-moderna tanto quanto quella inglese ma dal volto diverso: due personaggi più anziani, un giovane giornalista / disegnatore con la matita dietro all'orecchio e un personaggio con una giacca ad alamari, forse un riferimento ai militari oppure, ironicamente, ai costumi da circo. È la stessa committenza dell'urbanizzazione di primo Novecento del sedicesimo *arrondissement* di Parigi, nel quale si trova anche l'Avenue de Versailles. Il riferimento a Place de la Concorde si ritroverà anche più avanti nel testo, come ideale punto di convergenza delle linee orizzontali tracciate dalle finestre del prospetto: il fulcro della

circolazione del traffico della città si lega idealmente al nuovo edificio, come se parlassero una lingua comune.

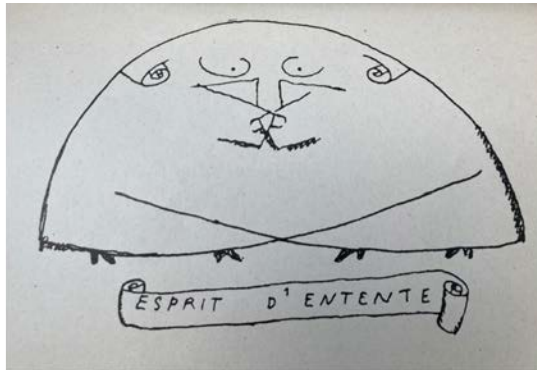


Si tratta degli stessi personaggi, caricature appartenenti alla borghesia commerciale e finanziaria, che vengono rappresentati anche sui margini della pagina 3, riconoscibili dal frac e dal cilindro, e che affermano che l'arte è armonia e senso della misura – in particolare la seconda, un pingue personaggio dal doppio mento, è ritratto nel gesto di indicare una poltrona vuota all'ipotetico interlocutore: si tratta forse di una caricatura della figura del mecenate. Non solo, anche sulla seconda pagina le due 'comari' di una certa età sono scandalizzate ("ils sont complètement fous", "oh, ma chere! Quel monstre!"); dall'abbigliamento un po' datato si può intuire che possano essere delle *Parisiennes* di 25-30 anni prima, le quali, passato il momento del loro 'regno' (Cocteau 1932) moderatamente scandaloso, sono ora abbigliate in modo austero e pienamente integrate nell'ambiente borghese; ma sono anche le "inquisitive neighbours" dai cui occhi indiscreti (Lubetkin 1932) il futuro abitante deve essere protetto: e così l'arretramento degli infissi rispetto alla facciata, a formare quasi una sorta di loggia, è descritto dagli architetti come anche una "concessione alle idiosincrasie dei futuri inquilini". Non a caso le loro figure si accompagnano alla sorta di non-manifesto per punti che Lubetkin e Ginsberg producono alla fine dell'"ora dell'architettura".

L'ora dell'architettura – Lubetkin e Cocteau

Ulteriore particolarità del testo-immagine di Lubetkin sono le frequenti citazioni di opere di Jean Cocteau, anche se quest'ultimo non viene mai nominato direttamente. Cocteau, poeta, scrittore e pittore, ma anche regista cinematografico e teatrale, era una delle figure più multiformi – ma anche discusse – della scena culturale francese; Nel 1929 aveva pubblicato *Les enfants terribles*, il suo romanzo più conosciuto, mentre è dell'anno successivo il film *Le sang d'un poète*. I due si erano probabilmente incontrati nel quartiere di Montparnasse, frequentato dagli esponenti dei movimenti d'avanguardia; forse al Club Trapèze Volant (i cui arredi sono opera dello stesso Lubetkin insieme a Bob Rodionov, artista sovietico che Lubetkin aveva conosciuto a Mosca (Allan 2002, 73), su commissione dell'artista circense Roland Tutain, che era anche vicino di casa a Argenteuil di Lubetkin (Allan 2002, 80). Cocteau, insieme ad altri artisti, pare frequentasse il jazz club, sebbene la sua stagione di apertura si rivelò breve – inaugurato nel 1928, venne demolito alla fine degli anni '30 (Coe, Reading 1983).

La conoscenza da parte di Lubetkin dell'opera del poeta francese traspare dalle citazioni non solo verbali all'interno delle *Pages* e nell'articolo di chiusura: in particolar modo, ed è l'unico riferimento esplicitamente citato, vi è una frase tratta dal *Prospectus* (1916) a *Le Potomak*, unica aggiunta a penna al dattiloscritto insieme alla dicitura "(Potomak)". Molti dettagli nelle *Pages* sembrano rimandare all'opera, primo romanzo del poeta e considerato dallo stesso come una sorta di prefazione alle opere successive; Lubetkin riprende, su scala più piccola, la peculiarità del romanzo di Cocteau, ossia quella di essere accompagnato da una serie di disegni per mano dello stesso autore e che hanno lo stesso peso narrativo. Se nel caso di *Le Potomak* i disegni sono per lo più raccolti in un capitolo centrale, *Album des Eugènes*, le caricature di Lubetkin occupano in modo dinamico i margini delle pagine, 'entrando' e 'uscendo' dal testo.



La stretta connessione tra scrittura e disegno sembra essere condivisa da Lubetkin e Cocteau, considerando che “Il est facile de démontrer que l’écriture de Cocteau, valorisée par le graphisme, se rapproche assez souvent du dessin”. (Caizergues 2018, 4). E il poeta stesso, in *Le Potomak*, dichiara: “J’ai dessiné, sans texte, l’album des Eugènes. J’ai senti par eux le besoin d’écrire” (Cocteau 1923). In questo caso anche le *Pages* possono essere lette sia come una prefazione in senso strettamente letterale – quella all’articolo su “Architectural Review” – sia metaforico, cioè come preludio alla futura carriera in Inghilterra di Lubetkin: l’edificio in Avenue de Versailles sembra voler essere allo stesso tempo biglietto da visita e una sorta di dichiarazione d’intenti. Ancora più significativa è la citazione finale,

Quelq’un a dit : “La meilleure œuvre littéraire n’est que un dictionnaire en désordre”. Je continue : “La maison n’est qu’un chantier mort”.

Nel passaggio citato, Lubetkin prosegue il discorso di Cocteau (sempre citando dal *Prospectus* a *Le Potomak*) per ribaltare la prospettiva della narrazione dell’architettura, la cui parte vitale si trova nel processo costruttivo, nel cantiere: in sostanza, in tutti quei momenti in cui è prodotto di uno sforzo collettivo. Il tema, particolarmente importante per Lubetkin in ottica del costante contatto con la cultura sovietica anche durante la permanenza in Francia, sarà declinato anche nel tentativo di istituire la *Collaboration Internationale d’Architecture*, una sorta di all’inizio del 1926 insieme ad altri allievi di Auguste Perret, fra cui anche Ernö Goldfinger e André Sive (Tripp 2017, 29-31).

Dal primo momento in cui non è più la bellezza delle linee matematiche della struttura, nascoste dall'arredamento e dai rivestimenti ma in qualche modo lasciate intuire nella conformazione della terrazza, ma quella cosmetica del "salone di bellezza" delle finiture, l'edificio diventa una "carcassa", un "cadavere". Eppure non si tratta di un'esaltazione della praticità sulla poesia, anzi: la poesia passa proprio per la costruzione, che non ha solo una funzione strutturale: il paragrafo dedicato al cemento racconta il getto della struttura con una *verve* poetica, quasi sensuale: la rotondità organica dei pali, la melodia dei solai, le forze che si scaricano al suolo, il fremito voluttuoso delle casseforme. Al margine, una truce figura fremente di rabbia commenta: "bisogna fermare immediatamente questo scandalo".

A ciò si aggiungono le decisioni progettuali di Lubetkin e Ginsberg, non casualmente in cinque punti, sembrano a tratti dare una replica ironica a *Vers une Architecture*: se "L'architecture est un fait d'art, un phénomène d'émotion en dehors des questions de construction, au delà. La construction est pour faire tenir, l'Architecture, c'est pour émouvoir" (Le Corbusier 1923, 9), per converso "Un immeuble de rapport à Paris ne doit pas être une "Oeuvre d'Art" - (pensez seulement au Locataire qui casse des vases sur la tête de sa femme)". Nella narrazione di Lubetkin, la fondazione su *pilotis* di cemento viene contrapposta alle necessità del sito e del budget, come anche la pianta libera con le ragioni economiche dei contratti d'affitto: costruendo una sorta di dualismo, con qualche grado di sottile ironia, tra l'"esprimersi in vetro" e il motto della massima resa per la minima spesa. La questione pragmatica del compromesso con la realtà, rappresentato dalla burocrazia, è ribadita anche nella descrizione inglese dell'edificio, in termini altrettanto *tranchant* (Lubetkin 1932c) e può, forse, essere letta sia come una sorta di "coming of age" dell'architetto tramite la prima costruzione di rilievo, sia come ulteriore commento alla differenza di attitudini, probabilmente un po' idealizzata, tra Inghilterra e Francia che riscontra e esplicita nel *reportage* per "L'Architecture d'Aujourd'hui" sulla condizione dell'architettura in Inghilterra:

"Gli inglesi fino a oggi non hanno una costituzione scritta. Nella City, ogni giorno, immense somme di denaro passano di mano in mano senza contratti scritti [...]. Niente esame per la patente di guida. Niente diplomi per costruire edifici. E nonostante ciò in nessun altro paese si trova una tale disciplina

sociale, commerciale e architettonica basata su una tradizione millenaria.
"Fair play" (Lubetkin 1933, traduzione nostra).

Nella pagina 4 e 5 si notano inoltre altre due aggiunte di schizzi infratesto, ossia due "danger de mort": non solo un rimando ai pericoli che s'incontrano sul cantiere, ma anche un'allusione a una scena di *Le sang d'un poète* di Cocteau, nella quale compare una figura androgina recante un cartello manoscritto che recita "danger de mort".



Una sola allusione potrebbe essere anche una casualità, ma ve ne è una seconda, volendo ancora più sottile. Nelle fotografie a illustrazione dell'edificio, a quanto pare scattate da Lubetkin prima che gli inquilini prendessero possesso di uno degli appartamenti (probabilmente quello poi occupato da Jean Ginsberg) si nota la presenza in due immagini, evidente anche grazie alla pulizia delle linee degli arredi, una testa in gesso che può alludere all'uso scenico della statua nel film di Cocteau.



Lubetkin in questo caso si misura con le avanguardie artistiche dirigendo il racconto dell'architettura su un binario letterario e poetico, ma pervaso di una vena costante di ironia. Vi si può leggere una dichiarazione d'intenti nei confronti del modernismo, ma anche una presa di posizione abbastanza

netta: l'architettura è una questione collettiva, prodotto delle azioni di una folla di attori; non va dimenticato che il 1932 è anche l'anno dell'esposizione *The International Style* al MoMA di New York, a cura di Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson (Hitchcock, Johnson 1932), mostra che contribuirà significativamente alla cristallizzazione della narrazione del modernismo in architettura per opere chiave di maestri, espungendone gran parte della tensione politica. Godfrey Samuel, membro dei Tecton e uno dei primi collegamenti professionali di Lubetkin in Inghilterra, recensisce il catalogo della mostra sul "RIBA Journal" rilevando una "over-emphasis of personalities, narrowly aesthetic outlook, and dogmatic judgments" (Samuel 1932).

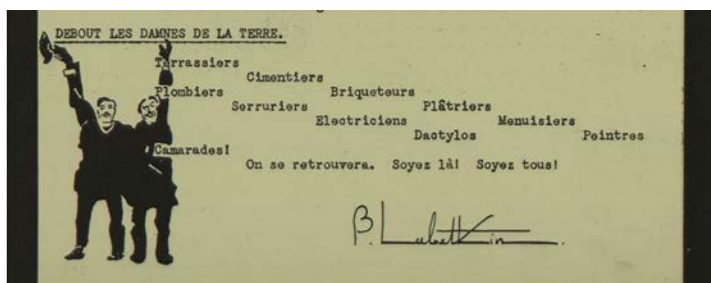


In questo senso, le figure che compaiono ai margini della pagina 7 possono essere interpretate come una satira del rapporto tra il mondo dei futuri occupanti dell'immobile e il mondo delle avanguardie artistiche: il riferimento all'*art nègre* rimanda sicuramente ai surrealisti e André Breton, invece il "niam-niam! Antropophages!" potrebbe non solo

sottolineare gli stereotipi legati all'arte africana, ma anche riferirsi al *Manifesto Antropófago* di Oswald de Andrade, pubblicato a Sao Paulo nel 1928: tra un viaggio di studio in Brasile di Lubetkin per l'Institut d'Urbanisme di Parigi di cui poco è noto a parte ciò che viene menzionato nelle interviste di John Allan riportate nella sua monografia (Allan 2002, 69) e l'amicizia fra de Andrade e Blaise Cendrars, scrittore e poeta svizzero nato a La Chaux-de-Fonds un mese prima di Le Corbusier, anch'egli residente a Parigi nello stesso periodo, è possibile che qualche eco del manifesto possa essere giunta fino a Lubetkin. "C'est du vrai bolchevisme" può essere interpretato sia come commento al modernismo in architettura in senso generale, in modo simile all'allusione di Dugdale in *Safety First*, ma si tratta anche una sorta di meta-commento al testo stesso di Lubetkin, sottolineato dalla posa della figura, che sembra sporgersi fuori dal testo come da una finestra.

Merita un'ultima e ulteriore considerazione la chiusura delle *Pages*, che riprende quasi letteralmente il *Manifesto del Partito Comunista*. Nella

pagina adiacente una delle ‘comari’, già apparsa nelle pagine precedenti, se ne fila via di fretta e un anziano personaggio si chiede dove sia la tradizione: nell’ultima pagina, dove il racconto si fa più sintetico, quasi a trasmetterci lo scarso interesse di Lubetkin per gli inquilini del suo stesso edificio, la stanchezza delle fasi conclusive della costruzione, dove la sostanza lascia spazio all’apparenza, vi sono soltanto due figure. Sono le uniche a non essere rappresentate in caricatura: sono due dei ‘damnés de la terre’, i lavoratori coinvolti nella costruzione: gli operai, coi quali l’architetto festeggia gli ultimi ritardi nella costruzione, i cui zoccoli restano l’unica cosa ancora viva nel ‘cadavere’ dell’edificio concluso. La concretezza – il gesto di sputare per terra insieme – è in contrapposizione alle idiosincrasie dei nuovi inquilini, esemplificate dall’“individualista” del terzo piano, che pianta carote nella sua vasca da bagno.

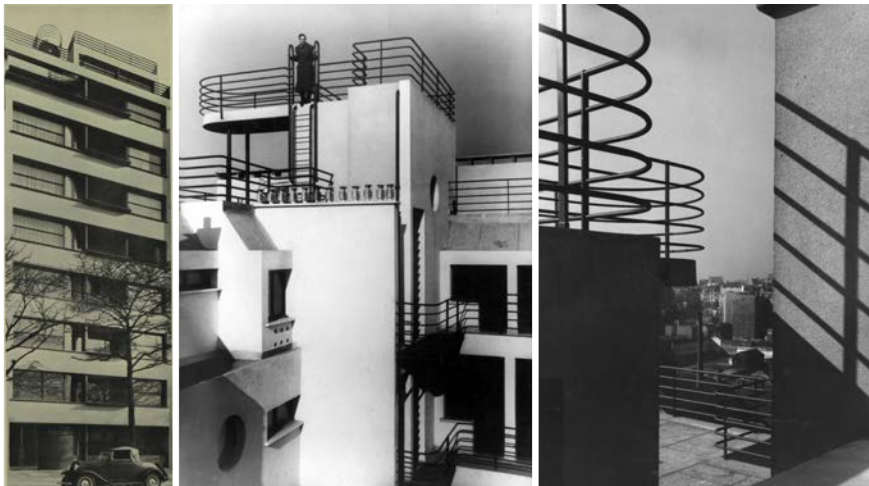


L’impaginato del testo in questo punto è inoltre un esplicito riferimento al futurismo russo: la disposizione in diagonale può essere un riferimento sia alle opere grafiche di Rodchenko, anch’egli a Parigi nel 1925 nell’ambito della partecipazione sovietica all’Exposition Internationale, ma anche un rimando alla disposizione tipografica di alcune poesie di Majakovskij.

No loitering – coda

Il testo di Lubetkin in inglese che segue le *Pages* non ne riassume letteralmente il contenuto ma contribuisce a chiarirne alcuni aspetti, rappresentandone una sorta di contraltare. Da un lato un racconto *flamboyant* che trasforma un episodio tutto sommato ordinario dell’architettura in un viaggio tra paesi e discipline, dall’altro un commento piuttosto *tranchant* e asciutto, dal quale l’elemento poetico è stato quasi del tutto espunto. Sebbene non si firmi e menzioni ‘the architects’ in terza persona, è chiaramente la voce di Lubetkin a scrivere (A

block of flats in Paris 1932, 132e), come le fotografie sono con buona probabilità da lui procurate. Sebbene l'edificio sia circondato su tre lati da preesistenze, le immagini sono tagliate in modo da eliminarne quasi del tutto la vista. Non si tratta di scatti però totalmente decontestualizzati: nella prima tavola il prospetto dell'edificio è fotografato includendo gli alberi dell'Avenue che corre parallela alla Senna e, significativamente, un'automobile, richiamandosi alla descrizione delle linee tracciate dai percorsi delle auto dirette in Place de la Concorde.



L'enfasi è posta, riprendendo il testo, sull'edificio immaginato in funzione della strada, la quale, se da un lato "detta e fa rispettare le sue proprie leggi"; dall'altro, in quanto regno della modernità, non incoraggia con i suoi gas di scarico le attività di "idle loitering". L'impressione è che Lubetkin voglia enfatizzare l'idea che le linee dell'edificio siano disegnate come funzione del traffico della strada, che non ci siano "amusing' details for the benefit of loiterers at cross roads". Qui si gioca in modo sottile sui termini: se i cartelli che proibiscono il *loitering* (vagabondaggio), reato in Inghilterra dal 1824, sono una caratteristica comune del paesaggio urbano, qui occorre ricordare che *to loiter* è traducibile in francese come *flâner*. La stoccata è quindi non tanto contro i vagabondi 'veri', ma contro gli ultimi retaggi dei decadenti *flâneurs* parigini, anch'essi ormai assorbiti nel ceto borghese dipinto in caricatura poco prima. Se Londra e Parigi al momento sono lontane, quasi agli antipodi, laddove l'una è più vicina alla

natura e al paesaggio e l'altra invece racconta del trionfo dell'ordine umano, ciò non significa che non ci siano "many lessons in town planning [that] can be learned in Paris". Le obiezioni sollevate dalle regolamentazioni municipali sono definite 'pittoresche', ultimi echi di preoccupazioni hausmanniane: non solo l'estetica e le tradizioni, ma anche la possibilità che, nel piano terra arretrato rispetto alla strada, potessero trovare rifugio ipotetici rivoltosi; parte di questa mentalità è attribuita alla permanenza delle limitazioni dovute alle tecniche costruttive in laterizio, proprio quelle che Lubetkin loda nella loro varietà in Inghilterra (Lubetkin 1933, 10).

Alla terrazza, spazio pubblico-privato (è ad accesso libero per tutti gli inquilini) è dedicata una pagina di fotografie: l'unica, di tutto l'articolo, in cui vi sia una presenza umana è quella che ritrae l'architetto austriaco Jean Welz in posa nel punto più alto dell'edificio. I paragoni nautici sono respinti da Lubetkin: non si tratta dell'estetica corbuseriana dei *paquebots* (Le Corbusier 1923, 74) ma di simili bisogni funzionali che quindi generano risposte simili, dal momento che

In Paris, when you are 30 metres above ground level you are no more "at home" than you would be on the deck of a transatlantic liner (*A block of flats in Paris* 1932).

Infine, la stanchezza di Lubetkin per 'quei musì' dei futuri inquilini trova un parallelo nell'esplicita dichiarazione degli intenti degli architetti, che vale riportare per intero:

The architecture attempts no display; nothing has been done to convey to an outsider an idea of social and economic power or showy opulence on the part of the tenant. No background was created to impress the visitor with the importance of the inhabitant. The building was designed for the modern, anonymous man who, amidst many social conflicts, is beginning to realize his growing importance (*A block of flats in Paris* 1932).

Difficile qui non leggervi un messaggio diretto ai colleghi – ma anche ai potenziali committenti – inglesi, la modernità implica l'abbandono dei segni esterni delle gerarchie sociali (in Inghilterra molto forti), il momento è opportuno per introdurre il cambiamento anche in casi in cui, come

questo, non si costruiscono abitazioni a basso costo ma appartamenti d'affitto per classi abbienti. Un anno più tardi Serge Chermayeff concluderà una conferenza al R.I.B.A. su nuovi materiali e metodi costruttivi portando la questione ancora un passo in avanti:

I hope we may be gathered here, in this Royal Institute, one night, and see the Gold Medal presented for the best type of design in the unit minimum houses for the lower paid worker, instead of seeing it given again, as it has been given I do not know how many times, for the best Bank elevation.
(Chermayeff 1933)

La lettura parallela e complementare del testo in francese e quello in inglese, delle caricature e delle fotografie, restituisce l'immagine di un progetto che può fungere da cuneo per la piena introduzione del linguaggio moderno in Inghilterra. Lubetkin nel 1932 apprezza il *sense of humour* inglese (Lubetkin 1932b, 3) abbastanza da vedervi la chiave per non prendere le contraddizioni della contemporanea scena architettonica abbastanza sul serio: soltanto in questo modo infatti si può considerare di provocare un cambiamento sensibile allo *status quo*. Le *Pages* utilizzano in parte lo stesso genere di umorismo per declinare la forma-manifesto - utilizzata da Le Corbusier senza troppo *sense of humour* - in chiave ironica, dipingendo un quadro in cui né la classe borghese né quella intellettuale (tradizionalista l'una, idiosincratica l'altra) possono davvero essere motori di cambiamento sociale: gli eroi sono i lavoratori, coloro che danno vita, concretamente ma anche figurativamente, all'architettura.

L'architetto, da parte sua, individua come momento chiave della vita dell'edificio non tanto quello dell'"ora dell'architettura" — in cui il progettista alza gli occhi, annoiato e accaldato, dal tavolo da disegno in attesa di una illuminazione artistica— quanto piuttosto il momento concreto del costruire. Solo molti anni più tardi, nel 1982, nel discorso per l'accettazione della Royal Gold Medal, Lubetkin ricorderà un episodio legato al suo arrivo in Inghilterra e sostanzialmente contemporaneo alla redazione delle *Pages*:

"[...] when I first arrived in this country, Bernard Shaw arranged for me to talk to the Art Workers Guild. I told them that as far as I know, there are only four kinds of artistic activity: fine art; music; poetry; and ornamental pastry

cooking, of which architecture is a minor branch. I also made it clear that I understood my task to be the removal of architecture out of the kitchen and into the full glare of workaday humming activities of providing houses for heroes” (Lubetkin 1982)

Riprendendo le parole di Lloyd George all’indomani dell’Armistizio, Lubetkin nelle *Pages* usa il mezzo dell’attività artistica per un’inequivocabile dichiarazione, per quanto satirica e creativa, d’intenti.

Nonostante i diversi e sovrapposti livelli di lettura, in alcuni casi estranei o difficilmente comprensibili da parte del pubblico inglese, le *Pages d’un journal de chantier* possono essere lette come un’interpretazione non priva di ironia circa la forma-manifesto in relazione all’architettura: scritte in francese per la massima resa espressiva, ma dirette, nonostante tutto e principalmente, all’ambiente culturale inglese, tali pagine segnano, nella loro complessità di intreccio e dialogo reciproco tra testo e immagine, il documento di un cruciale momento di svolta.

Bibliografia

Nota bibliografica

A proposito del rapporto tra Lubetkin e la Russia, oltre alla biografia di John Allan che ne ricostruisce anche la cronologia (Allan 2002), si vedano anche i saggi di Peter Coe e Malcolm Reading nel catalogo della mostra del 1981 (Coe, Reading 1981) e la sua riedizione, ampliata, in francese (Coe, Reading 1983); Owen Hatherley ha analizzato l’influenza sovietica su tre progetti di Lubetkin in tre diverse fasi della carriera (Hatherley 2017), come anche Diehl nella sua analisi di Highpoint I e II e il loro rapporto con l’approccio teorico e ideologico di Lubetkin (Diehl 1999). Si noti anche la considerazione, sintetica e *tranchant*, di Peter Smithson (Smithson 1998). *Tecton and Lubetkin*. “AA Files”, 36, 40-40. <http://www.jstor.org/stable/29544104>. Per quanto riguarda il rapporto tra Lubetkin e l’Inghilterra, oltre ai già citati Allan 2002, e Coe, Reading 1981, 1983, si veda Rostagni 2006.

Riferimenti bibliografici

A block of flats in Paris 1932

A Block of Flats in Paris, “The Architectural Review” vol. 72 n. 431 (October 1932), 131-138.

Allan 2002

J. Allan, *Berthold Lubetkin and the Tradition of Progress*, London 2002.

Auden 1933

W.H. Auden, *What is Wrong with Architecture?*, "The Architectural Review", vol. 74 n. 441 (August 1933), 66.

Bennett 2018

G. Bennett, *The Zinoviev letter: the conspiracy that never dies*, Oxford 2018.

Caizergues 2018

P. Caizergues, *Le dessin-écriture de Cocteau*. In Id., *Apollinaire & Cie : Anthologie critique*, Montpellier 2018.

Chermayeff 1933

S. Chermayeff, *Reply*, "Journal of the Royal Institute of British Architects" vol. 41 n. 4 (23 December 1933), 179.

Coe, Reading 1981

P. Coe, M. Reading (eds.), *Lubetkin and Tecton: Architecture and social commitment*, London 1981.

Coe, Reading 1983

P. Coe, M. Reading (éds.), *Lubetkin : Berthold Lubetkin, un moderne en Angleterre : édité à l'occasion de l'exposition tenue à l'Institut français d'architecture*, Brussels 1983.

Cocteau [1916] 1924

J. Cocteau, *Le Potomak. Précédé d'un Prospectus 1916*, Paris [1916] 1924.

Cocteau 1923

J. Cocteau, *Le Grand Ecart*, Paris 1923.

Cocteau 1932

J. Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Paris 1932.

Dean 1983

D. Dean, *The Thirties: Recalling the English Architectural Scene*, London 1983.

Diehl 1999

T. Diehl, *Theory and Principle: Berthold Lubetkin's Highpoint One and Highpoint Two*, "Journal of Architectural Education" 52(4), 233-241.

Dugdale 1932

M. Dugdale, *Safety First*, "The Architectural Review" 424 (March 1932), p.122.

Gilbert Scott 1933

G. Gilbert Scott, *The Inaugural Address*, "Journal of the Royal Institute of British Architects" vol. 40, n. 1 (11 November 1933), 5-13.

Hatherley 2017

O. Hatherley, *An Eldorado for the Working Class? The import of Constructivism and the Lubetkin Legacy*, in "Modernization and Multiple Modernities", Ekaterinburg 2017, 216-230.

Hiscock 2000

K. Hiscock, *Modernity and 'English' Tradition: Betjeman at The Architectural Review*, "Journal of Design History" vol. 13 n. 3 (2000), 193-212.

