Università Iuav di Venezia

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di culture del progetto
Scuola di dottorato in Architettura, città e design , XXXIV Ciclo

Curriculum: cultura visuale
L-ART/03
A.A. 2021—2022

RE / OVER / HYPER-ENACTMENTS
Strategie di riattivazione nelle produzioni artistiche contemporanee

Tesi di dottorato di Stefano Mudu

Relatrice
Prof.ssa Angela Vettese
Università Iuav di Venezia

Controrelatrice
Prof.ssa Cristina Baldacci
Università Ca' Foscari Venezia

Abstract

Questo studio intende delineare le regole di un nuovo modello analitico denominato “ciclo migratorio delle immagini”, utile a orientarsi tra quegli specifici oggetti visuali che, finora studiati nell’ambito dei cosiddetti “re-enactment studies”, si presentano come strategiche riattivazioni di materiali pregressi, artistici e no. La tesi si sviluppa a partire da un discorso storico-critico tra i pionieri di questo approccio e, dopo aver ripercorso la storia dell’arte del Novecento, si concentra sulla produzione artistica degli ultimi vent’anni. Ricorrendo a un filtro analitico di tipo compositivo supportato dalle più contemporanee teorie filosofiche come la Object-Oriented Ontology, l’autore analizza il lavoro di un gruppo di artiste/i intermediali, tra cui Alexandra Pirici, Rayyane Tabet, Mathilde Rosier, Anthea Hamilton, Goshka Macuga e Camille Henrot. Tale operazione permette alla tesi di mettere in discussione la terminologia attualmente utilizzata negli studi sull’argomento, approdare alla formulazione di nuove nomenclature e, infine, delineare il perimetro applicativo di un nuovo contesto di indagine: gli “enactment studies”.

This study aims to outline the rules of a new analytical model called “migratory cycle of images”. This is supposed to act as an orientational tool among those visual objects seen as strategic reactivations of past materials that have been studied until now within the so-called “re-enactment studies”. The thesis takes away from a historical and critical discourse about the pioneers of a similar approach and, by retracing the history of art during the last Century, specifically focuses on the artistic production from the last twenty years. According to the principles outlined by one of the most contemporary philosophical theories such as the Object-Oriented Ontology, the author takes the perspective of a compositional approach to analyse the works realized by a group of established artists, including Alexandra Pirici, Rayyane Tabet, Mathilde Rosier, Anthea Hamilton, Goshka Macuga and Camille Henrot. This path, theoretical and historical at the same time, allows the thesis to question the vocabulary currently used to describe the object of research, to formulate new nomenclatures and, finally, to outline the potential of a new field of study: namely the “enactment studies”.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Angela Vettese e Cristina Baldacci che, nel corso di questi anni, mi hanno accordato la fiducia per affrontare con autonomia i miei interessi di ricerca senza farmi mai mancare un valido supporto teorico e umano. Sempre a loro va' la mia gratitudine per avermi coinvolto attivamente in progetti di vario genere che si sono rivelati fondamentali per questo percorso dottorale.

Ringrazio Cecilia Alemani che, negli ultimi due anni, mi ha permesso di affiancarla nella ricerca curatoriale de *Il latte dei sogni*, la mostra per la prossima edizione de La Biennale di Venezia; molti degli studi condotti sotto la sua guida sono stati anche fonte di ispirazione per la scrittura della tesi.

Ringrazio inoltre tutti coloro che, sia in fase di ricerca sia di scrittura, mi hanno aiutato a trovare il giusto cammino: i docenti di Composizione Architettonica della Scuola di dottorato Iuav; gli artisti e i professionisti con cui ho sviluppato un confronto attivo in termini teorici e pratici. Ringrazio pertanto Antoni Muntadas, senza i cui illuminanti consigli questa ricerca non avrebbe potuto adottare la piega terminologica su cui si è strutturata; Gediminas e Nomeda Urbonas e Kristupas Sabolius, per i consigli in fase di esordio tra Venezia e Cagliari; Marie de Brugerolle, per la disponibilità al confronto; Giulio Squillacciotti, per le lunghe chiacchiere su narrazione e immaginazione; Oscar de Felice, per gli illuminanti racconti sulle stringe, sui quanti e sul rumore bianco; e infine Claudia Preziuso, per il prezioso supporto filosofico e, tra le altre, per quella lunga, memorabile chiacchierata a Cala della Signora, Sant'Antioco.

Un ringraziamento speciale è rivolto agli archivi, alle gallerie, alle case editrici e alle istituzioni pubbliche e private che sono state di grande supporto nel facilitare i rapporti con gli artisti e nel reperimento di materiale bibliografico e iconografico. In particolare, grazie a: l'Archivio e la Biblioteca della Biennale (ASAC), Venezia; Tate, Londra; Fondazione Prada, Milano; Neues Museum, Nürnberg; Kettle's Yard, Londra; MHKA, Anversa; Walker Art Center, Minneapolis (US); Galerie Nationale du Jeu de Paume, Parigi; Galerie Buchholz, Berlino, Colonia e New York; Andrew Kreps Gallery, New York; Kamel Mennour, Parigi; Kate Macgarry Gallery, Londra; Museum Brandhorst, Monaco; Les Presses du éel, Parigi; Studio Laure Prouvost, Anversa; Galleria e Collezione Martini e Ronchetti, Genova; Archivio e Fondazione Giulio Paolini, Torino; Katherine Duke e la Erick Hawkins Dance Foundation.

Infine ringrazio Claudio, la mia famiglia e i miei amici che, in qualunque ordine si leggano, hanno più di tutti fornito il supporto emotivo e affettivo che ha reso possibile il compimento di questi anni di studio.

RE / OVER / HYPER-ENACTMENTS
STRATEGIE DI RIATTIVAZIONE NELLE
PRODUZIONI ARTISTICHE CONTEMPORANEE

Indice

Introduzione
OLTRE IL RE-ENACTMENT XI

Capitolo 1
PRATICHE DI RIATTIVAZIONE NELLE ARTI DEL XX E XXI SECOLO

1.1 ORGANIZZARE TEMPO E SPAZIO: UNA PROSPETTIVA TEORICA 3
Il tempo della storia e il tempo dell'opera 8
L'oggetto sospeso tra passato e presente: la collezione 11
Dal museo immaginario alla rivoluzione postmoderna 18
Gli oggetti in sequenza tra apertura e archeologia 24
La differenza nella ripetizione 28
Verso il contemporaneo: la "cosa che è nella cosa" 34

1.2 RIPENSARE LA STORIA DELL'ARTE: MORFOLOGIE E OGGETTI 37
Il montaggio spazio-temporale nel contesto avanguardista 39
Alberto Savinio e il paradigma della libera associazione 45
La fotografia come documento dell'effimero 50
Dall'azione alla partitura: il materiale occorrente alla ricostruzione 53
Assemblaggio: un metodo di composizione per l'oggetto e per la storia 58
Tagliare la storia e ricomporne i frammenti. Arte e Architettura. 66
Il disordine dell'opera, il disordine del contesto 73

1.3 ORIENTARSI NEL CONTEMPORANEO 79
Un supporto filosofico: la Object-Oriented Ontology 87
Tutto è un oggetto 92
Aggregazioni, metafore e simbiosi 97
Una prospettiva epistemologica 102
Il ciclo migratorio delle immagini: un modello 111

Capitolo 2
BEFORE-IMAGES. SCEGLIERE GLI OGGETTI DI RIFERIMENTO

2.1 NON TUTTO IL PASSATO DIVENTA FUTURO 119
Saccheggiare il passato: il ritorno del classico e dei suoi frammenti 122
Lo sguardo pseudo-archeologico del contemporaneo 127
Il paradosso dell'immobilità 137

2.2 CODICI PER DESCRIVERE E TRASMETTERE 143
Sistemi notazionali 147
L'oggetto e la partitura 152
La partitura nell'oggetto 157

2.3 ESPOSIZIONI E ARCHIVI INESAUSTI 166
Frammenti di storie: l'esempio di Rayyane Tabet 169
L'oggetto come archivio e viceversa: morfologie e temporalità 180
La mostra come oggetto composto 184
Coreografare spazio e tempo, la struttura dell'esposizione 192

Capitolo 3
ENACTMENTS. METODOLOGIE DELLA MESSA-IN-SCENA

3.1 TRA RIPETIZIONE E RIATTIVAZIONE 203
Il prefisso come strumento di classificazione compositiva 207
Re- /Over- /Hyper-enactments 211

3.2 RE-ENACTMENT 215
Dalla ripetizione alla riattivazione 223
Il re-enactment della composizione 226
Mathilde Rosier: *Le Massacre du Printemps* 230
Find Circumstances in the Antechamber 244

3.3 OVER-ENACTMENT 254
Una nomenclatura espansa per una composizione allargata 259
Anthea Hamilton: *Reimagines Kettle's Yard* 265
Stratificazioni programmatiche 276
The Squash 281

3.4 HYPER-ENACTMENT 296
Hyper come caotico, non localizzabile, viscoso 301
Camille Henrot: *Grosse Fatigue* 306
The Pale Fox 316

Capitolo 4
AFTER-IMAGES. LASCIARE TRACCE

4.1 SOPRAVVIVERE ALLA MESSA-IN-SCENA 327
L'autonomia delle after-images 331
Documenti e testimoni 334
Una mostra di after-images: Lucy McKenzie 339
Una prospettiva temporale e concettuale 352

4.2 GLI OGGETTI ORFANI 357
L'oggetto che rimane nel flusso: Laure Prouvost 369
Esporre le after-images o "non giocare con le cose morte" 380

4.3 RIAPRIRSI ALLA CHIUSURA 389
L'ambigua finitudine della composizione 394
Un'applicazione critica dell'opera aperta 397
"Prima dell'inizio e dopo la fine": gli oggetti di Goshka Macuga 401
To the Son of Man Who Ate the Scroll 407
Una serie di infinite riaperture 413

Conclusioni
VERSO GLI ENACTMENT STUDIES 421

Bibliografia 429
Crediti fotografici 449

Introduzione

OLTRE IL RE-ENACTMENT

Nel 2018, quando chi scrive si è trovato ad affrontare alcune riflessioni preliminari utili alla formulazione della proposta di dottorato che ha poi condotto alla scrittura di questa ricerca, quella del re-enactment sembrava essere una delle più stimolanti tematiche della storia dell'arte e della cultura visuale. Da qualche tempo, il termine compariva ricorrentemente su riviste, studi e saggi scientifici; era diventato argomento di dibattito in convegni di importanti istituzioni culturali; e, come in altri contesti disciplinari in cui il suo utilizzo era già consolidato – dalla danza alla musica, dall'antropologia alla storiografia – cominciava a descrivere una generica attitudine culturale volta a ri-mettere-in-scena il passato in maniera consapevole. In ambito artistico, in particolare, la crescente necessità di un suo utilizzo sembrava essere comprovata dall'impressionante diffusione di oggetti ed esperienze visive che, sempre più spesso in maniera strategica, riadattavano, riformulavano, o riattivavano episodi artistici pregressi sia sul piano formale sia su quello narrativo e concettuale. Si trattava di disegni, dipinti, sculture, installazioni, performance, testi e addirittura intere mostre che adottavano un approccio per così dire "appropriativo" sul passato costruendosi a partire da documenti o oggetti ritrovati in archivi, depositi e collezioni più o meno conosciuti.

Nonostante la facilità con cui il concetto di re-enactment si associava a questi materiali, tuttavia, la teoria dell'arte faticava a gestire univocamente il valore, il senso e forse anche le finalità delle operazioni da esso veicolate. Come avrebbe voluto una tradizione che faceva discendere i suoi meccanismi dalla storiografia e in particolare dalle rievocazioni folkloriche, il termine era utilizzato per indicare soprattutto progetti artistici che proponevano una minuziosa ricostruzione formale o narrativa di un evento trascorso ma, con una certa libertà, iniziava

anche a descrivere forme di riattivazione che contemplavano un maggiore grado di esuberanza spazio-temporale. Si riferiva ad esempio alle pratiche di "embodiment" (o incarnazione) in cui il corpo di uno o più performer mima, simula e letteralmente anima le immagini di iconografie consuetamente rappresentate con i più fissi e tradizionali mezzi espressivi.

All'inizio di questa ricerca, inoltre, si può dire che la letteratura esistente non avesse ancora costruito uno sguardo unitario sull'oggetto di studio e ne analizzava le dinamiche esplodendone (più che ordinandone) le prospettive applicative: alcuni ricercatori si erano concentrati sullo studio delle operazioni archivistiche su cui si reggeva il re-enactment;[1] altri avevano voluto limitare la propria attenzione alla portata mnestica di tali processi di riattivazione descrivendone alternativamente il valore storico o affettivo;[2] in molti avevano preferito circoscrivere il proprio oggetto di studio al solo ambito performativo, magari ponendosi in continuità con i risultati già ottenuti in discipline affini come il teatro e la danza.[3] Fino ai tardi anni Duemila, per dirla altrimenti, il re-enactment sembrava descrivere dei cortocircuiti temporali comunemente riconoscibili in ambiti disciplinari differenti ma, allo stesso tempo, acquisiva una sfumatura di senso ogni volta differente a seconda del contesto e degli specifici oggetti di studio. Non era altro che una versatile nomenclatura in grado di destreggiarsi tra nozioni disparate

1 C. Baldacci, *Archivi impossibili*, Joan and Levi editore, Monza 2017; G. Giannachi, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, The MIT Press, Londra 2016; trad.it E. Dalgo e F. Iannelli (a cura di), *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma 2021.

2 V. Agnew, *What is Reenactment* in *Extreme and Sentimental History*, Criticism, vol. 46 n. 3, Wayne State University Press, 2004, pp. 327–339. S. Lütticken, *History in motion: Time in the Age of the Moving Image*. Sternberg Press, Berlino 2013; S. Lütticken, *Life once more. Forms of reenactment in contemporary art*, Witte de With, Rotterdam 2015.

3 Qui gli esempi sono innumerevoli. Si pensi solo a A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* in Dance Research Journal, vol.42 n.2, 2010, pp. 28–48; S. Franco, M. Nordera, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010R. Schneider (a cura di), *Performing remains, art and war in times of theatrical re-enactment*, Routledge edizioni, Londra e NewYork 2011; T. De Laet, *Archivial Revivals. Re-enactment at the Intersection of Preservation and Provocation, in Archive Practice*, Patrick Primavesi and Janine Schulze, Monaco 2013.

come memoria, archivio, autenticità, replica, copia, eredità, storia, e così via.

Nel corso degli ultimi tre anni però – di pari passo allo sviluppo di questa ricerca – l'incertezza che sembrava avvolgere il termine ha iniziato ad essere affrontata in maniera più consapevole e, senza ovviamente dissiparsi completamente, pare aver riconosciuto che questa versatilità di significati sia la vera e propria cifra del concetto di re-enactment. Una recente serie editoriale intitolata *The Contemporary Condition*[4] ha dedicato ampio spazio al problema della temporalità nel contemporaneo e ha aiutato a definire il panorama storico-culturale entro cui insistono le dinamiche del re-enactment; diversi convegni e pubblicazioni – per esempio quelli coordinati da centri di ricerca come l'Institute of Cultural Inquiry di Berlino[5] – hanno messo in luce le condizioni di re-circolazione della conoscenza implicate nelle sue molteplici declinazioni strategiche;[6] alcuni studiosi hanno addirittura proposto di mettere il termine al centro di un approccio transdisciplinare e definirlo come il fulcro di un vero e proprio ambito di studi. È del 2020, ad esempio, la prima pubblicazione che ambisce ad affrontare il problema da un punto di vista terminologico e che, intitolata *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*,[7] si propone come un glossario delle ricorrenti nomenclature negli studi sull'argomento. O, ancora, è di prossima pubblicazione un volume

4 Si veda, ad esempio, la collana editoriale curata da Jeoff Cox e Jacob Lund intitolata *The Contemporary Condition* (2018–in corso) che, ad oggi con diciassette pubblicazioni, ha usato il filtro della temporalità per descrivere l'esuberanza progettuale dell'arte e della cultura contemporanee.

5 L'Institute of Cultural Inquiry di Berlino – ICI ha dedicato all'argomento il focus delle sue ricerche nel biennio 2016–18. Il programma *ERRANS, In Time* è stato costruito grazie all'erogazione di borse di ricerca interdisciplinari e si è tradotto in una serie di appuntamenti tutti volti allo studio dell'erratica struttura temporale contemporanea.

6 In questi anni sono nati alcuni dei convegni più interessanti per gli studi sul re-enactment e, più specificamente, per i contenuti di questa tesi. Si veda, tra gli altri, *RE-* (25 settembre 2017); *Impossible Archives, Infinite Collections* (17 ottobre 2017); *P/RE/ENACT! Performing in Between Times* (27 ottobre 2017); *Over and Over and Over Again. Re-Enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory* (16–17 novembre 2017)); *It's About Time* (4 luglio 2018). Per maggiori informazioni si veda: https://www.ici-berlin.org/projects/errans-time-2016-18/ [ultimo accesso: 22 febbraio 2022].

7 AAVV, *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, Key Term in the Field, Routledge, New York 2020.

frutto del convegno interdisciplinare *On Reenactment. Concepts, Methodologies, Tools*[8] che ha cercato di riconoscere le operazioni metodologiche alla base delle pratiche di ricircolazione in contesti eterogenei – soprattutto riferibili all'ambito della danza, del teatro, dell'antropologia e dell'arte contemporanea.[9]

Al di là delle loro specifiche derive teoriche, l'aspetto fondamentale emerso da queste e molte altre recentissime ricerche è che, pur ponendosi in continuità con la letteratura esistente, gli studiosi che le hanno condotte hanno ampiamente allargato le prospettive applicative della nozione di re-enactment. E non solo da un punto di vista disciplinare – dacché è sempre stata evidente la capacità adattiva del termine – ma soprattutto da un punto di vista strutturale. Artisti, curatori, danzatori, coreografi, studiosi e storici in questi ultimi anni hanno indistintamente adottato il termine re-enactment su un piano teorico e pratico, riferendosi tanto ai già citati processi di apertura di archivi, tracce e documenti del passato quanto, per esempio, descrivendo mostre e installazioni intermediali che hanno impiegato materiali consapevolmente prelevati da temporalità multiple. Con sempre maggiore facilità, cioè, il termine re-enactment è uscito dalle prospettive di una narrazione lineare che aveva al massimo dovuto fare i conti con il ritorno di un unico momento passato e si è invece adattato a qualificare anche episodi artistici strutturalmente multispaziali e multitemporali: prodotti o processi creativi[10] le cui stratificate caratteristiche formali e concettuali derivano da eterogenee attitudini a riattivare, associandoli tra loro, materiali esistenti estrapolati da tempi e contesti differenti.

8 Il convegno internazionale organizzato da Cristina Baldacci e Susanne Franco per l'Università Ca' Foscari nell'ambito del più grande progetto *Mnemedence. Memory in Motion*, si è tenuto online nelle giornate di 19–20 novembre 2020. Maggiori informazioni: https://it.mnemedance.com/conference-2020 [ultimo accesso 22 febbraio 2022].

9 Dal convegno deriva il volume di prossima pubblicazione [C. Baldacci, S. Franco (a cura di), *On Reenactment*, Accademia University Press] su cui chi scrive ha redatto l'introduzione a una sezione di conversazioni chiamata "Duets".

10 Nell'uso comune, il termine re-enactment descrive tanto l'atto della ri-messa-in-scena quanto l'oggetto artistico che ne deriva.

Come si legge definitivamente nell'introduzione al volume *Over and Over and Over Again*,[11] – una delle più recenti pubblicazioni sull'argomento e frutto di uno tra i già citati convegni internazionali presso l'ICI di Berlino – il concetto di re-enactment è ormai impiegato per descrivere multiformi operazioni di riattivazione e si presta ad essere abbinato a prodotti visivi che si riappropriano, ripresentano, revisionano, reimmaginano e ri-mettono-in-scena gli oggetti dell'esistente in maniera sempre differente. Ha cioè abbracciato definitivamente quella prospettiva che già qualche anno fa lo vedeva al centro di un crogiolo di differenti altre nomenclature e di altrettanto ampie implicazioni contestuali.

Fin dai primi e più timidi approcci con questo panorama vasto e caotico, tutt'altro che definitivamente strutturato, è stato pertanto chiaro che un utile contributo all'argomento dovesse soprattutto tentare di riordinare la letteratura esistente per dar conto dell'eterogeneità di tendenze che si radunavano empiricamente sotto il segno del re-enactment. L'intenzione principale non era tanto quella di fornire una canonizzazione definitiva – dal momento che la letteratura esistente già si sforzava abbondantemente di raggiungere un consapevole riordinamento critico; non coincideva neppure (solamente) con la volontà di ricondurre alla casistica nuovi esempi artistici. L'obiettivo primario era piuttosto quello di provare a orientarsi tra le differenti questioni temporali e spaziali che il concetto di re-enactment chiama in causa e differenziare gli oggetti da esso derivati sulla base delle diverse meccaniche che li costruiscono; provare dunque a muoversi tra i raggi di questo termine ombrello non tanto per negare la complessità delle sue dinamiche interne ma per individuare i confini tra le une e le altre.

Quasi immediatamente, pertanto, ci si è resi conto che forse il problema principale fosse proprio di tipo terminologico; che la dicitura re-enactment non fosse più capace di contenere la varietà spaziale e temporale dei casi studio ad essa ricondotti; e che, infine, una valida proposta di studio potesse coincidere

11 C. Baldacci, C. Nicastro, A. Sforzini (a cura di), *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cultural Inquiry, 21, ICI Berlin Press, Berlino 2022, <https://doi.org/10.37050/ci-21> [open access disponibile al link: https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-21/Over-and-Over-and-Over-Again.pdf ultimo accesso: 28 gennaio 2022].

con la ricerca di nomenclature più peculiari, utili a specificare di volta in volta le differenze che caratterizzano le modalità di riattivazione dell'esistente.

Non è un caso che il titolo inizialmente scelto per l'intera trattazione – e oggi utilizzato in questa introduzione – fosse *Oltre il re-enactment*: con esso si voleva infatti indicare la necessità di traghettare l'oggetto di studio verso nuove prospettive di analisi e, appunto, posizionarsi "oltre" i suoi (seppur pochissimi e fumosi) standard e canoni: ci si voleva interrogare sulla possibilità di individuare, analizzare e descrivere le diverse modalità in cui avviene una generica operazione di riattivazione.

Per uscire dall'impasse del termine ombrello si è dapprima cercato nella letteratura qualche indizio critico che aiutasse a smascherare i punti deboli della sua etimologia. Una questione non facile: soprattutto se si conta la generale intraducibilità del termine nella lingua italiana e dunque la necessità di allineare qualsiasi nuovo approccio alla lingua inglese.

Poi, accogliendo una provocazione dello studioso Sven Lütticken – che, in diverse occasioni seminariali e in più recenti pubblicazioni[12] ha proposto di non trascurare l'importanza del termine "enactment" nei processi di ricostruzione del passato – si è pensato che una soluzione alle complessità raggiunte dagli studi sul re-enactment potesse proprio coincidere con la liberazione di quest'ultimo dal prefisso "re" – forse troppo immediatamente riconducibile all'idea di "ripetizione".

Anche il concetto di "enactment", in effetti – traducibile come "messa-in-scena" o "messa-in-forma" – può alludere a un generico processo di ordinamento di materiali che, specie nell'ambito psicologico in cui è utilizzato per indicare lo sforzo di un paziente nella visualizzazione del proprio passato, hanno una loro autonomia e, soprattutto, esistono a priori rispetto al momento in cui sono uniti.

Ampliando questa iniziale intuizione di Lütticken, dunque, si è pensato che il termine "enactment" avrebbe potuto diventare un nuovo e ampio termine ombrello utile a indicare atti di generica messa-in-scena e unione tra materiali

12 Si veda l'introduzione per C. Baldacci, C. Nicastro, A. Sforzini (a cura di), *op.cit.*, pp. 1–16; ma anche il dialogo con Susanne Franco disponibile al link https://it.mnemedance.com/interlude [ultimo accesso: 10 dicembre 2021], la cui trascrizione sarà pubblicata in C. Baldacci, S. Franco (a cura di) (in corso di pubblicazione), *op.cit.*

spazio-temporalmente differenti. Così facendo, infatti, non solo il re-enactment avrebbe potuto tornare a descrivere una sola tra le modalità con cui si aggregano gli oggetti ma, affiancando la radice ad altri prefissi, si sarebbero potute trovare nuove nomenclature in grado di descrivere altre operazioni di aggregazione dei materiali e dunque riattivazione degli stessi. È lo stesso Lutticken, per esempio, a formalizzare una prima proposta alternativa e a ricorrere alla dicitura "pre-enactment" per indicare dei materiali artistici che si propongono come una prefigurazione di eventi di là da venire.

Inutile sottolineare come, alla luce di queste riflessioni, questa ricerca abbia assunto come scopo principale quello di trovare un modo, un metodo, un modello analitico sulla base del quale classificare gli oggetti derivati da messe-in-scena di materiale esistente e, sulla base delle loro differenze, "giocare" con i prefissi per nominarli con altrettanto calzanti nomenclature. In poco tempo la prospettiva di analisi è stata quella di delineare il perimetro di un nuovo contesto di ricerca: gli "enactment studies".

Ma da dove partire per affrontare la questione? Quali criteri applicare per descrivere queste espanse dinamiche di riattivazione e trovare convincenti prefissi da abbinare al termine "enactment"?

Forse influenzati dall'ambito architettonico con cui si è avuto modo di confrontarsi in questo percorso dottorale, si è pensato che un filtro per analizzare in maniera convincente la questione potesse essere di natura compositiva e dunque dovesse avere a che fare con lo studio delle caratteristiche spaziali, temporali e morfologiche alla base di ogni oggetto artistico. Queste hanno infatti diversi vantaggi: non solo coincidono con dei dati pressoché sempre "quantificabili", formalmente apprezzabili e, con le opportune specifiche, riscontrabili in qualsiasi materiale; non solo permettono di studiare logicamente i significati concettuali che derivano dalla loro aggregazione; ma esse godono anche di una certa replicabilità scalare che rende le loro meccaniche adattabili a diversi livelli di contesto – da quello della più piccola opera d'arte a quello del più ampio panorama artistico.

Per dirla altrimenti, si è ritenuto possibile ipotizzare che ogni forma di produzione artistica fosse dotata di una composizione; che quest'ultima fosse il suo corredo di informazioni spazio-temporali; e che il modo in cui essa si unisce ad altre (venendo replicata, riattivata, ricostruita) potesse diventare

l'unità di misura sulla base della quale poter misurare il grado di stratificazione spazio-temporale delle immagini contemporanee e quindi classificare le diverse forme di enactment. Ma non solo. Ipotizzando che questo processo di aggregazioni interne si replicasse di scala in scala sino alla formazione del panorama artistico, si è creduto che lo stesso filtro compositivo potesse diventare uno strumento di orientamento nel contemporaneo. Un modo – speriamo non troppo teoricamente naïve – di analizzare le cose in uno stato di isolamento prima di inserirle in ambiti più caotici (o viceversa).

Nonostante alcuni aspetti di questa idea fossero già stati messi in luce da alcune teorie contemporanee sia in ambito storico-artistico che filosofico, dimostrarne il funzionamento ha richiesto un percorso articolato, insidioso, fatto di contraddizioni da risolvere e – perché no – anche di interpretazioni teoriche azzardate. Di seguito si riportano più meno esaustivamente le fasi che hanno portato alla costruzione dell'intero discorso di tesi.

Innanzitutto, consapevoli che il filtro compositivo scelto per affrontare il problema non fosse limitabile al contemporaneo e che, anzi, le meccaniche di riattivazione previste da una generica fase di enactment potessero avere origini ben radicate nella storia del Novecento, si è ritenuto che prima di procedere a qualsiasi nuova formulazione teorica occorresse operare una consapevole ricognizione storico-critica sul passato.

Ecco perché il primo capitolo di questa tesi ha lo scopo principale di delineare un percorso tra quei momenti dello scorso secolo in cui storici dell'arte, filosofi, artisti e narratori in generale si sono confrontati con progettualità provviste di una pionieristica attitudine alla riattivazione, reinvenzione, replicazione di materiali esistenti. La sezione è intitolata *Pratiche di riattivazione nelle arti del XX e XXI secolo* e intende proprio costruire un nuovo approccio all'argomento partendo dall'analisi di quelle opere d'arte, teorie epistemologiche e astratte nomenclature che già contenevano *in nuce* la complessità dell'attuale stratificazione spazio-temporale. Gli esempi descritti compongono certamente una precronistoria dell'oggetto di studio della tesi ma sono anche trattati come degli alleati per la formulazione di un nuovo approccio teorico.

Coerentemente con l'approccio generale del discorso, anche questo excursus applica sul passato un filtro analitico di tipo compositivo in grado di descrivere ogni prodotto menzionato, a prescindere dall'essere teorico o pratico, come un

pionieristico enactment: un oggetto a sé stante la cui organizzazione interna può dirsi il risultato di ibridazioni tra testi, pensieri, immagini, corpi, documenti, ecc. Solo a scopo didascalico, il ragionamento ha seguito un'articolazione su due diverse direttrici. La prima, intitolata *Organizzare spazio e tempo: una prospettiva teorica*, ha voluto illuminare le teorie filosofiche ed estetiche che hanno fornito gli strumenti per rileggere il panorama culturale di riferimento su un piano sia temporale sia spaziale, spesso contemplando forme di moltiplicazione, ricostruzione, replicazione anche nelle stesse strutture dei sistemi ontologici. La seconda, denominata *Ripensare la storia dell'arte: morfologie e oggetti*, ha invece permesso di setacciare la produzione artistica del Novecento per ritrovare, soprattutto nelle avanguardie, opere d'arte che hanno pionieristicamente usato diverse forme di riattivazione come strategie di produzione.

La ricostruzione di questa genealogia ha portato a riscontrare come la diffusione di questo metodo aggregativo abbia oggi raggiunto risultati entropici e ha spinto a considerare la necessità di circoscrivere temporalmente il campo d'indagine della ricerca agli ultimi trent'anni. Di queste ultime decadi a partire dagli anni Novanta del Novecento, in particolare, si è proceduto a descrivere la morfologia in termini spazio-temporali, per poi riconoscere quelle opere d'arte che potessero essere un riflesso degli stessi meccanismi.

Applicando le regole di uno dei più promettenti sistemi filosofici degli ultimi anni, la cosiddetta Object-Oriented Ontology (OOO), si è avuto conferma teorica del fatto che fosse utile pensare all'arte come a un "agglomerato di cose" che, a prescindere dalla loro natura mediale, sono entità ben perimetrate che si aggregano progressivamente in configurazioni composte dando vita a oggetti spazio-temporalmente più complessi. Per dirla anche con una metafora fisico-quantistica formulata nel contesto di questa tesi e utilizzata come guida epistemologica delle sue proposte teoriche, in questa fase si è tenuto a considerare ogni oggetto artistico come un composto di "quanti" – una materia corpuscolare e discreta – che, con il suo corredo temporale, si riattiva unendosi ad altri oggetti simili fino a generare opere sempre più stratificate. Si è potuto definitivamente dimostrare che, come sostengono anche gli studiosi Geoff Cox e Jacob Lund, la condizione contemporanea è effettivamente immaginabile compositivamente come un panorama caotico in cui, su scala differente, coesistono sincronicamente

"heterogeneous clusters generated along different historical trajectories".[13]

L'originalità di questa analisi risiede soprattutto nello stravolgimento delle prospettive teoriche solitamente chiamate in causa negli studi sulla riattivazione o sul re-enactment in generale. Come si dirà, infatti, i modelli filosofici e scientifici come la OOO o la fisica quantistica sembrano sottrarre l'oggetto di studio da alcuni vizi di sistema delle filosofie fenomenologiche spesso utilizzate per analizzare l'argomento – tra tutte quelle di Michael Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida. Mentre queste ultime, ancora utilissime su tanti fronti, hanno ritenuto che ogni cosa della realtà fosse inserita in un flusso di cambiamenti e che, dunque, anche ogni riattivazione fosse spiegabile come una perpetua serie di differenze, le teorie qui analizzate permettono di considerare ogni manifestazione come una composizione ben definita (un oggetto appunto) che in ogni momento acquisisce caratteristiche differentemente analizzabili. Una prospettiva, questa, che si presenta perfettamente in linea con la necessità di analizzare "l'agglomerabilità" dei vari oggetti e agevolarne qualsiasi processo di classificazione. Ma non solo. Opponendosi in modi più o meno conclamati al soggettivismo fenomenologico, queste teorie si presentano come delle *flat-ontology*: dei sistemi di pensiero che analizzano qualsiasi cosa della realtà come un "oggetto" e, in maniera completamente antigerarchica, ne studiano le relazioni a prescindere dalla loro natura – dal loro essere materiali fissi o in movimento, elementi fisici o eventi, entità umane, inumane o immaginarie. Un approccio che, ai fini di questo discorso sull'arte, permette di appianare le differenze tra oggetti che, in modalità sempre più intermediali, sono il risultato di un sistema in cui tutto "si fa con tutto".[14]

Una volta definite le premesse teoriche e le caratteristiche morfologiche del panorama artistico contemporaneo, si è sentita l'esigenza di orientarsi tra questi oggetti e raggiungere la formulazione di un modello in grado di spiegare tanto la natura dei materiali implicati in una generica operazione di riattivazione

13 "Differenti perimetri che si generano da differenti traiettorie storiche". G. Cox, J. Lund (eds.), *The contemporary Condition. Introductory Thoughts on Contemporaneity and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin 2016.

14 A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2010.

quanto le regole utili a differenziare tipologicamente la messa-in-scena ottenuta. È stato quindi necessario ragionare per categorie e, con un procedimento filo-tassonomico, differenziare il materiale dispiegato in questo entropico panorama sulla base delle funzioni a cui risponde.

Con il termine "before-images", allora, si è descritta quella particolare tipologia di oggetti visivi che servono da riferimento per le azioni di aggregazione – quei materiali pronti ad essere manipolati e che, come inerti, siamo abituati a considerare parte di archivi, depositi, collezioni o narrazioni esistenti. Con la già citata dicitura "enactment" ci si è definitivamente riferiti alla fase in cui è prevista una generica unione delle loro composizioni (o parti di esse) con lo scopo di creare nuovi oggetti. E con il termine "after-images", infine, si è indicato quella categoria di materiali che viene prodotto nella fase di enactment e le sopravvive in maniera differente come documento o testimone.

Ognuna di queste inedite nomenclature è diventata parte di quello che, nella sezione conclusiva del primo capitolo, è stato definito "percorso migratorio" o "ciclo vitale" delle immagini: un modello per orientarsi nel contemporaneo che permette di definire tanto lo statuto delle immagini che appaiono *prima* e *dopo* un momento di enactment, quanto il processo evolutivo in cui sono implicate. Operando nel caotico sistema descritto finora, il suo scopo, come quello di un modello scientifico, coincide con il voler individuare il funzionamento "sintropico" ricorrente all'interno di un contesto più ampio: studiare le sue regole, la loro adattabilità a diversi livelli e scale di contesto e, magari, studiare le fasi biografiche che accompagnano gli oggetti dell'arte nel corso di una generica operazione di riattivazione.

Il funzionamento del ciclo, allora, è diventato la spina dorsale dell'intera ricerca e ha definito anche l'ordine su cui strutturare la trattazione: a ciascuno dei tre capitoli successivi al primo è infatti dedicato l'arduo compito di analizzare una differente fase del suo andamento illuminando le caratteristiche che immagini assumono al loro interno.

Nel capitolo due, *Before-images. Scegliere gli oggetti di riferimento*, viene ampiamente spiegato come ogni oggetto della realtà artistica (o frammento di esso) si presti a diventare la base, il riferimento, su cui costruire nuove narrazioni. In queste pagine, immagini, gestualità, documenti, fotografie, script, score, sono trattati come il materiale d'elezione per qualsiasi esperienza di riattivazione e,

rintracciati in configurazioni precise come l'archivio o la mostra, vengono proposti come la porzione fondamentale per avviare il ciclo migratorio delle immagini. Un'attenzione particolare è riservata all'analisi dei codici visivi e linguistici che permettono una loro riattivazione o, per meglio dire, alla definizione del ruolo assunto dai sistemi annotazionali che sembrano attraversarle in maniera più o meno conclamata fungendo da scheletro compositivo.

Il terzo capitolo, il fulcro della tesi e il centro del ciclo migratorio delle immagini, è completamente dedicato alla discussione delle fasi aggregative: ne approccia il senso partendo dall'evoluzione dei "re-enactment studies", discute la necessità di considerare le caratteristiche spazio-temporali della composizione e, sulla base di questi presupposti, approda finalmente all'individuazione di nuovi prefissi e alla descrizione di nuove nomenclature. Dopo aver dimostrato che anche la ripetizione non è altro che un atto aggregativo tra due oggetti che appartengono a due temporalità differenti, un primo sottocapitolo dedicato al re-enactment propone di conservare l'utilizzo del prefisso "re-" per indicare quei lavori artistici che si compongono all'incrocio di poche spazio-temporalità riuscendo a mantenere una filiazione compositiva e narrativa con le before-images a cui si riferiscono. Si tratta di descrivere quei processi di riattivazione che si avvicinano al concetto di ripetizione, replica, ri-messa-in-forma dell'esistente anche quando i risultati estetici o le ricadute simboliche sono notevolmente differenti da quelle dell'oggetto di partenza. A sostegno delle posizioni teoriche veicolate da questi ragionamenti, si è dedicato ampio spazio alla presentazione del lavoro di un'artista francese, Mathilde Rosier, che con le sue opere intermediali – tra cui *Le Massacre du Printemps* e *Find Circumstances in the Antechamber* – impiega programmaticamente configurazioni compositive di oggetti esistenti per trasportare le loro narrazioni su nuove frontiere.

Il secondo sottocapitolo, invece, propone di analizzare lo statuto di quegli oggetti che inglobano nella propria composizione opere o frammenti deliberatamente prelevati da diversi contesti spaziali e temporali. Grazie a un articolato ragionamento terminologico intenzionato a riflettere sull'esuberanza alla base di questo approccio artistico, si è proposto di definire queste dinamiche aggregative e gli oggetti da esse derivati come "over-enactment". La loro metodologia, come suggerisce il prefisso, è ampia e allargata, esorbitante rispetto alla linearità temporale con cui il re-enactment ripropone il passato: nelle over-composizioni,

infatti, coesistono uno accanto all'altro e ben perimetrati materiali riconducibili a diversi contesti spazio-temporali. Una delle artiste il cui lavoro si presta in maniera eloquente a diventare esemplificativo di queste dinamiche è Anthea Hamilton. A partire dai suoi progetti intitolati *Remagines Kettle's Yard* e *The Squash* si è pertanto cercato di dimostrare l'attendibilità della nuova terminologia e le sue ripercussioni formali, estetiche e contenutistiche.

Il terzo sottocapitolo, infine, intitolato "hyper-enactment" adotta alcune delle nomenclature utilizzate da un certo filone dell'Object-Oriented Ontology, per descrivere delle forme di aggregazione tanto allargata da rendere impossibile qualsiasi tipologia di ricostruzione compositiva o, addirittura, di definita comprensione dei suoi significati. Ricorrendo alla descrizione dei lavori dell'artista francese Camille Henrot, gli hyper-enactments sono descritti come oggetti che radunano una miriade di frammenti visivi nello stesso perimetro spaziale. La loro estrazione sconosciuta, lo slittamento mediale a cui sono sottoposti e, soprattutto, la loro sedimentazione in composizioni che prevedono una loro caotica giustapposizione, porta a formare realtà espanse e oggetti difficilmente riconducibili a un originale.

In generale, è evidente che l'analisi dei materiali prodotti nel corso di queste fasi di RE / OVER / HYPER-ENACTMENTS richieda un'attenzione specifica non banale. A questi oggetti multiformi – risultato di incontri tra temporalità, morfologie e oggetti – è infatti dedicato il quarto e ultimo capitolo della tesi. Battezzata *After-images. Lasciare tracce*, questa sezione della trattazione si concentra sulla valenza delle immagini che emergono a conclusione del ciclo: descrive come documenti quei materiali che registrano la messa-in-scena; definisce testimoni quelli che, ad esempio nell'atto performativo, partecipano all'atto di aggregazione spesso rimanendo come traccia della stessa; e si concentra su una particolare categoria di materiali, quelli cosiddetti orfani, per mettere in luce lo speciale legame di filiazione che essi mantengono con la fase di enactment che li ha generati. Ma la cosa più importante di questa fase conclusiva della trattazione, risiede nel riscontrare che nessuno di questi materiali può dirsi davvero definitivo. È proprio in questa fase, infatti, che il percorso migratorio delle immagini dimostra di essere solo apparentemente chiuso e assume le vere e proprie caratteristiche di un ciclo. Per quanto possa rappresentare la meta della trasformazione, ogni after-images si presta a diventare before-images per nuove narrazioni quando, associata a nuovi

contesti e spazi, essa riviva in una prospettiva originale. Uno scenario sempre più comune e diffuso, che nelle conclusioni del lavoro propone di essere alla base delle meccaniche di produzione artistica contemporanea, sempre meno attente a preservare il concetto di originalità e sempre più interessate a "ri-raccontare storie".[15]

Prima di lasciare spazio allo sviluppo della trattazione, è opportuno sottolineare alcune questioni operative che hanno permesso di affrontare e articolare le appena citate riflessioni.

L'intera ricerca si fonda su un discorso teorico che, sia quando ha tirato le fila della letteratura esistente sia quando ha proposto approcci del tutto inediti, si è dovuto costruire grazie alla consultazione di materiale bibliografico contenuto in opere monografiche e cataloghi. Essendo l'oggetto di studio temporalmente circoscritto agli ultimi trent'anni, per il reperimento di questi materiali è stato fondamentale visitare biblioteche di istituzioni pubbliche e private mentre è stata limitata la consultazione di fonti primarie in archivi storici. Tale ricerca bibliografica, tuttavia, si è resa più complessa a causa dell'emergenza pandemica da Covid-19 che, per due dei tre anni previsti dal dottorato, ha costretto chi scrive o a ricorrere a un tipo di consultazione virtuale o a rinunciare completamente all'accesso a certi documenti a causa della chiusura prolungata degli istituti in cui sono conservati. Questo è avvenuto soprattutto per quanto riguarda il reperimento di informazioni relative alla parte storica del primo capitolo.

L'evidente criticità non ha tuttavia limitato la ricerca; anzi, trascorsi i primi mesi dell'emergenza, è stata lo stimolo per cercare modalità di studio alternative. Data l'attualità dell'oggetto d'indagine, infatti, si è ritenuto che le vere fonti primarie dovessero coincidere con le testimonianze derivate da un'esplorazione attiva sul campo e, in particolare, potessero essere desunte da incontri, studio visit

15 "That's what we do – we retell stories". Sono parole dell'artista americana estrapolate da un'intervista contenuta pubblicato originariamente in S. Foster, A. Wilkinson (a cura di), *Joan Jonas* (catalogo in associazione con Wilkinson Gallery pubblicato in occasione della mostra alla John Hansard Gallery, 2004), pp. 9-16. E poi ripubblicata in R. Ayers, J. Jonas, *That's what we do – we retell stories. Listening to Joan Jonas*, in J. Lorz, A. Lissoni (a cura di) *Joan Jonas*, Edizioni Hirmer, Monaco 2018, pp. 161-69.

e dialoghi con teorici dell'arte e della scienza, artisti, curatori e studiosi. Grazie alla diffusione di pratiche online, queste forme di confronto si sono moltiplicate rendendo i racconti dei loro protagonisti il vero supporto della tesi, sia in termini pratici che teorici. In questa maniera, ad esempio, è stato possibile sviluppare la metafora epistemologica di tipo fisico-quantistico grazie agli incontri on-line con il Dottor Oscar de Felice, ricercatore in Fisica Teorietica alla Sorbonne Université di Parigi; si sono seguiti seminari organizzati in forma blended da rinomate istituzioni internazionali; si è potuto partecipare a conferenze di importanti filosofi, storici dell'arte e artisti; è stato possibile intervistare alcuni artisti/e di cui si è parlato nella tesi raggiungendoli in maniera più agevole; ed è infine stato più semplice reperire il materiale iconografico che accompagna questa ricerca e che è da intendersi come un vero e proprio strumento di studio al pari di altri documenti utilizzati.

È importante sottolineare che i tanti esempi progettuali che accompagnano la trattazione fungono da supporto alle intuizioni teoriche e, alcune volte descritti minuziosamente altre volte citati solo brevemente, sono stati scelti tra una moltitudine sulla base di alcuni criteri. Tutti, o quasi, presentano un carattere intermediale in modo da poter dimostrare la complessità della composizione contemporanea e ribadire il fatto che, le parti di cui essa è composta, presentano caratteristiche ricorrenti pur adottando una natura alternativamente installativa, pittorica, scultorea, performativa o tutte le precedenti assieme. Molti di loro, poi, si presentano come degli oggetti che hanno subito diverse messe-in-scena e sono stati pensati dai loro stessi autori come esperienze capaci di riadattarsi a diversi contesti e assumere diverse forme: sono performance che diventano script e vengono ri-performati da altri interpreti o, magari, sono installazioni che si confrontano con collezioni di diverse istituzioni e devono dunque adattare la loro configurazione ai materiali che hanno a disposizione. La maggior parte di loro, infine – e questa è forse la questione più importante per uniformare lo sguardo su un oggetto di ricerca così contemporaneo – sono riferibili alla produzione o alla ricerca di giovani artisti. Ad eccezione di alcune storiche personalità che vengono citate come esempio per la descrizione di approcci pionieristici (da Alberto Savinio a Bruce Nauman, da Monica Bonvicini a Joan Jonas), tutti gli artisti protagonisti della narrazione sono i rappresentanti di una generazione che si è formata nei primi anni Duemila e ha ottenuto i suoi riconoscimenti da istituzioni

internazionali nell'arco degli ultimi dieci-quindici anni. Mathilde Rosier, Anthea Hamilton e Camille Henrot, le tre artiste analizzate nel capitolo sull'enactment e contestualmente citate per dimostrare l'efficacia dei prefissi RE/OVER/HYPER-, sono tutte nate negli anni Settanta e sono più o meno coetanee dei colleghi che supportano la ricerca in tutti gli altri capitoli: Rayyane Tabet, Alexandra Pirici, Haris Epaminonda, Christodoulos Panayiotou, Lucy McKenzie e anche Goshka Macuga. Se averli individuati non è stata un'operazione complessa dal momento che, chi scrive segue il loro lavoro ormai da anni, la questione più ardua è stata scegliere il momento in cui raccontarne le dinamiche all'interno della trattazione: le opere di questi artisti, infatti, sono tanto complesse e sfaccettate da prestarsi a spiegare diverse tematiche inerenti alle strategie di riattivazione dell'arte contemporanea. Per questo motivo i loro nome si ripete nel corso della trattazione o, al contrario, appare talvolta fuori luogo una loro mancata citazione in alcuni passaggi.