Hitchcock 1932

H.-R. Hitchcock, P. Johnson, *The International Style*, Exhibition catalogue MoMA, New York 1932.

Jackson 1970

A. Jackson, *The Politics of Architecture*, London 1970.

Kehoe 1995

L. Kehoe, *In This Dark House*, New York 1995.

Le Corbusier 1923

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923.

Lubetkin 1932a

B. Lubetkin, *Part II - The Builders*, "The Architectural Review" vol. 71 n. 426, 201-207.

Lubetkin 1932b

B. Lubetkin, *Pages d'un journal de chantier*, "The Architectural Review" vol. 72, n. 431, 129-130.

Lubetkin 1933

B. Lubetkin, *L'Architecture en Angleterre*, "L'Architecture d'Aujourd'hui" n. 10 (décembre-janvier 1933), 4-23.

Lubetkin 1982

B. Lubetkin, *Royal Gold Medal Address*, "Royal Institute of British Architects. Transactions" vol. 1, n. 2, 1982, 45-49.

Maher 2020

A. Maher, *Reconstructing Modernism: British Literature, Modern Architecture, and the State*, Oxford 2020.

Marginalia 1932

Marginalia, "The Architectural Review" vol. 71 n. 425 (April 1932), 169.

Notes and Topics 1938

Notes and Topics, "The Architect's Journal" 2251 (10 March 1938), 396-397.

Rostagni 2006

C. Rostagni, *Berthold Lubetkin e il modernismo inglese negli anni Trenta*. Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia 2006.

Samuel 1932

G. Samuel, *Reviews*, "Journal of the Royal Institute of British Architects" vol. 39, n. 2 (12 November 1932).

Smithson 1998

P. Smithson, *Tecton and Lubetkin*, "AA Files" 36 (1998), 40.

Tripp 2017

A.R. Tripp, *Lubetkin And The Tecton Group* (2017). Publicly Accessible Penn Dissertations. 2614.

Vago 2000

P. Vago, *Une vie intense*, Bruxelles 2000.

English abstract

This essay investigates a curious text by Berthold Lubetkin, *Pages d'un Journal de Chantier*, published in the October 1932 issue of "The Architectural Review" as a presentation of the architect's first completed building in Paris, an *immeuble de rapport* located on the Avenue de Versailles. The text is accompanied by hand-drawn caricatures of the French bourgeoisie: investors, future tenants of the apartments, clerks of the administrative offices, future neighbours. These caricatures, as well as Lubetkin's narrative style, reveal an interest in the literary and artistic avant-garde, in particular, Jean Cocteau, while the interwoven narratives of text and image speak of an approach to architecture rooted in art, and at the same time, politically involved.

keywords | Berthold Lubetkin; Paris; England; Jean Cocteau; "The Architectural Review"; 1930s architecture; caricatures.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Steve McQueen. How Does One Believe in the Future?

Angela Vettese

There is a cultural tipping point at which belonging to a condition of oppression becomes a key to addressing many issues. Above all, as a way to move out of an arena that can be politically acceptable, but is inclined to stay confined. On the other hand, focusing on human nature in the global sense may prove particularly problematic, especially if it ends up suggesting the inevitability or even incurability of aspects such as cruelty, aggression, and the systematic identification and exploitation of other people's vulnerabilities. The violence inflicted on minorities, be they of skin colour, ethnicity, gender, or psychological weaknesses, are coming from historical and social issues, but they draw on a violence within us, an unspeakable but irrepressible tendency to taunt, to hurt, to cross boundaries, and to follow urges like the impulse to control and possess: inclinations we can normally stifle, but which in the right conditions well up like blood from a wound, releasing the banal evil – to use the Hannah Arendt's expression and concept (Arendt 2006) – lodged in us. Sir Steve McQueen (London, 1969) seems to deal with a double issue.

I will not describe his technique, albeit its importance, which goes from using 36mm or 16mm films to super8 cameras, always keeping in mind "the beauty of recording" (Steve McQueen, quoted in Nelson 2022, 57), a strong relation between the screen and the space and a formal approach that comes from Bruce Nauman and other video-experimentations within the visual arts, the French new wave, a certain cinema from the sixties and seventies and, above all, the New Queer Cinema from the eighties and nineties, with its "emphasis upon the role of the camera as a formal and political instrument" (Steve McQueen, quoted in Nelson 2022, 60). Given the importance of a technical analysis, nevertheless I will focus on the artist's view on humankind.

In his work, the way Black – or simply oppressed – people have been treated, which is unforgivable and requires a social engagement on the side of the artist, goes hand in hand with the need to show “who we actually are, not the way we think we are” [1]. The problem of building our own identity has been recognised as a crucial point in McQueen’s work from a very early stage (Enwezor 1999). Yet, a general view on his oeuvre brings me to a realisation: we should acknowledge that we are all pervaded by a violent undercurrent of competition and territoriality. This is especially hard due to one dilemma: what is the purpose of struggling to stigmatise and isolate such behaviour, if we imagine it to be an intrinsic part of being human? Every condemnation of it is justified, but if the problem lies in nature and therefore in history, then the protest is as necessary as hobbled [2]. It strikes me that Steve McQueen’s work has many different facets – racial, social, and psychological – but that deep down, it all seems to share the same disillusioned view of what it means to be human that links Hobbes, to Voltaire, to Arendt, where the roots of totalitarianism seem irredeemably entangled with our worst impulses. Under certain circumstances, “life is perverse” says the artist [3], and every human being can become a slave or a violent oppressor [4]. One could find a confirm of this view in some of the critiques McQueen has received. According to Philip Kaisary, his film *12 Years a Slave* (2013) does not focus enough on the role of slavery as a way the Western culture has constructed the idea of the self (Kaisary 2017, 94). Nevertheless, this kind of negative remark can be turned into a hint for a wider way to look at his entire oeuvre. If such a vision is justified, then it becomes a question of in what conditions and contexts we allow this extreme side to come out into the open.

To see if this interpretation makes sense, it may help to examine certain works by McQueen, especially his short films, yet keeping in mind that his whole production is built around two languages that converge yet do not coincide: one conceived for the entertainment industry [5] and the other for the world of visual art. The two languages are in a relation which is comparable to the one between literature and poetry [6].

The same pithy, non-judgmental black-and-white – all analysis and investigation – that one finds in Andy Warhol’s screen tests, also turns up in some of the short films by Steve McQueen. Here, however, images

depict a relationship; the act of filming becomes a severe intimation to look at the facts, since rather than showing a face gazing blankly into the camera, it depicts unusual moments and emotionally heated situations. There is no embellishment in these scenes, except for intentional photographic "errors" that fit into a tradition imbuing them with meaning (Ch eroux 2003): for instance, the excessive closeness to the subject, which helps capture our attention and keep us engaged to the point of feeling queasy. Nothing must distract us from our response. In his films for a wider audience this rule is often broken by the narrative, even if some of the empathic effects remain: for example, a certain nausea may arise while watching some of the obsessive smoking/flirting/dancing scenes in *Lovers Rock* (2020) from the *Small Axe* TV series. But I think it is precisely to retain the possibility of creating an even more radical immersive atmosphere that McQueen has never abandoned experimental languages. They allow him to employ an overstretched kind of cinematography that was pioneered above all by the Surrealist cinema in order to achieve, paradoxically, the epitome of realism. This full grasp of reality is the key point of his most relevant short films: despite his penchant for storytelling in longer films, he is definitely never suggesting or allowing any sort of escapism.



1 | Steve McQueen, *Charlotte*, 2004, film still.

In *Charlotte* (2004), someone's hand touches the lid – now drooping – of what was one of the most beautiful eyes ever filmed, the troubled eyes that first defied and then submitted to the violence of a Nazi officer in Liliana Cavani's *The Night Porter* (1974). I think it is not irrelevant to cite that film, even if McQueen never did. In it, a girl in a concentration camp reluctantly accepts humiliation in her youth, then definitively gives in to it when older. Lucia, the lovely and disquieting protagonist, has been imprisoned because her father is a socialist. Cavani has explained in various contexts ^[7] that she did not want to make a film about the Shoah, directly connected to racist violence, but rather about a more general theme: the self-destruction of Europe and of Western civilisation as a whole. The trauma of this character, who in the meantime has apparently found fulfilment in her marriage to a successful man – flipping the power dynamic with her torturer, who is now a humble clerk – proves unresolved and unresolvable. The only way out is the suicide of both victim and tormentor. And the trauma was not only having been forced to behave seductively, but having derived a narcissistic pleasure from it. Over the years, Charlotte's lovely eyes have changed. The actor has done nothing to hide the passage of time. The young barriers that shielded two blue irises from a harsh world have aged, sagged, and lost their elasticity. A sense of decorum calls for their dignity to be respected, for them to be left in peace. But no: in Steve McQueen's short film, where we only see one eye, a finger grasps, tugs, raises that eye as if to touch the cornea, filmed in black and white bathed in a crimson filter verging on blood. The scene is magnified, as if we were voyeurs peering through a keyhole into a darkroom lit only by this alarming glow. Discomfort, compulsion, failure to keep the proper distance between bodies: this fully meets the description of an offensive interaction between human beings, and Charlotte is complicit in the offence as if in a co-dependent relationship, just like her character in the film that made her famous.

The image also wavers in and out of focus, as if we were inside those eyes and had to strain to see the finger tormenting it. In McQueen's film, she is once again the victim. Yet she also proves to be the tormentor of the person committing the offence, because she does not resist, does not pull back, does not rebel, and thus even aids and abets the harm to her bodily integrity. Her immobility encourages the micro-assault to continue. It is a violation that touches her face and thus a symbolically grievous one, since,

in the words of Emmanuel Lévinas, “The skin of the face is that which stays most naked, most destitute [...] the face is exposed, menaced” (Lévinas 1985, 86). The other party is unscrupulously taking advantage of this defencelessness, but her failure to defend herself is not just forbearance: it becomes almost an incitement to crime. Claustrophobic and vulnerable feelings are at stage ^[8]. This ambiguous psychological mechanism is intensified by the extreme closeup that turns a detail into the main focus, in a projection that makes the anatomical feature appear enormous.

It seems like a further variation, stripped of eroticism, on the theme of *Cold Breath* (1999), where the snippet of body in the frame is one of the artist’s nipples. Although it follows a different psychological impulse, this long sequence also inspires discomfort: for ten minutes we watch a self-stimulation of this nipple between his index finger and thumb, as it is prodded, tweaked, and rapidly rubbed. There is the rhythm of desire and a sense of masturbation, but also a perverse compulsion to push the limits of pleasure. There is self-torment. There is obsession and an inability to stop, much like the addiction to pleasure that becomes an affliction in McQueen’s feature film *Shame* (2011). It veers into self-harm. In this case the black-and-white is statue-like, reminiscent of ancient marble sculptures and their play of shadows, but also of many photos that combine a fixation on some fragment of the body – often sexualised – with a classical aesthetic that attempts to dampen sensuality through the quest for beauty. The potential beauty seems tormented, though. It lies in the folds of skin, in the sharp rise of the nipple, in the supple movement of tissue, in the ebony that evokes the cultural stereotype of the Black body as a locus of hyper-masculine fantasies. A sexual superiority which is a poisoned gift often offered to those who are socially denigrated, from ancient barbarians to Native Americans to people with dwarfism ^[9].

In both shorts, we see a relationship established between an I and a you: in the first, it does not matter whether the Other really exists, whereas, in the second, the Other is created by a different part of the same body: as Maurice Merleau-Ponty would say, both cases involve a relationship between the body as object and the body as subject, as it sees and is seen in the meantime (Merleau-Ponty 1964, 159-190). The relationship portrayed in *Cold Breath*, which indeed predates *Charlotte*, is also imbued

with violence and with an overstepping of bounds. It is a fact, however, that these two actions and the flogging scene in the theatrical feature *12 Years a Slave* (2013) feel similarly unbearable to watch: they prompt the same desire, in the viewer, for the action to cease. This is what Steve McQueen means when he says, as I already mentioned, that his experimental shorts employ a language that is more lyrical than the narrative language of his films for the big screen, which unfold more like novels ^[10]; yet while the form varies, the substance remains the same.

The visual concision becomes less radical in other films created for a museum setting, though they do not adopt the fluid storytelling approach of his films for theatrical release. By paratactically grouping together many of these works in one exhibition space, as he often does, McQueen at least partially embraces the editing dynamic implicit in “expanded cinema” ^[11], which presents fragments of a narrative in different places, giving viewers the freedom and task of creating their own version of the film going through the space and choosing their own timing and montage.

Of course, compared to the small monitors used by some pioneers of this practice who were active in the 1960s and 1970s also in England (Partridge 2011), the choice of large-scale projections, or even little but meant to have a relation with the viewer’s body, creates a much greater absorption in the image: viewers literally plunge into it. There is no revelling in the medium, as in the juxtaposed, hysterical videos of Nam June Paik; there is no reflection on television, or inversion of its entry into homes. Instead, there is a kind of cinema that retains its ability to take us out of ourselves, to mesmerise and transport us into an imaginary different from our own, while keeping us locked in a state of “intimacy” with the images ^[12]. This is true to the point that caressing and any other kind of tactility are key points in what McQueen’s film suggest (Donna De Salvo’s words in the same interview).

The possibility to watch the projection from both sides of the screens, often offered by the artist by displaying the screens in the middle of the space and not on the wall, also adds the idea of a possible double point of view; this technique arrives at its peak with *Sunshine State* (2022), the double film projected on two screens that plays with the “blackface” practice ^[13]. Here effects such as inversion, mirroring, and symmetry come

to the forefront. All this charges the films with ambiguity, and compels us to let our gazes, our minds, our bodies to be trapped by the moving images. It hurts on purpose: by being engaged and fascinated, we become prisoners of a dangerous game. One of the aims of the director is that we feel slaves, too, by inverting the sentiment about ourselves as free selves.



2 | Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, film still.

It comes as no surprise that in *Western Deep* (2002) we live a descent into hell at the world's deepest gold mine, in South Africa, together with the miners: both they and we are modern-day slaves. Indeed, they are almost all Black – working conditions have not changed since the days of apartheid – and they are forced by their dangerous job to behave in mechanical, repetitive ways. These men become mere bodies used for labour, reified and stripped of all individual frills by their identical uniforms, and must start their shift by travelling three and a half kilometres straight down. The way that the projection unfolds means that we experience a day in the bowels of the Earth from their own perspective, in a process of painful identification, but also from the perspective of

someone observing them with a curious eye. Both points of view, as a worker and as a controller, create a state of anxiety.

We see the dark entrance to the cave, smudged with glimmers of red light. We hear the clang of metal, we see iron gratings that seem to imprison rather than protect, we glimpse faces full of tension and feel the prospect of a day without light, without silence, without autonomy. The men's heads are topped by the usual miner's lamp. When we see them together as a group, they are facing each other in orderly ranks of naked torsos over blue shorts; they perform exercises on a long bench, as if to test the efficiency of bodies exhausted by the pressure incredibly higher than that of the earth's surface, by the extremely high temperature, by the obligation – due to the dangerous working conditions – to obey and move as one as if they were incarcerated prisoners. The soundtrack is punctuated by red signals that go on and off at the top of the space, a discordant noise that alternates with the silence, and a visual violence that adds to the grimness of the fluorescent lighting. In other parts of the film we see hallucinatory flashes of green or red reflected on the grating. The faces seen in closeup have thermometers in their mouths, or are sweating and wheezing, or staring blankly. The angles shown to us in the exercise scene include a shot through a lopsided window, as if secretly filmed, that seems like a direct allusion to the discipline/punish dynamic that Michel Foucault theorised to be the hallmark of all coercion: punishment has gradually ceased to be a spectacle ^[14] and McQueens' effort lies in showing it again, not as a caveat nor as a social ritual, but as a glance on a bitter and everlasting truth. Here it has reached its epitome, well beyond the Panopticon: no escape is conceivable without death and, moreover, the act of entering the world's deepest hole has been voluntary.

We also see the phase of rest, with bodies shorn of identity (Demos 2013) that stretch out on green sofas, or in front of a television showing other Black bodies and dance moves: an alienated time-out for individuals who seem to temporarily recover a posture of freedom. It is a fleeting, hypocritical correction of their status as *homo sacer*, as Giorgio Agamben called it ^[15]: someone whose life is considered disposable, with no rights, and who can be killed without committing any crime.

Steve McQueen experimental films can also show how subtle discomfort can be, arising slowly and softly as in the double screen diptych *Caribs' Leap* (2002). On one side of it, we see bodies plunging into a blue sky and falling through it with utter grace, like a flight of Icarus that is almost a dance, in a shot that never shows the leap or landing, but also offers no hope of survival. This ethereal, suicidal void shows that the only possible reaction to slavery may be death.

On the other screen, a film tells the story – though always in poetic fragments – of how Grenada's final attempt to preserve its independence came to an end. In a wintry light that is not cold but feels drained of life, tired dogs wait for the arrival of the fishermen, gaze at their nets, watch children run and play. A hand constructs little boats out of coconut shells and plastic, another scene shows the purplish blue of the sea at sunset. There is no epic action, and the memory of 1651, when the island was conquered, is suggested only by the texts (McQueen 2002, McEvilly 2002). The ending, in particular, where we see a row of coffins, speaks of the lost hope for anything beyond the pre-established rhythm of childhood, adulthood, death. It is the life of a remote ex-colony – from which the artist's parents came, and to which McQueen has returned for his grandmother's funeral – where the lack of freedom seems like the opposite of the mine: not control, but neglect. There is no danger and no competition. Those who wish to escape can do so, to a world of continents and cities where they will never find such idyllic conditions, such a place in which to listen to the calm sound of waves or hide behind the palm fronds. But in this paradise, the only possible goal is to be buried in a shiny coffin. Going back to the other screen of the diptych, where the bodies float and fall through the sky, one should note that a cliff on the island is known as "Caribs' Leap": the title of the work comes from here. On the day the island was conquered by the French, many inhabitants jumped to their deaths rather than accept defeat and humiliation. Indeed, the conquest does not seem to have changed the rhythm of life, but rather to have turned the serene languor of this land into an unhappy lack of self-determination. Missing freedom means missing dignity.



3-4 | Steve McQueen, *Carib's Leap*, 2002, film stills.

The short film that explores the Statue of Liberty from the discontinuous, circling perspective of a camera on a helicopter (*Static*, 2009), with constant changes in altitude, whirring noises, and sudden disorienting cuts, is an unequivocal reflection on this: freedom or rather the Enlightenment ideals of personal liberty as a legitimate aspiration, whose lack creates a creepy state of unbalance. Liberty has been the key concept of the American Declaration of Independence (1776), which was the first political document to found a nation on the rights of human beings and specifically on the right to pursue personal happiness. The film shows us its symbol up close, green from oxidation, damaged in places, surrounded by a New York that looks purplish from this aerial perspective, and set against a grey sky bristling with skyscrapers. The camera's eye roams in a circle as if seeking a foothold. Still, we find ourselves in a position of instability, with an emphasis on the relative nature of all observed values, but also – to expand the metaphor – of all the moral values the statue is meant to embody. The theme that emerges is thus the lack of collective liberty, a historical failure and betrayal that is specially embodied by racial inequalities, but far from being limited to that.



5 | Steve McQueen, *Static*, 2009, film still.

This obviously brings up socio-political and historical questions that are too articulated to be explored here. It is nonetheless interesting to note that, around the time these works were made, there was a widespread, much debated tendency among scholars to consider the phase of pure racial antagonism, especially directed at African Americans (Roy Kaplan 2011). The Black Lives Matter movement has brought a restored focus on anti-Black discrimination (regarding the genesis and outlook of the movement, see Taylor 2016; Ming Francis, Wright-Rigueur 2021) although it is difficult to arrive at a clear philosophical framing of the issue (Lebron 2017, xiii). Specifically, there is a heated debate between the idea that “Black Lives Matter” and “All Lives Matter.” Studies based on psychological testing, however, demonstrate that racism specifically directed against Black communities cannot really be considered a thing of the past (West, Greenland, van Laar 2021).

McQueen’s homage to sexual diversity and to the queer life of Oscar Wilde also moves in this direction. It is the installation *Weight* (2016), which presents the kind of bed once used in places of confinement – prisons and

hospitals – covered by a gilded mosquito net that serves both as protection and as a monumental drapery. The work was conceived after visiting the tiny cells of Reading Gaol, where Wilde served his sentence. There is a clear contrast between the bare-bones structure of the bed, which resembles those in Edvard Munch's photos of mental asylums (kept in the Munch Museum in Oslo), and the precious delicacy of the net draped over it, made of 24-carat gold. It thus evokes both the public censure of those seen as different yet talented, and the bubble of isolation that in some way shelters them, waiting for their revolutionary cultural value to be discovered and acknowledged. This suffering and delay is the price of their superiority and of their distance from ordinary behaviour and ethics. In any case, the bed as an element is always linked to the material nature of a body, and to the cruelty inflicted first and foremost on bodies: this kind of moral trial quite often passes through the flesh, leading to deaths one could easily consider collective murders. In McQueen's films, the starting place for pain, privation, and humiliation always seems to be the body. There is a historical substrate that turns this planet into a place of oppression and expulsion, in a process that unfolds, to quote Saskia Sassen, through the constant construction of "predatory formations" and the "warehousing of people" (Sassen 2014, 14, 16) – above all, of thin, famished, exploited or mutilated bodies. Alongside these objective factors, I must repeat myself: McQueen seems to offer an explanation that is not really social, let alone racial^[16], but rather existential^[17].

It is easy "losing oneself" (Steve McQueen, *Dialogue with Stuart Comer*, Jan 31, 2014) through an external aggression or an internal one, such as addiction: freedom is a social, but also an inner conquer against the evil we might be clinging to. McQueen seems to be saying that we are unable to break free of our weaknesses and addictions. Sexual desire, which ought to be a source of pleasure, can easily become a relationship with our own body and others that imposes obsessions, strictures, and acts of self-harm, a libido plugged into the Freudian death drive^[18]. We think our freedom is something we can govern, but we have internalised a system that has taught us the ethics of exploitation and that ultimately, tends to make us exploit ourselves, even in our experience of pleasure (see Han 2015).

We are probably victims and tormentors by vocation, a condition that is therefore almost unchangeable, because it is not tied to any specific race except the human race, as a whole. And we tend to make our rage pathological, turn it into a social disease, into the addict's game of creating conflicts, needs, hierarchies and other holes to fill. We have so much trouble finding the proper distance, building connections, and creating conditions that imply neither exploitation nor submission. Although there are personal responsibilities and individual actions that must be identified and punished, we seem impelled – like the protagonist of the film *Hunger* (2008), who starves himself to death in the name of Irish freedom – by a general existential condition, the one described by Emmanuel Lévinas when he theorises that when we look at a face, our first instinct is to desire the other person's death (Lévinas 1961, 85-86).

In arriving at this general vision of life, McQueen seems to be putting his reflection on Blackness into a much vaster context. He does not turn his back on it, but rather does what many Black stars have tried to do once they gain success in a specific sphere, for instance in the field of music. Berry Gordy's choice to found and build a record label solely for Black artists from Detroit was a stroke of genius. He managed to launch incredible careers in entertainment, with side ventures even branching into film and musical theatre. All went well with those who decided to stay Black and stay pop, as Diana Ross did (see George 2007; Flory 2017). But many of his artists found it necessary to enter a broader arena of competition and emerge from that protected, racialised sphere by changing record label. The tragic story of Michael Jackson ^[19] shows just how costly the road to emancipation can be. A Black artist who continues to talk about slavery and its aftermath, thus, has every reason to do so – although the true challenge is to break out of a sphere that, while segregated and marginalised, can also be a safer space.

Still, one should emphasise that Steve McQueen's vision extends further. Otherwise he would not have chosen the white actor Michael Fassbender to play the lead in his first three theatrical features. Nor would he have chosen Charlotte Rampling for what is perhaps his most jarring experimental film. Nor would he have left the racial identity of the falling bodies unclear. We seem to be on the edge of a shift towards humanity in general, with its tangle of contradictory impulses. For that matter, Toni

Morrison's landmark novel *Beloved* (1987) masterfully moved from the dazed mental state of the first freed slaves towards a vaster theme: the search for the truth – if such a thing exists – in lingering, recurring nightmares, and in the aggressive invasion of everyday life by ghosts from the past. Toni Morrison, writing as a Black woman, moves beyond the sphere of race. In a similar way, Black theorist bell hooks insistently emphasised that love, in the sense of the dynamic inherent in any human connection, has an essential, undeniable political component that goes far beyond the issues of race and gender with which her reflection began (see especially bell hooks, *Love, Labor, and Sakes*, 2002).

There was a time when true racial struggles could not help but centre on skin colour, whether they took the non-violent approach of Martin Luther King or the combative one of Malcolm X. Perhaps nowadays we should think about the degree to which practices amounting to tacit enslavement have spread through many parts of the globe, even outside the post-colonial world. Today, perhaps no form of enslavement can be analysed without looking at how it overlaps with various forms of difference, keeping in mind that all categories lie at the intersection of different forms of oppression, and cannot be neatly separated ^[20]. And so theories related to ethnicity and gender have gradually been linked to theories regarding sexuality, disability, and madness, in both its social construction and inward genesis. One notes that the dogs wandering around free in the film Steve McQueen showed in the British Pavilion of the 2009 Venice Biennale (Steve McQueen, *Giardini*, 2009) also seem to be a metaphor for solitude, for recent migrants, and more generally for human beings left to fend for themselves. But a question still remains unanswered, and I believe this is the question Steve McQueen insistently and forcefully raises: do we enslave others for historical and social reasons, or – without minimising individual and collective responsibilities and the need for action – are we bound to our nature, in which *homo homini lupis*? And to go further, perhaps even bringing psychoanalysis into the debate (Freud [1920] 2011), is man all too often a wolf to himself as well? Yet McQueen seems to be saying that whatever the answers to these tricky questions turn out to be, we cannot help but keep struggling for justice.

With his televised film series *Small Axe* (2021), which reconstructs several key moments in the racial history of the UK, McQueen showed that he

wants to believe in the past and in the lessons it holds for the present. Likewise, with the organisation of Year 3 (2019) he showed he wants to believe in the future: this giant exhibition of class photos, systematically collected to involve children from all over London, was one of the most participatory projects ever shown at Tate Britain, and was also presented in outdoor locations around the city. McQueen's position does not boil down to a declaration of surrender to human nature. This can be seen in part from his use of a cinematic language that is always meticulous, harmonious, and astonishing, capable of sparking emotions that can become political.

For many reasons, it would thus make no sense to suggest that McQueen is talking about the end of hope, and it would be equally misleading to associate him only with a cultural investigation of the oppression of minorities. Rather, in his vision, the privilege of hope seems reserved for those who prove open to complex thought, to abandoning the notion that perpetrators and solutions can be easily identified. They must prove willing to gamble on life: a choice that may seem groundless in the light of reason, yet is made inevitable by the emotional needs that come with the desire to stay alive.

Notes

[1] Artist's words in the video interview *Steve McQueen at the Tate Modern*: "I have no choice but to create", BBC Newsnight, Feb 13, 2020.

[2] After a conversation with Steve McQueen on September 28, 2021 in Milan, I must agree with what asserts Paul Gilroy: "McQueen has always insisted that his creative work is not political". ("Time and Terror: Widdershins in the Torrid Zone", in Clara Kim and Fontàn Moran, eds., *Steve McQueen*, London: Tate and Pirelli Hangar Biccoca, 2020, 20-25).