La consapevolezza con cui affrontare queste ultime scelte e altre questioni funzionali alla scrittura della tesi è stata maturata nel corso dei vari avanzamenti grazie al confronto con il corpo docente del dottorato ma, anche, durante lo svolgimento di attività collaterali alla ricerca che hanno accompagno chi scrive nel corso degli ultimi anni. Oltre ai diversi articoli pubblicati su riviste accademiche inerenti al concetto di re-enactment – tra cui l'introduzione alla sezione *Duets* del già citato volume di prossima pubblicazione intitolato. *On Reenactment. Concepts, Methodologies*; oltre alla partecipazione a diversi convegni e alla presentazione della propria ricerca in sedi universitarie e no; chi scrive ha preso parte a un progetto di ricerca finanziato con fondi europei e intitolato *Altrove. New Fiction* (2019-20), ha curato un'omonima pubblicazione edita nel 2020 dalla casa editrice bruno (Venezia) e, infine, ha assistito la curatrice Cecilia Alemani nella ricerca curatoriale per la 59. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia che, con il titolo *Il Latte dei Sogni*, inaugurerà il prossimo aprile 2022. Proprio quest'ultimo impegno, a supporto di un approccio curatoriale che potremo facilmente definire enciclopedico come quello di altri esempi affrontati nel corso della trattazione, ha permesso un'ulteriore messa a fuoco degli argomenti trattati nella tesi sia a livello operativo che teorico. Non è certamente un caso che alcuni degli artisti che saranno presenti in mostra siano citati anche in questa tesi e viceversa. Ma forse proprio questa corrispondenza è un esempio delle dinamiche

o delle motivazioni che sorreggono le pratiche di riattivazione: come in qualsiasi pratica di enactment, gli stessi oggetti appaiono costantemente in differenti contesti guidati da continui incontri tra esperienze.

Ai tempi che siamo e che occupiamo

Capitolo 1

PRATICHE DI RIATTIVAZIONE NELLE ARTI DEL XX E XXI SECOLO

Se per “tempo” intendiamo null’altro che l’accadere,
allora ogni cosa è tempo: esiste solo ciò che è nel tempo.
Carlo Rovelli[1]

Toujours, devant l’image, nous sommes devant du temps
Georges Didi-Huberman[2]

1.1 ORGANIZZARE TEMPO E SPAZIO: UNA PROSPETTIVA TEORICA

Il presupposto per comprendere la portata teorica di tutte le speculazioni a cui questa ricerca dedicherà ampio spazio consiste nel ritenere che ogni operazione artistica appaia nel mondo delle cose come un materiale discreto[3] e che, a prescindere dai suoi molteplici significati, si presenti dotata di una ben perimetrata composizione interna. Quest’ultima è da intendersi come un’entità più o meno complessa le cui porzioni sono individuate da interrelate coordinate spaziali e temporali. Le prime definiscono le caratteristiche fisiche dell’opera (le sue dimensioni, la sua iconografia, la sua resa formale e/o mediale) mentre le seconde specificano il momento di cui essa è portavoce (quello in cui è stata creata o a cui fa riferimento). Con buona e iniziale approssimazione, sembra calzante immaginare che le coordinate spazio-temporali di una composizione artistica

1 C. Rovelli, *L’Ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017, p. 92.

2 “Da sempre, davanti all’immagine, siamo di fronte al tempo”. G.D. Huberman, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Les éditions de minuit, Parigi 2000, p. 9.

3 Nel linguaggio scientifico e tecnico, il termine discreto indica entità composte da elementi distinti fra i quali c’è soluzione di continuità.

– quella che la fisica chiama "cronotopo"[4] – ne siano in qualche modo il codice genetico: un sistema di informazioni univoche funzionali a stabilire l'identità delle opere d'arte.

Un secondo e consequenziale presupposto di questa tesi, però, è che, pur essendo analizzabili come unità autonome, tali composizioni si presentano sia come le porzioni più piccole per la costruzione di oggetti artistici scalarmente più grandi, sia come delle entità a loro volta costruite da composizioni preesistenti dotate di una propria identità spaziale e temporale. Ovvero, attraverso svariati processi di aggregazione – che tra gli altri prevedono il loro montaggio, la loro ripetizione e la loro riattivazione – queste unità diventano la materia prima per creare nuove configurazioni e/o sono esse stesse l'oggetto costruito. In entrambi i casi, queste messe-in-scena, questi "enatctments" – come verranno chiamati –, conservano sempre memoria delle parti di cui sono composte in un processo potenzialmente infinito.

Un terzo presupposto, infine, ritiene che il risultato di ognuna di queste fasi aggregative si distingua sulla base della qualità, della quantità, delle caratteristiche fisiche e del grado di stratificazione spazio-temporale raggiunto dalle unità in esso implicate. Alcune cosiddette metodologie compositive, per esempio, radunano nello stesso perimetro fisico e formale materiali estratti da contesti storici molto diversi tra loro, addirittura già passati per processi di riattivazione o aggregazione; altre sembrano voler "semplicemente" riproporre le fattezze di alcuni specifici materiali; altre ancora utilizzano degli episodi artistici pregressi solo come espediente narrativo, distillandone qualche componente concettuale. Insomma, anche se – come si vedrà – pare possibile riconoscere una certa ricorrenza di metodo, ogni processo di gestione del materiale artistico è diverso dall'altro e, di conseguenza, produce una progressiva complessità nell'analisi degli oggetti ottenuti e nello studio del rapporto che essi instaurano con il contesto in cui sono inseriti.

4 In fisica, si definisce "cronotopo" uno spazio a quattro dimensioni dato dalle tre coordinate spaziali (reali) più il tempo (immaginario). Il concetto introdotto dalla teoria della relatività è sempre servito a mettere in luce lo stretto legame fra lo spazio e il tempo. Cfr. Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/cronotopo/ [ultimo accesso: 4 febbraio 2022].

Per quanto richiedano l'intero sviluppo della tesi per essere chiarite, queste tre premesse possono essere empiricamente verificate con un primo, veloce sguardo sul panorama artistico contemporaneo.

È un fatto che, nel corso degli ultimi trent'anni, la produzione culturale a tutti i livelli sia stata caratterizzata da una generale spinta creativa non più funzionale alla realizzazione di oggetti cosiddetti "originali",[5] ma interessata a confrontarsi con iconografie, episodi artistici, oggetti e narrazioni esistenti. Consapevoli della sovrabbondanza di materiale già in circolazione, i professionisti dell'arte e della cultura hanno espresso le loro fantasie e i loro contenuti ricorrendo fisicamente o figurativamente, formalmente o concettualmente ad oggetti visuali, documenti cinematografici, frammenti iconografici e testuali, script o score, appartenuti a memorie pubbliche e private. Il bisogno della contemporaneità, lo chiarisce perfettamente il critico francese Nicolas Bourriaud in un noto saggio dei primi anni Duemila,[6] non è più quello di "elaborare una forma sulla base di materiale grezzo, ma di lavorare con oggetti che sono già in circolazione (...), con oggetti già *informati* da altri oggetti".[7] Se le motivazioni di un simile approccio possono trovare spiegazione nella grande attenzione contemporanea per le pratiche d'archivio – e soprattutto nell'attenzione ad approcciare questo dispositivo mimandone le forme[8] o dissotterrandone[9] i materiali in esso contenuti –, il risultato di queste

5 Il termine "originale", quantomeno nella lingua italiana, porta con sé un'ambiguità costitutiva. Nell'uso comune esso indica tanto un materiale inedito quando un oggetto archetipico. In questo caso è utilizzato nella prima accezione ma ci si riserva di insistere su questa sua versatilità anche nel corso di questa ricerca.

6 N. Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Le presses du réel, 2002; trad.it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia books, Milano 2004.

7 *Ivi.*, p. 7.

8 Cfr. C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Monza 2017.

9 Cfr. G. Giannachi, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, The MIT Press, Londra 2016; trad.it E. Dalgo e F. Iannelli (a cura di), *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma 2021. Un sottocapitolo del volume di Giannachi è intitolato proprio *Dissotterrare l'archivio*, p. 72–75.

sperimentazioni di montaggio[10] ha coinciso con la diffusione incontrollata di una particolare tipologia di progetti artistici che, dal più piccolo quadro alla più grande mostra, dalla più immobile installazione alla più performativa coreografia, si sono presentati come messa-in-scena spazialmente e temporalmente complesse.

Fino ad oggi, il problema di chi ha approcciato questi peculiari oggetti non è stato solo quello di capire quali fossero le immagini o le narrazioni in essi contenuti – spesso esplicitamente dichiarate dai loro stessi autori. Il più arduo compito della critica e della teoria dell'arte è stato invece quello di capire quali fossero le conseguenze concettuali di una loro riattivazione o, sempre sul piano compositivo, quali fossero le regole in grado di governare le relazioni tra questi oggetti all'interno di morfologie temporali e spaziali sempre meno lineari. Ecco perché, tralasciando per il momento la questione contenutistica e simbolica di queste riattivazioni, anche in questa tesi ci si è trovati a riflettere sulla configurazione spazio-temporale che le pratiche (o strategie) di riattivazione generano sia sul singolo oggetto d'arte sia sulla più ampia morfologia del panorama artistico. Una prospettiva che, come si vedrà, ha inevitabilmente richiesto l'intervento di discipline eterogenee, l'invenzione di modelli di analisi inediti e, soprattutto, il ricorso a nomenclature originali.

Tuttavia, essendo l'ambizione di questa tesi quella di muoversi in questo panorama artistico stratificato e provare a definire dei nuovi strumenti di comprensione e orientamento, si è pensato che la prima necessità dovesse essere quella di guardare al passato e provare a ricostruire una genealogia dell'oggetto di studio; si è cercato di capire quando la storia dell'arte e la cultura visuale hanno iniziato a manipolare programmaticamente i materiali prodotti nel corso della loro storia.

La necessità di comprendere le regole che governano il tempo nelle cose e le cose nel tempo, infatti, non è una prerogativa della contemporaneità né (tantomeno) di questa ricerca. Come desidera sottolineare questo capitolo, in effetti, la morfologia del panorama storico-artistico contemporaneo – quello degli

10 Tra i manuali che forniscono un approfondimento sulla tematica si veda C. Baldacci, M. Bertozzi (a cura di), *Montages: Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Mimesis International, Milano-Udine 2018.

ultimi trent'anni su cui si concentrerà la ricerca – non è che il punto di arrivo di un lungo processo di produzione iniziato almeno il secolo scorso, quando i primi esempi di aggregazione, replicazione, riattivazione di immagini pregresse cominciano a richiedere lo sviluppo di più consoni modelli analitici. Da allora, artisti, storici dell'arte e filosofi si sono sempre confrontati con lo spazio e il tempo della composizione e, ognuno nella propria contemporaneità ovviamente caratterizzata da un disordine aggregativo diverso ma crescente, si sono spinti a formulare teorie multifunzionali capaci di analizzare tanto la composizione delle singole esperienze artistiche quanto quella dei differenti panorami culturali a cui hanno dato vita. Alcuni, specialmente storici dell'arte, hanno descritto l'oggetto artistico come la porzione infinitesima di un flusso spazio-temporale di stampo lineare, magari suggerendo che la temporalità della singola iconografia potesse alternativamente ostacolare o assecondare lo sviluppo storico. Altri, in particolare filosofi e teorici, hanno proposto epistemologie e modelli via via più complessi in grado di descrivere la spazio-temporalità della composizione artistica come il riflesso di contesti più ampi, magari dell'archivio o addirittura di morfologie meno lineari. Molti di questi pensatori hanno addirittura dato vita a modelli analitici che hanno assunto la stessa struttura morfologica degli oggetti che stavano analizzando, pescando da discipline archeologiche o botaniche altrettanto complesse spazio-temporalmente. In pochi hanno poi fatto uso di caratteristiche interne alla composizione – le loro "differenze" e "aperture" strutturali – per spiegare i meccanismi di riattivazione, ripetizione o aggregazione tra le fonti. A prescindere dai vari approcci, quindi, prima di arrivare a fornire una spiegazione delle regole che si ritiene siano utilizzabili per affrontare le stesse problematiche nella contemporaneità, pare fondamentale ripercorrere criticamente la storia di queste teorie e di questi oggetti. Insieme, infatti, essi hanno anticipato, e forse contribuito a esasperare, la frammentazione dell'attuale panorama culturale.

Solo una precisazione prima di procedere: date le premesse, il discorso storico-critico che verrà intrapreso nelle prossime pagine non potrà che concentrarsi su queste opere, teorie, episodi artistici da un punto di vista squisitamente compositivo. Nel farlo si è tentato di appianare qualsiasi differenza concettuale tra un esempio e l'altro e anticipare, applicandoli, i presupposti teorici a cui si riferisce questa ricerca, l'Object-Oriented Ontology di cui si parlerà più avanti. Infatti, a prescindere dalle loro matrici simboliche o concettuali, ripercussioni

politiche o sociali, tutti questi oggetti – dalla singola opera d'arte alla più complessa teoria epistemologica – sono trattati sulla base delle caratteristiche per così dire morfologiche che chiamano in causa: sono descritti come materiali che hanno un'identità spaziale e temporale precisa; come messe-in-scena, enactments appunto, sempre attraversate da (o suscettibili di) una qualche forma di riattivazione, aggregazione o ripetizione.

Il tempo della storia e il tempo dell'opera

Non è certo una novità che l'andamento con cui l'arte ha presentato i propri prodotti nel corso della storia sia sempre stato cadenzato da periodiche incursioni nel passato che, puntualmente, hanno proposto in maniera più o meno inedita indizi e tracce di progetti pregressi. Si pensi, per esempio, alla capacità adattiva con cui ancora oggi resistono le più antiche iconografie; alla frequenza con cui i prefissi "neo-" e "post-" hanno ritmato il corso della critica dichiarando l'aggiornamento di sensibilità artistiche di volta in volta differenti (Neogotico, Neoclassico, Postimpressionismo, Postmodernismo solo per citarne alcune); o si pensi ancora alle numerose e dichiarate citazioni con cui artisti, scrittori, critici si sono deliberatamente riferiti alla propria opera o a quella dei colleghi riproponendola in molteplici e multimediali *mise en abyme*.[11] Eppure, nonostante la sua conclamata esuberanza, questo moto oscillatorio tra passato e presente si è sempre potuto ricondurre entro i limiti di uno sviluppo temporale lineare scandito da continue "temporalizzazioni"[12] concatenate che hanno ordinato la

11 Usata in ambito letterario a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, l'espressione *mise en abyme*, letteralmente "tuffo nell'abisso", indica un espediente narratologico che prevede il ricorso a uno o più eventi di un racconto all'interno di un altro. Nelle arti visive e nella cinematografia la definizione si presta a descrivere quelle immagini che si presentano moltiplicate, copiate o riprodotte una dentro l'altra. N. Hertz, *The end of the line. Essay of the Psychoanalysis and the Sublime*, Columbia University Press, New York, 1985, p.112.

12 Da un punto di vista estetico, per esempio, il filosofo e docente Peter Osborne si concentra sulla differenza tra Avanguardia, Modernità e Contemporaneità sottolineando come queste siano da considerarsi temporalizzazioni "metacritiche" o "practice of

storia dell'uomo e quella degli oggetti da lui creati. Almeno fino alla prima metà del Novecento, infatti, le discipline che si sono volute misurare con il visivo – la storia dell'arte ma anche l'estetica e la filosofia – hanno seguito un ordine del tempo dall'incedere cronologico che, da consuetudine, si svolge al massimo secondo due opposte traiettorie: la prima propone un racconto progressivo che dall'immagine più antica segue le orme che l'hanno condotta alla contemporaneità, la seconda affronta un percorso a ritroso che dalle evidenze estetiche raggiunge l'origine della loro manifestazione. In un senso o nell'altro, la sensazione di affrontare un continuo dispiegamento lineare di materiali ordinati (oggetti, documenti, cronache ed eventi) è ben sostenuta da autorevoli e minuziose ricostruzioni filologiche che abbinano ogni iconografia a un'iconologia.[13]

Ogni scelta estetica e formale è cioè da leggersi come un sistema di segni che derivano il proprio valore simbolico e concettuale dalle precise motivazioni tecniche, sociali, economiche, religiose che ne hanno permesso la manifestazione. In quest'ottica, dunque, anche quando la storia ha rivolto uno sguardo al passato magari ripresentando o ripensando i suoi oggetti, lo ha fatto perché sospinta dalle

transcendental aesthetics". "As a practice of transcendental aesthetic, temporalization is a process at the heart of subjectivation: the process of production of subject. Different processes and practices of temporalization inscribe subjects within different forms of historical time. As such, they determine the forms of possibility of action of different kinds" / trad.it: "Essendo una pratica trascende all'estetica, la temporalizzazione è un processo al centro della soggettivazione: il processo di produzione del soggetto. Diversi processi e pratiche di temporalizzazione inscrivono soggetti all'interno di diverse forme del tempo storico. In quanto tali, determinano forme di possibilità di azione di vario genere". P. Orborne, *Temporalization as Transcendental Aesthetics. Avant-Garde, Modern, Contemporary*, The Nordic Journal of Aesthetics No. 44–45, 2012–2013, pp. 29–30.

13 Non sembra banale qui ricordare la differenza tra iconografia – la disciplina che studia il valore grafico e rappresentativo dell'immagine – e l'iconologia – il sistema di conoscenze volto ad analizzare il valore allegorico e simbolico dell'immagine. Quest'ultima in particolare, pur essendo stata terminologicamente utilizzata fin dal Rinascimento, viene riordinata dalla storiografia moderna per conferirle un'autonomia d'indagine dalla storiografia positivista. Il contributo principale a tale rivoluzione si deve proprio a Warburg e al suo gruppo di ricerca ad Amburgo, di cui faceva parte anche lo studioso tedesco Erwin Panofsky – oggi considerato massimo teorico di iconologia e autore sia de *Die Perspektive als "Symbolische Form"* (1927) e poi di *Studies in Iconology* (1939).

contingenze del momento e sempre con lo scopo di studiarne il valore o aggiornare sé stessa.

Sul finire degli anni Venti, tuttavia, questa relazione univoca tra gli oggetti d'arte e il momento storico in cui sono stati prodotti sembra iniziare a vacillare e comincia a manifestare la sua esuberanza in dialoghi più complessi e azzardati: pur all'interno di una morfologia temporale di stampo lineare e cronologico, la progettazione artistica e culturale conosce un'interruzione di quella armoniosa corrispondenza concettuale tra il fluire della "storia" e il "tempo" dell'immagine. Coadiuvato dall'emergere di rivoluzioni scientifiche seminali come la teoria della relatività einsteiniana,[14] il panorama novecentesco si confronta con un modello storiografico inedito e di gran lunga più svincolato dai criteri diffusi fino a quel momento. Mentre il rigore positivista si era affidato alle regole di un tempo newtoniano che scorreva inesorabile nel cosmo, infatti, la relatività annullava per la prima volta questa concezione metafisica e assoluta della temporalità e, proponendo di considerare il tempo come una coordinata abbinabile allo spazio, cominciava a incoraggiare una visione frammentata del mondo, in cui le "cose" o gli "eventi" potevano verificarsi simultaneamente, ripetersi, coesistere e magari dividersi.

Una riprova dell'ammissibilità di questo approccio in ambito visivo viene fornita dalla diffusione della fotografia e, poco più tardi, del cinematografo come strumenti di produzione artistica. I nuovi mezzi permettono all'immagine di insistere su una complessità temporale mai riscontrata che, non solo si basa sulla possibilità di interrompere il flusso della realtà immortalandola, ma concede anche di utilizzare il materiale derivato da questa operazione come l'occorrente dei più disparati progetti.[15] La fotografia, cioè, dimostra non solo di poter interrompere

14 Il riferimento alla scienza e alla fisica non è né superficiale né casuale. Come si leggerà più avanti in questa ricerca, il confronto con la disciplina è alla base di una rilettura epistemologica delle pratiche di riattivazione e verrà approfondito in maniera specifica.

15 "The 'kinetoscope of time' constitutes, in Michel Foucault's terms, both a heterotopia and heterochrony offering its spectator an immersion in *other* spaces and times"/ trad. it. "Il 'cinetoscopio del tempo' costituisce, nei termini di Michel Foucault, sia un'eterotopia che un'eterocronia che offre allo spettatore un'immersione in altri spazi e tempi". In M.A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard

il *continuum* della storia ma anche, in buona sostanza, che l'individuo in grado di utilizzarla può manipolare, gestire e ricostruire la realtà a proprio piacimento.

Gli anni Venti, non a caso, segnano la nascita di un tipo di progettualità che costruisce i propri oggetti sulla base di composizioni stratificate in cui immagini estrapolate da diversi contesti artistici coesistono le une accanto alle altre, portandosi dietro sia il proprio "corredo temporale" sia la propria "traiettoria storica". Il primo coincide con l'insieme delle coordinate spazio-temporali riferibili alla singola immagine mentre la seconda è traccia dello specifico passato in cui l'oggetto è stato prodotto: entrambi si incontrano per dare vita a un materiale storicamente e temporalmente frammentato. Non a caso, nel 1925, in un famoso saggio intitolato *Composition as Explanation*, la scrittrice Gertrude Stein rilegge l'evoluzione dell'arte moderna dichiarando che ciascuna opera sia il risultato dell'incontro di coordinate spazio-temporali e che al contempo essa sia condizionata dai tempi – quelli storici – in cui è inserita o con cui dialoga. Utilizzate con scopi storico-artistici, museografici o puramente artistici, a partire dalla modernità le composizioni di cui parla Stein sono rinvenibili su scale differenti. In particolare, assumono spesso le fattezze di collezioni che, fatte di immagini o frammenti di natura eterogenea, diventano dei dispositivi per ordinare la storia, ricordarla e manipolarla in maniera sempre attiva e diversa: assumono l'aspetto di palinsesti in cui ogni componente è un frammento di una narrazione precedente da cui è stato momentaneamente estrapolato.

L'oggetto sospeso tra passato e presente: la collezione

Uno dei più grandi promotori di questo nuovo approccio compositivo sembra essere lo storico dell'arte e studioso tedesco Aby Warburg che, a partire dal 1927, si concentra sulla realizzazione dell'immenso (e mai del tutto finito) progetto di ricerca oggi conosciuto come *Bilderatlas Mnemosyne*. L'atlante – che già dal titolo dedicato alla dea della memoria la dice lunga sugli intenti del suo autore – è un colossale progetto di lettura critica finalizzato a ricostruire una storia

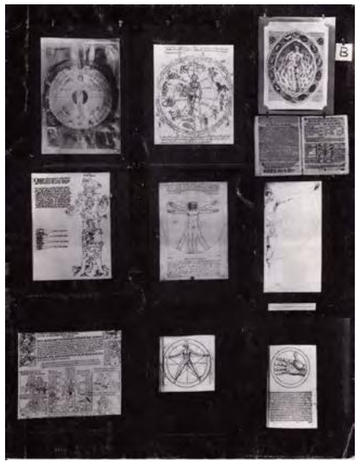
University Press, Cambridge (MA), Londra (EN) 2002, p. 3.

dell'arte non più basata esclusivamente su assonanze formali o ricorrenze storico-culturali, ma interessato alla combinazione di istanze iconografiche e iconologiche per illuminare la struttura mnestica del visivo o la capacità di sopravvivere al tempo – *Nachleben*. In termini formali, il lavoro di Warburg consiste in una serie di pannelli lignei rivestiti di tela nera su cui, riconoscendo loro una comune valenza espressiva denominata *pathosformel*, lo storico ordina trans-storicamente le immagini di oggetti prelevati da qualsiasi periodo della storia dell'arte. Ogni tavola, in effetti, fornisce un'immagine dell'arte decisamente versatile e multiforme: non più attenta alla rappresentazione di uno stile quanto sospesa tra la permanenza di estetiche codificate e il loro aggiornamento sulla linea del tempo. Le prime tre tavole dell'atlante – che proprio per la loro funzione introduttiva sembrano anticipare le tematiche sviluppate nel resto del dispositivo visivo – associano poche ma efficaci immagini di una mappatura geografica, antropologica e tecno-astronomica delineando una comune origine mistica di diverse iconografie – artistiche e non. Il pannello denominato *Tavola B* **(fig. 1)**, allora, appare come una speculazione sui rapporti tra la dimensione umana e sensibile della rappresentazione cosmologica e raduna immagini pagane, medievali, cristiane, rinascimentali conferendo pari dignità alla riproduzione di materiali realizzati a distanza di secoli l'uno dall'altro.[16]

A dimostrazione del suo interesse nel determinare nuove connessioni di senso, Warburg non dispone le immagini sul pannello in maniera cronologica ma, grazie a rime plastiche ed espressioni formali, utilizza griglie che – come hanno sottolineato diversi studiosi –[17] individuano il senso del montaggio soprattutto nelle parti interstiziali, vuote e rappresentate dallo sfondo nero delle tavole. Questo spazio liminale, in effetti, è una perfetta metafora della distanza temporale tra un oggetto artistico e l'altro e, concettualmente, diventa il luogo di un dialogo

16 Per comprendere la diversa estrazione, basti pernsare che il pannello raduna, tra le altre, le riproduzioni delle opere di Ildegarda di Bingen (XII sec.), di Jean e Paul Limbourg (circa 1417), di Leonardo da Vinci (1485-1490) Venezia, di Dürer (1513) e di Lienhart Ysenhut (1499).

17 M. Centanni, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature del pensiero*, in Aisthesis – Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico, vol.3, no.2, 2010, pp. 15–30.



← *fig. 1*
Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne, Tavola B
1929

attivo, aperto e costantemente aggiornabile a seconda della contemporaneità di riferimento. Ma soprattutto è il luogo di legami di senso tra oggetti che smettono di essere singoli per costruirne di nuovi e più composti.

Senza entrare nello specifico delle tematiche analizzate dallo studioso, non è un caso che lo stesso metodo compositivo utilizzato da Warburg possa essere assunto come modello di approcci ancora contemporanei né che, negli stessi anni della sua formulazione, diversi studiosi comincino a prestare attenzione alle regole che derivano dal *Bilderatlas*.

La connessione ponderata tra i frammenti della storia (anche se non propriamente dell'arte) è alla base di un altro, colossale, coevo e altrettanto non-finito progetto: i *Passagen-Werk*.[18] Nel 1927, lo stesso anno in cui Warburg comincia a strutturare il suo atlante di immagini, lo scrittore e critico tedesco Walter Benjamin inizia a collezionare una serie di appunti testuali sulla modernità parigina. Ordinati secondo parole chiave ed espressioni tematiche (la prostituzione, la noia, il gioco, la moda, l'antichità, ecc.), i suoi "passaggi" si presentano come una collezione[19] di

18 R. Tiedemann, H. Scweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*; trad. ita E. Ganni (a cura di), *Walter Benjamin. Opere complete*, vol. IX *Walter Benjamin, I "passages" di Parigi*, Einaudi Editore, Torino 2000.

19 Come sostenuto da Giovanni Gurisatti "per Benjamin il collezionismo fu al contempo una pratica di vita e una figura del pensiero". Giovanni Gurisatti, *Collezione*, in A. Pinotti (a cura di) *Costellazioni, le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018) p. 42.

materiale teorico, citazionistico e critico relativo ai dettagli osservati dall'autore nella capitale francese nel corso dei tredici anni cui si dedica al progetto (fino alla morte nel 1940). Come se si attestassero su un metodo storico-compositivo simile a quello warburghiano, i frammenti instaurano una particolare valenza espressiva che sospende l'andamento cronologico e che, come una *pathosformel* letteraria, diventa "connessione necessaria, ma anche comprensione interpretante, dove rappresentante e rappresentato si condizionano reciprocamente, scambiandosi spesso anche le parti".[20] Nel considerare l'opera come un atlante letterario, Benjamin gestisce i suoi appunti come oggetti di una collezione di pensieri frammentata in cui viene messa in discussione tanto la temporalità che ne ha ispirato la scrittura quanto la posizione all'interno dell'opera letteraria completa. Come sostiene in uno dei suoi *Passages* radunati alla voce "collezionismo":

> Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l'esatto opposto dell'utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos'è poi questa "completezza"? Un grandioso tentativo di superare l'assoluta irrazionalità della semplice presenza dell'oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato.[21]

Per Benjamin, dunque, la "collezione" ha una struttura simile a quella di una "costellazione" in cui si formano nuove spazio-temporalità: è un agglomerato di informazioni che, per la prima volta, sospende l'andamento lineare della storia e permette di considerare il passato come potenziale riconfigurazione nel presente o – per dirla in termini visivi – come un'"immagine dialettica"[22] fatta di momenti opposti non per forza sintetizzabili. Anzi, il dialogo tra momenti storici che avviene in quello che il filosofo chiama *Jetzt* (nell'"ora"

20 M. Cacciari, *Prefazione. Il produttore malinconico*, in F.Valagussa (a cura di) *Walter Benjamin. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2014, p.VI.

21 R. Tiedemann, H. Scweppenhäuser (a cura di), *op.cit.*, vol. IX, p. 214.

22 Secondo Benjamin "l'immagine dialettica" è quell'immagine composta da momenti opposti che risolvono le loro complessità solo su un fronte materialista.

o nell' "adesso") permette di ottenere una "superiore attualità" del passato: concede cioè di raggiungere una modalità in cui è possibile riconoscere, comprendere e ricollocare un momento pregresso.[23]

Oltre all'importante rivoluzione gnoseologica che riconosce l'andamento della storia come un dispiegamento di materiali in grado di riposizionarsi rispetto allo sguardo di un narratore/collezionista, non è marginale il fatto che dietro l'idea benjaminiana di storia sia contenuto *in nuce* il concetto di riattivazione: la possibilità di rendere nuovamente "contemporaneo" qualsiasi prodotto umano (dall'utensile all'opera d'arte, dallo scritto letterario all'evento storico). Qualcosa che, in una collezione di appunti scritti per una serie di lezioni del 1928, il filosofo e archeologo Robin Georges Collingwood sembra descrivere in maniera innovativa (e per la prima volta programmatica) con il termine "re-enactment". Stando agli scritti raccolti negli *Epilegomena*[24] della pubblicazione postuma intitolata *The Idea of History* (1946), lo studioso inglese sostiene che l'unico modo perché la storia si ripeta sia che un narratore di quest'ultima comprenda il reale significato degli eventi ri-costruendoli nella propria mente.[25] Un atto che può significare almeno due cose:

> Either it means enacting an experience or performing an act of thought resembling the first, or it means an experience or preforming an act of thought literally

23 "Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio". W. Benjamin, in R. Tiedemann, H. Scweppenhäuser (a cura di), *Op. cit.*, (2000) p. 516.

24 Si vedano in particolare i capitoli intitolati *Human Nature and Human History*, *History as Re-enactment of Past Experience*, e *The Subject-matter of History* pubblicati in J. van der Dussen (a cura di), *The Idea of History. Revised edition with lectures 1926-1928*, Oxford University Press, Oxford, 1994.

25 Chiaramente espresso come "the re-enactment of past thought in the historian's own mind" / trad. it. "il re-enactment del passato processato nella mente dello storico". *Ivi*, p. 215.

> identical with the first. But no one experience can be literally identical with another, therefore presumably the relation intended is one of resemblance only.[26]

Secondo Collingwood, infatti, l'operazione di re-enactment non è altro che un atto di immaginazione utile a codificare e chiarire gli eventi storici facendoli balenare nel presente del pensiero. Considerata "stravagante e quasi mistica"[27] dalla stessa storiografia a lui contemporanea, la filosofia alla base di un simile pensiero si presta a specificare il metodo spaziale e temporale che gestisce la riapparizione di Benjamin e, soprattutto, individua nel soggetto narrante il responsabile effettivo della continua riapparizione degli eventi. La posizione del narratore della storia descritto da Collingwood, in effetti, non è dissimile da quella assunta dall'*Angelus Novus* ritratto nel piccolo dipinto realizzato da Paul Klee nel 1920 e commentato da Benjamin nel 1921: è un individuo che ha il volto attonito rivolto alla catena di eventi del passato mentre è inesorabilmente spinto verso il futuro a cui rivolge le spalle.[28]

Si potrebbe dire che dalla loro visione privilegiata, sia Collingwood sia l'angelo della storia siano le effettive menti produttrici del senso delle costellazioni e che, in virtù del principio di riattivazione dialettica connaturata nel senso di re-

26 "O significa mettere in atto un'esperienza o un pensiero che somiglia all'originale, oppure significa mettere in atto un'esperienza o un pensiero letteralmente identico al primo. Ma nessuna esperienza può essere letteralmente identica a un'altra, presumibilmente la relazione intesa è solo di somiglianza". *Ivi*., p. 217.

27 W. H. Dray, *History as Re-enactment. R. G. Collingwood's Idea of History*, Clarendon Press, Oxford 1995, p. 32.

28 "C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte ch'egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo sospinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta". in G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 2015, p. 40.

enactment, abbiano modo di gestire il ritmo dell'andamento temporale. Sono loro a creare le costellazioni di frammenti e sono sempre loro – secondo l'opera più famosa di Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*[29] – a poter liberare gli oggetti prodotti nella storia dall'aura che li ha sempre resi irripetibili. I risvolti di questa teoria sono ampiamente conosciuti e coincidono con quello che, per la prima volta lungo l'asse diacronico della storia, coincide con interruzioni del flusso temporale, ricorsi del passato o, infine, azioni che consentono un "rinnovamento dell'esistenza" (*die Erneuerung des Daseins*).[30] Il montaggio letterario di Benjamin, proprio mentre Warburg costruisce il suo corrispettivo visuale, è il modello epistemologico che, almeno per quanto riguarda la Modernità, ha maggiore utilità nel minare l'approccio storicistico della cultura.

Anche nel caso di Benjamin e Collingwood, tuttavia, le interruzioni temporali non possono sfuggire da uno sviluppo lineare della storia e sembrano, per così dire, venirci a patti. Le costellazioni proposte dal primo rappresentano delle "sacche" di materiale spazio-temporalmente eterogeneo non ancora capaci di rispecchiare la configurazione di un contesto più ampio; il re-enactment proposto dal secondo, invece, diventa certamente il più programmatico esempio di sguardo retroattivo del tempo[31] ma non è da intendersi come un'interruzione dello stesso, è piuttosto una modalità alternativa per rivolgersi al futuro. Nessuna delle due

29 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa,* trad. it. E. Filippini (a cur di), Einaudi, Torino 1998.

30 Il concetto è introdotto da Benjamin nel suo *Unpacking my Library*, 1931 (*Ich packe meine Bibliothek aus*). L'autore si riferisce al potere del collezionista e alla sua possibilità, tramite la disposizione degli oggetti e la loro conservazione, di rinnovarne l'esistenza. W. Benjamin, *Unpacking My Library. A Talk about Book Collecting*, in H. Arendt (ed), *Walter Benjamin. Illuminations*, Schocken Books, New York, p.61. L'espressione originale tedesca è tradotta in italiano come "rinnovare l'esistenza" in R. Tiedemann, H. Scweppenhäuser (a cura di), E. Ganni (ed. ita. A cura di), *Walter Benjamin, I "passages" di Parigi*, IV volume della serie *Walter Benjamin. Opere complete*, Einaudi Editore, Torino 2002, p. 457.

31 Una forza che Nietzsche chiamava "rückwirkend" (forza retroattiva del presente). D. Large, *On "untimeliness": temporal structures in Nietzsche or: "The day after tomorrow belongs to me"*, in Journal of Nietzsche Studies, Autumn 1994, No. 8, *Time, Cause and Value* (Autumn 1994), p. 47; citato in lingua italiana da G. Previtali, *Postfazione* (1976) in G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002, p. 167.

sperimentazioni, quindi, riesce ancora a sovvertire quello che nell'arte potremo definire un "ordine della tradizione": uno sviluppo lineare che, pur ammettendo un certo grado di confronto temporale sul modello del nietzschiano "eterno ritorno dell'uguale" (*die Ewige Wiederkehr des Gleichen*)[32], continua a fluire inesorabile. Facendo ancora una volta riferimento al lavoro di Klee, si potrebbe dire che, pur dando le spalle al progresso, l'*Angelus Novus* in cui credono entrambi gli autori non può contrastare il vento della storia e lo asseconda con le ali spiegate: la ribellione delle teorie di Benjamin e Collingwood è infatti rivolta ad aspetti politici del materialismo storico e ancora non permette riflessioni organiche sul piano strutturale. Anzi, bisognerà aspettare almeno quindici anni perché la struttura benjaminiana delle "costellazioni" si trasformi timidamente in una consapevole metodologia di montaggio tra plurime temporalità e, forse anche trenta, perché il re-enactment si diffonda come strategia creativa.

Dal museo immaginario alla rivoluzione postmoderna

Insistendo nel tentativo di abbozzare una genealogia delle esperienze che hanno condotto all'attuale stratificazione compositiva delle immagini contemporanee, è doveroso menzionare il contributo rappresentato dal *Musée imaginaire*, un'idea di collezione *prêt-à-porter* introdotta da André Malraux. In alcune celebri

32 La teoria nietzschiana dell'"eterno ritorno" non è mai stata affrontata dal suo autore in maniera lineare e sistematica. Il senso del concetto è stato trattato in maniera aforismatica prima ne *La Gaia Scienza* (*Die fröhliche Wissenschaft*). Il filosofo riprende gli stessi argomenti anche in *Così parlò Zarathustra*, 1883–85 (*Also sprach Zarathustra*), al paragrafo *On the Vision and the Riddle* con il seguente passo "Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: 'Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione [...]'. Non ti rovesceresti a terra ... maledicendo il demone che così ha parlato?". In A. Del Caro and Robert Pippin (a cura di). *Friedrich Nietzsche. Thus Spoke Zarathustra*, Cambridge University Press, New York, 2006, pp. 123–127.

← *fig. 2*
André Malraux
Le musée imaginaire
1953

pubblicazioni realizzate a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta,[33] l'intellettuale francese ritiene che il più grande vantaggio derivato dalla diffusione di riproduzioni fotografiche di opere d'arte sia quello di poter creare delle collezioni domestiche in cui poter radunare, giustapporre, affiancare immagini di lavori riconducibili a qualsiasi epoca o stile.[34] Come dimostra una celebre serie di fotografie **(fig. 2)** che ritrae lo stesso Malraux davanti a un numero impressionante di immagini disposte sul pavimento, il museo immaginario è concepito come un'eccentrica collezione che, a prescindere dalle finalità, può seguire qualsiasi criterio o tematica pur di raggiungere un certo grado di compiacimento estetico o concettuale.

A livello compositivo l'essenza del museo immaginario è quella di creare un palinsesto che si fonda sugli stessi principi della "costellazione" o "collezione" benjaminiane: la sua struttura è caratterizzata da scelte di montaggio ogni volta differenti a seconda della soggettività del narratore ed è attraversato da tensioni opposte che, oltre a manifestarsi in base alle loro condizioni formali, esprimono il massimo grado di ambiguità da un punto di vista spazio-temporale. Il pavimento di Marlaux, allora, ha lo stesso ruolo delle tavole-atlante di Warburg e, oltre a

33 Conosciuto anche come "museum without walls" o "the imaginary museum", Marlraux ne parla soprattutto in *Les Voix du silence* (1951) e *La métamorphose des dieux* (1957).

34 Cfr. D. Allen, *Art and the Human Adventure André Malraux's Theory of Art*, Rodopi, Amsterdam – New York 2009, p. 255–274.

diventare il luogo neutro di un confronto significante, è anche lo spazio in cui far coesistere oggetti con corredi e traiettorie temporali estrapolati parimenti dal Rinascimento, dal Barocco, dal Bizantino e, più in generale, da qualsiasi periodo storico possa essere utile a costruire una nuova narrazione. Con estremo anticipo rispetto alle teorie contemporanee, infatti, Malroux ritiene che ogni opera d'arte lavori come un sistema compositivo autosufficiente che, grazie alla propria struttura interna è capace di essere riposizionato nel tempo e acquisire nuove interpretazioni.

> If Time cannot permanently silence a work of genius, it is not because the work prevails against Time by perpetuating its original language but because it constrains us to listen to a language constantly modified, sometimes forgotten – as it were an echo answering each century's changing voice – and what the great work of art sustains is not a monologue, however authoritative, but an invincible dialogue.[35]

La struttura concettuale di Malraux, quella che l'autore chiama "dialogo invincibile", può essere considerata una morfologia fondamentale per rileggere la costruzione temporale alla base dell'approccio modernista; come nel museo immaginario, essa identifica una collezione ibrida di momenti specifici che interrompono ancora una volta lo sviluppo del tempo storico e iniziano a porre le basi di un'entropia temporale destinata a trovare massima espressione nel Postmodernismo. Pochi anni separano l'esperienza di Malraux dalla svolta concettuale degli anni Sessanta e Settanta mentre tantissimi sono gli elementi che il suo approccio strutturale ha in comune con l'idea di tempo e storia che essi introducono. Il dialogo tra le immagini che lo studioso francese propone a livello metodologico, in effetti, sembra diventare il modello uniformante della produzione culturale postmoderna che, oltre a concepire programmaticamente i suoi prodotti

35 "Se il Tempo non può mettere a tacere perennemente un'opera di un genio non è perché l'opera prevale sul Tempo perpetuando la sua lingua originale, ma perché essa ci costringe ad ascoltare un linguaggio costantemente modificato, a volte dimenticato – come fosse un'eco che risponde alla voce mutevole di ogni secolo – e ciò che la grande opera d'arte sostiene non è un monologo, per quanto autorevole, ma un dialogo invincibile". *Ivi.*, p. 205.

artistici, letterari, filosofici come montaggi di riferimenti eteronomi, rivoluziona la concezione modernista della storia dell'arte e smette di considerarla come una disciplina fondata sul rinnovamento cronologico dei linguaggi. Non è un caso che alla base della prima teorizzazione del Postmodernismo formulata nel 1979 ne *La condition postmoderne*,[36] il suo autore Jean-François Lyotard specifichi che la nuova temperie culturale nasca dalla crisi dei *grand récits*, ovvero delle grandi narrazioni. Secondo il filosofo francese, infatti, la "condizione postmoderna" è quella in cui il dogmatico pensiero moderno viene messo al bando e sostituito da una mai vista pluralità di prospettive che, ad esempio nell'arte, coesistono nelle stesse composizioni senza manifestare alcuna soluzione di continuità.

Già all'inizio degli anni Sessanta, diversi anni prima che la nuova sensibilità venisse battezzata da Lyotard, diverse sperimentazioni artistiche e teoriche cominciano a individuare la modalità con cui far definitivamente saltare la relazione univoca tra il tempo della storia e quello dell'opera d'arte o, più in generale, dei manufatti umani. In particolare, sono gli anni che sanciscono la diffusione delle prime esperienze *live*, della performance, degli *happenings*, della corporeità come materiale artistico, della moltiplicazione e smaterializzazione di tecniche e metodi di produzione. Si tratta ancora del periodo in cui la fotografia – oltre ad essere utile a far circolare la conoscenza – è anche l'unico strumento che permette di documentare un momento effimero. È, in definitiva, il momento in cui, a tutti i livelli del panorama artistico e culturale, si assiste alla differenziazione delle prospettive e a una distinzione tra ciò che avviene nella produzione e ciò che rimane di essa.[37] È evidente che in un clima di generale esplosione materiale e concettuale, l'arte non può più sottostare alle regole temporali della storia, deve trovarne di nuove, fossero anche quelle che ammettono l'incomprensibilità totale o parziale del suo andamento caotico.

Nel 1962, lo storico dell'arte e antropologo americano George Kubler pubblica

36 J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de minuit, Paris 1979; trad.it. C. Formenti (a cura di), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

37 È il momento di una prima vera distinzione tra la fase di *action* e quella dell'*image*, di azione e documentazione, di effimero e permanente.

The Shape of Time[38] (tradotto in italiano nel 1976 con il titolo *L'ordine del tempo*), un volume in cui sostiene il fallimento di considerare l'arte e la storia come un processo evoluzionistico che non si esprime solamente con il ricorso a terminologie biologiche fuorvianti,[39] ma appiattisce l'unicità del singolo oggetto artistico assegnandogli una posizione effimera e fugace nella catena evoluzionistica del visivo. Kubler non intende annullare la possibilità che, come nello sviluppo di una qualsiasi organismo, ci siano parti della storia interdipendenti ma, con la sua "storia delle cose" intende invece:

> riunire idee e cose sotto la rubrica di "forme visive", includendosi in questo termine sia i manufatti che le opere d'arte, le repliche e gli esemplari unici, gli arnesi e le espressioni: in breve tutte le materie lavorate dalla mano dell'uomo sotto la guida di idee collegate e sviluppate in sequenza temporale.[40]

Posizionandosi a cavallo tra le idee di Collingwood e Marlaux – sia per quanto riguarda la ripetizione, rievocazione e riattivazione dei materiali umani, sia per quanto concerne il ruolo dei loro narratori – il concetto rivoluzionario introdotto da Kubler coincide soprattutto con l'idea di "sequenza temporale".

Secondo il teorico, infatti, ogni oggetto che rientra nella precedente descrizione "può essere considerato come un avvenimento storico e allo stesso tempo come la soluzione faticosamente raggiunta di un certo problema".[41] Le sequenze sono dunque dei raggruppamenti di manufatti – o, in questo discorso, di opere d'arte – che si riconoscono l'una nell'altra non tanto per la loro appartenenza a una specifica segmentazione storica o a uno stile, ma perché rispondono a un unico problema o a una tematica.

38 G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven e Londra 1962; trad. it. G. Casatello (a cura di), *L'ordine del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002.

39 Kubler critica la metafora biologica ma ammette, e soprattutto ne propone, una astronomica paragonando il ruolo degli storici a quello degli astronomi che si trovano a raccontare il firmamento di manifestazioni presenti che avvengono però nel passato. G. Kubler (2002), *Ivi.*, p. 27.

40 *Ivi*, p. 17.

41 *Ivi*, p. 43.

George Kubler pone particolare enfasi su tre elementi concorrenti nella costruzione della sua idea di storia: da un lato ne descrive la morfologia come il risultato di infinite "sequenze formali" in cui ogni opera occupa una specifica posizione; dall'altro riconosce in ogni manufatto la manifestazione delle relazioni tra un fabbisogno culturale e il tempo che le produce. Ogni opera inserita in una di queste sequenze, pertanto, è estrapolata dal suo momento storico ed esiste accanto ad altre strutturando una nuova morfologia del tempo, tutt'altro che lineare come quello storico e invece ottenuto dalla sovrapposizione di quello delle singole sequenze formali. In una definizione a suo dire più precisa, infatti, Kubler sostiene che la "sequenza formale" sia:

> una rete storica di ripetizioni gradualmente modificate di uno stesso tratto [...]. In sezione trasversale essa presenta per così dire una rete, una magliatura o un grappolo di tratti subordinati: in sezione longitudinale invece diciamo di riconoscere una struttura fibriforme di stadi cronologici, tutti chiaramente simili, eppure di magliatura variabile dall'inizio alla fine.[42]

È indubbio che il filosofo preservi ancora uno sviluppo cronologico che regola l'apparizione degli oggetti ma ciò che è squisitamente nuovo è il tentativo di permettere a questi ultimi di ordinarsi secondo criteri alternativi a quelli lineari, seguendo "sequenze temporali" autonome rispetto all'idea di storia considerata valida fino ad allora. Non solo. Ancora una volta, il ruolo primario della costruzione ordinatrice tra un materiale e l'altro è assegnato al narratore della storia che, secondo Kubler, ha lo scopo di scovare le molteplici forme del tempo e, come un qualsiasi artista, ri-ordinarle. Dalla sua posizione nella storia – dal suo presente sospeso tra passato e futuro – egli può decidere l'inizio di una concatenazione[43] e, al contempo, anticipare le forme di quelle che si presenteranno: può costruire narrazioni che interrompono, riproducono, frammentano ed entropizzano

42 G. Kubler, *op.cit.*, p. 48–49.

43 "Lo storico narratore di eventi ha sempre il privilegio di poter decider se operare un taglio a un certo punto invece che a un altro, senza dover mai giustificare la sua scelta. La storia è infatti in questo senso una materia estremamente elastica e un buon narrator può scegliere qualsiasi momento come inizio di una certa sequenza di eventi" in G. Kubler, *op.cit.*, p. 8.

l'esistente proprio come vuole una sempre più diffusa (e ancora non definita tale) sensibilità postmoderna.