[3] Artist's words in *Newsnight: Steve McQueen full interview*, Jan 7, 2014.

[4] One could find a confirmation of this view in some of the critiques McQueen has received. In Kaisary 2017, his film *12 Years a Slave* (2013) does not focus enough on the role of slavery as a way Western culture has constructed the idea of the self (see p. 94). Nevertheless, this kind of negative remark can be turned into a hint for a wider way to look at his entire oeuvre.

[5] For the wider audience, Steve McQueen has directed the films *Hunger* (2008) on Bobby Sands, the Irish activist who died in 1981 in the Maze prison hospital after 66 days on hunger strike, aged 27, *Shame* (2011) on sexual dependence of a white man, and an adaptation of Solomon Northup's 1853 narrative *Twelve Years a Slave*

(2013), *Widow* (2018); five films for the TV series *Small Axe* (2020); the documentaries for BBC *Uprising* (2021), *Black Power: A British Story of Resistance* (2021), and *Subnormal: A British Scandal* (2021). He was awarded a Turner Prize as a sculptor (London 1999) and an Oscar as a director, demonstrating his will to inhabit the visual arts field with attention to different kind of audiences.

[6] Conversation of September 28, 2021, Milan. The same concept is explained by the artist in the video interview for the solo show at Hangar Bicocca "Sunshine State", Milan 2022: <https://pirellihangarbicocca.org/en/bubble/interview-steve-mcqueen/> (viewed on July 12, 2022). See also Steve McQueen, *Dialogue with Stuart Comer*, where the artist states this relation again and speaks of "expression compression", https://www.youtube.com/watch?v=-KM_5z9WvUc&t=4134s (watched on July 14, 2022).

[7] See for example the interview *Spoletto 2012: Liliana Cavani, il significato di Il portiere di notte*, July 3, 2012.

[8] Donna De Salvo's world in the video interview: *Steve McQueen at the Tate Modern: 'I have no choice but to create'* - BBC Newsnight, Feb 13, 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=algqPABvF9c> (watched on July 12, 2022).

[9] In this regard, see Hill Collins 2004, 149-179. See also Angela Davis *Women, Race and Class*, with the 11th chapter dedicated to "Rape, Racism and the Black Rapist" (Davis 2019).

[10] From the conversation with the Artist on September 28, 2021 in Milan.

[11] The term "expanded cinema" is used here with the definition first provided by Gene Youngblood (Youngblood 1970) and points to McQueen's indebtedness not just to the generation that became active in the 1990s, but above all to pioneers like Nam June Paik, Andy Warhol, Stan Brakhage, Carolee Schneemann, and Les Levine, among others.

[12] Artist's word in the video interview *The Artist's Voice: Steve McQueen*, Institute of Contemporary Art, Boston, Nov 9, 2017.

[13] See Gilroy-Ware 2022. Up to the 1950s, Hollywood Studios preferred that black characters were impersonated by white actors whose face was made up in dark brown. The film contains footage from *The Jazz Singer* (1927), the first talkie film in which there are synchronised dialogues. Its source of inspiration was the novel *The Day of Atonement* by Samson Raphaelson, telling the story of a young Jewish jazz singer seeking success in Broadway. Jazz has been a way to success for Black too (see Morrison 1993 and Mbembe 2013).

[14] Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of Prisons*, London 1995 (Foucault 1995), quoted by the Kindle version 2012, chapter 1: "The Body of the Condemned" (unnumbered pages in the Kindle version).

[15] See Agamben 1998, especially pp. 136-143 regarding the development of the legal concept of the "life that does not deserve to live".

[16] Of course, this is not meant to downplay the importance of racial themes in the work of the Black British diaspora: in this regard, see Mercer 2016.

[17] Steve McQueen, *Dialogue with Stuart Comer*, Jan 31, 2014, watched on July 12 2022 https://www.youtube.com/watch?v=-KM_5z9WvUc&list=TLPQMTQwNzlwMjjeMn3kXkWqxQ&index=1.

[18] One should keep in mind that the protagonist of the film *Shame* (2011) is consumed by his sexual addiction.

[19] Among the available studies – many of them not yet particularly scholarly in their assessment of the entertainer’s cultural background – see Virgo 2012.

[20] For an examination of intersectional theories of marginality, see Crenshaw 1989, 140.

References

Agamben 1998

G. Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. D. Heller-Roazen, Stanford 1998.

Arendt 2006

H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, London 2006.

Chéroux 2003

C. Chéroux, *Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée 2003.

Crenshaw 1989

K. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in “The University of Chicago Legal Forum”, vol. 1989, 139-167.

Davis 2019

A. Davis, *Women, Race and Class*, London 2019.

Demos 2013

T. J. Demos, *Indeterminacy and Bare Life in Steve McQueen*, in *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham, NC 2013, 33-53.

Enwezor 1999

O. Enwezor, *Haptic Visions: The Films of Steve McQueen*, in *Steve McQueen*, London, Institute of Contemporary Arts 1999. 37-50.

Flory 2017

A. Flory, *I Hear a Symphony: Motown and Crossover R&B*, Ann Arbor 2017.

Foucault 1995

M. Foucault, *Discipline and Punishment. The Birth of Prisons*, London 1995.

Freud [1920] 2011

S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle [1920]*, trans. G. C. Richter, Peterborough 2011.

George 2007

N. George, *Where Did Our Love Go? The Rise and Fall of The Motown Sound*, Chicago 2007.

Gilroy 2020

P. Gilroy, *Time and Terror: Widdershins in the Torrid Zone*, in C. Kim and F. Moran (eds.), *Steve McQueen*, London Tate and Milan Pirelli Hangar Bicocca, 2020, 20-25.

Gilroy-Ware, 2022 C.

Gilroy-Ware, *In the Death of the Light: Steve McQueen's Sunshine State*, in V. Todoli (ed.), *Steve McQueen*, Venezia 2022, 81-87.

Han 2015

B-C. Han, *The Burnout Society*, trans. E. Butler, Stanford 2015.

Hill Collins 2004

P. Hill Collins, *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*, London 2004.

Hooks 2002

B. Hooks, *Communion: The Female Search for Love*, Columbus 2002.

Kaisary 2017

P. Kaisary, *The Slave Narrative and Filmic Aesthetics: Steve McQueen, Solomon Northup, and Colonial Violence*, "MELUS", Volume 42, Issue 2, Summer 2017, 94-114.

Lebron 2017

C. J. Lebron, *The Making of Black Lives Matter: A Brief History of an Idea*, London 2017.

Lévinas 1961

E. Lévinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. A. Lingis, Dordrecht [1961].

Lévinas 1985

E. Lévinas, *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, Pittsburgh 1985.

Mbembe 2013

A. Mbembe, *Critique of Black Reason*, Durham and London 2013.

McEvelley

Thomas McEvelley, *Documenta 11*, "Frieze", no. 69 (September 2002).

McQueen 2002

Steve McQueen, *Caribs' Leap/Western Deep*, London 2002.

Mercer 2016

K. Mercer, *Ethnicity and Internationality New British Art and Diaspora-Based Blackness*, in *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s*, Durham, NC 2016.

Merleau-Ponty 1964

M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind. The Primacy of Perception*, trans. C. Dallery, Evanston 1964.

Ming Francis, Wright-Rigueur 2021

M. Ming Francis, L. Wright-Rigueur, *Black Lives Matter in Historical Perspective*, "Annual Review of Law and Social Science", vol. 17, October 2021, 441-456.

Morrison 1993

T. Morrison, *Jazz*, New York and London 1993.

Nelson 2022

S. Nelson, *Steve McQueen and New Queer Cinema*, in Vicente Todoli (ed.), *Steve McQueen Venezia 2022*, 57-64.

Partridge 2011

S. Partridge, *A Kick in the Eye: Video and Expanded Cinema in Britain*, in A.L. Rees, D. White, S. Ball and D. Curtis, (eds.), *Expanded Cinema*, London 2011, 136-146.

Roy Kaplan 2011

H. Roy Kaplan, *The Myth of Post-Racial America: Searching for Equality in the Age of Materialism*, Lanham MD 2011.

Sassen 2014

S. Sassen, *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge MA 2014.

Taylor 2016

K-Y. Taylor, *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*, Chicago 2016.

Virgo 2012

J. Virgo, *Michael Jackson and the Myth of Race and Gender*, London 2012.

West, Greenland, van Laar 2021

K. West, K. Greenland, C. van Laar, *Why some White people prefer 'All Lives Matter' to 'Black Lives Matter'*, in "British Journal of Social Psychology", 12 May 2021; <https://doi.org/10.1111/bjso.12458>. Last accessed 24 December 2021.

Youngblood 1970

G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970.

English abstract

British artist Steve McQueen (1969) has worked with film in a variety of ways, from the conventional feature film in *12 Years a Slave*, awarded an Oscar, to the television series in *Small Axe*, and the contemporary art film in shorts employing a montage of obsessive repetitions, distortions, and small moves that become the expression of states of mind. What all these approaches describe is the lack of freedom in any kind of oppression, be it racial, interpersonal, or self-damaging. Given this historical critique of dominance and slavery across forms, his view on humankind implies there is no way out from an inclination toward violence that pertains not only to historical narratives but to human nature itself.

keywords | Steve McQueen; Short Films; Contemporary Art; Experimental Films; Black Lives Matter; Slavery; Human Rights; Human Condition.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Note e recensioni

Venezia “maternamente oscura” ospita Anish Kapoor

La mostra “Anish Kapoor” alle Gallerie dell’Accademia e a Palazzo Manfrin, 20 aprile / 9 ottobre 2022

Michela Maguolo



1 | Anish Kapoor, *Turning Water into Mirror Blood into Sky*, 2003 e, sullo sfondo, *Mount Moriah at the Gates of the Ghetto*, 2022, corte interna di Palazzo Manfrin.

“Anish Kapoor”, senz’altri aggettivi si intitola la mostra che le Gallerie dell’Accademia di Venezia dedicano all’artista anglo-indiano. Nato nel 1954 a Mumbai, trasferito a Londra nel 1973 per studiare arte, premio Turner nel 1991 e Knight Bachelor dal 2013, è sicuramente uno dei più noti artisti al mondo. Una mostra di ampio respiro che raccoglie oltre sessanta opere suddivise in due sedi diverse: gli spazi riservati alle esposizioni temporanee delle Gallerie, nella parte inferiore dell’antica chiesa della Carità, e palazzo Manfrin, la grande dimora cinque-settecentesca a Cannaregio recentemente acquistata da Kapoor. Ne è curatore Taco Dibbits, direttore del Rijksmuseum di Amsterdam, che nel museo olandese è stato l’ideatore nel 2015 della mostra “Anish Kapoor and Rembrandt”. Pur comprendendo un cospicuo numero di opere che

hanno un posto ormai consolidato nel repertorio di Kapoor (l'insieme di tre cumuli di pigmenti colorati che compongono *As if to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers*, 1981, o il rettangolo in pigmento blu scuro con al centro una profonda cavità circolare intitolato *My Body Your Body*), la mostra non si configura come una convenzionale retrospettiva. Perché vi sono pezzi recentissimi, quasi dei *work in progress* – un gruppo di tele con cui Kapoor esplora il mondo del figurativo – opere inedite – i *Non-objects* in Vantablack, il materiale di cui Kapoor si è assicurato l'esclusiva in campo artistico provocando non poche turbolenze nel mondo dell'arte, ma anche *Split in Two Like a Fish for Drying*, grande struttura concava e inclinata in acciaio e cera – infine alcune opere realizzate appositamente per le due sedi – *Pregnant white within me* alle Gallerie, versione amplificata di *When I am pregnant* (1992) e *Mount Moriah at the Gates of the Ghetto*, nell'androne di palazzo Manfrin. E perché, e forse questo è ciò che più caratterizza la mostra e riflette la poetica di Kapoor, le opere non sono disposte lungo un percorso cronologico che ne tracci uno sviluppo, come è proprio della retrospettiva, ma sembrano collocarsi all'interno di una conversazione aperta che rimette in gioco temi e significati, crea inedite relazioni, pone in luce nuovi aspetti delle ricerche che Kapoor porta avanti da quasi cinquant'anni, così che la dimensione cronologica lascia necessariamente il passo alla intemporalità di una esplorazione di materie, forme e colori, continuamente rinnovata in virtù di contesti spazio-temporali specifici. Spazi e luoghi accendono, innescano nuovi nessi di significato, aprono a nuove interpretazioni, spingono lo stesso artista a interrogarsi daccapo su quanto realizzato, sui percorsi seguiti e a riandare su di essi per metterli ulteriormente a punto, sperimentarne nuove soluzioni, porre nuove domande.

Gallerie dell'Accademia. Oscillazioni e risonanze

Nelle sale dell'Accademia, ricavate nella ex-chiesa da Giannantonio Selva che all'inizio dell'ottocento suddivise l'aula sia verticalmente che orizzontalmente, asportando ogni traccia della funzione religiosa originaria, il dialogo si instaura soprattutto tra le opere, dal momento che alti pannelli dipinti di bianco isolano lo spazio espositivo e lo uniformano ulteriormente, cancellando anche la sagoma poligonale dell'antica abside. Nella prima sala, le grandi tele dove i colori, tra i quali predomina il rosso cupo, sono stesi in strati spessi e grumosi, a evocare cavità organiche,

carni esposte, eruzioni di materia, si pongono in continuità con gli ammassi di materia informe, quasi visceri sanguinolenti, di *The Unremembered* (2020), esito delle esplorazioni al di là della liscia superficie esterna dei corpi, di cui lo smisurato *Marsyas* alla Tate Modern (2003) era preludio: la pelle tesa e uniforme copre e nasconde una complessità multiforme, anche informe ma che è lo stesso corpo. In più occasioni Kapoor ha indicato nella *Punizione di Marsia* di Tiziano (c. 1570) una delle opere più ispiratrici del suo lavoro: il corpo del satiro non è ancora stato scorticato, ma l'intero dipinto, dalla posa delle figure, ai colori e al tratto del pennello, parla di una interiorità che viene portata all'esterno.



2 | Anish Kapoor, *The Unremembered*, 2020, Gallerie dell'Accademia.

Nella sala successiva, la più vasta, dominata da quattro colonne provenienti dal cinquecentesco monumento di Nicolò da Ponte, che era presente nella chiesa, e riutilizzate per sostenere il nuovo solaio, i due percorsi paralleli che caratterizzano l'opera di Kapoor – l'indagine sulla percezione delle forme e degli spazi e l'ossessione per la materia organica, per la carne che palpita ed erompe con violenza – si trovano a confronto. Da un lato, *Pregnant white within me*, la bianca protuberanza che fuoriesce dalla parete e si protende nello spazio e di cui si ha una diversa percezione muovendosi intorno ad essa: un grande rigonfiamento del muro, se visto di lato, che diventa appena un'ombra scura, quando ci si pone di fronte. Dall'altro, *Shooting in the Corner*, sorta di action

painting dove all'artista è sostituito un meccanismo a orologeria, con il cannone direzionato verso una piccola stanza in cui si accumulano, sulle pareti come sul pavimento e il soffitto, le pallottole di cera, lasciando tracce rosse, come schizzi di sangue e materia organica lungo il percorso.

Tra le due opere, su una terza parete, il rettangolo blu scuro di *My Body Your Body*, con la concavità al centro percepibile solo se si osserva l'opera spostandosi nello spazio, finché si registra il diverso assorbimento della luce da parte della superficie pigmentata. Basta spostarsi di poco e il foro scompare, la superficie si richiude. Lo spazio dunque si ritrae e si espande con movimenti precisi, nitidi, regolari, o si dilata disordinatamente, con violenza e muta il suo aspetto con i colpi del cannone, che ogni venti minuti scompiglia il precario equilibrio che si è venuto a creare tra le opere, e tra queste e l'ambiente e lo spettatore, rimette in discussione la percezione delle cose. Presenza e assenza, impalpabili pigmenti e corporeità, geometrie pure e materia informe, ordine e caos si fronteggiano in questa sala, senza tentare di perseguire una sintesi che non solo è impossibile ma precluderebbe il fare artistico.



3 | Anish Kapoor, *Pregnant White Within Me*, 2022.

4 | Anish Kapoor, *Shooting in the Corner*, 2008-2009.

In questo gioco di oscillazioni potenti, la sala che segue è complementare alla prima. Alle pareti, dischi, rettangoli, prismi neri, i cui titoli – *Black Absence* (2021), *Dimensional Void* (2021), *Vertical Abyss* (2022), *Not the Thing Itself (but Lessons About It)* (2022) – annunciano il tema che qui

trova la sua massima esplicazione: indagare la fisicità e la concettualità della cosa e andare oltre, verso la negazione dell'oggetto. Teche in cristallo su basi parallelepipedo bianche sono ordinatamente disposte al centro della stanza, ognuna a custodire un non-oggetto. Forme tridimensionali le più diverse che sono ricostruibili solo giustapponendo mentalmente la sequenza di immagini bidimensionali che si ricavano muovendosi intorno a esse. Oggetti in sé o che esistono come nostre interpretazioni, attraverso la nostra esperienza e interagendo con essi? Una ricerca che ha impegnato Kapoor per decenni, ma che ha radici più lontane e risale almeno a Kazimir Malevič e ai suoi quadrati neri o bianchi. Kapoor ha voluto spingere questa indagine nella terza dimensione, prima con i pigmenti blu alle pareti e a pavimento e le forme bianche sui muri bianchi, ora con il Vantablack, il ritrovato nanotecnologico, messo a punto nel 2014 che assorbe il 99,96% della luce, rendendo l'oggetto che ricopre, invisibile. Annullata la valenza fenomenica dell'oggetto, resta il nostro rapporto con esso. A questa conclusione arrivano sia un fisico teorico che un critico d'arte. Carlo Rovelli, in *Outside our Sleepwalking*, breve contributo al volume che accompagna la mostra (*Anish Kapoor*, Venezia 2022) ricorda che "what I see is not the object in itself [...] A shape, a texture is something that our brain interprets, connects. Something that resonates. Everything we see resonates", e Taco Dibbits nella sua *Prefazione* allo stesso volume afferma che si tratta di "[o]pere che eviscerano l'oggetto della sua oggettività e nonostante la natura misteriosa e magica, emanano, nella totale nerezza, una presenza/ assenza struggente che va oltre la mera superficie. Ci troviamo di fronte alla perdita dell'oggetto, assorbito dalla sua stessa materialità".

Il Vantablack non è colore, ma un materiale, composto da nanotubi di carbonio disposti verticalmente, studiato per assorbire la maggior quantità possibile di radiazioni elettromagnetiche, comprese quelle dello spettro del visibile. Le sue applicazioni, ormai superate da un altro materiale ancora più nero, 99,99%, vanno dagli impianti per la produzione di energia solare ai conduttori termici. Ma l'assorbimento delle radiazioni luminose rende le superfici completamente mute, ne appiattisce visivamente la sagoma, ne fa sparire la forma nelle tre dimensioni. Un non-colore per dei non-oggetti. Kapoor ha ottenuto nel 2016 l'uso esclusivo di questo materiale in ambito artistico, con strascichi polemici che si sono placati solo di recente. E i *Non-Object Black* realizzati a partire dal 2015 con il

Vantablack sono esposti al pubblico per la prima volta a Venezia. Uno accanto all'altro, in una stanza in bianco e nero, compreso il pavimento, si prestano a essere osservati in sé, nel loro essere oggetti la cui forma è visivamente negata. Invece, quando uno di essi si ritrova nella prima sala della collezione delle Gallerie, le molteplici questioni sottese emergono con forza. Nell'antica sala capitolare della scuola grande della Carità, diventata sala espositiva delle Gallerie dell'Accademia, con il soffitto in legno intarsiato e dorato risalente al sesto e all'ottavo decennio del quattrocento, il pavimento settecentesco in marmi policromi e soprattutto le tavole e i polittici tre-quattrocenteschi, quell'unico parallelepipedo bianco e trasparente ha l'effetto del monolite nella stanza in stile Impero dove un vecchissimo David sta morendo in *2001 Odissea nello spazio*: senza legami con il tempo, lo spazio, la natura, è e basta, pura presenza che si impone e determina il ripensamento di ogni certezza, di ogni rapporto. Il tempo storico di quell'ambiente, il tempo assoluto dei santi raffigurati nelle tavole di Paolo o Lorenzo si confrontano con il senza-tempo del non-oggetto; l'oro sfolgorante, pura luce che riempie lo spazio delle tavole, rende più potente il vuoto prodotto dall'afasia dei nanotubi.



5 | Anish Kapoor, *Non-Object Black*, 2020.

Palazzo Manfrin. Mostrare e far sparire

Il dialogo con l'intorno come strumento per verificare il percorso di ricerca e di creazione assume una valenza particolare nella seconda sede della

mostra, palazzo Manfrin. Qui, infatti, il confronto diretto con il contesto non è episodico e circoscritto, ma onnipresente. Il palazzo, affacciato sul canale di Cannaregio, ha una lunga storia fatta di progressivi ampliamenti, profondi riordini, preziose decorazioni, ma anche di manomissioni, obliteratezioni, abbandono. Dimora dei Priuli per circa tre secoli, durante i quali un piccolo nucleo trecentesco viene ingrandito con l'acquisizione di botteghe, case d'affitto è riconfigurato, nella prima metà del settecento, in un grande palazzo da Andrea Tirali. Facciata interamente rivestita in pietra d'Istria, finestre di grandi dimensioni e un salone da ballo a doppia altezza con ballatoio, tipologia al tempo inedita a Venezia, il palazzo resta disabitato per decenni prima di essere acquistato, nel 1788, dal ricchissimo imprenditore di origine dalmata Girolamo Manfrin, il quale ne fa, oltre che la propria residenza, una pinacoteca. Questa, dopo la precoce morte del fondatore, è arricchita e aperta al pubblico dal figlio e nonostante vendite e alienazioni da parte degli eredi, rimane in vita fino al 1897. Alcune delle opere che facevano parte della collezione, una delle mete principali per chi visitava Venezia, sono approdate alle Gallerie dell'Accademia: tra queste, *La Tempesta* e *La Vecchia* di Giorgione. Manfrin aveva anche voluto decorare gli interni del palazzo, affidandosi a Giuseppe Mengardi, Giuseppe Castelli e David Rossi. Al primo si deve il ciclo di affreschi di argomento mitologico che adornano il soffitto di alcune sale. Diventato, nel 1897, educandato femminile delle Dame del Sacro Cuore della Carità, subisce adattamenti come la trasformazione del salone da ballo in cappella, con tanto di statua della Madonna sulla controparete della facciata principale. Sarà poi acquistato dal Comune di Venezia, nel 1969, che lo destina a uffici. Manutenzioni frettolose, interventi di parziale adattamento e un incendio determinano un decadimento generale e in queste condizioni il palazzo viene acquistato da Anish Kapoor per ospitarvi la sede della sua Fondazione e avviare il Manfrin Project, centro polivalente di esposizione e sperimentazione artistica, e di confronto tra arte e scienza, arte e politica. In attesa della sua apertura e, prima, del completamento del restauro affidato a Giulia Foscari di UNA Studio e FWR Associati, la mostra mette in gioco gli spazi fatiscanti, facendoli interagire con le opere di Kapoor.



6 | Anish Kapoor, *Destierro*, 2017.

7 | Anish Kapoor, *Mount Moriah at the Gates of the Ghetto*, 2022.

Così, nell'androne del palazzo, da cui sono state rimosse le superfetazioni accumulate nel tempo, il *Mount Moriah at the Gates of the Ghetto* invade lo spazio con la sua massa piramidale rossa e nera rovesciata e sospesa, biblica montagna grondante sangue e carne di sacrifici avverati o fermati, come quello di Isacco che sul Moriah non fu portato a termine. Portata all'ingresso del Ghetto che è giusto di là del canale, è testimone di violenze da sempre perpetrate in nome di un dio, ma, rovesciata, diventa anche motivo di riflessione sul rapporto tra l'uomo e la natura. Accanto, in un ambiente allungato, con la struttura del solaio portata a vista e racchiuso da pannelli in truciolini pressati, tipici di un cantiere, le montagne di pigmento rosso di *Destierro* (2017) invadono lo spazio, evocando con una ruspa ricoperta di pigmento blu, il lavoro di scavo, di rimozione della superficie per portare alla luce ciò che sta dentro. Nella corte del palazzo, nel luogo in cui nelle case veneziane è collocato il pozzo, un grande contenitore cilindrico pieno di liquido rosso che a tratti ruota vorticosamente: *Turning Water into Mirror Blood into Sky* (2003), gioca sul doppio significato di to turn, ruotare e trasformare, e tiene insieme due degli elementi più presenti nella poetica di Kapoor, il sangue e lo specchio. Nel grande pozzo, l'acqua diventa uno specchio, il sangue diventa cielo, in un rovesciamento opposto a quello della montagna. Lo specchio, mai piano, ma concavo, convesso, ondulato, frammentato deforma tutto ciò

che riflette fino a farlo scomparire. Risucchia le cose trasformandole in altro, modifica lo spazio e le persone. È quanto accade in una delle opere più note e popolari di Kapoor, *Cloud Gate*, il “fagiolo” in acciaio inossidabile lucido, realizzata nel 2004 per il Millennium Park di Chicago, diventata una delle attrazioni principali della città: specchiarsi non è vedere la propria immagine riflessa, ma diventare altro e scrutare i limiti tra essere e apparire, tra qui e oltre, tra superficie e profondità. Accade così nel cortile delle Gallerie dell’Accademia, dove *Sky Mirror*, uno specchio parabolico, porta il cielo fra i lati del cortile, mescolandosi con gli edifici, che a loro volta vengono portati verso il cielo. A Palazzo Manfrin, alcune stanze al primo piano dove la mostra prosegue, ospitano specchi con effetti deformanti diversi. Dischi circolari concavi (*Untitled*, 2021) che ribaltano sottosopra il visitatore, grandi pannelli ondulati (*Vertigo*, 2008) che ingrandiscono e rimpiccioliscono, dilatando o contraendo oggetti, persone e spazi. Raffinati e delicati stucchi neoclassici insieme a intonaci cadenti, vecchie prese elettriche, finestre, cornici, tutto viene indifferentemente catturato, deformato, moltiplicato per poi sparire. E nella stanza accanto, in virtù del gioco di oscillazioni tra poli opposti, un gruppo di ben allineati *Non-Object Black*, riconduce a quest’altra modalità dell’essere e dello scomparire, perentoria e assoluta.



8 | Anish Kapoor, *Vertigo*, 2008.

9 | Anish Kapoor, *Non-Object Black*, 2015-2019.

Una ulteriore serie di stanze indaga invece il tema della cavità, dell'interno, di ciò che sta sotto la superficie levigata, che lo stesso palazzo ben esprime, con le superfetazioni e gli elementi incongrui asportati, gli intonaci raschiati per riportare alla luce lacerti di pitture antiche, controsoffitti levati per restituire travature alla sansovina: le molteplici, multiformi e complesse tracce che continuano a vivere sotto l'uniforme superficie e che l'intervento di recupero preserverà in questa forma. Come nelle Gallerie, le grandi tele alle pareti proseguono e amplificano il discorso delle sculture poste al centro degli ambienti: immagini di orifizi da cui fuoriescono zampillando fluidi rosso scuro, visceri nerastri ammassati sopra sostegni in acciaio da cui colano e ricadono. Dipinti di spaccature nere che lacerano in profondità corpi color porpora, accanto a parallelepipedi di acciaio a specchio scavati al centro (*Non-Object (Oval)*, 2022), una grande vulva nera e lucida, ispirata alla dea Lajja Gauri (*Hidden Mirror/ Shulamite and Lajja Gauri*, 2022). Infine, l'enorme *Split in Two Like a Fish for Drying* - 5 metri di lunghezza e 4 di altezza - che occupa un'intera stanza, lasciando appena lo spazio per il visitatore di muoversi attorno a essa, una nitida fessura ai cui lati giacciono grumi di materia.