Gli oggetti in sequenza tra apertura e archeologia

Nel 1962, lo stesso anno in cui esce l'edizione americana del lavoro di Kubler, Umberto Eco pubblica *Opera Aperta*, un libro esplorativo che, fin dal titolo originario poi scartato dall'editore Bompiani – *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* –, si propone di analizzare l'ambiguità interna all'opera d'arte e, al contempo, il suo posizionamento in un sistema di idee i cui i rapporti tradizionali sembrano essere in frantumi. Per dirla diversamente, lo scopo principale di Eco è quello di fornire un metodo per affrontare la complessità interna al materiale artistico e riconoscere una proiezione delle sue dinamiche nel panorama contemporaneo, sempre più attraversato da disordine ed entropia.[44]

L'elemento principale introdotto dalla teoria del semiologo per affrontare la questione è quello di "apertura": una qualità della composizione d'arte che le permette di acquisire significati differenti a seconda della sensibilità con cui è riletta, reinterpretata o riattivata da un ipotetico interprete. Eco, cioè, delinea un modello strutturale ipotetico che, tramite una qualità dell'opera d'arte, concede una replicazione della stessa a livello potenzialmente infinito, al punto da poter ammettere che la stessa costruzione del panorama artistico si debba a una sua applicazione costante, deliberata e disordinata. Pur sostenendo che questo nuovo modello sia da intendersi come una costante di ogni opera in ogni tempo, Eco è convinto che quella dell'apertura sia una caratteristica tipica delle opere d'arte degli anni Settanta e, in particolare, delle "produzioni di musica strumentale" le cui composizioni sembrano, a detta sua, caratterizzate da una

44 Fin dall'introduzione alla prima edizione del volume, Eco sottolinea che non si tratti del "disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività; la rottura di un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e definitivo e identificava con la struttura oggettiva del mondo". U. Eco, *Opera aperta*. *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2016, p. 2.

> particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore [...] ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione, spesso determinando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa.[45]

Oltre al ruolo fondamentale riconosciuto all'interprete – che a livello metodologico sembra avvicinarsi a quello del narratore kubleriano per la libertà con cui gestisce il proprio materiale compositivo – l'importanza del lavoro di Eco in questa trattazione risiede soprattutto nell'idea che ogni nuova interpretazione e, soprattutto, nuova esecuzione risultante dai processi di apertura, si distingue dalla precedente presentandosi come una variante o una replica sempre nuova. Non solo. Con la sua forma modificata e tutt'altro che definitiva dacché ulteriormente ri-apribile, ogni opera si presenta come un'esperienza autonoma che frattura ancora di più il panorama artistico contribuendo a renderlo caotico.

Sebbene Eco sostenga che il procedimento analitico di *Opera aperta* sia quello dello storico e muova dalla necessità di stabilire il rapporto di causalità tra le nozioni artistiche e un dato modello culturale,[46] in termini critici egli destabilizza il rapporto di univocità storica tra l'oggetto e il tempo che l'ha prodotto. Secondo la sua teoria, infatti, replicato o reinterpretato che sia, ogni oggetto artistico è da considerarsi come la manifestazione di una traiettoria temporale autonoma che si presta a continue, e via via più rizomatiche, separazioni dal *continuum* storiografico.[47] Come già sostenuto in riferimento alla teoria di Kubler, a livello morfologico, si possono immaginare queste sequenze come dei carotaggi che tagliano il contesto di riferimento in maniera perpendicolare e che, in un modo altrettanto lineare, collegano repliche di uno stesso materiale artistico riprodotto – o aperto – in diverse spazio-temporalità. Sono in effetti le genealogie, le traiettorie

45 *Ivi.*, p. 31.

46 Cfr. *ivi.*, p.7.

47 Qualcosa che, in una serie di saggi degli anni Duemila radunati sotto il titolo di *La vertigine della lista*, lo stesso Eco chiamerà sequenze di oggetti mai comprensibili nella loro unitarietà e mai riconducibili a una specifica origine, entità dalle proprietà tanto caotiche da essere descrivibili solo applicando proprietà parziali.

temporali di un singolo oggetto artistico che, nel corso della storia, è sottoposto a interpretazione e mantiene tanto dei caratteri stabili quanto delle modificazioni compositive o narrative, formali o contenutistiche.

Queste peculiari linee di discendenza che si allontanano dalla storia potrebbero coincidere con le "forme discorsive" che, un altro pensatore postmoderno, lo strutturalista francese Michel Foucault, utilizza negli stessi anni come basi della sua ricerca. Anche secondo il celebre filosofo, infatti, ogni narrazione storica può dirsi formata da oggetti eterogenei che, pur collocandosi alle diverse altezze di una data "stratificazione storica" – pur essendo realizzate in diversi periodi, rispondono alla medesima esperienza tematica o sono riordinabili sulla base di simili tratti distintivi.

Pur essendo stato descritto in maniera precisa solo nel 1969 e grazie alla celebre pubblicazione intitolata *L'Archéologie du savoir*,[48] il metodo epistemologico di Foucault è applicato fin dalle pubblicazioni dei primi anni Sessanta quando, in particolare ne *Historire de la folie à l'âge classique* (1961) e *Les Mots et les Choses* (1966), il teorico analizza la storia dell'uomo e dei suoi prodotti sulla base delle cosiddette "episteme": fenomeni di rapporto che fanno da radici alla cultura di una data epoca[49] e devono essere ricollegate dal singolo narratore che ne voglia costruire una genealogia. Secondo Foucault, infatti, il tempo della conoscenza (e dunque degli oggetti da esso prodotti) non è affatto organizzato come un tempo continuativo e lineare come quello degli eventi storici, ma presenta delle interruzioni, inversioni o modificazioni alterate, ordinate e gestite da un narratore o, appunto, "archeologo del sapere". I discorsi sono inseriti in genealogie fratturate e si rifanno ognuno a un proprio archivio che, con una propria durata, raccoglie una "molteplicità di enunciati come tanti eventi regolari, come tante cose che si offrono al trattamento e alla manipolazione".[50]

La morfologia della storia di Foucault, in altre parole, sembra coincidere con quella dei "mucchi" di immagini affrontati da Warburg o Malraux che non sono

48 M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Édition Gallimard, Parigi 1969.

49 Foucault ne riconosce tre principali: Età Classica, Rinascimento e Modernità.

50 M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2013, p. 172.

"un luogo di stoccaggio, ma un dispositivo [...] processuale che da un lato negozia, contesta e avvalora il potere sociale, dall'altro modella e ri-modella di continuo la memoria":[51] proprio come fosse un grande archivio. Accanto alla dimensione epistemologica o politica, infatti, la componente strutturale degli archivi si presta chiaramente ad essere paragonata a "dei siti archeologici 'materiali' [in cui] tutto ciò che si rinviene al loro interno dovrebbe essere trattato come indice di qualcos'altro".[52]

Più in generale, alla base del pensiero di Foucault convivono almeno due istanze. Da una parte la storia è un dispiegamento di frammenti destinati a fluire lungo un immaginario asse diacronico, dall'altro ognuna di queste particelle è un *punctum*:[53] il risultato di continui dialoghi con il passato che assume una specifica forma proprio in virtù del suo essere una spaccatura nel *continuum* storico. Se la storia, il flusso, coincide con il tempo degli eventi e può essere compreso con gli strumenti della nostra esperienza, il tempo del frammento, dell'immagine, dell'oggetto artistico o di qualsiasi prodotto dell'uomo, è invece il risultato di una stratificazione sempre più ingestibile. È una commistione di innesti spazio-temporalmente differenti e, come è stato descritto a inizio capitolo, inizia ad essere parzialmente riordinabile sulla base del suo cosiddetto "corredo spazio-temporale": un sistema di informazioni che si arricchisce a mano a mano che la struttura dell'oggetto si apre a nuovi innesti e porta sempre memoria della stratificazione da cui è creata. Interpretando il pensiero di Foucault come uno dei più eloquenti riferimenti del suo panorama culturale, è importante dunque sottolineare come, dalla postmodernità, le immagini appaiono come degli oggetti costitutivamente migranti che derivano la loro condizione formale dalla loro complessa esperienza temporale. Ogni oggetto è portatore di una struttura interna fatta di innesti di tempi diversi, ma si presenta anche – e contemporaneamente – come una parte di una più grande composizione contestuale (l'idea del tempo della storia) che contribuisce a costruire. Il postmoderno, per così dire, comincia

51 C. Baldacci, *op.cit.* (2017), p. 26.

52 G. Giannachi (2021), *op.cit.*, p. 71.

53 *Ivi.*, p. 81. Con riferimento a M. Shanks, *Social Theory and Archaeology*, Polity Press, Cambridge 1987, pp. 7–9.

ad ammettere una metodologia di analisi capace di abbinare "l'eterno ritorno" nietzschiano e "l'immagine dialettica" benjaminiana.[54] La possibilità che esista un tempo dell'opera ma che l'opera stia nel tempo.

La differenza nella ripetizione

Se, come accennato fin dagli esempi di Walter Benjamin, a partire dalla modernità le esperienze artistiche cominciano a interrompere il flusso diacronico della storia con le loro stratificazioni spazio-temporali, l'avvento del Postmodernismo sembra legittimare definitivamente questo approccio e, talvolta, ordinarne le direzioni in una vera e propria strategia progettuale. Molte delle esperienze artistiche, letterarie, teoriche prodotte nel segno della nuova temperie culturale, infatti, vengono concepite come parti di un flusso storico che ne potrà cambiare potenzialmente le sembianze e, al contempo, come entità composte o informate da altre esperienze. Come sostiene il filosofo francese Gilles Deleuze, il postmoderno considera i suoi oggetti alla stregua di cristalli: materiali caleidoscopici che, a guardarci attraverso, forniscono una percezione spazio-temporale distorta e sfaccettata.[55]

Su un piano morfologico replicabile a qualsiasi scala (da quella della singola opera d'arte fino quella del più grande contesto culturale), infatti, il

54 Già nei *Passagen-Werk*, in effetti, Benjamin aveva affrontato l'idea dell'eterno ritorno sottolineando come il concetto introdotto da Nietzsche fosse un tentativo di "conciliare tendenze reciprocamente contraddittorie: quella della ripetizione e quella dell'eternit". Ma la sua posizione nei confronti della nozione introdotta ne *La gaia scienza* è abbastanza critica non solo perché si fonda su una percezione soggettiva della realtà ma perché, anche proiettata su un piano collettivo, si riferirebbe a una visione borghese della storia che, annoiata o spaventata dal progresso del XIX secolo, avrebbe avuto bisogno di ripetere i suoi miti (*répétition du mythe*). In W. Benjamin (2002), *op.cit.*, p. 126.

55 Anche se il discorso di Deleuze è riferito alla cinematografia – e in particolare al lavoro dei registi italiani Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni – la metafora del cristallo si presta a descrivere l'intero panorama culturale del Postmodernismo. In G. Deleuze, *L'image-temps. Les cristaux de temps*, Editions de Minuit, 1985; trad.it. L. Rampello (a cura di), *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017.

Postmodernismo sembra ereditare le traiettorie storiche lineari che fino ad allora si erano articolate in stili e, in modo consapevole, le riempie con una miriade di esperienze formali e tecniche che convivono sincronicamente come varianti o repliche di precedenti lavori. In effetti, dagli anni Sessanta e Settanta molte immagini si prestano ad essere considerate come re-configurazioni di oggetti pregressi che, abbastanza in linea con quanto teorizzato da Collingwood, non sono mai uguali ai loro originali.

Uno degli aspetti fondamentali della teoria di Deleuze – e con le opportune differenze ritrovabile anche nel pensiero tutta la scuola continentale francese –[56] è quello di considerare la realtà come un flusso in divenire e in perenne mutazione, una fenomenologia governata da molteplici direzioni non per forza sottoposte all'univocità di senso tradizionalmente richiesta dallo storicismo.

Secondo Deleuze, in particolare, l'ordine di apparizione dei pensieri – e dunque delle cose o delle immagini – non può essere più sovrapponibile al corso della storia e, più che formare una morfologia della conoscenza di stampo genealogico e verticalista, dovrebbe poter descrivere un modello di sviluppo più trasversale e contaminato. Il filosofo, infatti, propone la metafora biologica-botanica tanto osteggiata da Kubler ma, anziché descrivere la forma della conoscenza come quella di un albero in cui ogni porzione dell'organismo deve le sue fattezze e la sua esistenza alla parte immediatamente inferiore, riconosce la necessità di considerare il pensiero e la sua diffusione come il risultato di continui dialoghi tra le parti.

Il pensiero "rizomatico" di Deleuze, non a caso, prende il nome dalla parte della pianta che in botanica descrive il groviglio di radici ubicato nel sottosuolo e, in termini metaforici, descrive una morfologia della conoscenza (e dunque una

56 Negli anni Sessanta, in concomitanza con la temperie culturale già descritta, la direzione della filosofia mondiale comincia ad assumere delle evidenti sfumature strutturaliste che, alla speculazione 'critica' della scuola di Francoforte guidata da Herbert Marcuse, Theodor Adorno e Max Horkheimer tra gli altri, puntava a una forma 'teorica' di stampo ancora metafisico e non radicato nella realtà come proponeva la controparte tedesca. A questa nuova scuola – destinata ad assumere un primato su tutti i continenti occidentali – appartenevano Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Felix Guattari, ecc.

forma della realtà) che procede senza gerarchie e crea le sue forme "per contatto" o moltiplicazione. Se, come sostengono Richard Macksey ed Eugenio Donato nella loro introduzione alla pubblicazione *The Languages of Criticism an the Science of Man*,[57] il sistema concettuale degli anni Sessanta è senza centro, senza origine e senza fine, allora la postmodernità è caratterizzata da una altrettanto esplosa condizione spazio-temporale che, di volta in volta, si esprime in micro e macro progetti. Ognuno di questi è sviluppato da una diversa struttura interna e – per come verrà sostenuto anche in questa ricerca – mette in luce non solo una narrazione entropica del panorama appena descritto ma, programmaticamente, sostiene la necessità di analizzare tutti gli oggetti a tutte le scale per visioni parziali in termini sia spaziali sia temporali.

> Today's task for thinkers within this climate thus seems to reside in the possibility of developing a critical discourse without identities to sustain concepts, without privileged origins, or without an ordered temporality to guarantee the mimetic possibilities of representation. The fundamental entities of such systems, adrift in radical discontinuity, are *Events* which cannot be accounted for by transcendental idealities. [...] We are left with the necessity of articulating what Said has called "the vacant spaces between things, words, ideas".[58]

57 Il volume, edito per la prima volta nel 1970 con il titolo *The Languages of Criticism an the Science of Man* si proponeva come la pubblicazione degli atti di un omonimo convegno tenuto all'Univeristà John Hopkins di Baltoma nel 1966. Al convegno partecipano i più noti intellettuali francesi della cosiddetta "French Theory": Charles Morazé, Georges Poulet, Roland Barthes, Jean Hyppolite, Jacques Lacan, Jacques Derrida, ecc. La versione consultata è la quarta ristampa R. Macksey, E. Donato, *The Structuralist Controversy. The Language of Criticism & The Sciences of Man*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora e Londra, 1979, mentre il titolo dell'introduzione di Macksey e Donato è *The Space Between* (pp. ix–xiii).

58 "In questo clima, il compito odierno dei pensatori sembra dunque risiedere nella possibilità di sviluppare un discorso critico a sostegno dei concetti, senza origini privilegiate, identità, o senza una temporalità ordinata per garantire le possibilità mimetiche della rappresentazione. Le entità fondamentali di tali sistemi, alla deriva in una discontinuità radicale, sono *Eventi* che non possono essere spiegati da idealità trascendentali. Resta la necessità di articolare ciò che Said ha chiamato 'gli spazi vuoti tra le cose, le parole, idee'". *Ivi*., p. xii–xiii.

Per comprendere come orientarsi all'interno di un panorama così rizomatico in cui gli oggetti sono capaci di entrare e ri-entrare[59] nel *continuum* cronologico senza essere mai uguali a quelli da cui derivano, Deleuze introduce il fondamentale concetto di differenza. Per come emerge dal lavoro *Différence et Répétition*,[60] la differenza è la conseguenza diretta dell'operazione di ripetizione che il filosofo deriva dalla dottrina nietzschiana dell'eterno ritorno ed è regolata dall'assunto secondo cui nessun elemento di una sequenza può considerarsi identico al precedente né in termini di rappresentazione né in termini di contenuto. Secondo Deleuze, infatti, così come le foglie di uno stesso albero o le ramificazioni di una stessa radice appaiano simili o perfettamente uguali tra loro pur essendo completamente diverse, così ogni elemento della realtà – compresi gli oggetti artistici – è destinato a distinguersi sempre dall'altro sia in termini formali che concettuali. Questo assunto è decisamente vero se si pensa alla riproposizione di materiali differenti da quelli di partenza, ma è altrettanto verificabile quando due o più lavori appaiono uguali tra loro. Anche in quest'ultimo caso, secondo Deleuze, non si potrà mai parlare di uguaglianza perché – come si vedrà più avanti – il paradosso cui è destinata la sequenza coincide con il fatto che ogni elemento presentato in essa si distinguerà dall'altro, anche solo per via del suo essere stato prodotto in un diverso momento storico o, addirittura, attimo.

Se si pensa alla morfologia della storia dell'arte come uno schema "rizomatico" sul modello deleuziano; se si crede che ad ogni punto della ramificazione corrisponda un oggetto artistico; e, infine, se si suppone che ognuno di questi sia destinato a ripetersi e ad essere sempre differente dal precedente; allora ogni porzione della radice ottenuta sarà destinata a infinite esplosioni fatte di "copie" di materiale artistico precedente.

Questa complessa morfologia spaziale nasconde un altrettanto problematica dinamica temporale. Ogni oggetto della detta struttura rizomatica è portatore non

59 Avvicinandosi all'idea di re-enactment, anche Kubler aveva ipotizzato la "re-entrance": la possibilità concessa a ogni oggetto di rientrare in una sequenza anche se questa è considerata chiusa. G. Kubler, *op.cit.*

60 G. Deleuze, *Différence et Répétition,* P.U.F. Presses Universitaires de France, Parigi 1968; trad.it. G. Guglielmi (a cura di), *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971.

solo della sua esperienza di tempo (come già annunciato quella del suo "corredo" e della sua "traiettoria") ma, ripetendosi secondo discorsi inediti che tagliano il continuo della storia, genera dei continui innesti che interrompono la linearità che sembrava aver resistito fino a questo momento. Ripreso anche da Foucault in *Ariane s'est pendue* (1969) e *Theatrum philosophicum* (1970) – due testi riferiti al lavoro del collega Deleuze – il concetto di "ripetizione" è dunque un modo di interrompere il flusso continuo della storia e creare nuovi spazi di possibilità che, per l'arte nello specifico, coincidono con quegli "archivi" descritti nell'*Archeologia del sapere* o con quel caotico e fecondo caos creativo descritto chiaramente da Eco.

Anche secondo Jacques Derrida – filosofo continentale spesso associato al decostruttivismo – in effetti, la "ripetizione" è il modello che regolamenta il tempo della storia e, per via delle "differenze" che introduce, contribuisce a un'iterazione finalizzata alla decostruzione del pensiero.

Sperando di non semplificare esageratamente una teoria complessa, quella che con una consapevole alterazione ortografica Derrida chiama "différance", è una struttura di senso che regolamenta il rapporto tra l'individuo e gli oggetti che esso ha prodotto e che continua a produrre. In un senso molto simile a quello di Deleuze, la nozione prevede che ogni oggetto non possa mai essere identico a quello a cui rinvia ma che gli si riferisca tramite tracce suscettibili di infinite letture. Tuttavia, secondo Derrida, la "différance" contiene una disambiguazione che non esprime solo un'univocità di rapporto tra un segno e il suo significato ma, come la radice del termine concede ("différence" può voler dire anche "rinviare", "rimandare"), è un accadimento che distanzia i fattori permettendo all'individuo di accorgersi della differenza e poterla sfruttare a suo vantaggio: una lettura che nell'arte concede qualsiasi forma di creatività concettuale a prescindere dall'utilizzo delle stesse forme.

Si potrebbe a questo punto sostenere che, se l'archeologia del sapere di Foucault descrive l'archivio, la "différance" di Derrida sembra essere la nozione in grado di analizzarne le dinamiche interne. In una delle sue più celebri pubblicazioni, *Mal d'archive: une impression freudienne* (1995),[61] il filosofo della decostruzione

61 La prima pubblicazione francese [J. Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, Londra 1995] deriva dalla rivisitazione di una conferenza che Derrida tiene a Londra il 5 giugno del 1994 in occasione del convegno organizzato da René Major ed Elisabeth Roudinesco e intitolato *Memory: The Question of Archives*. Il titolo originale dell'intervento di Derrida era: *The Concept of the Archive: A Freudian Impression.*

sembra considerare come l'archivio possa essere il riflesso di un'esplosione dei saperi in cui lo sguardo dell'ipotetico narratore è mosso da un'energia "perturbante" di stampo freudiano.[62] Senza addentrarci nei significati psicologici del compendio, Derrida sostiene che l'archivio sia:

> Soltanto una nozione, una impressione associata a una parola e per la quale Freud e noi non abbiamo alcun concetto. Abbiamo solo una impressione, un'impressione insistente attraverso il sentimento instabile di una figura mobile, di uno schema o di un processo in-finito o indefinito.[63]

Il motivo di questa decisiva inafferrabilità non è solamente dato, ancora una volta, dal problema che risiede alla radice del termine – quello per cui la parola "archivio" deriva da *arké* e significa tanto "origine" quanto allude all'*arkheion*, il "luogo (la casa) del comando" –;[64] ma è dato dal fatto che al suo interno sono ammessi movimenti liberi che presuppongono "rinvii" tra un materiale e l'altro basati proprio sulla differenza riconosciuta e spesso sostenuta dai vari narratori della storia.[65]

Non è questo il momento di addentrarci in una specifica analisi del ruolo che l'archivio ha nella contemporaneità, dato che qualcosa è stato già anticipato e molto verrà definito più avanti in questa ricerca. Quello che è invece importante stabilire è che la rilettura di Derrida si presta a essere un provvisorio, e con gli opportuni aggiornamenti ancora valido, ancoraggio per le riflessioni delle pagine che seguiranno.

62 Com'è noto, nel 1919 lo psicanalista tedesco pubblica il saggio *Das Unheimliche*, poi tradotto nel 1925 con *The Uncanny*. Nel suo lavoro egli definisce "perturbante" tutto ciò che è in grado di evocare una sensazione di inquitudine o "frightening" (spaventosa). La prima traduzione del lavoro, ad opera di Alix Strachey, è consultabile al link https://uncanny.la.utexas.edu/wp-content/uploads/2016/04/freud-uncanny_001.pdf [ultimo accesso 15 novembre 2021].

63 J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996, p. 40.

64 Cfr. *Ivi.*, p. 7.

65 Cfr. *Ivi.*, pp. 117–118.

Verso il contemporaneo: "la cosa che è nella cosa"

Un'idea dell'archivio come un luogo denso di significazioni ordinate secondo una morfologia rizomatica e temporalmente esplosa è proprio quella che aiuta a definire l'arte a partire dagli anni Sessanta e Settanta; che permette di definire la libertà con cui il narratore dell'archivio e della storia arriva a elaborare i propri risultati; che concede di raccontare ogni immagine come depositaria di una memoria che la precede e precorritrice di potenzialmente infinite ripetizioni, ibridazioni e montaggi. Il discorso di Derrida permette, infatti, di spostare l'attenzione dal contesto culturale in cui sedimentano le immagini alla singola operazione artistica; un approccio che richiede di concentrarsi non tanto sulla linearità delle varie traiettorie con cui si è teso a considerare la storia, quanto sul punto occupato dalle immagini che su di essa emergono. Tuttavia, la sua teoria ancora non permette di isolarne il perimetro in maniera effettiva perché ogni posizione è viziata da un continuo cambiamento di stato e il raggruppamento di essi delinea un sistema olistico che non permette di poter apprezzarne le fattezze del singolo frammento.