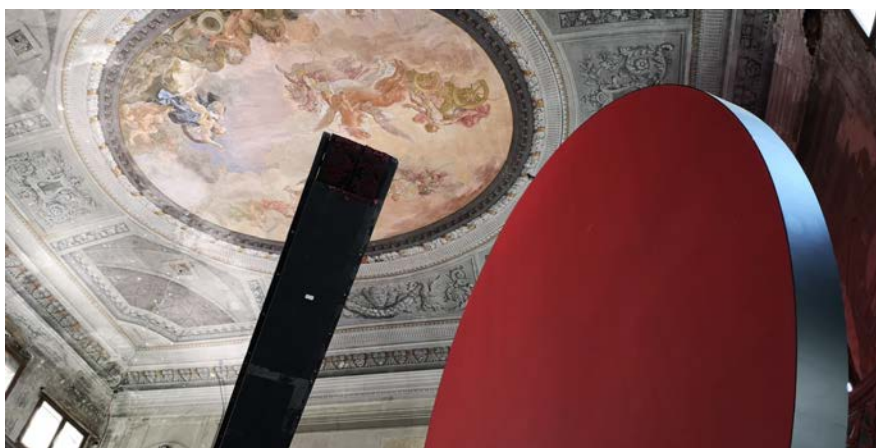


10 | Anish Kapoor, *Split in Two Like a Fish for Drying*, 2022.

11 | Anish Kapoor, *Symphony for a Beloved Sun*, 2013.

L'opera più spettacolare esposta a Palazzo Manfrin è *Symphony for a Beloved Sun*, realizzata per la prima volta per la Martin-Gropius-Bau di Berlino nel 2013 e qui adattata alle dimensioni del salone da ballo. Due

nastri trasportatori disposti in direzioni opposte portano verso l'alto dei blocchi di cera rossa i quali, giunti in cima, cadono sul pavimento e qui, ridotti in pezzi o deformati, si accumulano. Il ronzio del nastro che lentissimamente scorre e il tonfo sordo dei blocchi compongono la sinfonia per l'amato sole, un grande disco rosso che sovrasta l'installazione: un sole freddo, piatto, immobile, indifferente. L'opera pare sia ispirata alla performance futurista *Pobeda nad Solncem (Vittoria sul Sole, 1913)*, di cui Malevič, uno degli artisti che Kapoor ha più spesso interrogato, disegnò la scenografia e i costumi, dove il Sole, fonte di passioni, di sentimentale dipendenza dell'uomo dalla natura viene catturato, coperto, inscatolato, per il trionfo della ragione e la libertà degli uomini. Un curioso e probabilmente non casuale cortocircuito lega l'opera futurista e quella di Kapoor al salone, il cui soffitto ha al centro l'affresco di Giuseppe Mengardi, *La caduta di Fetonte*, dove il giovane figlio di Apollo e della oceanina Climene, dopo aver chiesto al padre il carro del Sole per un solo giorno, ne perde il controllo e precipita verso la Terra.



12 | Anish Kapoor, *Symphony for a Beloved Sun*, 2013.

Per concludere, Venezia

Anish Kapoor ha scelto, come sede della sua Fondazione, Venezia, città da lui amata per il suo lato “maternamente oscuro”, spiega in un’intervista, per le acque che appaiono come un liquido amniotico da cui nasce la vita. Anche esporre a Venezia, dice, trasforma le opere e il loro significato: città-ponte tra Oriente e Occidente, città del colore, città misteriosa dove gli edifici sembrano nascere dall’acqua e il punto in cui emergono appare

come il luogo in cui tutto ha inizio e finisce. Città viscontianamente di bellezza e morte. A cui si contrappone la città che ha voluto essere del moderno e del contemporaneo, e ora si proietta verso il futuro; che ha dato fama internazionale al trentaseienne Kapoor, assegnandogli il primo importante riconoscimento al suo lavoro, il premio Duemila per giovani artisti alla Biennale del 1990, quando la Gran Bretagna gli affidò l'intero padiglione. La Venezia di Kapoor sembra contenere le polarità che strutturano la sua poetica: superficie e profondità, interno ed esterno, sotto e sopra, colore e non-colore, chiuso e aperto, vuoto e pieno, pelle e carne, chiarezza e oscurità, visibile e invisibile, presenza e assenza, natura e artificio.

English abstract

"Anish Kapoor" is a two-part exhibition on display from 20 April to 9 October 2022 in two different venues of Venice, the Gallerie dell'Accademia and the Palazzo Manfrin. The first is one of the largest collections of Venetian painting in the world; the second, a fifteenth to eighteenth century palace, will be the seat of the Kapoor Foundation. The exhibition includes more than sixty works by the British artist, including *Non-Objects Black* on show for the first time and new works like the site-specific *Mount Moriah at the Gates of the Ghetto*. The exhibition presents the parallel paths that characterise Kapoor's work: the exploration of objects and forms and the way they are perceived, and the need to go beyond the appearance of things to bring to light their much more complex interior.

keywords | Anish Kapoor; Venice; Gallerie dell'Accademia; Palazzo Manfrin.

An Archaeology of Silence

Sulla mostra di Kehinde Wiley (Venezia 2022)

Asia Benedetti



1 | Kehinde Wiley, *The Virgin Martyr Cecilia*, 2022; sullo sfondo, *Young Tarentine II (Ndeye Fatou Mbaye)*, 2022, sala espositiva della Fondazione Giorgio Cini.

La mostra *Kehinde Wiley - An Archaeology of Silence*, curata da Christophe Leribault (Presidente del Musée D'Orsay e del Musée de l'Orangerie di Parigi), ospitata alla Fondazione Giorgio Cini in occasione della 59esima edizione della Biennale di Venezia si snoda attraverso una narrazione organizzata in una sequenza di dipinti a olio e sculture in bronzo. Il filo conduttore si coglie già dal primo contatto visivo che si ha entrando nell'atrio. Corpi in stato di semi-abbandono cosciente, corpi dormienti,

corpi caduti nell'attimo prima di morire, corpi di martiri contemporanei che raccontano storie personali di soli eroi afroamericani. Il *fil rouge* che collega tutte le opere in mostra è il tema dell'eroe caduto, della figura di giovane in uno stato di abbandono tensivo, declinato in tutte le varianti legate a storie e leggende di santi, di martiri, di eroi classici e di personaggi mitologici. Il percorso prende genesi con una prima statua in riferimento a uno tra i più celebri tra gli eroi caduti della storia classica, il *Galata morente*.

Il percorso espositivo si snoda in una successione fluida di quattro ambienti eterogenei per dimensione; la tensione si carica già dalla prima sala, la più piccola, in un crescendo di pathos, fino a raggiungere l'apice nella quarta sala, la più monumentale in cui si staglia la scultura dell'imponente statua equestre in bronzo. Quello che si crea è un percorso profondamente emozionale attraverso sale buie, dalle pareti intonacate di colori scuri, in cui la dimensione spaziale viene quasi negata. Lo studio illuminotecnico è di una precisione matematica, le opere si impongono alla nostra presenza quasi con violenza, tagliate da netti contorni di luce emergono dall'oscurità, percepita a tratti come oppressiva, fastidiosa, minacciosa. Il passaggio dalla luce naturale esterna all'intenso buio degli interni risulta quasi violento e necessita di una preparazione sensoriale ed emozionale per aprirsi alla completa fruizione delle opere.

La prima sala, allungata e rettangolare, quasi come spazio introduttivo al *Leitmotiv* che fungerà da guida per tutte le opere in mostra, si apre con la figura del Galata morente e in essa trovano collocazione soltanto opere scultoree. Procedendo il contrasto è forte, sia per la dimensione della sala che per le opere in essa esposte; due statue monumentali sdraiate a terra fanno da contraltare a due altrettanto monumentali dipinti che ritraggono, anche in questo caso due figure adagiate al suolo, tali da creare un'interazione tra sembianti plastici diversi. La seconda sala, rispetto alla dimensione più intima e misteriosa della prima, ha un respiro monumentale nella rappresentazione teatrale delle opere esposte. La maestosità della sala viene contraddetta e resa opprimente dall'oscurità pesante e dal silenzio assordante che trasformano la visione della mostra in un'esperienza fortemente emotiva, potente, intensa, a tratti spirituale ed evocatrice di uno spazio mistico-religioso, quasi di una cripta. I corpi monumentali spiccano con prepotenza, accentuati dai forti contrasti di

luce sulla superficie lucida del bronzo e dai colori espressionistici. La cui carica di aggressività delle imponenti opere è mitigata solo in parte dallo stato di semi-abbandono orizzontale, tra l'azione in potenza e la non azione, in cui versano i corpi. Figure in riposo o figure di eroi caduti, sospese in pose in cui non è chiaro se si tratti di uno stato di abbandono definitivo o in una forza latente e pietrificata. Dalla dimensione monumentale della seconda sala, attraverso una specie di corridoio allungato che funge da terza sala, si entra, con un effetto di sorpresa, dovuto all'angolazione del varco d'ingresso che non lascia intravedere la spazialità e le opere nella loro interezza, nell'ultima sala in cui la dimensione mistico-religiosa si trasforma in un inno alla vita, e alla morte, che trova la sua ultima espressione nella statua equestre che fa da contraltare alla dimensione di morte annunciata delle due statue posizionate nelle teche tombali. A ergersi sul cavallo non vi è il tradizionale eroe vittorioso, ma un corpo flesso, che si inarca sulla forma curva del corpo dell'animale e sotto la spinta del suo moto.

Kehinde Wiley (1977, Los Angeles) artista di origini nigeriane che vive e lavora tra Dakar e New York, nella sua pratica artistica rimane strettamente e profondamente connesso ai vissuti personali e alle rivendicazioni sociali di una precisa comunità che combatte quotidianamente per il riconoscimento della propria identità. Il lavoro intende inserirsi nel solco profondo della tradizione tracciato dai grandi artisti del passato, rifacendosi, con un'accuratezza filologica, alla composizione formale e a configurazioni iconografiche di opere d'arte selezionate sul tema del corpo abbandonato. Seleziona e rilegge le figure, nelle loro composizioni spaziali e nella loro gestualità, attinte da un repertorio di opere d'arte della tradizione storico-artistica occidentale, spaziando dall'antichità classica all'arte contemporanea; le ricontestualizza, ricodificando un nuovo linguaggio stilistico, dai toni vicini a quelli della cultura hip hop. Il riferimento iconografico alle torsioni dei corpi è attento e la resa formale dei dettagli puntuale, anche se trasporta spesso le forme dalla tecnica pittorica a quella scultorea, o viceversa, attuando un gesto di 'rimediazione', da un medium all'altro. In alcuni casi, nei dipinti a olio, l'artista mantiene tuttavia la stessa tecnica pittorica dell'"originale" e la stessa resa espressiva del sembiante plastico.

Il dialogo prende vita in una fitta rete di rimandi, intrecci, risonanze che attingono e fanno leva su una solida cultura visiva, che lo spettatore deve richiamare per poter fruire e poter comprendere nella sua completezza la ricerca dell'artista. La relazione tra antico e contemporaneo, il nesso con i vissuti personali, la memoria collettiva e le varie tradizioni danno vita a una stratigrafia di intrecci tematici, riferimenti storico-artistici, culturali, sociali, politici intessuti nella morfologia dell'immagine. Nelle forme cristallizzate in cui vengono intrappolati i corpi, confluiscono convenzioni espressive e tracce iconografiche giunte fino a noi e trasmesse nel tempo, con tutto il loro portato semantico, e cariche di un potenziale di nuovi significati. La memoria, collettiva e personale, e la tradizione visiva degli spettatori vengono chiamate in gioco, a rileggere, attraverso le proposte dell'artista, la storia passata alla luce del contemporaneo. Si crea un cortocircuito tra la tradizione consolidata e l'inestricabile percezione di questa nella memoria, tra tradizione della storia dell'arte e urgenze contemporanee.

Nell'intenzione dell'artista c'è la volontà di reinterpretare il gesto di artisti del passato, proponendo nuovi canoni di rappresentazione, colmando e compensando i vuoti semantici e i silenzi sulle ingiustizie perpetrate nella storia. La sua dichiarazione artistica è forte, rivede criticamente il passato, a partire da un terreno, ormai comunque storicizzato, di rivendicazioni dei diritti degli esclusi. Da questa coscienza storica, nonché da una necessità personale, spinge la pratica artistica a un gesto di completo straniamento e sostituzione di quelli che erano i soggetti del canone consolidato. In questa sua determinazione alla sovversione mantiene, comunque, l'utilizzo di tecniche artistiche canoniche e storicizzate, quali la pittura a olio e la scultura in bronzo con tecnica a cera persa, e l'utilizzo di grandi formati, talvolta monumentali, sintomi della determinazione a conferire alle opere e ai soggetti nuova dignità e a creare nuovi interstizi in cui possano trovare un loro spazio all'interno della riconosciuta tradizione artistica. L'artista decostruisce il sistema di valori che giustificava come legittima la presenza solo di alcuni soggetti e l'esclusione degli altri dalle raffigurazioni artistiche. Riflettendo a partire dalle assenze, colma con *horror vacui* ogni angolo di superficie pittorica, rifinisce in maniera cristallina i dettagli dell'epidermide, del cuoio capelluto, delle unghie e sovraccarica i fondi di motivi floreali decorativi e forme vegetali astratte. I nuovi soggetti sono colti sempre da soli, collocati in posizione centrale, i

corpi sono vivi, i muscoli e le vene gonfie, la loro resa formale è di una bellezza urlante, quasi aggressiva, e di una perfezione accattivante. In alcuni casi è come se nel trasferire le figure classiche dal gelido marmo bianco al vivo colore materico del bronzo o ai contrasti netti delle brune pennellate iniziasse a risorgere nuova vita nei corpi. La sinuosità flessuosa e sensuale si contorce e si fissa nelle posizioni delle membra in un gioco di tensione tra la rigidità materica, dei supporti pittorici e della durezza del bronzo, e l'intreccio decorativo dei vegetali fondali scenografici. La resa scenografica, evocativa di ricchi rimandi iconografici e iconologici a tradizioni antiche e contemporanee, la natura rigogliosa, sia utopica che distopica, sono tutti temi che ricordano in parte i lavori di David La Chapelle.

L'artista rende uno stato di permanente tensione che viene accentuato sia dal contrappunto tra la resa astratta-decorativa del fondo e l'iperrealismo delle figure, sia dal gioco di contrasti dinamici tra la figura e gli altri elementi delle composizioni. Nel caso delle sculture e di alcuni dipinti è la natura che funge da elemento di impedimento, come un'edera avvolgente con cui i corpi devono lottare per rialzarsi o innalzarsi. L'idea di resilienza fa sempre da contraltare a quella di morte che è presenza pervasiva fin dalla prima sala. I fondali dei dipinti invece rappresentano tutti, tranne nel caso del dipinto *Young Tarantine I*, una natura in uno stile decorativo e in alcuni casi stilizzato, in cui si intrecciano riferimenti all'art nouveau, al liberty, ai motivi floreali dell'artista William Morris, alle forme organiche e pseudo-antropomorfe dei fiori che troviamo in alcune ricerche attorno al Surrealismo. I motivi di fiori intrecciati non risultano comunque mai limitati all'ultimo piano di fondo, ma sconfinano creando un effetto di slittamento di piani tra fondo e figura. Alcuni elementi vegetali sembrano fluttuare, sovrapponendosi alla figura, arrivando a invadere il primo piano, fuoriuscendo dalla cornice quasi a voler invadere lo spazio dello spettatore. La spazialità della tela sembra invadere e porsi in continuità con lo spazio reale, gli elementi vegetali fungono da elementi di contatto tra i due mondi. Infatti i soggetti dei quadri non guardano verso lo spettatore, se non nel caso dell'Achille ferito; in alcuni casi gli occhi sono socchiusi, in altri lo sguardo è celato o guarda altrove. Nella ripresa dell'iconografia della Santa Cecilia, ad esempio, il volto celato perché rivolto a terra comunica una sensazione di morte, vissuta nella sua

intimità e dignità umana: l'invisibilità, la morte è l'impossibilità di guardare alle ingiustizie della storia.

Le opere selezionate sono accomunate dal fatto che tutti i corpi, sono resi in uno stato di abbandono in molti casi antinaturalistico, le membra riportano alla mente quelle gonfie dei corpi michelangioleschi e le posizioni sembrano riprendere quelle attorcigliate delle figure serpentine manieriste; le loro torsioni vengono sostenute in molti casi, e accentuate, da elementi naturalistici, che fungono da supporti all'incurvatura delle membra. Le possenti figure sono colte in stati a metà tra l'abbandono, la sconfitta, l'estasi religiosa; i giovani corpi comunicano sensazioni al confine tra la dignità umana e la redenzione spirituale, quest'ultima, riconcettualizzata, apre a un più ampio spettro di riferimenti a storie di morte, dolore, violenza e ingiustizia umane. Laicizzazione e umanizzazione dell'iconografia dei santi martiri e allo stesso tempo deificazione di figure appartenenti al mondo umano si manifestano nella creazione di un pantheon di donne e uomini, appartenenti a un preciso contesto comunitario. Ciò che si presenta è quasi una costruzione di un'agiografia visiva laica di figure di martiri contemporanei. Il senso di morte, latente in tutte le opere, raggiunge il massimo grado di espressione nelle due statue in posizione sdraiata poste nell'ultima sala in due teche tombali, che ricordano quelle destinate alla conservazione dei corpi di santi martiri nelle chiese cristiane. Il riferimento iconografico è al dipinto del *Corpo di Cristo morto nella tomba* in Hans Holbein e nel caso del secondo al *Torero morto* di Edouard Manet.

La resa delle figure ripropone e visualizza gli stereotipi della comunità afroamericana come percepiti dall'esterno, spesso ammessi come tratti identitari in cui gli stessi membri della comunità interna. L'artista non nega o decostruisce la visione stereotipata che giunge dai media della contemporanea cultura dei consumi, ma la ripropone, radicalizzandone i *topoi* e le caratteristiche riconoscibilissime, quali la presenza martellante del brand, che ricopre i corpi, e la ripetizione degli elementi simbolo di identificazione della comunità afroamericana. L'artista non muove una critica di tipo 'essenzialista', mirata a una definitiva e universale decostruzione degli stereotipi, ma li ripete, reinterpretandoli come punti di forza nel discorso identitario, per aprire una più ampia fase di riflessione nell'attuale situazione di ipervisibilità a cui sono sottoposte anche le

ingiustizie e le violenze sociali. Il linguaggio dell'artista rende viva la retorica della pittura rileggendola attraverso l'aggressività e gli eccessi della cultura hip pop contemporanea, di ampio successo nel contesto sociale, culturale e artistico in cui vive e lavora. Lo stereotipo razziale, il corpo nero come *commodity* nella cultura *mainstream*, il valore culturale del *brand* nel discorso identitario, sono tutti temi portati all'estremizzazione e riproposti nella sua pratica artistica per una rivalutazione dell'idea di '*blackness*', in prospettiva post-essenzialista. Il discorso epistemologico e l'orientamento artistico-metodologico di Wiley abbracciano le tradizioni visive radicate negli stereotipi, visualizzano l'idea di alterità, senza negarla, abbandonando la pretesa di creare una lingua artistica sovrastorica, decontestualizzata, libera dai modelli culturali e dalle convenzioni.

Una collezione archeologica non tanto del silenzio, come dettato dal titolo della mostra, ma della memoria, intesa come memoria viva e vivente, in continua ridefinizione, risemantizzazione, alla luce delle nuove consapevolezze del presente.

English abstract

The exhibition *Kehinde Wiley: An Archaeology of Silence at the Fondazione Giorgio Cini* was presented for the occasion of the 59th Biennale di Venezia. Wiley sheds light on the brutalities of colonial pasts using the language of the fallen hero. The exhibition includes a collection of paintings and sculptures of figures in the state of repose and positions of vulnerability to tell stories about resilience. The artist created a series of prone Black bodies, re-conceptualising traditional pictorial forms to create a contemporary version of monumental portraiture that pushes physical bodies into the realm of the spiritual icons of martyrs and saints.

Keywords | Fallen Hero; Resilience; Vulnerability; Colonial Past; Portraits; Martyrs.

What a Time!

Il ritorno del passato tra shock e continuità in due copertine di "Time"

Francesco Giosuè

Questo breve intervento si intreccia con le considerazioni svolte nel numero 190 della Rivista di Engramma "Figli di Marte 2022. Immagini in guerra", che ha analizzato la problematicità dell'interpretazione critica delle immagini propagandistiche in periodo bellico, precisamente nel presente scontro Ucraina-Russia. È ora la copertina dell'edizione digitale di "Time" del 14 marzo, dedicata all'attacco russo all'Ucraina e intitolata "The return of History", a innescare diversi interrogativi e imporre una serie di riflessioni sul senso della storia e del tempo. La correlazione con altre due copertine di "Time" – una passata, vera e una contemporanea, falsa – porta al centro della discussione la storia, presentata nella sua dimensione diveniente, e le immagini, sfruttate ai fini di una narrazione precisa che richiama il passato, e che dimostra come l'interpretazione storica trovi in esse una potente chiave di lettura. Si tratta di tematiche complesse, e lo sguardo critico sul presente si rende quanto mai necessario davanti alla tempesta mediatica a cui stiamo assistendo: una massiccia diffusione fatta di video, proclami, simboli e foto.

Analizzare i contenuti di una rivista come "Time", celebre per il carattere critico con cui affronta i temi di attualità in una iconica veste provocatoria e di forte impatto data proprio dalle copertine, rappresenta un buon terreno su cui indagare le dinamiche della memoria storica, così come l'utilizzo dell'immagine a fini della sua narrazione. Tenendo presente l'insegnamento di Marc Bloch, per il quale la falsa analogia storica rappresenta un grave errore, il confronto costruito tra le copertine e gli articoli deve essere interpretato come uno strumento volto a dimostrare l'esistenza di alcune dinamiche della narrazione storico-politica ma anche dell'azione interpretativa e psicologica che cerca di addentrarsi nella profondità dei problemi (Bloch [1949] 1993, 53).

“Time”, 14 marzo 2022: The Return of History. How Putin Shattered Europe’s Dream



1 | Copertina dell’edizione online di “Time”, 14-21 marzo 2022, foto di Nanna Heitmann, Magnum photos.

Nell’analisi di figure e testi, è interessante partire dall’elemento principale della copertina ossia il titolo stesso della rivista. “Time”, “Tempo”: imponendosi in rosso e in alto, sembra interagire esplicitamente con il concetto di “Return of History” affermato nel titolo sottostante. L’idea è chiara: il tempo si muove, diviene, e drammaticamente – è un tempo di guerra.

Il nome della rivista, fondata nel 1923, trova motivo proprio nel “tempo” dell’uomo moderno, che scorre veloce e concitato, richiedendo un sistema di informazione rapido e di impatto. Una rivista popolare quindi, nata nei ruggenti anni Venti di Wall Street, adatta al ceto

medio e imprenditoriale, il cui concetto del tempo – secondo Benjamin Franklin – era lineare e ascendente: “il tempo è denaro, [...] ha una natura feconda e fruttuosa“. Un tempo capitalista (Weber [1904-1905] 1991, 72).

Ma le considerazioni sul Tempo e la Storia sono in realtà molto più complicate, e la rivista americana e i suoi editorialisti sembrano a volte non coglierle. L’impegnatissimo uomo moderno che legge il “Time”, alternando ciascun paragrafo a un nervoso sguardo all’orologio, non si rende conto dei due diversi orizzonti cronologici in cui è immerso: la linearità dello scorrere delle lancette e la circolarità del quadrante. Queste infatti sono le due fondamentali e parallele dimensioni temporali nella civiltà occidentale, scandita dal tempo lineare del capitalismo ma anche dal tempo circolare del calendario sia laico che religioso (Le Goff 1977).

Con la medesima semplicistica sicurezza con cui trent’anni fa, al crollo del Muro di Berlino – ossia nel momento del definitivo trionfo del capitalismo sul socialismo –, “Time” proclamava “Freedom!” sulla copertina del 20 novembre 1989, e Francis Fukuyama dichiarava “The End

of History” (Fukuyama 1992), ora “Time” afferma nuovamente che quella storia non è mai finita. Il tono apocalittico del titolo e dell’articolo interno a cui si riferisce sembrano non considerare la complessità del reale: quale storia ritorna? Quale storia è finita? Quali sono i carnefici e quali le vittime?

In realtà nella copertina è possibile riconoscere tutte le contraddizioni sottese a questa lettura. Immagine, titolo e testo si muovono di pari passo, gli elementi visivo-spaziali e percettivo-temporali sono legati: il titolo e la grafica sono lineari come la strada percorsa dal blindato sullo sfondo, ma il significato delle parole dichiara l’opposto, ossia la circolarità del tempo stesso. Anche i colori giocano un ruolo chiave perché, sebbene la foto non sia in bianco e nero, i toni del grigio ricordano le immagini delle guerre del passato, mentre quell’ideale europeo di una pace eterna nel continente che si sperava fosse lineare sembra essersi disseccato come gli arbusti ritorti al bordo della strada.

L’articolo cui la copertina fa riferimento si intitola *History returns to Europe* ed è scritto da Bruno Maçães, segretario di Stato per gli affari europei del Portogallo, che inizia con una citazione da Eraclito: “War truly is the father of all and king of all, as Heraclitus said” (Maçães 2022, 39). Significativo è che la riflessione sugli effetti della guerra in Ucraina sull’Europa inizi da un autore vissuto tra VI e V secolo a.C in Grecia. Indagando l’origine della Realtà, Eraclito aveva individuato *polemos* – l’opposizione di contrari come legge universale, Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς (Eraclito, *Fragmenta*, 53). Seguendo la lezione di Emanuele Severino su Eraclito, è interessante come sia l’alternarsi degli opposti a stare alla base della Realtà: *Panta rei*, tutto scorre, si muove, e il “divenire” che sta alla base del reale è tanto il contrasto quanto l’unità delle cose (Severino [1984] 2004, 59). Sempre il divenire, ora in rapporto all’anima, si troverà espresso da Vico con la formula del *verum ipsum factum*, per la quale l’uomo può comprendere la storia perché è egli stesso a farla (Vico I, 1,15). È possibile non solo comprendere la realtà storica in quanto costituita della stessa materia dell’uomo, ma comprendere anche come questa sia soggetta alla stessa legge del divenire (Severino [1984] 2021, 187).