Diverso sembra invece l'approccio del celebre collega, semiologo e teorico francese Roland Barthes, che pur ammettendo la stratificazione dell'oggetto – che nella sua analisi semiotica è di natura testuale – ne considera, in qualche modo, la finitudine. La sua analisi dell'arte si sviluppa secondo un andamento storico che, anziché essere completamente lineare o puramente progressivo, segue piuttosto due tipi di sviluppo, interrelati e non contraddittori. Uno è ancora quello biologico, vegetale, simile al rizoma di Derrida. Esso prevede che "la storia sia una continuità di identità" non ordinate causalmente: una successione di momenti che, nella stessa maniera in cui il "seme non è causa del fiore", sono solo "parti diverse appartenenti a un medesimo stelo".[66] L'altro andamento, invece, forse più vicino all'idea di re-enactment espressa da Collingwood, ricongiunge la storia a una configurazione "spiraliforme" secondo cui lo scorrere del tempo descrive cerchi sempre più larghi e mai identici a sé stessi. In entrambi i casi, con più

66 T. Migliore, *Modelli, strutture e livelli di percezione. La Storia raccontata da Roland Barthes*, in Il Verri n. 59, ottobre 2015, p. 5.

nettezza rispetto ai flussi magmatici proposti dai colleghi postmoderni, Barthes sembra riconoscere che la storia sia composta da cellule elementari, i "quadri", che compongono granularmene l'andamento storico e, come a costruzione di una *myse en abyme*, organizzano proporzionalmente la stratificazione della storia.

In Barthes, infatti, il termine "quadro" è usato tanto per descrivere uno sguardo panoramico sulla storia nella sua completezza e complessità quanto, in maniera più puntuale, per descrivere ciascun "testo" posizionato sulla storia-pianta o sulla storia-spirale. Ogni prodotto letterario o artistico rispecchia la stessa stratificazione che è nella storia ed è un materiale che incornicia citazioni pregresse in un continuo recupero della morfologia contestuale in cui è inserito. Con questo sguardo sul "dettaglio", Barthes si concede un nuovo livello di percezione non solo contestuale ma particolare, attento alla *cosa che è nella cosa*.[67]

Il quadro, in altre parole, permette di considerare la storia come un palinsesto e di riconoscere che essa sia formata da altri quadri carichi di riferimenti e altrettanto stratificati. Non solo. Nel segno dell'eterno promosso dalla spirale, la storia ripresenta momenti anteriori che sedimentano all'interno singola cornice in maniera sincronica ed eterogenea. Ogni "quadro" di Barthes, è il luogo in cui compiutamente si esprime l'esuberanza temporale che pertiene l'atto creativo: in cui, come definisce l'anacronismo, esperienze riferite a differenti momenti storici vengono rimontate o simulate nello stesso perimetro spaziale.

Per dirla con le parole del filosofo e semiologo Georges Didi-Huberman, d'altronde, "sempre, di fronte a un'immagine" – e, per estensione, a qualsiasi prodotto artistico – "ci troviamo di fronte al tempo".[68] In uno dei più esaustivi e autorevoli studi sul ruolo che l'esperienza temporale assume nella comprensione dell'arte visiva, *Davant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, l'autore francese sostiene che passato, presente e futuro coesistono in ogni manifestazione visiva e, il primo come reminiscenza di una memoria personale o collettiva, il secondo come momento dell'osservazione e il terzo come anticipazione di una durata dell'immagine, influenzino l'esperienza dello sguardo.

67 *Ibidem.*

68 G.D. Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 11.

Le tre temporalità, cioè, appaiono dal panorama artistico alternativamente o contemporaneamente e, come nell'archivio di cui è stato già detto, guidano lo sguardo del narratore della storia diventando dei "modelli", dei "valori d'uso" per "tratteggiare un'archeologia critica"[69] della storia dell'arte. Costruiscono quella che, forse, Benjamin avrebbe chiamato una "costellazione anacronica" e che, come è stato appena evidenziato, Barthes chiamerebbe quadro: un agglomerato di informazioni incorniciate, apprezzabili contemporaneamente a una scala contestuale (la storia dell'arte) e a una di dettaglio (l'opera d'arte). In quest'ultimo caso, come cercheranno di dimostrare le pagine che seguono, si otterrà sempre un'eterogeneità di riferimenti che coesistono nello spazio della stessa opera pur emergendo dalla sovrapposizione di sfere mediali ed essendo il risultato di diverse traiettorie storiche.

69 *Ivi*, p. 16.

1.2 RIPENSARE LA STORIA DELL'ARTE: MORFOLOGIE E OGGETTI

Per quanto possa apparire fuorviante raccontare la fine della linearità storica servendosi di una successione di episodi cronologici, la ricognizione critica affrontata fino a questo momento ha avuto come scopo principale quello di illuminare le scuole di pensiero che oggi permettono di considerare le opere d'arte – più volte chiamate oggetti o immagini – come i risultati di una o più esperienze spazio-temporali; ha avuto l'intenzione di illuminare l'opera d'arte come una porzione compositiva di un panorama più complesso; e ha inoltre voluto raccontare come quest'ultimo sia stato riletto spazio-temporalmente da differenti modelli analitici o epistemologici.

Il discorso proposto avrebbe potuto seguire un'impostazione non-cronologica come quella interna all'*Atlas* warburghiano o ai *Passages* benjaminiani: avrebbe potuto strutturarsi in termini rizomatici o, come forse è successo parzialmente, alterare l'ordine degli eventi o addirittura accostare pensieri filosofici storicamente distanti. Aver scelto di ricostruire una precronistoria[70] delle strutture concettuali che ancora oggi legittimano l'esistenza di immagini stratificate, invece, ha uno scopo puramente esplicativo che permette tanto di comprendere come l'esuberanza concettuale abbia attraversato tutte le contemporaneità quanto di guardare alle immagini come dei frammenti posizionati in un panorama che, di volta in volta, sembra essere la proiezione della loro struttura interna. Da quanto dichiarato fin dal principio, in effetti, questo studio intende analizzare le immagini contemporanee come delle composizioni in cui "tempo" e "spazio" sono delle variabili intrecciate alla storia ma anche, contemporaneamente, la parte costitutiva di ogni immagine prodotta lungo il suo corso.

Prima di porre le basi di un'epistemologia critica che sia adeguata a descrivere le meccaniche compositive di una contemporaneità così esplosa come quella attuale, pare più che necessario procedere con un'ulteriore ricognizione sul passato, stavolta direzionata a quei lavori artistici che, nel corso dell'ultimo secolo, hanno

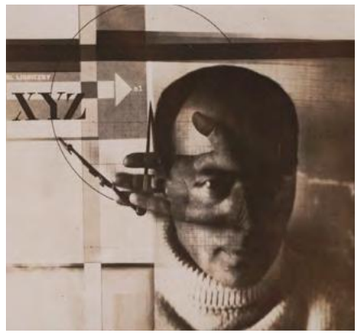
70 Il termine precronistoria è una chiara citazione dell'omonimo volume (1976) che Germano Celant dedica alle esperienze storico artistiche che contribuirono alla nascita dell'Arte Povera. Si veda G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017.

portato alla formazione di questa esuberanza spazio-temporale. Nonostante la storia dell'uomo sia disseminata di opere d'arte che in misura differente hanno voluto descrivere didascalicamente la sensazione temporale delle rispettive società di riferimento, il discorso che segue intende individuare i precorritori di un approccio interessato al tempo come elemento costitutivo o conseguenza della costruzione di oggetti artistici compositamente ibridi, complessi e, appunto, stratificati. Lo scopo non è quello di negare le connessioni tra una prospettiva contenutistica e strutturale o evitare, ad esempio, di riconoscere un nesso diretto tra i rimandi temporali inclusi nei grandi cicli pittorici rinascimentali e la loro articolazione figurativa. Sempre, come è stato notato, il visivo ha avuto a che fare con la citazione o la mediazione di esperienze artistiche pregresse, ma nella maggior parte dei casi questo atteggiamento, per così dire, non ha avuto delle ripercussioni strutturali sulla morfologia spazio-temporale delle epoche di riferimento. Anche quando – per esempio sospinti dalla temperie neoclassica – gli artisti si sono mostrati consapevoli del citazionismo formale a cui ricorrevano, hanno sempre riproposto figurazioni pregresse nei limiti di un fedele incedere diacronico o, soprattutto, di un'associazione univoca con uno specifico passato.

Come è stato chiarito nel precedente capitolo, invece, è a partire dalla modernità che si verificano le prime rivoluzioni nel panorama artistico derivate da inedite esperienze compositive. Se è vero che bisognerà aspettare gli anni Cinquanta perché il *Musée Imaginaire* definisca le regole teoriche per un montaggio di immagini programmatico, già sul finire dell'Ottocento, le prime sperimentazioni fotografiche sembrano minare la convenzionale consequenzialità del continuum storico aprendo a nuove possibilità di manipolazione spaziotemporale. Dopo essere stata utilizzata per immortalare gli esponenti della nuova borghesia o come mezzo per diffondere le immagini di paesaggio e di opere d'arte, la fotografia comincia ad essere vista dagli artisti come strumento artistico per ottenere formalità bizzarre: magari basate su tecniche temporalmente complesse fatta di esposizioni prolungate o – ed è ancora più significativo ai fini di questa ricerca – per permettere alle proprie immagini di diventare dei montaggi di riferimenti rivolti al passato o proiettati al futuro con un'attitudine proto-concettuale.

Il montaggio spazio-temporale nel contesto avanguardista

Una pubblicazione del 1929 intitolata *Foto-auge* fornisce una tra le più interessanti panoramiche sui risultati raggiunti dalla fotografia di inizio Novecento e, radunando una settantina di scatti realizzati nell'ambito della Neues Sehen (Nuova Visione),[71] dimostra che l'intenzione di questa generazione di artisti d'avanguardia sia quella di indagare le possibilità espressive del mezzo fotografico. Il volume, infatti, curato dal critico Franz Roh e dal grafico Jan Tschichold a partire dai lavori presentati a una mostra di Stoccarda intitolata *Fi/Fo* (*Film und Foto*), raduna le più eterogenee esperienze visuali realizzate con la pellicola: dall'immagine più realistica al fotomontaggio, dal collage alle esposizioni prolungate fino ad arrivare alle sperimentazioni con i raggi X. Fin dalla copertina del libro, un autoritratto di El Lissitzky – *Self-Portrait (The Constructor)*, 1924, **(fig. 3)** in cui il viso dell'artista appare sovrapposto a una mano con un compasso e si unisce in trasparenza a un *lettering* brutalista e alla griglia di una carta millimetrata – lo scopo dei curatori sembra quello di raccontare la fotografia come un incrocio di esperienze sincroniche, come un mezzo espressivo



← *fig. 3*
El Lissitzky
Self-Portrait
(The Constructor)
1924

71 Il movimento della Neues Sehen – anche conosciuto come New Vision e traducibile in italiano come Nuova Visione – è una tendenza artistica teorizzata dal pittore e fotografo ungherese László Moholy-Nagy e poi ampiamente adottata dal Bauhaus. Per quanto sia oggi conosciuta soprattutto per l'autonomia espressiva che i suoi esponenti riconoscevano al mezzo fotografico, i principi dell'avanguardia erano estendibili anche ad altre forme artistiche (tra cui pittura e collage) e prevedevano la creazione di immagini non squisitamente realistiche grazie al filtro della creatività e all'uso di tecniche quali il collage e il fotomontaggio.

in grado di restituire un certo grado di stratificazione spazio-temporale. Ma è nel testo introduttivo di Franz Roh – intitolato *Mechanismus und ausdruck* – che viene chiarito il ruolo di quelle immagini nella realtà artistica. Secondo l'autore questi fotomontaggi sono dei modelli di demolizione della forma: *objects-fantasticality* in cui semplici frammenti di realtà permettono di costruire una più complessa unità.[72]

Certo non è una tecnica sconosciuta dal momento in cui, come dimostrano anche alcune tavole di Max Ernst contenute nel volume, le operazioni copia-incolla dadaiste erano già state manualmente e ampiamente indagate negli anni Dieci. La fotografia, tuttavia, restituisce un'unità stilistica più complessa capace di creare uno spaesamento più vivido ma, soprattutto, rendere reale la struttura della fantasia.

A prescindere dalle loro finalità tematiche – che pure dimostrano di ragionare sul tempo in maniera contenutista – tali proposte artistiche sono l'esempio di una nuova concezione compositiva dell'opera d'arte. Sono immagini solo apparentemente unitarie che – come sosteneva il poeta francese Pierre Reverdy in un aforisma citato da Andrè Breton nel primo Manifesto del Surrealismo (1924) – nascono "dall'accostamento di realtà più o meno distanti"[73] e diventano tanto più forti quanto più sono estranee le fonti che le compongono.

Alcune immagini della fotografa di origini americane Florence Henri – annoverata anche nel volume di Roh e Tschichold – sono costruite proprio su quella distanza di cui parla Reverdy e, a partire dagli anni Trenta, dimostrano di risolverla grazie alla formazione di immagini apparentemente unitarie che assumono le fattezze di romantici paesaggi archeologici o stratificate nature morte. In *The glory that was Greece,* 1933 ca. **(fig. 4)**, per esempio, l'artista unisce il fotogramma che immortala un pezzo di tessuto a quello che raffigura la testa di una statua classica per poi assemblare entrambi sull'immagine di una distesa di mare. La stessa operazione, con altri soggetti, è ripetuta in quasi tutti i lavori degli anni Trenta in cui l'artista dimostra di ottenere i più bizzarri, romantici o

72 Cfr. F.Roh e J. Tschichold, *Foto-auge: 76 Fotos der Zeit* (*Photo-eye: 76 photos of the time*), F. Wedekind, Stoccarda 1929, p. 17–18.

73 P. Reverdy in A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 25–26.

↑ *fig. 4*
Florence Henri
The glory that was Greece
1933 ca.

perturbanti risultati grazie all'accostamento di immagini prelevate da momenti e spazi prevalentemente sconosciuti.[74]

Tra tutti i movimenti d'avanguardia, Surrealismo e Dadaismo sono sicuramente stati i più coinvolti in operazioni di recupero e, in quanto uno erede dell'altro, hanno anche manifestato un approccio molto simile nelle strategie di appropriazione compositiva e concettuale che hanno introdotto. Mentre i *montages* fotografici o i ready-made dadaisti tentavano di accostare materiali visivi e oggetti trovati per ottenere risultati eccentrici e spesso politicamente dissacrati, le immagini surrealiste – anche in questo caso dal carattere spesso oggettuale – ricorrevano alla libera associazione o ricontestualizzazione di figure per veicolare un'energia dal carattere fantasioso, perturbante e grottesco.[75] In entrambi i casi, il prelievo delle immagini dagli "scavi" della memoria personale o collettiva poteva essere reale – come nei fotomontaggi costruiti con ritagli di giornali – o figurato – come nei casi in cui l'artista riproduceva iconografie appartenenti a contesti culturali differenti e riusciva farle convivere tra loro non senza un certo grado di appropriazione.[76] Il risultato era sempre un *bricolage* formale che, da un punto di vista spaziale e temporale, generava spaesamenti (quelli che i surrealisti chiamavano *dépaysement*) in grado di minare qualsiasi costruzione storicamente definita.

Seppur tra i meno conosciuti, uno dei più ammirevoli esempi di costruzione surrealista data da un montaggio figurato è quello dell'artista Valentine Penrose, artista francese riconducibile al cosidetto secondo Surrealismo, i

74 Cfr. S. Mudu (*in corso di pubblicazione*), *Florence Henri*, in AAVV, *Il Latte dei Sogni* (catalogo della mostra a cura di Cecilia Alemani aprile-novembre 2022), La Biennale di Venezia, Venezia 2022.

75 Il concetto di libera associazione delle forme proposto dai surrealisti ha radici profonde nella modalità "convulsa" e "fortuita" e "casuale" con la quale, per esempio, erano costruiti i cosiddetti "cadavre exquis" (letteralmente cadaveri squisiti). L'invenzione del gruppo di Breton consisteva nella creazione di oggetti visivi o letterari che, a più mani, venivano assemblati casualmente.

76 Ci si riferisce alla grande fascinazione per l'esotico manifestata dal Surrealismo a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, quando la campagna coloniale della Francia raggiungeva i suoi massimi livelli e la moda dilagante consisteva nella collezione di materiali culturali provenienti dall'Africa o dai territori Oltreoceano.

cui lavori artistico-letterari possono essere perfettamente descritti come dei *bric-a-brac* verbovisuali.[77] Nel 1951, ad esempio, Penrose pubblica *Dons des féminines*, un poema-collage da lei scritto e illustrato che racconta le cronache di un viaggio in Oriente intrapreso da due donne vittoriane. Il contributo visuale arricchisce per la prima e unica volta la sua produzione letteraria e corre per tutta la pubblicazione accanto a snelli componimenti in francese e inglese. Ogni immagine è creata grazie all'assemblaggio di ritagli estrapolati da riviste di scienza e moda, natura e archeologia per costruire paesaggi esotici immaginari in cui fiori, piante, animali e mostruosità fanno da sfondo al viaggio delle due donne.[78] Uno dei collage **(fig. 5)**, ad esempio, quello che specifica i quattro versi che descrivono l'arrivo delle due donne in India,[79] presenta una composizione particolarmente caotica. In primo piano, su quella che sembra la banchina di un porto, due figure femminili sono vestite con abiti alla moda occidentale mentre si

← *fig. 5*
Valentine Penrose
Dons des Feminines
1951

77 S. Mudu (*in corso di pubblicazione*), *Valentine Penrose*, in AAVV (2022), *op.cit.*

78 *Ibidem*.

79 I versi francesi recitano: "Tu connais la porte sèche d'Avila. / Le Gange aussi tue les oiseaux chéris. / Mais le faible reflet à deux ailes des blondes à leur miroir / Au bord des oiseaux morts les sages eux-mêmes regardent d'où il vient". Quelli inglesi: "You know the dry gate at Avila / The Ganges also kills cherished birds / But the faint two-winged glint of blondes at their mirrors / On the fringe of dead is sought even by the wise from where ever it comes". In V. Penrose, *Dons des Feminines*, Librairie "Les Pas Perdus", Parigi 1951.

specchiano in una toletta in stile Roccocò. Accanto a loro una specie di fachiro si libra in aria, un uccello ai suoi piedi è letteralmente capovolto, una serie di navi sembrano stagliarsi sullo sfondo mediando la distanza con una grande città e, infine, un gruppo di elefanti barrisce nel lato destro dell'illustrazione affiancato da una vegetazione lussureggiante. Quella che sembra un'accozzaglia di materiale senza senso ha il preciso scopo di creare un immaginario mistico, onirico, esoterico e alchemico. Ma quel che è più interessante, è che ogni frammento è portatore di una sua forte e conclamata temporalità storica e, in questo specifico caso, anche portata geopolitica e culturale. Assumendo Penrose come esponente della temperie surrealista, cioè, si può dire che l'avanguardia utilizza per la prima volta la libera associazione tra immagini per ottenere una nuova narrazione: le porzioni spazio-temporali della composizione, prelevate da ambiti e contesti eterogenei, sono rimontate in maniera inedita per costruire nuovi significati.[80]

Impossibile analizzare (o anche solo menzionare) l'operato dei tanti artisti che negli stessi anni assecondano una simile strategia compositiva-contenutistica. Non basterà certamente ricordare le caotiche giustapposizioni cubiste, i fotomontaggi-cyborg delle tedesche Hannah Höch e Marianne Brandt, le identità ibride rappresentate da Max Ernst o Raoul Hausmann, gli oggetti dissacranti o gli assemblaggi di Marcel Duchamp,[81] le fotografie fuorvianti di Man Ray o ancora i collage paroliberi dei futuristi e le stratificate architetture senza tempo di Giorgio de Chirico. Ognuno degli artisti citati ha sviluppato un unico e specifico insieme di pratiche che possono illuminare un diverso approccio alla stratificazione delle immagini ma che, più in generale, contribuiscono a delineare un panorama che potremmo incominciare a definire intertestuale – senza limiti tra contesti disciplinari e/o spaziali – e "pantemporale" – capace cioè di misurarsi contemporaneamente con passato, presente e futuro e basarsi su ossimori e paradossi storici.

80 Nel caso di Penrose sono votati al racconto dell'autodeterminazione femminile che si compie attraverso il viaggio e la metamorfosi.

81 Uno delle più famose opere che ha inaugurato la convivenza di opere differenti ognuna con la propria esperienza di tempo è stata proprio la *Boîte-en-valise*, 1941 (scatola in una valigia): una valigia in una trentina di copie in cui Marcel Duchamp inserisce opere d'arte sue e di altri colleghi. L'immagine è quella di un'opera che contiene opere, un dispositivo per l'arte *prêt-à-porter*.

Alberto Savinio e il paradigma della libera associazione

Uno dei primi lavori realizzati dal poliedrico e versatile artista italiano Alberto Savinio sembra essere l'eloquente rappresentazione dell'esuberante struttura spazio-temporale appena descritta e, fin dal titolo, *Atlante* (1927) **(fig. 6)**, dimostra di essere il manifesto di una metodologia associativa di warburghiana memoria. Da un punto di vista squisitamente formale, il dipinto a olio rappresenta una sorta di palcoscenico su cui appaiono una serie di figure riconducibili a differenti immaginari: una donna, una statua classica, una carta geografica e uno strano mostro simile a un rettile. Ben stagliate su dei riquadri che ricordano i pannelli di una scenografia, ognuna di queste figure sembra interagire con l'altra e, come dimostrano il braccio della scultura o le membra del mostro, uscire dal proprio riquadro occupando un piano di posa allargato e dialettico.

Anche l'apparato compositivo di *Atlante*, cioè, è perfettamente in linea con gli interessi metodologici comuni agli artisti avanguardisti descritti: crea nuove immagini a partire dall'associazione di precedenti. Eppure, una questione fondamentale sembra differenziarne l'approccio di Savinio da quello altri colleghi surrealisti, dadaisti o metafisici – compreso il più noto fratello Giorgio de Chirico.

Savinio non è interessato ad appropriarsi di queste immagini per creare un orizzonte spaziale dal tempo sospeso. È piuttosto proiettato a costruire una combinazione che mantenga l'origine temporale di ciascun frammento e, grazie a una sua rintracciabile origine figurativa, a produrre ulteriore complessità di senso e forma. La fisionomia e la posizione della donna in *Atlante*, per esempio, corrispondono a quelle che la madre dei fratelli de Chirico, Gemma Cervetto, assume in un ritratto fotografico di famiglia; la figura mostruosa al centro della composizione deriva da un libro d'infanzia sull'era preistorica; l'icona classica di colore bluastro, invece, è la riproduzione di una delle tante silhouette collezionate in un manuale fondamentale per l'archeologia moderna, il *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (1906) di Salomon Reinach.[82] Ogni immagine, dunque, esprime il tempo connaturato alla singola iconografia e, contemporaneamente, definisce quello dell'esperienza del suo autore.

82 P. Stefano, *Io, Alberto Savinio*, documentario prodotto da Istituto Luce, colore,

↑ *fig. 6*
Alberto Savinio
Atlante
1927

Nonostante il collage non sia reale ma figurato – e cioè, come detto precedentemente, ricreato dalla pittura di Savinio e non ottenuto dall'accostamento di oggetti ritagliati come vorrebbe la tecnica del collage – *Atlante* è un palinsesto di materiali visivi la cui combinazione è solo una delle possibili. Come sembra sostenere lo stesso Savinio, infatti, le immagini sono la porzione elementare del linguaggio visivo e possono essere utilizzate come frammenti spazio-temporali per la costruzione di sempre nuove composizioni:

Lo stesso fatto che le ventiquattro lettere dell'alfabeto variamente combinate sono atte a esprimere le infinite fantasie del nostro cervello, le sette note della scala a comporre una innumerevole varietà di suoni, dimostra che il gioco dell'arte non è se non una lunga, continua, infinita variazione.[83]

La variazione cui l'autore si riferisce è anticipatrice delle teorie di Deleuze e Derrida ma, nel gioco combinatorio, si avvicina alla nozione di "apertura" introdotta da Eco o a quella di "indeterminatezza" proposta da Barthes. Insomma, il suo lavoro sembra una commistione di tutte le teorie di cui si è detto precedentemente e, per la prima volta, racconta di un modo di strutturare l'opera strategicamente consapevole della versatilità con cui possono essere montate le coordinate spazio-temporali della composizione.I frammenti che compongono le sue opere, d'altronde, sono porzioni di altri lavori non conchiusi e rimangono materiali suscettibili di nuove integrazioni, innesti, revisioni o riposizionamenti pur avendo acquisito una apparente fissità nella nuova configurazione. Se l'esperienza del soggetto narratore definisce l'ordine concettuale della nuova opera dimenticando il senso stretto delle fonti primarie, la struttura interna dell'immagine ottenuta è a tutti gli effetti intertestuale o pantemporale: oltre a essere attraversata dalla specificità formale e concettuale delle singole referenze, è costruita all'incrocio dei tempi di cui esse sono portatrici o dirette emanazioni. Una fatica/attitudine che coinvolge l'artista sia a livello visuale che letterario.