Restando all’interno del pensiero greco, è interessante come, anche per lo storico Tucidide, guerra e movimento siano strettamente legati. Essa è

intesa come *kinesis*, “movimento sconvolgente”: κίνησις γὰρ αὕτη μεγίστη διὴ τοῖς Ἑλλησιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὡς δὲ εἶπεῖν καὶ ἐπὶ πλεῖστον ἀνθρώπων. “Questo sommovimento infatti fu grandissimo certamente per i Greci e per una parte dei barbari e per così dire anche per la maggior parte degli uomini” (Thuc. I,1.1). Lo storico, infatti, considerava la realtà umana come intellegibile, scandita da fasi di pace e di guerra, con quest’ultima intesa come svolta dinamica della storia, “sommovimento” in cui essa si manifesta nel suo volto più autentico (Ferrucci 2001). In relazione a questa intellegibilità, la lingua latina avrebbe poi indicato *ante*/davanti per intendere il passato, nel senso che solo ciò che sta prima è comprensibile mentre il futuro coincide con *post*/dietro, nel senso che è lontano dallo sguardo del presente e quindi non ancora comprensibile (Centanni 2013). Il fatto può essere indagato e successivamente interpretato solo in quanto conosciuto, e così, tornando a Vico, si direbbe che questo è possibile solo perché umano e storico coincidono e tale principio gnoseologico porta a considerare come sia solo nel momento in cui ne viene fornita una lettura che il fatto assume consistenza reale.

Sull’esigenza della narrazione del passato, è inoltre importante ribadire quanto detto da Sant’Agostino sulla soggettivizzazione del tempo:

Quod autem nunc liquet et claret, nee futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur: tempora sunt tria, praeteritum, praesens et futurum. sed fortasse proprie diceretur: tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non uideo, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio (Agostino, *Confessioni* XX, 26).

[Un fatto è ora limpido e chiaro: né futuro né passato esistono. È inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro. Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell’animo e non le vedo altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione, il presente del futuro l’attesa.]

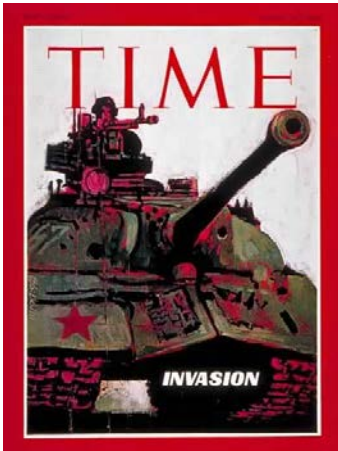
Il tempo può ritornare solo in chiave di interpretazione, e può essere trasmesso nella storia attraverso immagini, simboli, testi. Ma nel

caso del numero di “Time” di marzo si ritorna al concetto di storia definito da Bloch negli “Annales d’histoire économique et sociale” come “histoire événementielle”: un’ininterrotta “rerum gestarum narratio” (Ugo da San Vittore), che, nel caso specifica, allaccia gli eventi bellici del presente a un passato di guerra che torna in Europa dopo un’imprecisata assenza. La sensazione che gli editori del “Time” hanno voluto evocare è una sorta di “rinvenimento” dal torpore occidentale nel quale a molti sembrava di vivere: un torpore – secondo Maçães – nato dopo la Seconda guerra mondiale.

Il salto è netto, diretto, sebbene si accenni al conflitto jugoslavo, si parli di indizi (τεκμερία in Tucidide) che avrebbero potuto rivelare il possibile scoppio di una guerra, come il riconoscimento delle autoproclamate repubbliche del Donbass da parte della Russia. Ciò che emerge è una sorta di soggettivo stato di shock, quasi una vicinanza alle persone del 1914 o del 1939, per il senso di angoscia e di impotenza dinnanzi agli eventi correnti. Il riferimento al passato è costante quanto imprecisato: le truppe russe sono presentate come “discendenti” “in the mad spectacle of Putin’s troops descending upon Kyiv to execute his macabre plan. The complete barbarization of Ukraine will be played daily on our screens, a spectacle from which there is no redemption”, quasi barbari calanti su un ordine europeo che avrebbe dovuto evitare un nuovo conflitto. La struttura stessa dell’articolo si presenta in modo circolare, tanto da chiudersi nuovamente con una riflessione sui conflitti: “there was a vital lesson in the contrast. Peace and enjoyment do not survive on their own but need to be combined with struggle and sacrifice” (Maçães 2022, 39).

Questa lettura, tuttavia, non considera un contesto europeo ben più complesso: il pacifico torpore occidentale, rassicurato dal crollo del muro di Berlino e dall’ala paternalistica della NATO, non è esito di una cesura, ma di una rimozione. Semplicemente, i conflitti si sono spostati, i “megiste kinesis” sono ora spinti oltre i confini europei, in Medio Oriente o in Africa. La storia che ritorna senza mai essere sparita è ben più vicina, e sarà un’altra copertina a richiamare un’altra invasione.

“Time”, 30 agosto 1968: *A savage challenge to détente*



1 | Copertina di “Time” del 30 agosto 1968, Vol. 92, No. 9.

Sulla copertina di “Time” del 30 agosto 1968 che affronta l’invasione sovietica della Cecoslovacchia, un carro armato sovietico sovrasta, quasi schiacciandolo, il piccolo titolo “Invasion”, possibile allusione al destino ormai segnato della resistenza cecoslovacca. Incredibile somiglianza – ma citazione non voluta – con la copertina dedicata al presente conflitto ucraino. L’articolo della redazione “A savage challenge to détente” parla esplicitamente della “distensione” che, negli anni Sessanta, Stati Uniti e Unione Sovietica cercarono di stabilire, e lo shock provocato dal violento atto

dell’Urss. Nell’analisi dei fatti di Praga, emerge in primo piano l’emozione per l’accaduto, si tratta principalmente di un senso di estraniamento per un evento “inaspettato”:

It was an instant of fear and incredulity. The event, though discussed and weighed as a possibility, had seemed unlikely. After all, it was 15 years after Stalin’s death, twelve years after Hungary. The West had come to accept the “new maturity” of Russia’s leaders. The relative liberalization of Soviet society and the increasing autonomy of Moscow’s erstwhile satellites in Eastern Europe had also been taken for granted as an irreversible reaction to the harsh rigidities of the Stalinist past. The softening of Communism (“They are getting more like us, and we are getting more like them”) had become one of the dubiously hopeful clichés of the day. In one brutal night’s work, Moscow undercut, if it did not erase, all such assumptions (A *savage* 1968, 16).

Il ritorno ai tempi precedenti è sottolineato anche qui, anche se gli stessi sviluppi del mondo in orbita sovietica verso una progressiva occidentalizzazione vengono definiti con l’aggettivo “irreversibile”: l’aggettivo impone pertanto una cesura drammatica, che sottende lo scorrere lineare del tempo.

L'articolo del 24 marzo 2022 sull'invasione dell'Ucraina usa parole simili:

In late February, Europeans were still debating COVID-19 and hoping for an end to the pandemic. In Brussels, conversations turned to the latest ideas for the regulation of digital platforms or to the Green Deal. Then the world changed, seemingly overnight. In reality, it was not that fast. On Monday, Feb. 21, Russian President Vladimir Putin discussed the recognition of the occupied provinces in eastern Ukraine. In the early hours of Thursday, Feb. 24, the first bombs fell on the capital and many other Ukrainian cities. War had returned to Europe (Mações 2022, 39).

In entrambi i casi, al sopraggiungere della sventura che causa uno shock in un momento di pace e prosperità, segue il confronto con gli eventi drammatici precedenti. Si tratta di un *tòpos* letterario classico, derivante dalla tragedia greca e mutuato dalla storiografia: alla storia intesa come mero elenco di grandi gesta, si aggiunge l'elemento patetico, emotivo. La violenza del presente rompe l'idillio e porta il discorso sui binari di una narrazione tragica. Il punto d'inizio sta inevitabilmente nella *Poetica* di Aristotele, ritrovata nel XV secolo e base per la storiografia cinquecentesca promulgata dall'ambiente dell'aristotelismo padovano. Secondo Aristotele, "è necessario un rovesciamento non dalla sfortuna alla fortuna ma al contrario dalla fortuna alla sfortuna", e un inizio di pace apre il varco all'evento improvviso che il greco chiama "nodo" (*Po.* XVIII, 24).

Tucidide aveva iniziato la sua *Guerra del Peloponneso* allo stesso modo (Tuc. I.1.1), così come Guicciardini aveva fatto nelle *Storie d'Italia*: "Ma le calamità d'Italia cominciarono con tanto maggior dispiacere e spavento negli animi degli uomini quanto le cose universali erano allora più liete e felici" (Guicciardini, *Storie d'Italia*, I,1).

Sebbene nell'articolo dello scorso marzo 2022 l'emergenza sanitaria non si possa considerare come un periodo di tranquillità, l'autore presenta un'Europa che ha ormai assimilato la condizione pandemica e sta tentando di lasciarsela alle spalle, vivendo comunque da molti anni in una situazione di pace. Analogamente, l'invasione del 1968 è apparsa tanto più destabilizzante dopo che nel corso dello stesso anno si erano allungati i passi della distensione, come dimostrano l'accordo sul soccorso reciproco degli astronauti sovietici e americani e il trattato di non

proliferazione nucleare dopo le crisi di Berlino e Cuba. Nonostante ciò, lo spettro di Budapest si ripresentava, e dopo l'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956, ora, è la storia stessa viene interpellata direttamente dagli autori.

Entrambi gli articoli si concentrano sul rapporto Usa-Russia: già a partire dalle settimane precedenti lo scoppio della guerra, l'intervento russo in Ucraina è stato legato all'allargamento della NATO in paesi che la Russia considera nella sua sfera di influenza, paesi che tuttavia hanno legittimamente aderito all'Alleanza. L'articolo dell'agosto '68 discuteva invece della legittimità dell'intervento americano in Vietnam e nella Repubblica Dominicana, comparandolo a quello sovietico in Cecoslovacchia. Altro punto di connessione molto interessante è che il "Time" nel 1968 riportava come i Sovietici avessero presentato la vicenda cecoslovacca quasi come un aspetto della loro politica interna, e che il Cremlino avesse accusato Dubček di reprimere i lavoratori filosovietici. Non si può non riflettere sulle parole pronunciate da Putin pochi mesi fa nel suo discorso "storico", in cui ha negato il riconoscimento dell'Ucraina come stato indipendente, in quanto corrotto e venduto alle potenze occidentali che vogliono espandersi a oriente. Lo stesso articolo di "Time" del '68 è seguito dal lungo saggio "What a Year!", introdotto dalle parole del famoso storico britannico Arnold Toynbee, "History is just one damned thing after another", che apriva una lunga riflessione su quanto avvenuto nel corso di quell'anno, in cui la successione convulsa di episodi critici davvero poteva solo portare a chiedersi "What next?".

Ritorno al presente: la memoria e la copertina falsa di "Time"



1 | Copertina dell'edizione online di "Time", 14-21 marzo 2022, foto di Nanna Heitmann, Magnum photos.

Una delle dinamiche interpretative più importanti è anche il concetto di "memoria", che emerge evidente nella terza copertina di nostra analisi: un falso realizzato in due versioni nel mese di marzo 2022, raffigurante Putin con i baffi di Hitler nella prima versione, e Putin con gli occhi di Mussolini nella seconda. Interessante è che si mantenga il titolo originale del numero di "Time", ma che nel

“meme” ironico di propaganda filo-ucraina il tema di *The Return of the History* sia del tutto sviato.

Come si è detto sopra, la memoria – definita da Sant’Agostino come “presente del passato” – è uno strumento soggettivo, mobile, manipolabile al fine di veicolare una certa lettura degli eventi. La memoria storica non è quindi storia, perché essendo il frutto dell’unione della componente individuale con la componente collettiva, si differenzia dalla storia perché sottolinea la prossimità e la continuità del legame fra passato e presente, mentre “storico” è sinonimo di separazione e di distanza (Le Goff 1979).

Per i cecoslovacchi del 1968 il nazismo non era Storia, ma memoria, e infatti, nel raccontare del terribile autunno di Praga – azione che ricordiamo essere stata condotta dalle truppe del Patto di Varsavia e non solo da quelle sovietiche –, gli editori di “Time” raccontano come le truppe della Germania Est dovessero nascondersi agli occhi dei cecoslovacchi:

The occupation force was largely in place: twelve Russian mechanized divisions, one division of troops from Poland and one from East Germany, along with token units from Hungary and a few from Bulgaria that had been brought in ships to Russia across the Black Sea. The Germans were prudently kept out of sight in the countryside, because Czechoslovaks remember all too vengefully the last visit by German troops in 1939 (*A savage* 1968, 23).

Il popolo in Piazza San Venceslao aveva memoria delle ultime truppe tedesche viste sul loro territorio ventinove anni prima, e vedendo la contraerea sovietica accanto alla statua di Jan Hus, portava in campo anche l’elemento simbolico della storia disegnando svastiche sui carri armati sovietici.

C’è da chiedersi se la copertina *fake* in cui Putin è sovrapposto a due dei grandi dittatori del Novecento racconti di come i totalitarismi del secolo scorso non possano ancora essere considerati “storia” *tout court*, ma siano ancora “memoria”; oppure se si sia voluto compiere un’analogia istantanea suggerita dal mondo dei *social*, e indirizzata primariamente a un popolo che ha subito sia l’occupazione nazi-fascista che quella sovietica, oggi accostata alla figura del russo Putin. D’altra parte, questi “errori o oblii” –

come disse lo storico francese Ernest Renan – costituivano un fattore essenziale nella creazione dell'identità culturale (Renan [1882] 1993, 7-8).

In ultima analisi, l'accostamento delle copertine di "Time" ci porta a riflettere su cosa si debba chiedere a una storia intesa come scienza degli uomini nel tempo e come accostarsi a una conoscenza del passato che "è cosa in evoluzione, che senza posa si trasforma e si perfeziona" (Bloch [1949] 1993, 47). Si tratta di una domanda imbarazzante, perché potremmo essere portati a considerare la storia come conoscenza disinteressata del passato, non finalizzata a una sua utilizzazione immediatamente strumentale e ideologica nel presente, mentre l'osservazione empirica ci mette sotto gli occhi una storia sfruttata a fini politici o ideologici da più parti. Un altro possibile modo per accostarci all'analisi delle dinamiche esposte fa riferimento alla storia come indagine che, aumentando lo spettro dell'esperienza umana, è "un esercizio pratico, una bussola per i labirinti del destino" dove, come dice Felix Gilbert in riferimento a Francesco Vettori, "l'uomo può imparare non già regole di condotta, ma a conoscere la varietà della fortuna" (Gilbert [1965] 2012, 175), mitigando quindi l'angoscia causata dal divenire. Noi dobbiamo essere disposti a un doppio movimento, che consiste da un lato nell'affinare l'analisi critica delle fonti, e dall'altro nel constatare che è inevitabile guardare agli ultimi tre anni e chiedersi "What next?".

Riferimenti bibliografici

A savage 1968

A savage challenge to détente, "Time" 92, 9 (30 agosto 1968), 16-82.

Bloch [1937] 2014

M. Bloch, *Che cosa chiedere alla storia [Que demander à l'histoire?]*, Conférence par Marc Bloch, Paris, 29 janvier 1937], Roma 2014.

Bloch [1949] 1993

M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico [Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien]*, Paris 1949], a cura di L. Febvre, Torino 2009.

Centanni 2013

M. Centanni, *Il cambio di paradigmi e di percezione del tempo dalle grammatiche classiche al nostro presente*, in E. Laszlo e P. M. Biava (a cura di), *Il senso ritrovato*, Milano 2013, 163.

Ferrucci 2001

S. Ferrucci, *Tucidide*, in M. Bettalli (a cura di), *Introduzione alla storiografia greca*, Roma 2010, 67-96.

Fukuyama 1992

F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo* [*The End of History and the Last Man*, New York 1992], Milano 1992.

Gilbert [1965] 2012

F. Gilbert, *Machiavelli e Guicciardini: pensiero politico e storiografico a Firenze nel Cinquecento* [*Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in Sixteenth-Century Florence*, Princeton 1965], Torino 2012.

Le Goff 1977

J. Le Goff, *Tempo della Chiesa tempo del mercante* [*Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident. 18 essais*, Paris 1977], Torino 1977.

Le Goff 1979

J. Le Goff, *Memoria*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1979, vol. 8, 1068-1109.

Mações 2022

B. Mações *History returns to Europe*, "Time" 199, 9-10 (14 aprile 2022), 39.

Renan [1887] 1993

E. Renan, *Che cos'è una nazione* [*Qu'est-ce qu'une nation*, Paris 1887], Roma 1993.

Severino [1984] 2004

E. Severino, *Filosofia antica e medievale*, Milano 2004.

Severino [1984] 2021

E. Severino, *La filosofia moderna*, Milano 2021.

Weber [1904-1905] 1991

M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* [*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik" 20-21, 1904-1905], Milano 1991.

English abstract

The essay compares the "Time" cover dedicated to the 2022 conflict between Russia and Ukraine with another wartime cover from the same magazine published in 1968. The relationship between text and image triggers reflections on the meaning of history and time: which "history" returns? Which "history" is over?

keywords | "Time"; Ukrainian War; History; Memory.

L'incantesimo del fuoco

Sulla mostra "On Fire" alla Fondazione Giorgio Cini (Venezia 2022)*

Andrea Cortellessa

Disegnare il fuoco è una figura dell'impossibile, proprio come disegnare l'acqua. Giusto allora che una mostra come "On Fire" si tenga a Venezia (la città che già d'Annunzio, del resto, siglava in nome del *Fuoco*: "la fiamma è bella!", suona il *refrain* della *Figlia di Iorio*). Non c'è artista veneziano, o che da Venezia sia passato, che non si sia misurato con l'*adynton* di fissare in figura il *perpetuum mobile* sul quale da milleseicento anni la Serenissima, con audacia non inferiore alla fierezza, poggia le sue fondamenta. All'inizio del suo libro di congedo, *Palomar*, Italo Calvino assegnava al suo fenomenologico *avatar* l'esercizio, per definizione appunto impossibile, di restituire "la forma di un'onda". Uno dei suoi numi tutelari - Leonardo, che dai suoi moti era ossessionato - ha scritto che "l'acqua è il vetturale della natura", perché "transmuta il terreno" incessantemente, disegnando e ridisegnando senza posa la natura: per questo è l'elemento che più si avvicina alla luce stessa.

Anche in questo, simile al fuoco: che alla luce è consustanziale, certo, e la cui valenza metamorfica è ancora più potente. Esposta al fuoco, infatti, la materia cambia di stato: da solida o liquida si *transmuta* in gas disperso nell'aria, o si deposita a terra in forma di cenere. E proprio la potenza metamorfica del Fuoco è al centro della bellissima mostra organizzata all'isola di San Giorgio Maggiore da Tornabuoni Art (che già una decina di anni fa nella sua sede parigina ne aveva ospitato una assai più inclusiva, curata da Daniel Abadie col titolo *Tout feu tout flamme*). Scrive Bruno Corà, curatore della mostra veneziana, che a 'dettare' il nuovo *concept* è stato un nume ispiratore diverso dai soli sei, stavolta, sceltissimi artisti e cioè Emilio Villa: il quale nel formidabile testo *Arte dell'uomo primordiale* (recuperato da Aldo Tagliaferri per *Abscondita* nel 2007), nei primi Sessanta, scriveva del "supporto 'distruzione-creazione'", ben

rappresentato dalla “materia ‘fuoco’”, sempre sotteso al gesto creativo di *homo*.

Una riflessione antropologica è spesso implicita nell’Arte Povera, ma si fa particolarmente evidente in Jannis Kounellis, e i suoi lavori col fuoco (piuttosto diversi, infatti, da quelli degli altri artisti in esposizione) la mostrano in piena luce: spesso fotografie di performance, o *tableaux vivants* piuttosto, nei quali il fuoco dev’essere gestito o comunque contemplato dagli esseri umani, raffigurati in posture di più o meno dissacrata ritualità. Come la foto celebre del ’73 che ritrae lo stesso artista col manico del bruciatore tenuto coi denti e la fiamma, in questo modo, minacciosamente vicina al suo volto; o alla testa, piuttosto, che ha partorito la ‘scintilla’ di quell’idea: e che ora poggia, suo elemento integrante, all’interno di una sua opera. In Kounellis, ritualmente appunto, il fuoco non si vede soltanto – lo si ascolta. La combustione produce un suono che rientra a pieno titolo nel repertorio ‘musicale’ così spesso da lui evocato. Ci si ricorda allora di una pagina straordinaria di Giorgio Manganelli, che adibiva il medesimo *adynaton* della “forma del fuoco” con *agudeza* ‘barocca’, per inseguire a parole qualcosa d’altrettanto inafferrabile: appunto la musica. (Lo dice di Verdi, che “nessuno sa quale sia la forma del fuoco, nessuno può predirla o ricordarla: giacché esso è il luogo, il punto astratto e inabitabile, in cui tutte le forme si incontrano, si sovrappongono, si intricano, si disegnano l’una sull’altra, l’una dentro l’altra”; *Nabucco* ha per titolo un lavoro del ’70 di Kounellis.)

Del resto maneggiare il fuoco evoca sempre, in qualche modo, l’elemento dionisiaco che Nietzsche associava al rituale chiamato musica. Il *Mangiafuoco* di Pier Paolo Calzolari (1979, ma spettacolarmente *re-enacted* in mostra, porta addirittura in scena chi soffia le fiamme sulla tela: la quale, così, si modifica a ogni *performance*.



1 | Pier Paolo Calzolari, *Mangiafuoco* (1979), tempera grassa su tavola, cartone ceramico, mangiafuoco, 230,5 × 807 × 9,5 cm, Fossombrone, Fondazione Calzolari.

Non è un caso che, nel bel catalogo edito da Forma (così come in mostra), abbiano un impatto commisurabile a quello delle loro opere le foto che mostrano al lavoro questi impavidi e industriosi prometei. Alberto Burri, ricorda Corà, considerava la foto più bella che gli fosse mai stata fatta quella di Aurelio Amendola, del '76, in cui si vede l'artista dietro la plastica trasparente che sta bruciando (e lui – si vede in altre foto – come un mangiafuoco la controlla col proprio soffio): in modo che la fiamma, coprendogli il volto, pare divampargli dal petto.



2 | Alberto Burri al lavoro col fuoco, fotografie di Aurelio Amendola (1976).

Il più spettacolare è però Yves Klein, al quale spetta forse (sebbene Corà non voglia dirimere la questione) la primazia anche cronologica in quest'uso rituale di quello che davvero, nel suo esoterico caso, si può wagnerianamente chiamare *l'incantesimo del fuoco*. Ad accoglierci in mostra è infatti un filmato ineffabile nel quale l'artista, impeccabilmente

abbigliato con papillon d'ordinanza, maneggia un ingombrante bruciatore per 'preparare' la tela sulla quale in seguito imprimono i loro corpi (preventivamente protetti da lozioni) le modelle, così realizzando delle spettrali quanto eleganti *Antropometrie* a encausto, diciamo, a loro volta in mostra: le *Peintures de feu* del '62 che sono tra gli esemplari più rari del suo catalogo.



3 | Yves Klein mentre realizza una delle *Peintures de feu* presso il Centre d'Essais du Gaz de France, La Plaine Saint-Denis (1962).

Nel video, non si capisce se più preoccupato o divertito, alle spalle del demiurgo impassibile occhieggia un pompiere pronto a intervenire. (Chissà se alle *Antropometrie* s'ispirò Ian Fleming, giusto l'anno dopo il chiacchieratissimo primo *exploit* dell'artista, nel '57, per la scena-*clou* della Bond Girl di turno sacrificata in una pellicola d'oro in *Goldfinger*: il film omonimo uscirà solo nel '64).

Al principio c'è Klein perché la presenza del fuoco, in tutto questo repertorio (con l'eccezione, s'è detto, di Kounellis), è sempre *in negativo*. Se è impossibile riprodurre la sua *forma* nell'istante in cui brucia (sebbene in un'intervista del '65 Burri sogni di "conservare l'immagine della combustione come fosse una bruciatura in atto") quello che può fare l'artista è raccogliere "ciò che resta del fuoco", per dirla con Jacques Derrida. Il gemello diverso di Klein, Arman, nel '63 in Germania dà fuoco a un'automobile; ma nei lavori a Venezia quelli che vediamo sono invece i *resti* – di squisitezza, talora, persino calligrafica – di oggetti che le fiamme hanno come cristallizzato (fra i quali ricorrono spesso, di nuovo, gli strumenti musicali): avvolta da una brina delicatissima di screziate enfiagioni *La Fauteuil d'Ulysse*, del '65, risulta più elegante di qualsiasi

poltrona Impero lasciata volgarmente intatta dalle fiamme. (Il cortocircuito 'barocco' tra fuoco e ghiaccio è spesso visitato da Calzolari, il più "alchemico" di questi artisti).



4 | Arman, *Fauteuil d'Ulysses*, 1965, poltrona bruciata e spezzata, rivestita di plastica, 81 × 81 × 106,7 cm, Collection Hervé Aaron.

Il percorso non può che concludersi con Claudio Parmiggiani. E non solo perché anche nei suoi ultimi lavori tornano gli oggetti-emblema che il suo bruciatore sa strinare, con maggiore o minore delicatezza, ormai con la precisione d'un bisturi. I due *Senza titolo* replicano immagini che perseguitano la sua memoria ormai da decenni: i libri semicarbonizzati sotto un'imponente campana - in ricordo del rogo di Giordano Bruno, in Campo de' Fiori - e quegli altri la cui impronta si fissa al muro in 'delocazione'.



5 | Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 2022, fumo e fuliggine su tavola, 150 × 200 cm, 1/6.

La biblioteca di Parmiggiani – come quella spettacolare esposta al MAXXI, due anni fa, col titolo dantesco *Solo la terra oscura* – è una biblioteca fantasma: traccia incandescente di qualcosa di rimosso, estinto, preterito – ma vivo nella memoria. Proprio lui, allusivamente, è l'unico artista che – in mostra o sul catalogo – non ci sia concesso spiare al lavoro.

*Una versione diversa e più breve di questo articolo è stata pubblicata nel numero di luglio-agosto del "Giornale dell'arte".

English abstract

"On fire. Burri, Klein, Arman, Kounellis, Calzolari, Parmiggiani", curated by Bruno Corà (Venice, Giorgio Cini Foundation, 22 April-24 July 2022), is an exhibition built around an adynaton: 'fixing fire' is no less impossible than 'fixing water', the water on which Venice rests its foundations with a boldness equal only to its pride. The selection of works is small but impressive, featuring Yves Klein, Alberto Burri, Pier Paolo Calzolari and Claudio Parmeggiani.

keywords / Bruno Corà; Fondazione Giorgio Cini; Art and Fire; Yves Klein; Alberto Burri; Arman; Jannis Kounellis; Pier Paolo Calzolari; Claudio Parmiggiani.

"Cromocracy"

Sulla mostra di Abel Herrero alla Galleria Castello (Venezia 2022)

Andrea Cortellessa



1 | Abel Herrero, "Cromocracy", 2022, Venezia, Galleria Castello.

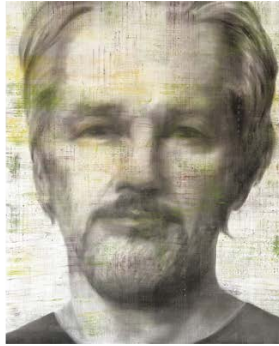
Non c'è nessuno, nella stanza che s'intravede dalle vetrine prospicienti la strada, il canale, il mondo. Ma solo poco fa in questa stanza c'è stata una lotta, un'aggressione, forse è esploso un ordigno addirittura: i mobili sono rovesciati, le suppellettili giacciono in frantumi, tutto è a soqqadro. È rimasto acceso un apparecchio televisivo ma non sintonizza nulla, se non un rumore bianco di disturbi. Al di sopra del letto resta al suo posto un quadro, dal soggetto inconsueto per un *intérieur* borghese; e che però, forse, spiega tutto: un fungo atomico squassante, minaccioso e insieme seducente.