---

sonoro, 27'30", 1993. Versione digitale al link https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000091909/1/io-alberto-savinio.html?startPage=0 [ultimo accesso: 31 gennaio 2022].

83 A. Savinio, *Peer Gynt di Werner Egk*, Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio, a.v. n. 20, 16 maggio 1942, p. 5; in *Scatola sonora*, Il Saggiatore, (edizione digitale) Milano 2017, p. 323.

Negli anni Quaranta, dopo aver realizzato decine di altri lavori pittorici che si attestano sulla stessa sensibilità di *Atlante*, Savinio concepisce una delle opere più rappresentative del suo metodo associativo: una fatica letteraria pubblicata postuma ed eloquentemente intitolata *Nuova Enciclopedia*. Lo scopo dell'autore è quello di costruire un volume che, come appunto un'enciclopedia, raccolga ordinatamente il maggior numero di voci capaci di definire il carattere eteronomo del suo pensiero. L'aggettivo "nuova" – decisamente interpretabile come "personale" – specifica che la summa di lemmi non assume alcuna velleità onnicomprensiva; è invece una collezione di stampo benjaminiano in cui l'autore-ordinatore seleziona ciò che più interessa senza alcuna pretesa di esaustività. I termini a cui l'artista propone di dare una definizione – "abat-jour", "errore", "Hitler" ma anche "mastino", "statura" o "zampironi" – sono bizzarri e marginali rispetto a quelli che solitamente appaiono nelle enciclopedie illuministe. La loro descrizione è filtrata dalla soggettività del narratore, il loro numero è esiguo rispetto allo scibile catalogato solitamente in un'*opera omnia* e, forse, l'unica regola che accomuna il lavoro di Savinio al genere letterario è quella alfabetica. La struttura compositiva, in effetti, segue quella dell'*Atlante* e prevede che la *Nuova Enciclopedia* si componga delle definizioni ai termini che, al momento del concepimento del progetto, l'autore aveva già pubblicato in un centinaio di testate giornalistiche come Domus e la Stampa. "Tutto è portatile" e – come sostiene Savinio – "tutto è previsto per essere scomposto e ricomposto diversamente"[84] al punto da rendere impossibile qualsiasi forma di ricostruzione unitaria del sapere. Alla voce "enciclopedia" contenuta nel volume, addirittura, la *totalità* saviniana prende una piega definitiva:

> Oggi non c'è possibilità di *saper tutto.* Oggi non c'è possibilità di una scienza *circolare,* di una scienza *conchiusa.* Oggi non c'è *omogeneità* di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non s'è *comune tendenza* delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. [...] Rinunciamo dunque a un ritorno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate.[85]

84 A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, p. 63.

85 A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 2011, p. 132–133.

Quell'*oggi* più volte ripetuto nella citazione e simile al cosiddetto *Jetztzeit* benjaminiano, rende conto dell'effettivo posizionamento di Savinio nella sua contemporaneità ma descrive anche una rottura con lo storicismo positivista della modernità. Le sue parole descrivono sia il presente che l'opera letteraria come un agglomerato di tante ed eterogenee idee o forme, interrompono il naturale sviluppo lineare del continuum storico e, da un punto di vista temporale, propongono un'esuberanza che coincide con l'anacronismo.

L'incidenza del linguaggio di Savinio nella descrizione di questo nuovo, sovrabbondante panorama storico-artistico risulta ancora più sorprendente se si conta la sua assoluta indipendenza dagli stili con cui si è trovato a misurarsi. Della Metafisica del fratello Giorgio condivide l'immaginario mitologico ma non la meta-temporalità; dell'onirismo surrealista abbraccia il perturbante preferendo dargli una forma piuttosto che lasciarsene sopraffare; tra tutte le discipline artistiche che frequenta – pittura, letteratura e musica – non può sceglierne una ma le considera alternativamente per sviluppare un linguaggio decisamente eclettico e "concettuale *avant la léttre*".[86] In effetti, l'atteggiamento di Savinio è piuttosto singolare e pare riconducibile a quello che – circa vent'anni dopo – avrebbe descritto le politiche del tempo gestite dal Postmodernismo.

Se è ormai evidente che la modernità abbia aperto la pista a una nuova e meno lineare esperienza di tempo, la cosiddetta postmodernità è da considerarsi come l'epoca culturale in cui l'arte riesce ad abbinarle un'evidente e fondamentale rivoluzione spaziale. Se già Savinio, e con lui altri artisti coevi, dimostrano che la componente spaziale e temporale dell'arte siano evidentemente connesse alla storia,[87] la vera rivoluzione spazio-temporale inizia tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta e, in maniera congiunta, si manifesta tanto nella struttura compositiva e concettuale dell'opera d'arte quanto nell'aumento di

86 M. Quesada, *Parigi 1930. Savinio inventa la sua arte e sulle tele si muovono Dei*, Repubblica 23 febbraio 1991.

87 "Changes in the experience of space always also involve changes in the experience of time and viceversa" / trad.it. "I cambiamenti nell'esperienza dello spazio implicano sempre altrettanti cambiamenti nell'esperienza di tempo, e viceversa". P. Osborne, *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*, Verso Books, Londra e New York 1995, p. 15–16.

disordine del panorama artistico. Sono questi gli anni in cui la fotografia non è solo il dispositivo per riprodurre immagini, non solo il mezzo espressivo per la sperimentazione formale e compositiva o ancora la matrice da cui prelevare frammenti riposizionabili. È il momento in cui la fotografia diventa l'unico strumento per documentare esperienze che utilizzano come materiale artistico il corpo, il movimento e il tempo dell'esecuzione; sono gli anni di nascita degli "happenings" e, poco più tardi, della Performance Art.

La fotografia come documento dell'effimero

Nell'estate del 1950, all'alba di una metà secolo rivoluzionaria, il fotografo di origini tedesche Hans Namuth realizza una celebre serie di fotografie[88] **(fig. 7)** che ritraggono il lavoro dell'artista americano e pioniere dell'arte astratta Jackson Pollock. Rigorosamente in bianco e nero, le immagini immortalano il pittore mentre, in piedi e in posizioni sempre plastiche, fa precipitare chiazze di colore su una tela orizzontale posizionata sul pavimento. Intorno a lui, appoggiate o appese alle pareti della sua casa-studio a Long Island, appaiono le opere ormai finite e irreversibilmente modificate dal suo iconico *dripping*. Nonostante il grande successo ottenuto dalla divulgazione delle immagini sul magazine Artnews,[89] Namuth pare solo parzialmente soddisfatto delle fotografie e l'anno successivo ottiene il permesso dell'artista per la realizzazione di un primo docufilm sul suo metodo creativo. In effetti, la cosiddetta *action painting* – questo il nome con cui Pollock si riferisce al suo fare artistico – prevedeva una processualità non dimostrabile dalla staticità di una o più istantenee; l'artista usava muoversi come fosse uno degli indiani Navajo di cui aveva imparato i rituali pochi anni prima e, con

88 Una prima serie di fotografie era stata pubblicata nel 1949 nel magazine LIFE accanto a un articolo di Ben Cosgrove che esordiva con una provocatoria quanto illuminante domanda: "Is he [Pollock] the greatest living painter in the United States?" / trad.it: "è [Pollock] il più grande artista vivente negli Stati Uniti?".

89 Le immagini appaiono a corredo di un articolo intitolato laconicamente *Pollock paints a picture* (Pollock dipinge un'immagine) e firmato dal pittore astratto Robert Goodnough.

← *fig. 7*
Hans Namuth
Jackson Pollock
1950

movimento peripatetico, interagiva con la tela quasi come se il suo corpo fosse in uno stato di comunione magnetica con i materiali, il supporto e la sua esperienza.

Solo l'immagine in movimento poteva definitivamente riprodurre e documentare la qualità di quei gesti. Nelle scene di *Jackson Pollock 51*, infatti, girate a colori e all'aperto, l'artista esprime la sua fisicità con movimenti imprecisi e, anticipando la consapevolezza degli atti performativi che sarebbero fioriti negli anni immediatamente successivi, svela il sistema di azioni necessarie alla produzione del lavoro pittorico.

L'episodio è fondamentale: l'opera d'arte – quell'equilibrio unico e irripetibile di materia e colore – perde il suo valore auratico non solo per la possibilità di essere fotografato e quindi riprodotto come vaticinato da Benjamin,[90] ma perché il processo creativo necessario a crearla viene illuminato come momento indipendente e assume un ruolo di pari importanza. Il perimetro del lavoro artistico si allarga, non coincide più solamente con l'oggetto prodotto, ma è ormai indissolubilmente legato all'atto di produzione che, in alcuni casi, è addirittura più importante delle tracce oggettuali.

Detto altrimenti, quello che fino a questo momento è stato analizzato come problema spazio-temporale dell'opera d'arte e della sua stratificazione interna – ovvero il suo essere un coacervo di materiali differenti memori di esperienze

90 W. Benjamin (1998) *op.cit.*

artistiche pregresse – non può più prescindere dalla moltiplicazione di materiali che entropizzano il panorama artistico. La nascita di questi più o meno consapevoli "oggetti-evento" – composti di una temporalità sia fugace che durevole – inaugura una rivoluzionaria differenziazione tra il tempo dell'*action* e quello dell'*image* ma non sottrae né l'uno né l'altro dalla possibilità di essere utilizzato per successive riattivazioni o di essere esso stesso il risultato di uno sguardo su precedenti lavori.

Concettualmente si potrebbe dire che i *dripping* siano l'oggetto immanente dell'esperienza fisica di Pollock – così come anche le sindoni della sua corporeità dato che l'artista usava alternare il colore all'urina, al sudore e ai mozziconi delle sue sigarette – ma non sarebbe sbagliato ammettere che la loro formalità sia il risultato di una forma di appropriazione dei rituali Navajo. Non solo. Le foto e i video di Hans Namuth sono l'unico materiale che rimane dell'oggetto stesso – sono i surrogati sempre occorrenti di un'azione terminata nel momento stesso in cui è stata compiuta – e, dunque, diventano anche l'unico strumento cui riferirsi nel caso in cui ci si voglia imbarcare in un'ipotetica impresa di riattivazione.

A partire dagli anni Cinquanta, cioè, la complessità spazio-temporale dell'arte non è più solamente riferibile all'utilizzo di materiali visivi prelevati da contesti differenti e ri-messi-in-scena in maniera diretta o figurata. Il nuovo problema da tenere in conto è che l'arte si fa con un nuovo materiale, ovvero il corpo e le sue azioni, che per antonomasia si sviluppano secondo due temporalità. Una prima, effimera, è quella dell'azione live; una seconda, duratura, è quella dei documenti o dai testimoni da essi derivati.[91] Questi ultimi – sia sotto forma di materiale di registrazione sia come oggetti di scena – sono la diretta conseguenza dell'atto artistico e ne sono la parte più aperta: sono strutturalmente pensati per essere suscettibili di eventuali e successivi aggiornamenti o di eterogenee sperimentazioni compositive e mediali.

Sebbene le immagini di Pollock scattate da Namuth sanciscano tradizionalmente l'esordio della svolta performativa dell'arte, esse non sono né le prime né le uniche ad aver immortalato un'azione live.[92] Dall'invenzione del mezzo fotografico

91 Alla differenza tra documento e testimone sarà dedicata un'ampia parte più avanti in questa ricerca (Vd. Capitolo 4, pp. 327–339).

92 E in effetti si potrebbe dire che qualsiasi fotografia sia per antonomasia ciò che rimane di un'azione terminata.

sono innumerevoli le occasioni in cui, soprattutto nell'ambito della danza e del teatro, sono state riprese performance artistiche e non è neppure la prima volta che gli oggetti utilizzati nel corso dell'azione o da essa derivati rimangono come testimonianza dell'evento trascorso. Si pensi ad esempio alla documentazione fotografica dei tanti spettacoli teatrali proposti da Oskar Schlemmer alla Bauhaus, alle tante marionette create da Sophie-Anne Taeuber per gli scarsamente documentati spettacoli dadaisti, agli abiti di scena realizzati da Lavinia Schulz e Walter Holdt o ancora ai tanti spartiti e disegni coreutici che hanno accompagnato la nascita della musica e della danza moderna precedendo e sopravvivendo all'esecuzione stessa. L'importanza di *Jackson Pollock 51*, tuttavia, risiede soprattutto nell'aver dimostrato il fatto che anche le arti visive potessero allargare i propri confini e abbandonarsi a nuove sperimentazioni su questo fronte. La conseguenza già annunciata è unica e inesorabile: se tutto è arte, allora l'arte "si fa con tutto":[93] specialmente con quello che è lasciato indietro, a margine, con quello che ha lasciato lacune da colmare o, come nel caso di azioni performative, con ciò che rimane come documento o testimone. Inutile sottolineare come il riposizionamento di queste porzioni o frammenti, la loro re-circolazione e ri-attivazione, comportino la gestione di evidenti ibridazioni spazio-temporali.

Dall'azione alla partitura: il materiale occorrente alla ricostruzione

Nel 1933, alle pendici di una piccola montagna nella Carolina del Nord, nove professori licenziati dal Rollins College in Florida fondano il Black Mountain College: una scuola d'arte basata su un modello comunitario libero e democratico che, almeno fino alla sua chiusura nel 1957, è destinata a catalizzare l'attenzione del panorama artistico per via dei suoi metodi di insegnamento sperimentali. Nonostante l'apertura della scuola preceda di quasi vent'anni l'esperienza di Pollock, il periodo più importante del progetto educativo coincide con i dieci anni a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, quando il College può contare su insegnati e studenti illustrissimi, tra cui Joseph Albers, Robert Rauschenberg, Ruth

93 A. Vettese, *op.cit.*

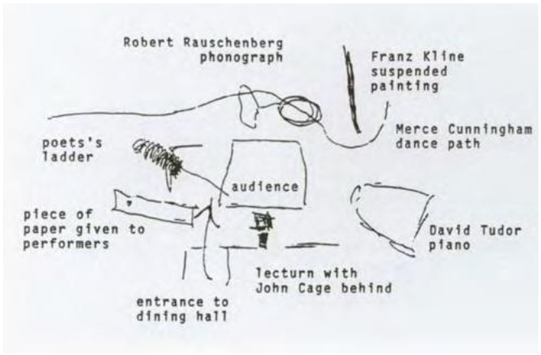
Asawa, Merce Cunningham e John Cage. Soprattutto all'arrivo di questi ultimi due nel 1948, il modello pionieristico della scuola sembra davvero saper intercettare la frammentazione, la dispersione e il caos generativo che caratterizza il panorama artistico di quegli anni.[94] Il lavoro di Cunningham, per esempio, è legato alla danza moderna di Martha Graham e si esprime secondo movimenti fortemente espressivi non necessariamente legati alla musica; quello di John Cage, d'altra parte, sembra fortemente coreutico e deriva da una commistione di Dadaismo e Surrealismo ottenendo il massimo dell'innovazione partendo dall'esistente.

Quando, nell'estate del 1952, John Cage concepisce il suo *proto-happening*[95] laconicamente battezzato *Theater Piece No. 1*, è subito chiaro che questa complessità mediale non può che tradursi in una altrettanto complessa composizione spazio-temporale dal sapore dadaista. Il lavoro, un evento di circa due ore ispirato alle composizioni teatrali del surrealista Antonin Artaud, consisteva in azioni svolte in brevi segmenti di tempo ed eseguite alternativamente o in contemporanea dagli artisti David Tudor, Mary Caroline Richards, Dorothea Rockburne, Buckminster Fuller, Charles Olson, Robert Rauschenberg e John Cage stesso. Alcuni di loro leggevano poesie, altri recitavano testi in prosa, suonavano il piano, mettevano dischi, proiettavano filmati o, come nel caso di Rauschenberg e dei suoi quadri bianchi, avevano precedentemente contribuito alla costruzione dello spazio con un proprio lavoro visivo. L'ambiente – quello che in pochi anni si chiamerà *environment* – era infatti un dispositivo immersivo studiato affinché le azioni circondassero gli spettatori che, al centro della sala e disposti diagonalmente su sedie che si guardavano l'un l'altra, potevano contemplare sempre parzialmente quanto accadeva intorno a loro. Tralasciando le ripercussioni fruitive che questa costruzione aveva in termini di apertura dell'opera,[96] *Theater Piece No. 1* si componeva all'incrocio di discipline differenti che, ognuna con le proprie

94 Cfr. E. Dìaz, *The experimentators. Chance and design at Black Mountain College*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra 2015, pp. 6–7.

95 Sebbene sia difficile sottrarre il primato della nascita dell'happening ai *18 Happenings in 6 parts* (1954) di Allan Kaprow, infatti, in molti sono convinti che il primo vero esempio di happening sia stato concepito proprio da John Cage per il Black Mountain College. Per ulteriori approfondimenti si veda *Ibidem*.

96 U. Eco, *op.cit.*



← *fig. 8*
Mary Caroline Richards
Theater pieace n. 1
1989

specifiche necessità, producevano altrettanto diverse manifestazioni oggettuali.

Ai fini di questa ricerca, infatti, è importante sottolineare come, nonostante non siano rimaste documentazioni video dell'evento e siano sopravvissute praticamente nulle tracce fotografiche, il lavoro di Cage e colleghi è ancora ampiamente rappresentato e re-interpretato in tutto il mondo. Al di là delle trasmissioni orali o della possibilità di trattare il corpo come un archivio utile alla trasmissione dell'eredità performativa,[97] soprattutto la componente ambientale ha lasciato una serie di tracce utili, oggetti che si distinguono dall'unità della messa-in-scena per la loro qualità estetica e compiutezza formale ma che, al contempo, diventano testimoni dell'evento stesso, gli sopravvivono, e dunque sono perfettamente e infinitamente utilizzabili per successivi posizionamenti. Si tratta sicuramente dei lavori di Rauschenberg, ma anche dei testi decantati dai performer, addirittura di uno schema planimetrico realizzato da Caroline Richard diversi anni dopo la prima esecuzione (nel 1989) che, riferito a quel momento, è in grado di funzionare come spartito delle azioni svolte o come planimetria per la ricostruzione dell'environment **(fig. 8)**. Questo materiale, infatti, è da considerarsi come una partitura compositivamente autonoma che ha tanto il potere di emergere con le proprie coordinate spazio-temporali, quanto la possibilità di documentare quelle dell'evento originario. A partire dagli anni Cinquanta questo tipo di materiale è fondamentale per riproporre azioni effimere dal carattere performativo. Siano

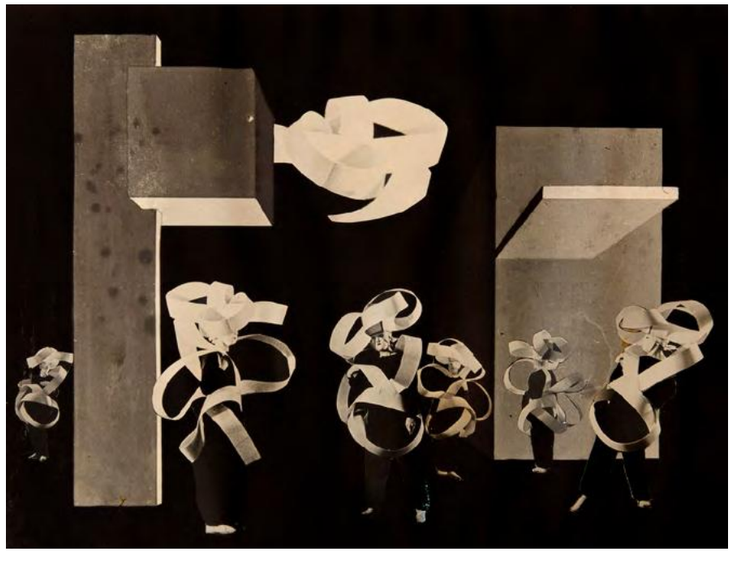
97 A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in Dance Research Journal n. 42/2 inverno 2010, pp. 29–48.

essi happening, azioni teatrali o coreutiche, i singoli episodi hanno il bisogno di costruire delle proprie strutture codificate per passare il messaggio. Spesso si inventano nuovi linguaggi – come nel caso della danza –, altre volte si presentano come semplici appunti, in qualche caso assumono la forma di vere e proprie opere d'arte a sé stanti. Quest'ultima attitudine è ben evidente nei lavori di uno dei più misconosciuti esponenti del College:[98] il designer, coreografo, scenografo e artista poliedrico svizzero Xanti Schawinsky che, quando viene invitato da Joseph Albers a insegnare in Nord Carolina, realizza una serie di collage funzionali ad illustrare le sue innovative pièce teatrali chiamate *Spectodrama*. Si tratta di spettacoli teatrali non narrativi che, articolati in una serie di azioni eseguite da attori più o meno professionisti, avevano lo scopo di analizzare il valore illusorio della realtà attraverso le sue specifiche categorie ottiche, formali, acustiche, sonore, temporali, spaziali, architettoniche e tecnologiche.[99]

Se lo scopo era creare un'atmosfera immersiva fatta di luci, ombre, strani movimenti, bizzarri costumi teatrali, gli elaborati utili per costruirla erano dei fotomontaggi ottenuti dall'isolamento di frammenti di fotografie di scena che, montati e combinati con porzioni di scenografia o silhouette di attori su fondo nero, diventano delle vignette formalmente potenti (**fig. 9, 10**). Il loro statuto di materiale di studio coincide con il loro ruolo documentale tanto che, pur nella loro autonomia estetica, sono anche l'unico materiale utile a una possibile riattivazione degli spettacoli. La loro bidimensionalità non aveva finalità solamente grafiche o visuali. Ereditando l'approccio concettuale del suo maestro Oskar Schlemmer – ed essendone anche l'unico rappresentante oltreoceano – Schawinsky riteneva che il palcoscenico fosse il luogo in cui si uniformavano tutte le unità spazio-temporali e che, di conseguenza, fosse per natura un'illusione. L'esecuzione dello spettacolo, la scenografia geometrica, i movimenti meccanici degli attori o le forme astratte dei costumi avevano lo scopo di enfatizzare proprio questa esperienza e restituire l'idea di *tableaux vivant* sia nella resa live sia nei collage preparatori. Nella specifica

98 Già insegnante, tra il 1926 e 1927, anche al Bauhaus di Dessau e Weimar prima dell'avvento nazista e della chiusura della scuola.

99 X. Schawinsky, *Spectodrama: Contemporary Studies*, Leonardo 2, n. 3 (luglio 1969), p. 286.



↑ *fig. 9*
Xanti Schawinsky
Collages per Spectodramas7 dimostrazioni amorfe
1924–1938

↑ *fig. 10*
Xanti Schawinsky
Collages per Spectodramas, 8 costruzioni tensionali
1936–1937

esperienza di Schawinsky, dunque, il riutilizzo delle immagini avveniva all'interno della sua stessa pratica e, cosa interessante, si appropriava delle fotografie di scena rendendole non solo un materiale utile ai fini della documentazione, ma anche la fonte principale di altri elaborati del tutto inediti e nati dal loro montaggio.