2 | Abel Herrero, "Cromocracy", 2022, Venezia, Galleria Castello.

Qualche passo fra le rovine e accediamo alla stanza accanto, dove sulle pareti splendono oscure quattro grandi tele monocrome, formicolanti segni senza referente, che fanno corona a un'unica immagine riconoscibile, realizzata con la stessa tecnica ma dalla quale emerge il volto di un uomo. L'insieme può ricordare un'iconostasi, uno spazio simile alla celebre *Cappella* di Mark Rothko a Houston: al centro però, a differenza di quel sublime suprematismo nichilista, resiste un riferimento umano.

Riconosciamo questo volto dalle immagini di cronaca di una decina di anni fa (anche se il suo aspetto attuale, dopo un'odissea che pare lontana dalla sua conclusione, pare sia alquanto differente): è Julian Assange, il controverso fondatore di WikiLeaks che nel 2010 è assunto agli onori della cronaca (ed è entrato in un tunnel giudiziario dal quale non è ancora uscito, appunto) per aver scopercchiato il vaso di Pandora degli *enfers* digitali del mondo neoliberista e 'democratico'.



3 | Abel Herrero, "Cromocracy", 2022, Venezia, Galleria Castello.

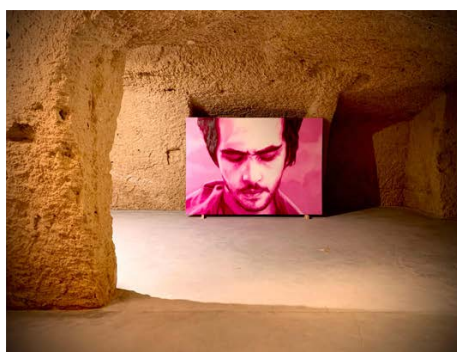
Se c'è chi lo candida al Nobel per la Pace, per il governo degli Stati Uniti è colpevole di alto tradimento, cosicché rischia una pena non più applicata in quel paese, per tale imputazione, dal 1953: quella di morte. Comunque si voglia leggere questa storia, nella quale permangono non pochi lati oscuri, non ci sono dubbi che Assange stia pagando cara la *hybris* di aver messo in discussione la suddivisione manichea fra un Occidente libero e trasparente e un Resto del Mondo autoritario e tenebroso.

Questa narrazione giunge ora al calor bianco di un confronto militare che, latente giusto dall'*exploit* del cyber-attivista australiano, a lungo ha brontolato in sottofondo per infine deflagrare con una ferocia e una brutalità che hanno sorpreso i più occhiuti soloni della geopolitica internazionale. Dopo tante distopie *glamour*, che negli ultimi trent'anni annunciavano seducenti Star Wars invisibili e asettiche, quella di questi giorni è una guerra all'antica: una macelleria pachidermica di tank che strisciano nel fango, corazzate che colano a picco al largo, trincee scavate con la pala e bombe tutt'altro che intelligenti. Una guerra desolantemente novecentesca, insomma. Diceva Albert Einstein di non avere idea di quali armi sarebbero state impiegate nella Terza Guerra Mondiale, ma che certo la Quarta sarebbe stata combattuta con le pietre. Si vede che abbiamo saltato un passaggio.

A colpire Abel Herrero - mi ha confessato l'artista - è stata anzitutto questa *regressione*: come un viaggio a ritroso nel tempo che d'incanto ci ripiomba negli incubi pre-1989 fatti di Equilibri del Terrore e Funghi Atomici, appunto, occhieggianti all'orizzonte. In questo suo lavoro, l'icona enigmatica di Assange si colloca giusto al mezzo: torturato nella strettoia

irrespirabile fra le tenebre belliciste della *demokratu*ra d'un Oriente neomedievale, che non si perita di mettere mano alla clava, e la falsa trasparenza di un Occidente che longanime si autodefinisce "società aperta", governata dalla pubblica opinione, e poi prescrive la sedia elettrica a chi osi portare a giorno le proprie magagne: mozzando il dito che le indica, pur di non guardare quelle brutte macchie sulla faccia della luna.

Le tele nella 'cappella' ripropongono una tecnica da tempo adottata da Herrero, quella della *saturazione*: i colori puri della stampa in quadricromia (ciano, magenta, giallo e nero) negano qualsiasi figura, ma se ci avviciniamo alla superficie dei quattro grandi monocromi ci avvediamo di come il 'rumore' che li oscura sia prodotto da un caos di algoritmi numerici, codici digitali del web, i geroglifici cioè che oggi segretamente governano l'informazione e, lei tramite, tutti noi che la consumiamo; e alla stessa oscurità di ritorno allude il brusio visivo del televisore fuori sintonia. L'unione di queste tecniche ha un precedente in *Éter*, l'ultimo lavoro esposto da Herrero due anni e mezzo fa negli Ipogei Motta a Matera: la stessa funzione dell'icona sacrificale di Assange veniva assolta, in quell'occasione, da quella di Enrique Irazoqui, il carismatico Cristo guerriero nel *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini (un film girato, a suo tempo, proprio in quei Sassi).



4 | Abel Herrero, "Éter", Matera, Ipogei Motta, 2021, fotografia di Daniele Balicco.

Una valenza più sarcastica ha l'installazione nella stanza a soqquadro: qui l'irrompere inopinato di una violenza storica furibonda, che ci eravamo illusi fosse da un pezzo alle nostre spalle, quasi ilare demolisce l'ordine pretenzioso della nostra rassicurante intimità domestica, nella quale

sempre più disturbanti penetrano gli echi mediatici della tragedia in corso. Si pensa ai memorabili fotomontaggi di *Bringing the War Home*, della giovane Martha Rosler, che alla fine degli anni Sessanta proiettava sulla carta da parati a tinte pastello del più candido American Way of Life l'*imagery* nuda e cruda dei carnai in Vietnam: la violenza cioè che quel benessere, e quella cecità, sosteneva e sostanziava (la stessa Rosler, con *media* diversi, ha riproposto il medesimo cortocircuito durante l'intervento americano in Iraq del 2003).

Se non la disperazione terminale di Rothko, l'apologo di Herrero può indurre una sorta di paralisi della volizione: l'artista, con la drasticità laconica che da sempre lo contraddistingue, pare dirci che nessuno spazio di libertà sia oggi ipotizzabile. Eppure un dettaglio, solo in apparenza naturalistico, forse ci dice qualcosa di diverso. I sacchi di sabbia colorati che ha voluto aggiungere all'insieme, infatti, sono un segno di resistenza: una resistenza affidata a quello stesso colore che, nella stanza adiacente, ci satura del suo rumore. Dove è il pericolo, sempre, cresce anche ciò che dà salvezza.

English abstract

From windows that face the street and the canal, one glimpses a room in disorder where there is no one. There is the sense of an attack, a fight, perhaps even a bomb that has exploded. In another room, a portrait of Julian Assange, the controversial founder of WikiLeaks, who later rose to fame and the horrors of justice (or injustice). The military confrontation that seemed latent in the exploits of the Australian cyber-activist and has been misrepresented by so many 'glamorous' dystopian visions is aflame with the ferocity and brutality of an 'old-fashioned' war. In the rooms overlooking the street and the canal, Cuban artist Abel Herrero (Havana, 1971) records it all, with an eye that remembers the pre-1989 nightmares of the Cold War's 'balance of terror' and the threat of atomic mushrooms. This text is a presentation of the Venetian exhibition Abel Herrero's "Cromocracy" on view at the Castello Gallery in Venice (22 April-30 September).

Keywords | Abel Herrero; Julian Assange; Galleria Castello; Pier Paolo Pasolini; Enrique Irazoqui.

La memoria di un gesto che raccoglie il visivo in un segno. I taccuini della storia dell'arte

Recensione di: Emanuele Pellegrini, *La memoria in tasca*, Roma 2021

Silvia De Min



Sul ginocchio che tiene piegato, un giovane poggia un libretto in cui appunta qualcosa. Difficile dire dove sia seduto e cosa stia scrivendo. Forse l'autore, l'orafo e incisore fiorentino Maso Finiguerra (XV secolo), tratteneva in quell'immagine il momento prezioso in cui un garzone raccoglieva gli insegnamenti di una giornata passata alla bottega del maestro d'arte. È la copertina, aperta alle interpretazioni, del libro *La memoria in tasca. Taccuini, immagini, parole* di Emanuele Pellegrini (De Luca, Roma 2021). Il carattere suggestivo di questa immagine, che isola il soggetto e lascia vuoto lo sfondo, ci introduce alla

lettura di uno studio che moltiplica le ipotesi proprio rispetto a quel gesto di scrittura, al supporto che lo trattiene e al contesto in cui avviene, qui solo ipotizzabile. Considerato ora un compagno di viaggio, ora un collettore di idee, ora uno strumento di lavoro su cui annotare le osservazioni dal vivo, il taccuino è il protagonista di questo saggio denso e dalla scrittura agevole.

Nonostante Pellegrini si soffermi su alcuni taccuini esemplari, non è il contenuto specifico degli stessi ad essere posto al centro dell'analisi, quanto alcuni motivi chiave della storia del "piccolo libretto", come Leonardo chiamò per primo il taccuino, raccomandandone l'uso. Alcuni di questi motivi chiave sono: il "carattere aperto e mobile" del taccuino, che si rivela un vero e proprio "laboratorio permanente"; le ibridazioni tra

taccuino e altre forme di scrittura privata, come i diari, o la prossimità con scritture d'arte, come i manuali, le storie, i cataloghi; infine – ed è su questo che ci soffermeremo in questa presentazione – il rapporto tra parole e immagini la cui natura, nelle pagine di un taccuino, non è mai scontata.

Per comprendere la varietà dei materiali presi in esame e delle problematiche messe in evidenza, ripercorriamo, a grandi linee, lo sviluppo complessivo del saggio, il quale accompagna il lettore in un percorso cronologico che, proprio in virtù di alcune costanti nell'uso del taccuino, non esita a sottolineare punti di contatto tra epoche distanti.

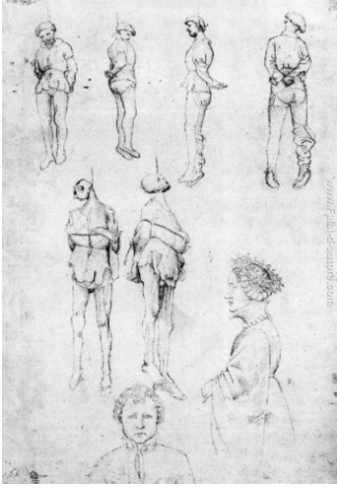
Il primo capitolo ci racconta in che modo si affermi e si diffonda l'uso del taccuino rispetto al mutamento dei supporti che, fin dall'antichità, venivano utilizzati per l'annotazione. Dal *Papiro di Artemidoro*, la cui datazione oscilla tra I sec. a.C. e I sec. d.C., fino alle pagine sciolte attribuibili a Pisanello (XV secolo), passando per il *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt della prima metà del XIII secolo, la storia dei primi potenziali taccuini parla del mondo delle botteghe, dei passaggi di mano in mano, dei viaggi raccolti in pagine che, proprio per il loro uso pratico, presentano problemi conservativi sui quali questo studio riflette. A cambiare le sorti del taccuino sarebbe stata la diffusione della carta che, data la più immediata reperibilità, finisce per accogliere schizzi che perdono progressivamente il carattere normativo, per diventare personali *aides mémoires* o appunti di creatività. Ma cosa dire in questa prima fase del rapporto tra parole e immagini?

Prendiamo il celebre esempio del *Livre* di Villard, il quale conserva testimonianze figurative che sono sicuramente riproduzioni di oggetti artistici. Un viaggio in Ungheria è all'origine del *Livre*, ma non è possibile sapere se i disegni del taccuino siano stati eseguiti durante il viaggio, se siano copie di opere viste dal vero o se siano frutto dell'immaginazione del loro autore. Non si sa nemmeno se Villard lavorasse in ambito artistico ma, se così fosse, si tratterebbe di uno dei più antichi esemplari giunti integri fino a noi di *artist notebook*. Pellegrini non cerca risposte a domande che restano necessariamente aperte, ma suggerisce un metodo d'analisi che considera il *Livre* come un esempio antico di una questione semplice che attraverserà l'intera storia dei taccuini: riprodurre un

oggetto artistico significa attuare vere e proprie strategie di lettura dell'immagine. Su questo tipo di supporto vengono d'altra parte messi in atto veri e propri processi di astrazione: "Appuntare su una pergamena un oggetto attraverso un'immagine non significa copiarla direttamente per come essa è, bensì estrarre una grammatica visiva di base" (da pagina 41). I presupposti spesso chiamati in causa dai più recenti studi di cultura visuale sono qui già tutti presenti: il disegno testimonia della moltiplicazione dei punti di vista su un oggetto, dei movimenti dell'occhio, della selezione di dettagli messi in risalto rispetto ad altre parti del disegno più rarefatte, dei processi di sintesi operati dallo sguardo.

L'immagine copiata sul taccuino è sintomo di un desiderio di conoscenza e l'integrazione del testo rispetto alle immagini, vera e propria novità del *Livre*, ha natura didascalica esplicativa, con l'aggiunta di informazioni non riproducibili in forma grafica, precisando per esempio nomenclature, luoghi, date. Parole e immagini si legano tra loro e si spalleggiano nelle spiegazioni degli oggetti, in una compresenza che, a questa altezza cronologica, sembra essere imprescindibile.

La pratica di appunti sul taccuino affianca, tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, il libro di modelli (*modelbook*) e, successivamente, il libro di schizzi (*notebook*), passaggio fondamentale proprio di quel processo di liberazione dal modello che porta poi al disegno appuntato sul taccuino come atto creativo autonomo, spesso legato al viaggio (*travel notebook*). Cambiano le situazioni, cambia il rapporto dell'artista con la società e il taccuino, mondo composito, è una presenza costante che testimonia di questi cambiamenti. Il piccolo strumento di lavoro trattiene ciò che può sembrare più effimero e labile: lo sguardo dell'artista sul mondo. In questo senso lo studio dei taccuini consente di riflettere sulle pratiche compositive degli artisti, tra tradizione e invenzione. Si colgono gli effetti della contaminazione tra modelli, schizzi e osservazioni sul mondo naturale; si comprende l'attenzione rivolta a un dettaglio che – come è ben raccontato nel caso di Pisanello – corrisponde a quel "particolare minuto in cui si rivela [all'artista] l'ingranaggio del mondo" (a pagina 53); si segue sulla pagina antica il movimento dell'occhio attorno a un oggetto che ci racconta, ancora oggi, la curiosità dell'artista e la capacità di moltiplicare la visione; si afferrano i tratti veloci, le sintesi visive per fissare idee compositive d'insieme e, ancora, l'appunto di qualche parola didascalica.



1 | Pisanello, *Studio di impiccati e due figure femminili*, quarto decennio del sec. XV, Londra, British Museum.

Il taccuino, proprio a cavallo tra i due secoli, avrà sempre più carattere ibrido e i disegni di manufatti del passato possono essere affiancati da disegni di altro tipo: vedute, mappe, elementi naturali, animali. La natura miscelanea del taccuino è propria anche di una sorta di sottogenere, che si diffonde nel XV secolo, e che prende il nome di taccuino di antichità proprio perché principalmente, ma non esclusivamente, accoglieva appunti sui resti dell'antichità di cui artisti e eruditi andavano in cerca nei viaggi di formazione sempre più comuni nell'Europa della prima età moderna.

Di questi taccuini parla il secondo capitolo, ponendo al centro dell'analisi

proprio il rapporto tra parola e immagine che, nel corso del XV secolo, si sviluppa in modo nuovo. Se le didascalie esplicative continuano ad affiancare le copie dell'antico aggiungendo al disegno elementi utili all'identificazione, esse si accompagnano sempre più spesso a qualche parola scritta con intento interpretativo. La pratica di una presa dal vivo che sottintende questo tipo di appunto, del resto, attraversa i secoli, da Pisanello a Van Eyck, da Gentile Bellini a Holbein fino all'esempio straordinario di Delacroix per il quale parola e disegni sono costantemente legati "nel gioco di ridefinizione dell'immagine sul filo della memoria, di rielaborazione delle impressioni raccolte durante il giorno e registrate velocemente per parole e schizzi a grafite nel quaderno più piccolo" (a pagina 101).

Ma soprattutto, ritornando al XV secolo, Pellegrini si sofferma sulla possibilità di operare delle sostituzioni tra immagini (schizzi) e parole (singola parola o breve frase).

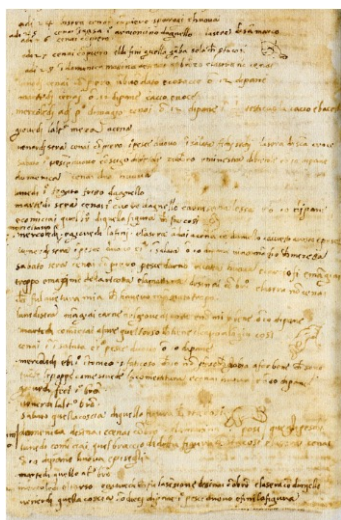
È una fase importante durante la quale l'immagine si libera dalla copia pura e, nel tentativo di catturare i tratti salienti dell'oggetto durante l'osservazione in loco, parti di disegni possono essere sostituite da parole

che rimandano agli stessi. La parola si sostituisce al tratto e, rinviando a un'immagine precisa, sembra poter garantire l'evidenza mnemonica che l'appunto dal vivo deve sempre garantire (molto interessante è, in questo senso, lo studio dei taccuini e della pratica compositiva *tout court* di Giuliano da Sangallo). Se la parola si propone dunque come uno "strumento descrittivo sintetico" (a pagina 83), essa rivelerà rapidamente la possibilità di aggiungere qualcosa a ciò che viene disegnato. Accanto alla segnalazione di collocazioni e alla definizione dei soggetti, fanno infatti capolino i primi giudizi qualitativi. Nella continuità tra parola e immagine, cioè, il taccuino inizia ad accogliere tentativi di comprensione e di espressione del gusto che vanno oltre la pura descrizione e la parola, anche per gli artisti, si rivela utile allo studio e alla penetrazione di altre opere d'arte.

Pellegrini racconta il caso dei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti, scultore fiorentino, scritti tra il 1447 e il 1455. Senza cercare di comprendere quale fosse la destinazione d'uso di questo scritto (libro di bottega, memoria personale, scritto per la pubblicazione...), ad interessare è proprio l'assenza di disegni e un uso della parola che rivela l'"affinamento della strumentazione verbale a disposizione dell'osservatore e la graduale sostituzione del linguaggio grafico con quello verbale anche da parte degli artisti" (a pagina 90). La parola racconta l'opera d'arte rievocando chiaramente una pratica efrastica che, praticata fino ad allora dalle scuole di retorica o da critici formati all'uso della lingua per annotare forme e colori, sembra diventare in questo frangente vero e proprio strumento d'analisi nelle mani di uomini del mestiere.

Un altro esempio straordinario della convergenza tra parole e immagine sono i diari di un viaggio nelle Fiandre di Dürer compiuto tra 1520 e 1521, in cui l'artista fa riferimento a un suo taccuino che potremmo oggi considerare, visto l'uso della punta d'argento, un vero e proprio album di disegni. Nonostante costituisca un'eccezione, si tratta qui di un caso interessante di netta separazione tra spazio della parola e spazio dell'immagine, "quasi la stoffa del trattatista avesse reso prudente una accentuata commistione tra grafica e parola se non governata dal suo inserimento in un genere (il trattato ad esempio) e da uno scopo preciso (una pubblicazione)" (a pagina 116).

Nel corso del XVI secolo, diario e taccuino conoscono una vera e propria ibridazione di forme, raccontata molto bene dal testimone di Pontormo, scritto tra il 7 gennaio 1554 al 6 ottobre 1556. L'artista annotava la propria vita quotidiana e non mancava di appuntare anche qualcosa inerente al suo lavoro. Proprio parlando del ciclo di affreschi della chiesa di San Lorenzo a Firenze (distrutti nel 1700), Pontormo poteva sospendere la parola lasciando spazio a un'immagine sommaria che riportasse le parti di affresco eseguite tal giorno: questo "esercizio grafico su se stesso" (a pagina 118), i piccoli disegni che affiancano le parole come "descrizioni in immagine di un'immagine", sono significativi del potere sintetico del disegno, vero e proprio supporto memoriale in un processo di sintesi visiva. Il taccuino, lì dove converge con la scrittura diaristica, può quindi anche essere studiato come fonte in cui l'artista appunta la propria opera con funzione mnemonico-narrativa di un personale percorso artistico.



2 | Jacopo da Pontormo, *Diario*, 1554-1556, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

Con il terzo capitolo la scrittura personale, spesso privata, dei taccuini viene mostrata nel suo potenziale di apertura a terzi, quando cioè ad essere annotati sono i principi di trasmissione del sapere visivo, quando "insegnare a disegnare può significare insegnare a vedere" (a pagina 120).

Pellegrini osserva, nel corso del XVII secolo, una convergenza di pratiche tra il libro di modelli, che raccoglie i procedimenti grafici per lo studio delle parti anatomiche (dettagli del corpo) e il taccuino.

Quest'ultimo si presta a essere un "canovaccio" di esempi che, da strumento di studio personale dell'artista, si riscopre strumento potenzialmente condivisibile all'interno della bottega, fino a distinguersi come punto di partenza per la composizione di trattati destinati a un pubblico più ampio. Cambiano gli obiettivi e i lettori e, di conseguenza, il grado di finitura di testo e immagini è maggiore. Come si vede dall'esempio del

taccuino di viaggio (Venezia-Parigi e ritorno) dell'architetto vicentino Vincenzo Scamozzi, gli appunti relativi alle soluzioni formali o strutturali degli edifici sono precisi, articolati e immediatamente comprensibili e l'organizzazione dei materiali – testo e figure – sulla pagina dei taccuini cambia rispetto a quest'apertura di pubblico e segue forse la direzione suggerita dal *Trattato di architettura* di Serlio. Il taccuino, in alcuni casi presentati, sembra una vera e propria “bozza di libro” (così a pagina 138), a conferma di una tendenza che si sviluppa nel corso del XVII secolo e che vede una vicendevole ispirazione, anche per le soluzioni grafiche da adottare, tra taccuini e trattatistica.

Dimensioni pubblica e privata si intersecano nello straordinario esempio del taccuino di Rubens, andato perduto in un incendio del 1720 ma di cui rimangono testimonianze scritte, copie manoscritte e fogli sciolti. Patrimonio dell'artista e della sua bottega, il taccuino doveva avere una funzione didattica rivelata dal ricorso a griglie geometriche, a stilizzazioni e schemi funzionali alla lettura di un'opera, capaci di svelarne i meccanismi di forza, l'“intima struttura” (a pagina 148). La parola affiancava le immagini spiegando uno schema grafico, fornendo istruzioni in vista dell'esito finale, ma anche riportando passi della letteratura classica che integravano il contenuto visivo. Allievo di Rubens fu Van Dyck il cui taccuino di bottega, non di attribuzione certa, testimonia proprio del processo di apprendimento “da maestro a allievo e da taccuino a taccuino” (a pagina 151).

A conferma però della versatilità del carnet e del suo legame originario con la dimensione del viaggio, Pellegrini si sofferma anche su un secondo taccuino di Van Dyck, un taccuino ben lontano dalle finalità didattiche.

Proprio durante un viaggio in Italia tra 1621 e 1627, l'artista appuntò osservazioni su opere d'arte viste in loco e ricordi di luoghi e persone, quasi sempre attraverso rapidi disegni fatti dal vivo, capaci di catturare velocemente la realtà. Dinanzi alle opere d'arte, l'artista cercava di fissare l'idea compositiva, lo schema, la grammatica formale di base. Questo processo di lettura dell'opera in forma grafica, che probabilmente aveva appreso nel corso della frequentazione di Rubens, consentiva di retrocedere al grado zero della forma osservata, grado zero che sarebbe poi potuto diventare un punto di partenza per un'idea originale.

Il taccuino testimonia, in questo modo, il passaggio intermedio tra l'osservazione di un'opera esistente e un processo ideativo autonomo.

A portare alle estreme conseguenze questa tendenza "latente da secoli e ben percepibile in Rubens e Van Dyck" (pagina 169) sarà Joshua Reynolds, di cui Pellegrini ripercorre due taccuini di viaggio: il primo legato a un Grand Tour italiano tra 1750 e 1752 e il secondo steso trent'anni dopo, nel 1781, durante la visita delle Fiandre. L'artista, forse più libero perché non imbrigliato da comportamenti accademici, nonostante fosse provvisto della capacità di copiare perfettamente un oggetto, sembrò non seguire mai un intento mimetico di riproduzione delle opere d'arte, ma cercò piuttosto dei modi molto personali di appuntare la visione d'insieme. Gli schizzi, schematici e elementari, testimoniano per la prima volta in modo palese, quasi sfacciato, non tanto un'esigenza documentativa quanto conoscitiva, persino riflessiva. "Reynolds mette a nudo la meccanica linguistica interna all'opera", scrive Pellegrini (pagina 169) in riferimento al caso straordinario dell'*Adorazione dei Magi* di Rubens.

Questo modo più libero di appuntare l'immagine si accompagna a un modo nuovo anche di usare la parola, presente anch'essa nei taccuini di Reynolds: sempre più libero da obblighi didattici, anche il testo diventa strumento personale di lettura dell'opera d'arte. La pagina del taccuino inizia a raccogliere impressioni, suggestioni e idee. Tornato alla sua dimensione personale, libero dalle costrizioni grafiche della stampa, il taccuino si ritrova ad essere, nel corso del XVIII secolo, uno strumento di incontro libero tra parole e immagini, luogo di possibilità espressive e di creatività. È in questo senso che esso conoscerà la propria fortuna nel XIX secolo.

Rispetto alla convergenza di parole e immagini nelle modalità di lettura del reale, il quarto capitolo apre al procedere affine riscontrabile nei taccuini di scienziati, uomini di cultura, viaggiatori, tutti coloro cioè che non avevano né una formazione né un interesse prettamente rivolti all'ambito artistico. Anche nei taccuini di studiosi che potevano scegliere di usare le parole per effettuare una descrizione precisa si riscontra infatti l'uso di brevi inserzioni grafiche.

Pagine di diario fittamente scritte possono ad esempio ospitare particolari figurativi appuntati senza soluzione di continuità e, soprattutto, senza alcuna pretesa mimetica. Pellegrini si sofferma sull'esempio di un taccuino come quello di Réaumur, celebre scienziato francese del XVIII secolo, che giunge ad esiti simili a quelli già incontrati con Reynolds: la riflessione scritta è accompagnata da schemi grafici che riducono al grado zero l'opera d'arte (nel caso di Reynolds) o l'oggetto di natura (nel caso di Réaumur), definendo in tal modo il punto di partenza dell'indagine ulteriore. A Réaumur, d'altra parte, conscio forse dei suoi limiti espressivi nella pratica del disegno, capitava di collaborare con disegnatori professionisti in vista della diffusione dei suoi studi (accompagnati da immagini) a un pubblico più ampio.

Sono gli anni in cui, anche in ambito artistico, tendono ad accentuarsi la distinzione tra professionisti e amatori e "dietro il linguaggio visivo e il linguaggio verbale si vanno definendo professioni e strumenti di lavoro che si adattano a esigenze di ricerca diversificate" (pagina 198). Sempre più spesso i compiti si dividono e il *Journal* di viaggio dell'Abbé de Saint-Non (*Voyage Pittoresque Ou Description Des Royaumes De Naples Et De Sicile*), amateur e incisore, per esempio, è un classico della letteratura di viaggio accompagnato da disegni eseguiti da Fragonard. L'artista, su commissione, segue Saint-Non e i due acquisiscono sul campo parole e immagini. I disegni sarebbero diventati incisioni nell'opera stampata apparsa tra 1781 e 1786 ed è estremamente interessante che, nel passaggio dal disegno all'incisione, Saint-Non decidesse di conservare i caratteri di schizzo perché lo trovava eloquente di un tratto legato al viaggio che, come la parola, diventa un vero e proprio atto critico rispetto al visivo.

Il XVIII è del resto il secolo in cui si moltiplicano le riflessioni teoriche su limiti espressivi e punti di convergenza tra arte poetica e arte visiva. Diderot scrive i *Salons*, com'è noto una delle più importanti opere di critica d'arte settecentesca, quasi ostentando una parola bastevole alla descrizione dell'opera; nascono i cataloghi delle esposizioni che, senza ausilio grafico, riportano le informazioni essenziali sulle opere esposte; e persino la prima storia dell'arte italiana, la *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi, viene pubblicata senza immagini. Gli uomini di lettere, i philosophes tendono sempre più ad affidarsi esclusivamente alla parola,

mentre accade che, nello stesso contesto dei *Salons*, Gabriel Jacques de Saint-Aubin, artista e disegnatore, trattenga in carnet di soli schizzi e disegni le opere esposte.



3 | Gabriel Jacques de Saint-Aubin, *Salon del 1765*, *Piedistallo della statua di Luigi XV*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Se durante il secolo dei Lumi si riscontra una maggior presa coscienza delle diverse potenzialità di linguaggio visivo e verbale di fronte a un oggetto-immagine, le possibilità della compresenza del doppio linguaggio vengono in effetti esplorate il secolo successivo. Pellegrini ripercorre allora le vicende delle scritture delle prime storie delle arti in Europa costituite da testo e corredo iconografico nel XIX secolo: dalle *Historie de l'Art* di Seroux d'Agincourt, che affidava ad artisti la riproduzione delle immagini, ma si assumeva l'onere di scegliere i dettagli da riprodurre e di montare testo e immagini, alle riflessioni di Goethe che, nel 1828, scriveva che “il concetto vivo si compone

di parola e immagine” (così a pagina 215). Goethe, interessato com'era dalla forma della realtà esterna, ricorreva allo schizzo come ad uno strumento per penetrare questa realtà e come una rivelazione delle possibilità creatrici dello sguardo. D'altra parte, parola e immagine rimangono distinte nella pratica e nelle pagine di Goethe. Nonostante egli non scrivesse taccuini ma carte conservate separatamente le une dalle altre, Pellegrini suggerisce di notare, nelle descrizioni di monumenti e dettagli visivi, una semplificazione del discorso:

La lingua si asciuga, la frase si abbrevia, per seguire la cadenza pausata dell'occhio e aumentare la sua aderenza all'oggetto [...]. È il periodare di un taccuino di lavoro, lo stesso periodare che ritroveremo nei taccuini dei grandi conoscitori ottocenteschi e anche in un libro fortunatissimo come il *Cicerone* di Jacob Burckhardt (pagina 219).

Il quinto e ultimo capitolo del saggio conclude lo studio sui taccuini esplorando proprio il XIX e il XX secolo. Nell'Ottocento il taccuino diventa

il supporto prediletto all'elaborazione di veri e propri metodi di lettura delle opere d'arte e Pellegrini suggerisce la traccia che conduce all'elaborazione della storia dell'arte moderna: la compenetrazione di parole e immagini nei taccuini di Cavalcaselle che leggeva gli oggetti artistici decostruendo le immagini e ingrandendo in immagine particolari sui quali poi si sarebbe fermata la parola; i taccuini molto scritti di Charles Eastlake in cui piccoli schizzi si allineano alle righe del testo che risulta così ininterrotto; o ancora la pratica del disegno di dettagli propria di Giovanni Morelli che molto ci parla del metodo di attribuzione delle opere da lui elaborato. Sono tutti esempi di come proprio i taccuini trattengano e testimonino abitudini di lettura delle immagini che sono i punti di partenza di un'elaborazione di pensiero e di studio sviluppata poi ulteriormente nelle storie e nelle estetiche.

Testo e figura continuano ad affiancarsi nei taccuini di artisti e studiosi, quasi a sancire la necessità del doppio linguaggio anche quando, nel corso del XX, ai disegni si aggiungono le possibilità delle riproduzioni fotografiche che evidentemente competono con essi per quanto riguarda la copia dal vero. Se nei taccuini degli anni '10 Adolfo Venturi appunta le indicazioni sui particolari da riprodurre in fotografia, Burckhardt, professore che tra i primi usò la fotografia come strumento per la didattica della storia dell'arte, riconobbe comunque "l'insostituibilità del processo disegnativo per la comprensione dell'opera" (alla pagina 264). Su questi temi, su nuove forme di mediazione tra lo sguardo e le forme dell'oggetto artistico osservato, si conclude e si apre il saggio di Pellegrini. Un saggio meditato, la cui lettura è accompagnata dalle bellissime riproduzioni visive e dalla scelta di affidare ad un apparato di note molto dettagliato, posto a conclusione di ogni capitolo, il corredo di studi e approfondimenti sottesi a queste pagine.

Nonostante ogni taccuino faccia storia a sé, vi è una costante, che attraversa i secoli e giunge fino ad oggi, su cui vorremmo terminare la nostra lettura del saggio. Si tratta dell'idea che l'osservazione in loco comporti l'assunzione di uno stile di scrittura di natura "sincopata", fatto di frasi brevi, di particolari accentuati, fedele a un certo modo di appuntare l'immagine. Il taccuino conterrebbe allora il nucleo originario di una vera e propria "scrittura del visivo", un linguaggio tecnico inerente alle arti figurative che, per la libertà e la freschezza che lo contraddistinguono,

offre la possibilità di aprire finestre su altre forme espressive, dalla letteratura al cinema, dall'*ékphrasis* al teatro.

English abstract

The article discusses Emanuele Pellegrini's book *La memoria in tasca* (Memory in a Pocket, 2021) which traces the history of the notebook, from papyrus to contemporary form, as a working tool and travel companion characterised by an open and adaptable character. Focusing on the relationship between text and image, one of its central aspects, it asks how their relationship changes over the course of the notebook's history and to what extent the word influences the image and vice versa in the notation practice of live observation. How do text and image complement each other? What relationship does their interaction have with memory practices?

keywords / Emanuele Pellegrini; Notebook; Sketchbook; Memory; Words and Images; History of Drawing.

Sogno e visione, secondo David Lynch

Presentazione di: Nicola Settis, Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3, Pisa 2022

a cura di Ilaria Grippa e Monica Centanni

I can't answer why / I'm a blackstar / Just go with me /
I'm not a filmstar / Imma take you home
I'm a blackstar / Take your passport and shoes/
I'm not a popstar / And your sedatives, boo
I'm a blackstar / You're a flash in the pan / I'm not a marvel star /
I'm the Great I Am.

David Bowie, *Blackstar* 2017 (citato in *Chi è il sognatore?*)*

Presentazione

NICOLA SETTIS
CHI È IL SOGNATORE?
GUIDA ALLA VISIONE DI TWIN PEAKS 3



Nicola Settis, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, Djinn, Pisa 2021.

Lo scorso dicembre 2021, Nicola Settis, classe 1997, pubblica il suo primo libro, frutto dei suoi studi presso il laboratorio di Digital Filmmaking all'University of California di Los Angeles (UCLA), la scuola Holden di Lucca, la Civica scuola di Cinema Luchino Visconti di Milano.

“Tracce Finestre Visioni”: questo numero di *Engramma* dedicato al rapporto tra testo e immagine in ambito contemporaneo – e al tema del confine del reale che le arti contemporanee continuamente sollecitano e interrogano – ospita la presentazione di *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*: il volume interseca, infatti, ambiti e filoni di ricerca che

“Engramma” ama intercettare e frequentare con particolare cura e interesse.

Il *corpus* dello studio di Nicola Settis è costruito sulla trama della terza serie di *Twin Peaks, Il Ritorno*, e sui temi e le immagini del mondo di cui David Lynch è il demiurgo, prima che il regista. Ma nell’intrico volutamente spaesante della trama, lo studioso tiene sempre teso il filo del tema che appare nella domanda del titolo del volume – una domanda destinata a rimanere aperta a multiple risposte: Che cos’è la realtà? Che cos’è il sogno? Dove sta il confine? Scrive Settis:

Il Ritorno è un sogno che nasconde e/o conduce a una (o più) di queste stesse verità; un sogno complesso e frustrante come la vita, pieno di informazioni occulte e sentieri insondabili (Settis 2021, 198).

La stessa *Twin Peaks* è un sogno collettivo, “una messinscena di cose mai accadute neanche all’interno del proprio universo, perché tale universo è stato riscritto da capo” (Settis 2021, 292). Sogni “frammentati e ricomposti”:

Si potrebbe quasi dire che tutte le storie che si concatenano a *Twin Peaks*, diramandosi sempre di più verso rivoluzioni, metamorfosi o punti d’arrivo idilliaci, sono sogni frammentati e ricomposti, in relazione ai quali *Il ritorno* è un ritorno “inconscio” del mondo di *Twin Peaks*, un sogno collettivo creato dalla necessità di un compimento – anche se molto probabilmente, proprio come nei sogni, l’incompiutezza kafkiana finirà per regnare sovrana (Settis 2021, 254).

Il Ritorno – e tutta la cosmologia di *Twin Peaks* – confermano che “il tempo non è lineare, che non esistono progressioni sequenziali degli eventi, ma solo un perpetuo alternarsi di conferme e negazioni inscritte in una serie di andirivieni temporali illogici”; ma si tratta di “un mondo di sogni, e nei sogni non tutto è consistente, ma ogni cosa è irrimediabilmente collegata” (Settis 2021, 254 e 259).

Twin Peaks è dunque davvero un sogno, una messinscena di cose mai accadute neanche all’interno del proprio universo, perché tale universo è stato riscritto da capo (Settis 2021, 292).

Ed è in questo quadro che Gordon/Lynch nella *Parte 14* affida a una incongrua e iconica Monica Bellucci la battuta: “We are like the dreamer, who dreams and then lives inside the dream. But who is the dreamer?” (Settis 2021, 215).

In questa sorprendente e anomala ‘guida’ alla serie televisiva, dal punto di vista del metodo Settis svolge un’analisi che investe gli aspetti tecnici dell’opera mediante l’attenta osservazione del linguaggio di Lynch dal punto di vista artistico e sensoriale, tenendo presente quanto l’estetica sia affine e coerente alla formazione e al vissuto professionale del regista. Contemporaneamente, la lettura incrocia anche numerosi riferimenti letterari, artistici e poetici a cui David Lynch attinge:

Lo scopo di questo testo non è solo quello di decodificare una linea narrativa, bensì quello di cogliere nessi culturali e ricorrenze formali o contenutistiche per capire innanzitutto cosa rappresenti la serie a prescindere, piuttosto che il suo contenuto. Le interpretazioni, ora forzate o ora concrete, saranno alternate a studi formali sulle tecniche usate (a livello registico, di scrittura, di montaggio e linguaggio), sulle citazioni, sulla ragnatela di connessioni interne ed esterne (Settis 2021, 31).

Nella preziosa *Introduzione* l’autore riassume in modo preciso e puntuale la storia della filmografia e della carriera cinematografica e artistica di David Lynch – a partire dai suoi primi lavori sul sonoro, corti di animazione, come *Six Men Getting Sick (Six Times)* del 1967 – punti di partenza fondamentali per poter analizzare e comprendere le prime due stagioni della serie tv *Twin Peaks* e riuscire a contestualizzare il motivo della lunga latenza e gestazione per la presentazione della terza stagione uscita nel 2017, dopo ventisei anni dall’ultimo episodio della seconda serie:

Il Ritorno rappresenta un viaggio incredibile e inimmaginabile, un nuovo film-cosmo della durata di diciotto ore, un disordinato e visionario (ma non illogico) lavoro meta-testuale ricco di simboli. La libertà ottenuta da Lynch nel creare questo lavoro tanto stratificato e complesso quanto irrisolto è un unicum nella storia della televisione, e stupisce il fatto che il regista sia riuscito a rendere popolare un’opera tanto avanguardistica nella storia della serialità moderna. Resta il fatto che *Il Ritorno* mette in campo una serie di

tecniche narrative, registiche, stilistiche e di montaggio che rivoluzioneranno non solo lo stile di Lynch dopo un silenzio di oltre dieci anni, ma anche l'assetto generale della televisione moderna (Settis 2021, 31).

In questo senso, *Il Ritorno* è presentato come un'opera strategica per l'esperienza filmografica e artistica di David Lynch: non è solo il mondo dove sogno e realtà, ritmo dello spazio e del tempo si condensano. È il luogo in cui precipitano e si intrecciano i fili immaginativi della poetica del regista. Con un bel cortocircuito, citando Kubrik, Settis celebra il coraggio di Lynch rilanciando e riscattando il tema della superbia di Icaro:

[L'ottava puntata, come tutta la serie,] invece che dare risposte crea nuove domande; nell'immaginario è un unicum, che per Lynch rappresenta la massima essenza di una complessità troppo spesso scambiata per irrazionale e data per scontata, forse la scelta più estrema di tutta la sua ricca ed emblematica ricerca immaginifica, una decisione molto coraggiosa che ci ricorda la lettura di Kubrick del mito di Icaro: se c'è la possibilità di fallire conviene costruirsi ali più resistenti (Settis 2021, 137).

Nel corpo del volume, dedicato ai diciotto episodi della serie *Il Ritorno*, l'autore decide di intitolare ogni capitolo con il 'motto' dei singoli episodi della serie – più che un vero e proprio titolo 'ufficiale', una tag-line – ispirato dal linguaggio di Showtime per attirare gli spettatori. In questo modo Settis illumina ed estrapola una frase-chiave divenendo il *Leimotiv*, forma e contenuto di ogni capitolo.

In chiusura troviamo la conclusione, che dovrebbe fare chiarezza, ricapitolando la trama e ricostruendo l'intreccio, e infine la "Lista dei personaggi". I due capitoli finali si ripropongono, evidentemente, l'obiettivo di 'mettere in ordine' storie e personaggi, ma in realtà denunciano il senso vertiginoso di perdita del centro in cui il regista si allontana, e chiama a disorientare i suoi spettatori. Così lo stesso David Lynch:

"Stare nell'oscurità e nella confusione per me è interessante. Ma da dietro puoi sovrastarle e vedere le cose per come sono davvero. Che c'è qualche sorta di verità per l'intera faccenda, e se si potesse solo arrivare al punto in

cui si può vedere, vivere, sentire... Penso che sia una lunga, lunga strada. Nel frattempo, ci sono sofferenza e oscurità e confusione e assurdit , ed   come se le persone girassero come in cerchio.   fantastico.   uno strano carnevale: c'  un sacco di divertimento, ma c'  un sacco di dolore" (citato in Settis 2021, 314).

Quindi... *Chi   il sognatore?* Con questo libro, Nicola Settis, tenta di esplorare, trovare e intercettare interrogativi, simboli e collegamenti interni dell'opera aperta *Twin Peaks*, focalizzando in particolar modo l'attenzione sulle dimensioni emotive, sui rituali che coinvolgono i credo, lo spirito e la coscienza umana. In questo modo   in grado di riportare in superficie tutti quegli avvenimenti e quei momenti di continua evoluzione, talvolta anche di involuzione, che inevitabilmente riguarda ognuno di noi.

Nel labirinto, a tratti infernale a tratti estatico, di una materia cos  complessa e affascinante, emerge e colpisce la cifra della scrittura del giovane studioso: un modo brillante, sobrio e preciso, uno stile scientificamente fondato e allo stesso tempo gradevole e leggibile nell'affrontare un'analisi stilistica, artistica e critica dei lavori di David Lynch, non solo dal punto di vista della storia del cinema, ma con la capacit  di attivare uno sguardo iconologico e ricostruendo una prospettiva storico-culturale a tutto tondo.

*"David Bowie, consapevole della gravit  della propria malattia, declina l'offerta di tornare a interpretare Phillip Jeffries preferendo impegnarsi nelle registrazioni del suo ultimo album, *Blackstar*, ma acconsentir  al riutilizzo di alcuni filmati di repertorio" (Settis 2021, 30). A Bowie   dedicata la puntata 14 della serie televisiva.

Ali più resistenti per Icaro

da Nicola Settis, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, Djinn Editore, Pisa 2021



1 | «I'm dead, yet I live» ("Sono morta, eppure vivo"), Laura Palmer si spoglia del proprio volto rivelando di indossare una maschera sotto la quale appare un lampo di luce bianca, in Nicola Settis, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, Parte 2: *L'occhio che uccide*, 52.

2 | Maya Deren e Alexander Hammid, surreale uomo incappucciato dal cui volto riflette una luce bianca, citato in Nicola Settis, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, Parte 2: *L'occhio che uccide*, 52-53.

Introduzione (5-31)

Il 22 febbraio 1989, nella città fittizia di Twin Peaks, stato di Washington, muore Laura Palmer. È un personaggio di finzione, ma nella serie che gira attorno a lei - e che prende appunto il nome dall'omonima cittadina - riecheggia una domanda da oltre trent'anni: quanto di ciò che vediamo è finzione, quanto è sogno e quanto è realtà? Il regista e co-ideatore della serie statunitense David Lynch, nato nel 1946 nel Montana, sembra porsi continuamente questo interrogativo, con un approccio alla narrazione che appare tutt'oggi ancora inedito e inimitabile.

Twin Peaks nasce nel 1989 come frutto di una collaborazione con lo sceneggiatore e regista Mark Frost, a partire da un coraggioso

episodio pilota che sfida i limiti del mercato televisivo dell'epoca, dando vita alla cosiddetta "tv d'autore" – un concetto che, almeno negli Stati Uniti, in questo momento è al limite dell'incomprensibile, in particolare a decenni di distanza da *Alfred Hitchcock Presents*. *Twin Peaks* propone un'idea fino a quel momento inedita nel mondo del piccolo schermo (se escludiamo prodotti europei sui generis come *Heimat* o *Berlin Alexanderplatz*), decretando così una vera e propria rivoluzione televisiva, quella rivoluzione che avrebbe influenzato la nascita di serie come *The X-Files*, *Lost*, *The Sopranos* e innumerevoli altre che negli anni a seguire avrebbero surclassato il cinema nell'immaginario di milioni di spettatori.

Ma in cosa consiste l'autorialità di *Twin Peaks*? Se non basta riconoscere in Lynch il nome di un regista complesso – di cui si sono occupati filosofi, intenditori e critici italiani (Roberto Manzocco) e stranieri (Slavoj Žižek) – è perché la serie va studiata da un punto di vista strettamente artistico e sensoriale. Del resto Lynch inaugura la propria carriera come pittore, ispirato da Edward Hopper, René Magritte e in particolare Francis Bacon. Più volte, in molteplici interviste, il regista racconta un aneddoto secondo il quale l'ispirazione per lavorare nel cinema sarebbe nata da una folata di vento entrata di colpo nella stanza dove dipingeva, colpevole di aver mosso le sfumature verdi del quadro a cui stava lavorando. Questo avrebbe influenzato la sua filmografia, abbondantemente costituita da immagini e suoni particolari, in cui spicca una notevole cura per il silenzio, gli effetti sonori e le scelte musicali.

I primi lavori di Lynch sono corti di animazione, e il più esemplare è *Six Men Getting Sick (Six Times)* del 1967, un loop di immagini disturbanti e quasi immobili di uomini grotteschi e malati, accompagnato dall'assillante suono di un'ambulanza; uno studio viscerale sull'effetto nausea creato dalla ripetitività e dalla malattia.

Il primo lungometraggio arriva però dieci anni dopo, con il cult *Eraserhead*, la cui lavorazione durerà anni a causa di problemi di budget, che avrebbero portato Lynch a vivere e spesso a dormire sul set, pagando le spese di tasca propria con soldi guadagnati consegnando giornali. *Eraserhead*, girato in un bianco e nero sporco e suggestivo, sarebbe stato definito dal regista "un film su Philadelphia" e "il [suo] film

più spirituale”; all’epoca, difatti, l’autore si era trasferito in città dopo un deludente viaggio in Europa di tre settimane insieme all’amico scenografo Jack Fisk, con l’obiettivo di seguire gli insegnamenti del pittore espressionista austriaco Oskar Kokoschka. In America avrebbe invece frequentato la Pennsylvania Academy of The Fine Arts, dove avrebbe cominciato a lavorare ai suoi primi cortometraggi, spesso insieme a Fisk, e dove avrebbe sposato una studentessa, Peggy Reavey, con cui presto avrebbe dato alla luce Jennifer Lynch, regista televisiva e cinematografica e collaboratrice al progetto *Twin Peaks*.

Nonostante *Eraserhead* sia talmente pregno di surrealismo da risultare per molti inintelligibile, le sue tematiche appaiono ben chiare nel momento in cui si viene a conoscenza dei retroscena della vita del regista a Philadelphia: il problema della paternità, la paura del vivere in una città sconosciuta e piena di pericoli (in cui Lynch e Reavey erano stati più volte derubati e avevano assistito a un omicidio), e la necessità di soffocare quella paura – tematiche che sarebbero state riprese e rappresentate iconograficamente nel film.

Il protagonista è Henry Spencer (interpretato da Jack Nance, uno degli attori-feticcio di Lynch) una specie di biblico Giuseppe che scopre che la sua ragazza, Mary, è incinta di un bambino non suo. Il padre putativo, interpretato da Fisk, è identificabile con un uomo deforme chiamato “Man in the Planet”, figura demiurgica e semidivina che non pronuncia una parola, guarda soltanto fuori dalla finestra e aziona leve che portano alla genesi del grottesco figlio di Mary, un’orrenda creatura a metà tra un girino e un vitello. Bloccato in un contesto industriale soffocante, Henry ha come unica consolazione una donna minuscola dalle guance sformate che abita nel suo radiatore, e canta melodie ambigue quanto ammalianti: “In heaven everything is fine”.

L’aspetto spirituale del film è probabilmente tutto in questa specie di conglomerato di dimensioni religiose, tra il paradiso visto come elemento risolutivo, la paura da sconfiggere per raggiungere l’estasi e l’allegoria biblica del rapporto di coppia. La complessità nel linguaggio del film e nel ripetersi dei suoi simbolismi, tra finestre che svelano muri e tristi amplessi che sprofondano nel fumo, rivela tuttavia un mondo incredibilmente variegato, i cui fili rossi rimangono

ossessioni costanti nell'opera omnia dell'autore, insieme alle influenze del Luis Buñuel di *Un chien andalou* e *L'âge d'or*, e del Georges Franju di *Le sang des bêtes*.

Il successo di *Eraserhead* nei cinema di mezzanotte è paragonabile a quello di pochi altri film dei circoli underground dell'epoca, insieme a *El Topo* del cileno Jodorowsky e *Pink Flamingos* di John Waters. Tutti e tre i registi, del resto, partono da un cinema del tutto inadatto al pubblico mainstream, e ben presto vedono aumentare la propria popolarità tanto da potersi dedicare a progetti ad alto budget, anche grazie all'apprezzamento di figure di spicco dell'ambiente culturale e pop dell'epoca.

El Topo diventa il film preferito di John Lennon, che finanzia l'ambizioso e costoso successivo film di Jodorowsky, *La montaña sagrada*, mentre Waters sbarca a Hollywood con una serie di film caricaturali sullo star system e sull'immaginario cinematografico collettivo.

Eraserhead, invece, colpisce Stanley Kubrick, che proietta più volte il film al cast di *Shining* per illustrare l'effetto di inquietudine di cui avrebbe avuto bisogno durante le scene di maggiore tensione; ma soprattutto, il film impressiona il regista, sceneggiatore e attore comico Mel Brooks, che pensa subito a Lynch per un film biografico su Joseph Merrick, l'uomo elefante affetto da sindrome di Proteo, e oggetto di svariati esperimenti durante il breve arco della sua vita, nel secondo Ottocento.

Proprio da qui nasce *The Elephant Man*, secondo lungometraggio di Lynch, che segna il suo definitivo approdo a Hollywood: budget importante, attori di spessore (John Hurt nel ruolo di Merrick, nel film chiamato erroneamente John, e Anthony Hopkins nel ruolo del dottor Frederick Treves), otto nomination agli Oscar. Conveniente da un punto di vista anche economico, *The Elephant Man* serve a Lynch per esprimere il proprio stile, anche a scapito di progetti laterali come l'ipotetico terzo lungometraggio non ancora abbandonato, *Ronnie Rocket*, poi accantonato a causa di svariati problemi produttivi e commerciali. Ciò non toglie che il film sia un esperimento coraggioso e inusuale, grazie a una serie di scelte anticonformiste nell'approccio all'immagine: alcuni tra i momenti più strazianti sono filmati da lontano; Merrick diventa l'effettivo protagonista dopo una buona parte di girato, durante il quale Treves occupa lo schermo

per la maggior parte del tempo; svariate sequenze toccano la sfera dell'onirico e addirittura del cosmico, e il tutto è girato in un bianco e nero che rimanda all'Espressionismo tedesco. In un'epoca in cui la New Hollywood sta entrando in crisi (a causa di flop commerciali come *Sorcerer* di William Friedkin, *New York, New York* di Martin Scorsese, *Heaven's Gate* di Michael Cimino o *One from the Heart* di Francis Ford Coppola) Lynch è forse l'unico regista a distinguersi con il suo stile originale e iconoclasta, e a diventare un "artista rinascimentale" (come lo avrebbe definito Jason Ankeny), capace di destrutturare i dogmi del cinema passato e recente con classe e coerenza.

Dopo la conquista del botteghino e della critica avvenuta con *The Elephant Man*, le offerte di lavoro per Lynch cominciano a piovere dal cielo. Ne arriva una persino da George Lucas, che gli avrebbe volentieri affidato la regia di *Return of the Jedi* (poi diretto da Richard Marquand nel 1983). La fantascienza è in effetti il genere che Lynch affronta in quegli anni con *Dune*, rischioso e infatti commercialmente disastroso adattamento dell'omonimo romanzo di culto di Frank Herbert del 1966. Ma la sceneggiatura, spesso ambiziosa e caotica, oscura il talento di Lynch, che nel tempo avrebbe disconosciuto l'opera, che pure porta la sua inconfondibile firma in molte delle sequenze che la compongono. In quel momento, però, la casa di produzione di *Dune* (la De Laurentiis) viene travolta dalla bancarotta. La disgrazia finanziaria va di pari passo con una sempre più sensibile carenza di fiducia da parte della critica: gli estimatori di *Eraserhead*, che avevano accettato l'apertura hollywoodiana di *The Elephant Man*, non accolgono bene questo tuffo nel mondo dei blockbuster, e il film resta un'operazione commerciale sulla tendenza delle space operas che la trilogia di *Star Wars* aveva reso popolari. Nonostante tutto, *Dune* consentirà a Lynch di incontrare attori con cui avrebbe collaborato anche in futuro: Jürgen Prochnow, Brad Dourif, Dean Stockwell, Everett McGill, Alicia Witt, e soprattutto Kyle MacLachlan.

Quest'ultimo, in particolare, due anni dopo diventa protagonista di *Blue Velvet*, che segna la rinascita di Lynch e rappresenta forse il suo lavoro più controverso e psicologicamente complesso, con Dennis Hopper e Isabella Rossellini come co-protagonisti insieme a Laura Dern, ma anche, in ruoli minori, i succitati Dourif, Stockwell e ovviamente Nance. *Blue Velvet* si afferma come prodotto rivoluzionario non solo per l'autonomia del regista,

che da lì in poi avrebbe avuto un ruolo sempre più importante nella produzione e nella distribuzione dei propri film, ma anche per la percezione della sua opera da parte del pubblico e della critica, tanto negli Stati Uniti quanto in Europa, e in particolare in Italia.

[...]

Il ritorno e la svolta



EVENTO CHIAVE #3, *Il controcampo funebre e il controcampo irreali*, in Nicola Settis, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, 89.

Con il Leone alla carriera a Venezia del 2006, Lynch entra in un iato creativo, almeno da un punto di vista cinematografico: si dedica di più alla musica collaborando con la cantante Chrysta Bell, ma anche registrando due album solisti; continua a lavorare alla David Lynch Foundation, scrive libri, produce video musicali e cortometraggi, continua a dipingere e a lavorare a progetti più intimi e casalinghi, si sposa una quarta volta (con Emily Stofle, già nel cast di *INLAND EMPIRE*) oltre a minacciare di lasciare il cinema durante svariate interviste.

Nell'estate del 2014 esce un cofanetto Blu-ray, *Twin Peaks - The Entire Mystery*, composto da dieci dischi contenenti entrambe le stagioni della serie [le due stagioni 1989 e 1990], *Fire Walk with Me*, alcune scene eliminate (un'ora e mezza di riprese tagliate da *Fire Walk with Me*, che compongono un lungometraggio a parte intitolato *The Missing Pieces*), documentari e interviste. Nel settembre dello stesso anno, al Festival del Cinema di Lucca, Lynch riceve un altro premio alla carriera, e di fronte a una domanda del pubblico su una possibile terza stagione di *Twin Peaks*, di cui si mormora da un po', si mostra esitante, per poi affermare con la consueta ironia: "Tricky question. There's always a possibility. And you'll just have to wait and see", "È una domanda difficile. C'è sempre una possibilità. Dovreste aspettare e stare a vedere". Passato meno di un mese,

il canale televisivo statunitense Showtime annuncia di aver messo in produzione una mini-serie di nove episodi con la sua regia e la co-sceneggiatura di Frost. Problemi di budget rallentano però il processo di pre-produzione, causando addirittura un momentaneo forfait da parte di Lynch stesso, finché un accordo non sancisce la resurrezione del progetto, con una durata doppia rispetto al programma iniziale: diciotto episodi.

Bisogna tenere in considerazione che l'annuncio della serie risale appunto al 2014, venticinque anni dopo l'anno in cui è morta Laura Palmer ed è ambientata la serie originale, un dato che riporta subito alla mente gli annunci profetici e misteriosi del tempo che Cooper avrebbe dovuto trascorrere nella Loggia, presenti sia nell'episodio pilota europeo sia in quello conclusivo della seconda stagione. La terza stagione di *Twin Peaks*, che sarebbe stata poi distribuita con vari titoli commerciali (tra i quali *Twin Peaks: The Return*), viene da subito annunciata come un diretto seguito della serie originale, ambientata ai giorni nostri e focalizzata proprio su quel lasso di tempo già profetizzato da Lynch, con tutte le conseguenze del caso.

Per la terza stagione il cast torna alla sua struttura originaria, a esclusione di pochi nomi: nessuno ricopre i ruoli di Donna, Harry Truman, Josie, Catherine Martell, Evelyn, Dick Tremayne, Leo Johnson e soprattutto del nano (a causa di una lite con Michael J. Anderson, che, considerandosi insostituibile, aveva chiesto di essere pagato più di quanto Lynch e Showtime potessero permettersi). Inoltre bisogna considerare che molti attori erano scomparsi nel periodo di stacco tra la seconda e l'ultima stagione: Frank Silva, Don S. Davis, Frances Bay e Jack Nance. A questi si aggiungono però molti altri, tra i quali molti attori che avevano già collaborato con Lynch in altri film: Rebekah Del Rio, Naomi Watts, Chrysta Bell, Balthazar Getty, Robert Forster, Nae Yuuki, Scott Coffey, Brent Briscoe, Frank Collison e, soprattutto, Laura Dern. Tra gli altri spiccano Jim Belushi, Eamon Farren, Michael Cera, Tim Roth, Jennifer Jason Leigh, Matthew Lillard, Amanda Seyfried, Caleb Landry Jones, Tom Sizemore, e Ashley Judd. Insomma un cast all-star per un progetto la cui trama rimarrà top secret fino alla pubblicazione ufficiale, avvenuta dopo una prolungata sessione di riprese e una lunga post-produzione, nel 2017 (a venticinque anni dall'uscita di *Fire Walk with Me*).

Se il tempo non era stato clemente con *Twin Peaks*, le cose non miglioreranno con *Il ritorno*. Alcuni degli attori verranno a mancare proprio durante le riprese o nel periodo immediatamente successivo, come accade a Catherine E. Coulson, la Signora Ceppo, uno dei simboli dell'opera di Lynch; o altri attori importanti come Warren Frost e Miguel Ferrer. David Bowie, consapevole della gravità della propria malattia, declina l'offerta di tornare a interpretare Phillip Jeffries preferendo impegnarsi nelle registrazioni del suo ultimo album, *Blackstar*, ma acconsentirà al riutilizzo di alcuni filmati di repertorio e all'utilizzo del proprio personaggio, doppiato da Nathan Frizzel, un giovane attore texano. Meno di due settimane dopo la fine della serie scompare anche Harry Dean Stanton, tornato a recitare in un ruolo più importante rispetto a *Fire Walk with Me*, tristemente seguito da Brent Briscoe, Peggy Lipton, Clark Middleton e Robert Forster.

Il ritorno viene sfruttato da Showtime per sperimentare la distribuzione in streaming, portando risultati decisamente favorevoli e risultando una delle serie di maggior successo per il canale, nonostante gli effettivi numeri di audience non paragonabili ai milioni di spettatori ottenuti da ABC negli anni Novanta, né alla media di audience delle serie tv drammatiche odierne. I primi due episodi vengono proiettati al Festival di Cannes il 25 maggio 2017 con grande successo di critica e di pubblico: per l'occasione vengono montati in sequenza come un film di due ore senza i titoli di coda della prima puntata a metà montaggio, nonostante fossero usciti in televisione il 21 (e, per un errore di Sky solamente in Italia, molti fan e telespettatori avessero potuto scaricare le due su My Sky addirittura il giorno prima). Il 22 maggio la terza e la quarta puntata vengono pubblicate sul sito streaming di Showtime, per poi essere trasmesse ufficialmente sul canale il 28. Dal 4 al 25 giugno le puntate sono distribuite con un ritmo di un episodio alla settimana, eccetto una pausa di due settimane attorno al 4 luglio, per poi ricominciare con lo stesso ritmo il 9, dalla nona puntata della serie. Anche le ultime due puntate escono lo stesso giorno, il 3 settembre.

Il ritorno rappresenta un viaggio incredibile e inimmaginabile, un nuovo film-cosmo della durata di diciotto ore, un disordinato e visionario (ma non illogico) lavoro meta-testuale ricco di simboli. La libertà ottenuta da Lynch nel creare questo lavoro tanto stratificato e complesso

quanto irrisolto è un unicum nella storia della televisione, e stupisce il fatto che il regista sia riuscito a rendere popolare un'opera tanto avanguardistica nella storia della serialità moderna. Resta il fatto che *Il ritorno* mette in campo una serie di tecniche narrative, registiche, stilistiche e di montaggio che rivoluzioneranno non solo lo stile di Lynch dopo un silenzio di oltre dieci anni, ma anche l'assetto generale della televisione moderna. Nei capitoli seguenti si cercheranno di analizzare motivazioni di quest'operazione, considerando tutte le riflessioni trasversali che possono scaturire dal confronto di ogni singola sequenza del *Ritorno* con altri film, opere letterarie o pittoriche. Tra interpretazioni narrative anche legate ai libri di Frost, *The Secret History of Twin Peaks* e *The Final Dossier*, commenti critici ed effettivi studi sulle dinamiche di regia e sui riferimenti culturali, *Il ritorno* offre allo spettatore innumerevoli spunti di discussione. Lo scopo di questo testo non è solo quello di decodificare una linea narrativa, bensì quello di cogliere nessi culturali e ricorrenze formali o contenutistiche per capire innanzitutto cosa rappresenti la serie a prescindere, piuttosto che il suo contenuto. Le interpretazioni, ora forzate o ora concrete, saranno alternate a studi formali sulle tecniche usate (a livello registico, di scrittura, di montaggio e linguaggio), sulle citazioni, sulla ragnatela di connessioni interne ed esterne.

Nel testo d'analisi che segue verrà fatto più volte riferimento alla cronologia complessa e alla quantità disorientante di personaggi della serie. A causa di ciò, in fondo al testo, dopo i 18 capitoli dedicati alle rispettive puntate, vi saranno un elenco dei personaggi e un riassunto in ordine cronologico di tutti gli eventi (con quelli considerati "chiave" nella terza stagione sottolineati), come una legenda da ri-consultare quando ci si perde. Entrambi i riepiloghi implicano la visione di tutte e tre le stagioni e del film.

Ogni episodio del *Ritorno* ha un titolo non ufficiale, una tag-line usata da Showtime per incuriosire gli spettatori, che riporta una frase pronunciata all'interno dell'episodio. Useremo dunque per ogni capitolo la citazione inglese che compone il titolo degli episodi, e un sottotitolo esemplificativo del contenuto sostanziale della puntata, da cui si svilupperà il discorso.



EVENTO CHIAVE #18, PARTE 18: *La disgregazione del reale mediante il sognatore, "l'eliminazione dell'elettricità"*, in Nicola Settis, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, 291-292.

Sommario del volume

- 5 INTRODUZIONE
Gli esordi: costruendo le fondamenta di una nuova estetica
Immagini evocative per penetrare nell'America più cupa
Un posto bellissimo e strano
La Palma d'Oro e il conflitto tra l'autore e il medium
Rivalsa e dichiarazione d'intenti
Storie di oggetti e simboli
Strade dell'inconscio e mondi cinematografici alternativi
Verso il film-cosmo: meditazione e linguaggio digitale
il ritorno e la svolta
- 33 PARTE 1 | MY LOG HAS A MESSAGE FOR YOU
Venticinque anni dopo
Evento chiave #1
- 47 PARTE 2 | THE STARRS TURN AND A TIME PRESENTS ITSELF
L'occhio che uccide
- 65 PARTE 3 | CALL FOR HELP
Il pericolo della frammentazione
Evento chiave #2
- 83 PARTE 4 | BRINGS BACK SOME MEMORIES
Il controcampo funebre e il controcampo irreal
Evento chiave #3
Evento chiave #4
- 99 PARTE 5 | CASE FILES
L'oscurità estetica e lo sguardo verso l'alto
- 111 PARTE 6 | DON'T DIE
La ricerca della luce che irraggia dentro l'uomo
Evento chiave #5
Evento chiave #6
- 123 PARTE 7 | THERE'S A BODY ALL RIGHT
L'orrore laterale
- 137 PARTE 8 | GOTTA LIGHT?
Il fuoco, la genesi e l'allucinazione

- Evento chiave #7
Evento chiave #8
- 157 PARTE 9 | THIS IS THE CHAIR
La potenza del racconto
- 167 PARTE 10 | Laura IS THE ONE
Lo specchiarsi e il diramarsi del male
- 177 PARTE 11 | THERE'S FIRE WHERE YOU ARE GOING
Il superamento delle dicotomie
- 191 PARTE 12 | LET'S ROCK
Il gioco di pazienza
- 201 PARTE 13 | WHAT STORY IS THAT, CHARLIE?
L'assenza di riconoscimento
- 213 PARTE 14 | WE ARE LIKE THE DREAMER
Il sogno e la visione
Evento chiave #9
- 231 PARTE 15 | THERE'S SOME FEAR LETTING GO
Il ciclo emotivo e la morte del simbolo
Evento chiave #10
Evento chiave #11
- 249 PARTE 16 | NO KNOCK, NO DOORBELL
Il linguaggio del Dharma e la compenetrazione nel nostro reale
Evento chiave #12
- 261 PARTE 17 | THE PAST DICTATES THE FUTURE
La vita nel sogno oltre il tempo
Evento chiave #13
Evento chiave #14
- 277 PARTE 18 | WHAT IS YOUR NAME?
La disgregazione del reale mediante il sognatore
Evento chiave #15
Evento chiave #16
Evento chiave #17
Evento chiave #18
- 299 CHI È IL SOGNATORE?
Ipotesi
Sovrastruttura
Ultimi spunti
Conclusione
- 315 LISTA DEI PERSONAGGI
- 326 OPERE CITATE

English abstract

This review presents the new book by Nicola Settis, *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3* [Who is the Dreamer? A Guide to Watching Twin Peaks 3]. The young author, a scholar of cinema and media studies, offers a brilliant reading of director David Lynch's latest season of *Twin Peaks*, an enigmatic television series watched all around the world. Through a narrative and visual approach adapted to the contemporary, *Twin Peaks 3, The Return* constitutes a new device, a still unexplored object that produces endless questions and that never stops involving the spectator in reflective and sensorial mechanisms. "Who is the Dreamer?" investigates the symbols and internal connections within this open work which expresses both the director's personal vision and sensibilities, and the human boundary between dream and reality.

keywords | David Lynch; *Twin Peaks*, David Bowie; Nicola Settis.

abbedari architettonici di Sergio Polano (Ronzani, 2022)

Una presentazione e un estratto del volume

a cura di Beppe Cantele

Presentazione

Beppe Cantele



Sergio Polano, *abbedari architettonici*, Ronzani 2022. i lettori Engramma possono usare il codice promozionale Engramma2022 per acquistare questo volume con il 15% di sconto.

Prima di andarsene lo scorso giugno, Sergio Polano ha voluto dare alle stampe un suo denso lavoro di ricognizione su un particolare filone della ricerca architettonica, quello legato al disegno di edifici in forma di lettere dell'alfabeto.

“L’architecture commença comme toute écriture. Elle fut d’abord alphabet” – proclama Victor Hugo nel celebre capitolo di *Notre Dame de Paris* intitolato *Ceci tuera cela*. Questa affermazione posta da Polano in esergo al suo scritto sintetizza l’interesse che periodicamente almeno dal XV secolo architetti o artisti rivolgono all’abbedario architettonico. Polano raccoglie in un ricco regesto visivo gli episodi che costellano questo particolare settore del variegato complesso che si suole chiamare abbedario, inserendo in prospettiva storica i singoli episodi, che

non hanno un apparente legame tra loro. “Emergenze intermittenti” e “impulsi discontinui” sono dunque proposti in ordine cronologico, offrendo notizie circostanziate sugli autori così da offrire vividi contesti alle imprese grafiche.

È così che dai tratti decisi di quello che è ritenuto il primo esempio di architetture disegnate in guisa di alfabeto, le *Lettres Fantastiques* del *Champfleury* di Geoffrey Tory del secondo Quattrocento, si giunge a balzi a episodi maggiori nella storia delle lettere «architettate» dal loro disegno. Dapprima segnali, come le *two letters* in un frammento dell’opera di John Thorpe (ca. 1563-1655?), poi contributi più corposi come quello di Thomas Gobert (ca. 1630-1708). Nel disegnare planimetrie letterali, l’*Architecte des Bâtimens du Roi* si ingegna a trovare articolate soluzioni per ricondurre a simmetria le lettere. Introducendo *Douze desins d’Eglises...*, tutti rimasti sulla carta, spiega: “Je me suis attaché a conserver la forme des lettres, leur Irregularité n’estant pas facile a reduire, on pouroit apeler cet ouvrage un jeu d’esprit en architecture”. Ancora, circa un secolo più tardi, l’eccezionale *Architektonisches Alphabeth* del 1773-74 di Johann David Steingruber (1702-87) è un tentativo sapiente di por regola all’arbitrarietà delle forme alfabetiche. Il secolo XIX sembra offrire la maggiore quantità di episodi, a partire da Antonio Basoli (1774-1848) che descrive il suo *Alfabeto Pittorico*, steso dal 1821 al 1847, come un «alfabeto in calembour del genere di prospettiva o sia tante lettere». Quasi contemporanei sono l’*Alphabet Pittoresque* di Giovanni Battista delle Piane, pubblicato nel 1844 da Leopold Müller in un volume di cromolitografie e *The Landscape Alphabet* disegnato nel 1831 da Miss L.E.M. Jones secondo il britannico gusto spiccatamente pittoresco.

Negli ultimi cento anni, osserva Polano, “una sottile fascinazione per gli abbecedari architettonici (e per la promessa di trasgressività delle edificazioni letterali) è tornata a serpeggiare” e si è “vieppiù diffusa nei pressi immediati dell’attualità”: ne sono prova gli abbecedari fotografici che individuano le lettere negli elementi architettonici o le vaste ricognizioni come *Archabet. An Architectural Alphabet* di Balthazar Korab del 1985. Ma, accanto alle architetture disegnate, proprio nell’ultimo secolo le lettere hanno trovato declinazione progettuale nelle architetture delle avanguardie storiche, da El Lisickij a Depero, nella *City as Alphabet*

di Claes Oldenburg, fino ai musei ebraici di Daniel Libeskind dove le lettere, secondo la tradizione giudaica sono protagoniste sostanziali e non solo segni, e all'Alfabet Gebouw di MVRDV a Amsterdam del 2010 dove le bucatore sono disegnate come lettere dell'alfabeto.

Stupefacente è il repertorio iconografico raccolto da Polano che oltre agli alfabeti citati, riprodotti integralmente, comprende capilettera di Giampietro Zanotti e Giovan Battista Piranesi e i disegni di Federico Babina dall'abecedario *Archibet City. From Aalto to Zaha Hadid* del 2015. *abecedari architettonici*, edizione aggiornata di un saggio pubblicato alcuni anni fa, esce per i tipi di Ronzani, nella collana Arti e design.

Pagine da: Sergio Polano, abecedari architettonici (5-14)

Ne *L'esprit de la lettre*, recensione comparsa nuovamente in appendice a *La Lettre et l'Image*, la debordante, disordinata ma felice antologia di Massin, Roland Barthes scrive:

Anzitutto, osservando le centinaia di lettere figurate giunte a noi attraverso i secoli [...] è evidente che la lettera non è il suono [...] il divenire e l'avvenire della lettera [...] sono indipendenti dal fonema. Questo rigoglio impressionante di lettere-figure dice che la parola non è il solo contorno, il solo risultato, la sola trascendenza della lettera. Le lettere servono a fare parole? Certo, ma anche altre cose. Che cosa? Gli abecedari. [Le] lettere del nostro alfabeto, animate [...] da centinaia di artisti di ogni secolo, sono poste in un rapporto metaforico con altre cose ben diverse [...] Tutto questo catalogo di elementi naturali e umani (e non) moltiplica la breve lista dell'alfabeto: il mondo intero è tutt'uno con la lettera.



1 | Geoffroy Tory, *Lettres Fantastiques*, dal trattato *Champfleury*. *Au quel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*, Tory - Gourmont, Paris 1529.

2 | Giovanni Battista de Pian, *Alphabet Pittoresque*, Wien 1844.

A fronte di tale inarrestabile cosmografia letterale, per cui “dal Medioevo sino ai giorni nostri - sintetizza Massin - hanno dunque continuato a moltiplicarsi gli alfabeti fatti di lettere-fiori, di lettere-animati, di lettere-uomini, di lettere-oggetti”, come - tra mille altre - le rinascimentali *Lettres Fantastiques* del *Champfleury* di Geoffroy Tory, nella seconda metà del Quattrocento viene disegnato quello che si presume essere il primo abbecedario architettonico, ancor poco conosciuto ma esaurientemente discusso da Erika Boeckeler nel 2011. L'ignota paternità è fonte di attribuzioni dibattute, mentre l'origine viene collocata nell'Europa del Nord, forse nei Paesi Bassi. La forma scrittoria è quella allora chiamata *fractura*: a differenza di quanto accadrà in seguito, utilizza le sole minuscole, ramificando un vocabolario 'gotico' di elementi costruttivo-decorativi all'interno dei vari segni di vivace impulso verticale. Ritrovato completo a Bologna nel 1888 da Max Lehrs, che ne giudica mediocre la qualità incisoria, è dettagliatamente pubblicato nel 1897 in *Gothic*

Alphabets, prezioso repertorio di Jaro Springer, per il quale le lettere dell'abecedario sono delle 'sedate conceptions', con l'avvertimento che: "The architectonic forms of this alphabet are unique. They had no procreative force. The figure-alphabet, on the other hand, was long-lived, and gave rise to numerous imitations".

È opportuno segnalare che in *Architektur und Alphabet*, ricerca svolta perlopiù nei secondi anni Settanta del Novecento, Werner Oechslin ha saputo individuare e classificare le prospettive correlate di indagine nei due ambiti; la relazione tra alfabeto e architettura, anche nell'accezione empirica degli abecedari, con cui la si affronta qui per offrire un dettagliato regesto visivo in prospettiva storica, è comunque caratterizzata da emergenze intermittenti e da impulsi discontinui nel tempo. Non a caso, si dovranno attendere secoli per la ricomparsa, dopo quello "gotico", di altri abecedari architettonici, che ricorreranno però alle maiuscole, cioè al repertorio più antico della duplice articolazione alfabetica, definitosi con allure maestosa e perentoria nell'epigrafia monumentale romana del I sec. d.C.

Un primo, episodico segnale si trova in un frammento dell'opera di John Thorpe (ca. 1563-1655?), architetto inglese di cui quel poco che si sa è dedotto dalla collezione di disegni posseduta da Horace Walpole, che è stata studiata da John Summerson. È un progetto di residenza, documentato da scarse tracce, la cui pianta si basa sul profilo delle iniziali dell'architetto: "Thes two letters, I [sta per J, assente dall'alfabeto latino] and T - precisa l'autore in un cartiglio - / being ioyned together as you see / Is ment for a dwelling house for mee".

Ben altro contributo è quello di Thomas Gobert (ca. 1630-1708), *Architecte des Batiments du Roi* dal 1662, scultore e ingegnere, autore ai primi del Settecento di trattati di idraulica, rampollo di una famiglia di artisti e costruttori attiva tra Fontainebleau e Parigi. Autore di numerosi edifici e acquedotti, Gobert fa anche parte del gruppo di sei architetti francesi (*inter alios*, Louis Le Vau e Claude Perrault) incaricati nel 1699 da Louis XIV di presentare progetti per la dimora reale di Versailles. Nello splendido manoscritto in grande formato del suo *Traitté / Pour conduire a la perfection de l'architecture*, omaggio al Re Sole chirografato intorno al 1690, introducendo l'appendice coi *Douze desins d'Eglises ou chapelles*

tres differentes, dont les plans sont le douze lettres qui composent le nom du Roy Louis le Grand, tutti rimasti sulla carta, Gobert spiega: “Je me suis attaché a conserver la forme des lettres, leur Iregularité n’estant pas facile a reduire, on pouroit apeler cet ouvrage un jeu d’esprit en architecture”. Condizionato dal coevo horror asymmetric, per por freno alla Iregularité delle forme alfabetiche, Gobert disegna con ingegnosa articolazione delle planimetrie in forma specchiata bilaterale (ad es.: L ? mentre le D, caso limite, sono intrecciate, con A e O che fanno eccezione), soluzione che peraltro rende difficoltosa la riconoscibilità alfabetica. Le 12 lettere di LOVIS LE GRAND (la L in due varianti) adottano forme alfabetiche promiscue: le L, la I e l’infelice G hanno un *ductus* corsivo, presente anche in una R *sui generis*, con occhiello circolare; N è di fatto una n minuscola; il resto è un’interpretazione geometrizzante, con tratti magri, delle maiuscole classiche, ove si notano una A e una S sbilanciate. Ciascuna tavola presenta, dall’alto in basso, magistralmente impaginate: una breve descrizione testuale, una sezione (assente nella seconda L) e un prospetto, condotti dalla base inferiore della pianta che conclude la composizione dei singoli edifici religiosi, di contenute dimensioni, dell’insieme. Se per Josef Ponten sono “la migliore, la piu giocosa ed eccentrica delle architetture incompiute”, Joseph Kiermeier-Debre e Fritz Franz Vogel nel volume su Johann David Steingruber stimano che le tavole di Gobert, esaminate anche da un saggio di Pierre Moisy, “debbono essere interpretate come la dimostrazione ludica delle esigenze di un sovrano assoluto”, ipotizzando che il vero fine dell’opera fosse di *épater le Roi*, in vista di qualche incarico.

English abstract

“L’architecture commença comme toute écriture. Elle fut d’abord alphabet” (“Architecture begins like all writing. It is first an alphabet”) – proclaimed Victor Hugo in 1832. This updated edition of Sergio Polano’s essay illuminates one of the less visible aspects of this claim, the primer called the “abecedario” or ABC book. The notion of an architectonics of the alphabet at first appears exotic, but corresponds with the making of alphabets in curious, sometimes bizarre forms since early print culture. The essay is accompanied by a rich and fascinating repertoire of examples of architectural alphabets. Sergio Polano, *abecedari architettonici*, Ronzani 2022.

keywords | Sergio Polano; Architectural Alphabets; Ronzani Editore.



la rivista di **engramma**
luglio **2022**
193 • Tracce Finestre Visioni

Editoriale

Monica Centanni, Piermario Vescovo

Marina Apollonio, Fusione circolare/Endings

Guglielmo Bottin

Embodiment vs Rejectingness

Mario De Angelis

Esposizioni di niente/Testi per niente

Massimo Maiorino

L'indicibile rappresentabile

Enrico Palma

Indovinelli compositivi

Susanna Piscicella

Finestre letterarie e finestre visive

Silvia Urbini

Pages d'un Journal de Chantier

Chiara Velicogna

**Steve McQueen. How Does One Believe
in the Future?**

Angela Vettese

Venezia "maternamente oscura" ospita Anish Kapoor

Michela Maguolo

An Archaeology of Silence

Asia Benedetti

What a Time!

Francesco Giosuè

L'incantesimo del fuoco

Andrea Cortellessa

"Cromocracy"

Andrea Cortellessa

**La memoria di un gesto che raccoglie il visivo
in un segno**

Silvia De Min

Sogno e visione, secondo David Lynch

a cura di Ilaria Grippa e Monica Centanni

**abbedari architettonici di Sergio Polano
(Ronzani, 2022)**

a cura di Beppe Cantele