Assemblaggio: un metodo di composizione per l'oggetto e per la storia

Ricapitolando, con la nascita, la diffusione e il consolidamento della Performance Art,[100] i contesti da cui l'artista può derivare i propri riferimenti concettuali e materiali si moltiplicano e le prospettive dell'assemblaggio cui ci aveva abituato la modernità si fanno infinite. Proprio con riferimento a questa modalità intermediale e allargata, il lavoro artistico assume dei connotati per natura ibridi e stratificati che, nello specifico di questa ricerca, non sembra fuori luogo associare a messinscene dalla struttura eterogenea, organizzate secondo strategie differenti e composta di materiali pregressi o riferiti a differenti esperienze spazio-temporali. Sempre, da questo momento della trattazione in poi, sembrerà che qualsiasi operazione sull'opera d'arte presupponga la consapevolezza di altre azioni, documenti, scritti, pensieri e contesti; sempre, a partire dagli anni Sessanta e con crescente consapevolezza, ogni lavoro artistico sembrerà "orfano" di un altro o si comporterà come un frammento pronto a migrare perché "portatile" come sosteneva Savinio.

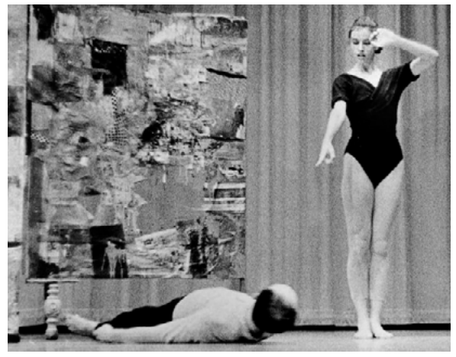
Rimanendo nel contesto del Balck Mountain College, uno dei lavori che emerge eloquentemente come risultante di questo caotico incrocio di prospettive sembra essere *Minutiae* (1954) (**fig. 11**): un'opera scultorea realizzata da Robert Rauschenberg che, di per sé concepita come un assemblaggio di materiali estrapolati da sconosciuti contesti, diventa anche il testimone di un evento performativo acquisendo uno statuto ben più complesso. La scultura-dipinto realizzata dall'artista americano si presenta come un impalcato molto simile a un paravento che, su una struttura lignea composta da componenti di recupero,

100 Evoluzione che si protrarrà almeno fino agli anni Novanta quando la riflessione sul ruolo del corpo nelle arti visive avrà ontologicamente dichiarato la propria indipendenza dai regimi del teatro e della danza cui spesso è stata ricondotta.

installa pezzi di tessuto, tela, carta e altri materiali di colore prevalentemente rosso. Le sue fattezze scenografiche, i suoi pannelli così simili a quelli delle quinte di un palcoscenico, non sono apparenti: *Minutiae* è l'unico oggetto che abita le scene di un omonimo spettacolo coreutico eseguito dalla Merce Cunningham Dance Company lo stesso anno e, della prima messa-in-scena, è anche l'unico oggetto a sopravvivere insieme a pochissime fotografie (**fig. 12**). Il suo statuto è quello di un "oggetto orfano"[101] della performance per cui è stato creato, è quello di un testimone dell'evento che ha stabilito la propria autonomia formale vivendo a prescindere dalla documentazione fotografica, ma è anche quello di un frammento riposizionabile in altri contesti ed esecuzioni. Nel 1977, per esempio, vent'anni dopo la prima versione di *Minutiae*, il lavoro di Rauschenberg appare in una brevissima clip per la televisione mentre sei ballerini gli danzano intorno vestiti di tute aderenti e similmente colorate.

Mentre conquista la sua autonomia in un panorama artistico sempre più caotico, *Minutiae* – come quasi tutti i lavori di Rauschenberg –[102] dimostra di

↑ *fig. 11*
Robert Rauschenberg
Minutiae
1954



↑ *fig. 12*
Robert Rauschenberg
Minutiae (spettacolo)
1954

101 Alla questione è dedicata un'intera sezione della tesi (Vd. Capitolo 4, pp. 357–380).

102 Si pensi alla serie intitolata *North African Collage* (1952), ad esempio, che si compone di una dozzina di collage prodotti su cartone rivestito di fotografie e incisioni

essere esso stesso la rappresentazione di questa stratificazione, la proiezione di un'entropia sovrastrutturale. La sua struttura è un agglomerato di frammenti differenti che acquistano nuova dignità una volta riposizionati in una nuova unità: è un oggetto perfettamente in linea con quelli descritti come "portatili" da Savinio e, allo stesso tempo, diventa anche il supporto per pezzi di opere precedenti – magari tracce, partiture o documenti che sono rimaste dal suo stesso lavoro o da quello di altri colleghi.[103] Nell'arco di pochi anni da queste pionieristiche sperimentazioni spazio-temporali, l'arte contemporanea sembra riconoscere le dinamiche e istituzionalizzarne gli esiti mediali. A partire dagli anni Sessanta, e più precisamente quando la mostra seminale *The Art of Assemblage* (**fig. 13**) inaugura al MoMA – Museum of Modern Art di New York nel 1961, l'assemblaggio è finalmente riconosciuto come un metodo di produzione artistica e, svincolandosi dalle limitazioni tecniche e materiche del più conosciuto termine collage, diventa descrittivo di oggetti nati dall'unione di qualsiasi tipo di materiale.

> An "assemblage", extending the method initiated by the cubist painters, is a work of art made by fastening together cut or torn pieces of paper, clippings from newspapers, photographs, bits of cloth, fragments of wood, metal, or other such materials, shells or stones, or even objects such as knives and forks, chairs and tables, parts of dolls and mannequins, automobile fenders, steel boilers, and stuffed birds and animals.[104]

recuperati ai mercati delle pulci durante un viaggio tra i Italia e nord Africa. In uno di questi piccoli pannelli, l'inflazionata immagine della Mona Lisa campeggia incorniciata da un testo scritto in arabo, l'immagine di una medusa, di alcuni angeli e di due raffigurazioni di colonnati classici che sembrano derivare da un trattato sulla prospettiva. O *Untitled* (ca.1954), una specie di armadio costruito con elementi in legno di recupero su cui, in posizioni diverse, appaiono fotografie prelevate da riviste o archivi anonimi, carte, pezzi di corteccia, ciuffi di erba disidratata e, alla base, anche una gallina impagliata.

103 Il primo lavoro della serie *Trophy* (1959-61) – una serie di assemblaggi ispirata ad amici e maestri – è dedicato proprio a Merce Cunningham e si compone di una serie di materiali incastonati su un pannello tra cui spicca una foto del ballerino scattata dallo stesso Rauschenberg. È il frammento di un'azione, la sua *image*, che viene trasferita e riutilizzata come oggetto a sé stante; fatta migrare in una nuova composizione.

104 "Estendendo il metodo avviato dai pittori cubisti, un 'assemblaggio' è un'opera d'arte realizzata legando insieme pezzi di carta tagliati o strappati, ritagli di giornali, fotografie, pezzetti di stoffa, frammenti di legno, metallo o altri materiali simili, conchiglie

← *fig. 13*
The Art of Assemblage
MoMA 1961

Curata da William Seitz e accompagnata da un catalogo finalizzato a canonizzare la nuova tendenza, la mostra aveva almeno tre meriti inalienabili. Il primo consisteva nell'ammettere che il termine "assemblaggio" avesse finalità sia tecniche che simboliche – nel sottolineare cioè che, come ogni altra modalità operativa, fosse incarnazione di "materia e spirito",[105][106] di un aspetto fisico e uno concettuale; il secondo riconosceva che l'approccio ideologico associato alla nuova tendenza coincidesse con una sensibilità moderna; e infine il terzo

o pietre, o anche oggetti come coltelli e forchette, sedie e tavoli, parti di bambole e manichini, parafanghi di automobili, caldaie in acciaio, uccelli e animali impagliati". W.C. Seitz, *The Art of Assemblage* (catalogo della mostra), The Museum of Modern Art, New York 1961, n.d.

105 "Every work of art is an incarnation: an investment of matter with spirit. The term 'assemblage' has been singled out, with this duality in mind, to denote not only a specific technical procedure and form used in the literary and musical, as well as the plastic, arts, but also a complex of attitudes and ideas"/ trad.ita: "Ogni opera d'arte è un'incarnazione: un unione di materia e spirito. Tenendo presente questa dualità, il termine 'assemblaggio' è stato individuato per denotare non solo una specifica procedura tecnica e forma utilizzata nelle arti letterarie e musicali, oltre che plastiche, ma anche un complesso di atteggiamenti e idee". *Ivi.*, p. 10.

106 "Assemblage is a method with disconcertingly centrifugal potentialities. It is metaphysical and poetic as well as physical and realistic" / trad.ita: "L'assemblaggio è un metodo dalle potenzialità centrifughe sconcertanti. È metafisica e poetica oltre che fisica e realistica" *Ivi.*, p. 84.

sosteneva che quest'ultima fosse radicata cronologicamente nelle avanguardie storiche e, soprattutto, nell'esperienza dadaista e surrealista. Tra gli oltre duecentocinquanta lavori, infatti, il progetto espositivo associava collage, poemi-oggetto o assemblaggi di centotrenta artisti appartenenti tanto alla generazione di Georges Braque, Jean Arp, André Breton, Max Ernst, Hannah Höch e Kurt Schwitters quanto a quella dei più giovani Lee Bontecou, Marisol Escobar, Willem de Kooning, Robert Moskowitz o Louise Nevelson.

Mentre lo scopo era quello di tracciare la cronologia di un approccio formale e ricostruirne l'evoluzione storica, il risultato registrava la quantità di entropia raggiunta dal panorama artistico e, per ironia della sorte, presentava l'assemblaggio come il metodo in grado di rispecchiarne il caos sia da un punto di vista compositivo che concettuale, sia ad una scala contestuale che particolare. L'aspetto più interessante dell'intera mostra – o quantomeno principale ai fini di questa trattazione – è che il disordine strutturale e morfologico non rinunciava (anzi si basava) sul dialogo tra passato e presente impostando un cortocircuito temporale destinato a condizionare la produzione artistica delle nuove generazioni. In un contesto culturale dominato dallo studio e la storicizzazione del Modernismo anglo-americano (Marcel Duchamp, Man Ray, George Brecht tra gli altri), *The Art of Assemblage* allargava il campo d'indagine a tendenze artistiche fino ad allora scarsamente considerate e, attraverso gli oggetti dadaisti e surrealisti, le rilanciava Oltreoceano spingendo a una riproduzione ogni volta differente e in grado di rendere complesso l'intero sistema.

Non è un caso che uno dei movimenti internazionali più famosi della decade in questione, Fluxus, si riconosca in un atteggiamento Neo-Dada e, con l'avanguardia tedesca, cerchi continue intersezioni concettuali e spazio-temporali. Già il termine Fluxus sembra dichiarare le qualità di un movimento fluido e indeterminato nel reale e non sorprende, in effetti, né che la comunità della neoavanguardia sia composta da figure professionali atipiche (artisti visivi, musicisti, scrittori, performer, matematici, chimici) né che il nome del movimento coniato dall'artista lituano George Maciunas come titolo di un magazine finisca per indicare un'attitudine e uno stato d'animo che non conosceva confini disciplinari.[107]

107 Il termine viene coniato da George Maciunas nel 1961 e viene per la prima volta associato alla personale che Yoko Ono inaugura alla AG Gallery gestita dall'artista lituano.

L'esperienza ha radici nelle già citate esperienze del Black Mountain College e ricalca la stessa attitudine sperimentale, le stesse referenze avanguardiste di John Cage. Come l'artista e il compositore americano, i membri di Fluxus che si avvicinano alla sensibilità – una trentina destinata a crescere nel tempo – miravano a restituire la supremazia che il tempo assumeva nelle loro creazioni compositive, ma cercavano continui dialoghi con lo spazio. Nel 1958, dopo le prime esperienze di Cage in Carolina del Nord, Allan Kaprow definisce esattamente che l'happening è un'evoluzione temporale dell'assemblaggio e dell'*environment*, mentre l'anno successivo, nel 1959, George Brecht chiarisce che *event* è qualunque oggetto artistico che riesce a fornire un'esperienza immersiva e totalizzante. Quest'ultimo, in particolare, con estremo anticipo rispetto a teorie che verranno definite più avanti in questa ricerca, sottolinea addirittura che "any object is event (...) and any event has the status of an object".[108]

Adottando una tendenza antistituzionale che esce dallo spazio museale e si mescola con la vita, Fluxus proponeva infatti di essere evento e happening, assemblaggio ed environment, tempo e spazio; mirava a contaminare qualsiasi aspetto della vita umana, dallo spettacolo teatrale al concerto, dall'evento speciale al cibo, dalla scrittura al testo, dal magazine a qualsiasi prodotto editoriale. Quello che in pochi anni diventerà il famoso marchio "intermediale" del movimento, tuttavia, non era una squisita novità. Certo era dirompente la modalità con cui la riproponeva a distanza di anni, ma esemplificava un'affinità concettuale con le pratiche estetiche Dadaiste proprio nel proporre un'esplosione spazio-temporale della produzione artistica. In apertura di uno dei saggi che viene ben presto riconosciuto tra i tanti manifesti Fluxus, *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*, Maciunas sostiene apertamente il rapporto di parentela con gli artisti del Cabaret Voltaire e, soprattutto, delinea la complessità che deriva dal recupero (anche solo metodologico) di quelle esperienze.

La parola "Fluxus" viene poi stampata in un annuncio dello stesso anno con lo scopo di pubblicizzare alcuni eventi di musica sperimentale. La scelta etimologica ha le sue radici nel latino *fluere* e mira a evocare il dinamismo strutturale cui ambisce la nuova avanguardia.

108 "Ogni oggetto è un evento (...) e ogni evento possiede lo status di oggetto". G. Brecht intervistato da M. Nyman in Studio International, n. 984, nov-dic 1976.

> Neo dada, its equivalent, or what appears to be neo dada manifests itself in very wide fields of creativity. It ranges from "time" arts to "space" arts; or more specifically from literary arts (time-art), trough graphic-literature (time-space-art) to graphics (space-arts) through graphic-music (space-time-arts) to graphless or scoreless music (time-art), through theatrical music (space-time-art) to environments (space-art). There exist no boarderlines artists create separate works in each category.[109][110]

Al di là delle ripercussioni che questa esplosione spazio-temporale comincia ad avere in termini socioculturali, nel contesto di questa ricerca pare importante individuare i connotati morfologici assunti da un panorama artistico sottoposto a questo nuovo sviluppo fenomenologico e, soprattutto, attraversato da una simile complessità strutturale. L'esperienza Fluxus, è chiaro, recupera un dialogo cronologico e concettuale con le esperienze dadaiste di quarant'anni prima (in qualche modo ne è un re-enactment alla maniera di Collingwood) ma, nella propria contemporaneità, non risparmia la possibilità di frammentare ulteriormente i suoi riferimenti tramite l'uso ibrido di qualsiasi progettualità – e dunque temporalità – artistica. Il metodo compositivo alla base dei suoi lavori, così intermediale nelle

109 "Il Neo dada, il suo equivalente, o quello che sembra essere neo dada si manifesta in campi molto ampi della creatività. Si va dalle arti del 'tempo' alle arti dello 'spazio'; o più specificamente dalle arti letterarie (tempo-arte), attraverso la letteratura grafica (tempo-spazio-arte) alla grafica (spazio-arti) attraverso la musica-grafica (spazio-tempo-arti) alla musica senza grafici o senza partitura (tempo-arte), dalla musica teatrale (spazio-tempo-arte) agli ambienti (spazio-arte). Non esistono artisti di confine creano opere separate in ogni categoria". G. Maciunas, *Neo-Dada in Musica, Theater, Poetry, Art* (circa 1962) in J. Jenkins (a cura di), *In the Spirit of Fluxus* (catalogo della mostra), Walker Art Center Minneapolis, Minneapolis 1993, p. 156.

110 Il testo continua in maniera assolutamente eloquente: "[...] The new activities of the artists therefore could be charted by reference to two coordinates: the horizontal coordinate defining transition from 'time' arts to 'space' arts and back to 'time' and 'space' etc., and the vertical coordinate defining transition from extremely artificial art, illusionistic art, then abstract art, [...], till it becomes non-art, anti-art, nature, reality"/trad. it: "Le nuove attività degli artisti potrebbero quindi essere tracciate facendo riferimento a due coordinate: la coordinata orizzontale che definisce la transizione dalle arti 'tempo' alle arti 'spaziali' e ritorno al 'tempo' e allo 'spazio' ecc., e la coordinata verticale che definisce la transizione da arte estremamente artificiale, arte illusionistica, poi arte astratta, [...], fino a diventare non-arte, anti-arte, natura, realtà". *Ibidem.*

forme e appropriativo nei contenuti, produce una morfologia assemblata non solo nell'oggetto d'arte ma anche nel contesto in cui è inserita. Per la prima volta, come esprime chiaramente il manifesto Neo-Dada, infatti, ogni disciplina – e dunque ogni opera ancor di più – è portatrice di un corredo spazio-temporale autonomo che, coesistendo nello stesso spazio/periodo di realizzazione, crea un sistema di traiettorie rizomatiche e aumenta l'entropia del sistema culturale.

È proprio Maciunas a suggerire la possibilità di orientarsi nel caos dell'arte e a fornire una sua mappatura grafica-concettuale metodologicamente estendibile all'analisi di qualsiasi sistema di conoscenza. Le sue cosiddette *Learning Machines* (**fig.14**), dei diagrammi illustrati della storia dell'arte, sono dei dispositivi editoriali realizzati con carta e colla che cercano di riordinare cronologicamente fatti ed eventi ma, simultaneamente, ne esprimono tutta l'esuberanza e la stratificazione. Fin dalla metà degli anni Cinquanta – prima come studente e poi come architetto e militante Fluxus – Maciunas si dedica alla realizzazione di carte cronografiche che, nella maggior parte dei casi, si sviluppano secondo righe e colonne che seguendo un ordine ben preciso e strutturato sul modello descritto nel manifesto Neo-Dada: lo sviluppo verticale descrive una scansione temporale, mentre la parte orizzontale esprime la specifica produzione artistica in termini di spazi, stili, nomi degli esponenti, caratteristiche estetiche e altre informazioni degne di nota. Complessa e articolata, questa griglia bidimensionale assume addirittura una tridimensionalità quando i contenuti dei singoli eventi hanno bisogno di correzioni, specifiche o evidenti sovrapposizioni di tempo e spazio; in questi casi Maciunas incolla frammenti di carta sulla planimetria creata e rende definitivamente stratificata e volumetrica l'immagine della storia.

Dalla struttura di una delle sue prime e più importanti mappe, *Atlas of Russian History: 1896-1917* (1953) (**fig.15**) e *Greek and Roman History of Art Chart* e *History of Art Chart* (1955-1960), si evince che Maciunas sia estremamente consapevole della, ormai impossibile, linearità della successione storica e sia particolarmente convinto della con-temporalità dei saperi, della loro differente dislocazione spaziale e, infine, dell'inevitabile e inesorabile espansione delle possibilità dell'arte. Rigorosamente realizzate a penna su fogli di piccolo formato, le tavole che compongono le rassegne offrono l'immagine di un'evoluzione storica progressivamente entropica che arriva a ordinare spazio-temporalmente una quantità di dati rappresentati tramite finestre incollate, collage, ritagli fatti con

il bisturi. In alcuni casi – come negli appunti per la realizzazione di *Greek and Roman History of Art Chart* e *History of Art Chart*, l'artista inserisce nelle sue tavole anche ritagli di immagini, linee e vettori che possono servire a classificare l'evoluzione degli stili (**fig. 16**) o la loro parentela. Molti riquadri o ritagli delle tavole, infatti, sono abbastanza ampi da perimetrare sensibilità artistiche e periodi storici eterogenei che, a prescindere dalla loro distanza temporale permettono, ad esempio, si trovano a convivere tematicamente. Ogni foglio, per così dire, sembra una plancia di informazioni approcciabili solo per visioni parziali – proprio come richiede la struttura della (di poco) nascente postmodernità.

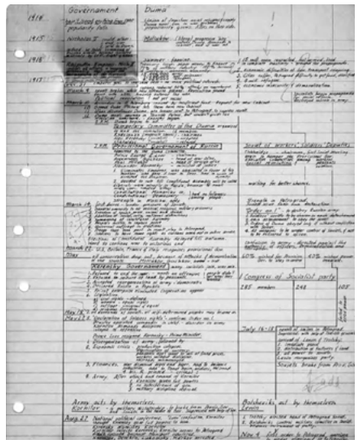
A prescindere da qualsiasi giudizio filologico o effettiva utilità analitica, le *Learning Machines* di Maciunas diventano una delle più eloquenti rappresentazioni della anti-linearità della storia e, empiricamente, permettono di far emergere una morfologia del panorama artistico dal carattere frammentato, in cui muoversi seguendo direzioni differenti e da cui attingere per cercare o creare continue soluzioni estetiche e concettuali.

Il Postmodernismo, non a caso, insiste proprio su questa morfologia e pare ormai necessario immaginare i suoi narratori come i cronisti di un territorio entropico da rappresentare come fa Maciunas o da utilizzare come bacino di materiali eterogenei per la costruzione di nuove e altrettanto ibride immagini stratificate.

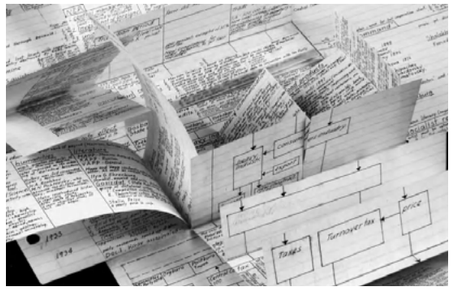
Tagliare la storia e ricomporne i frammenti. Arte e Architettura

Negli stessi anni in cui la sensibilità Fluxus si espande in maniera tentacolare facendo proseliti tra Europa e America, molti artisti si concentrano sulla medesima necessità di Maciunas e, seppur in maniera differente, arrivano a distillare la loro versione di storia da quella generale: presente e passato diventano coordinate fluide e scandiscono lo sviluppo di opere multi-temporali o multi-spaziali.

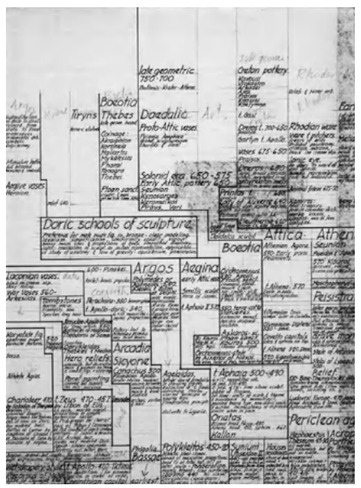
Nel 1965, all'esordio di una carriera artistica che lo porterà a essere considerato tra i più importanti esponenti dell'arte concettuale italiana, Giulio Paolini realizza un'opera emblematica e consapevolmente iniziatrice della sua devozione per la storia dell'arte. Si tratta della fotografia di un diagramma cronologico che descrive l'evoluzione delle tendenze artistiche novecentesche attraverso una serie di segmenti di diversa misura che corrono paralleli e verticali nello spazio



← *fig. 14*
George Maciunas
Chronology of Russian History: 1896–1917
1953–54 ca.

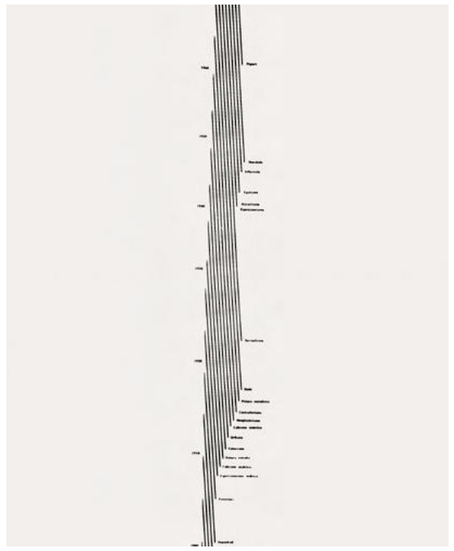


↑ *fig. 15*
George Maciunas
Chronology of Russian History: 1917–1934
1953– 54 ca.



← *fig. 16*
George Maciunas
Greek and Roman History of Art Chart
1953–1954 ca.

pagina. Intitolato *174* (**fig.17**), il lavoro prende il nome dalla pagina del volume in cui è ospitata la versione originale del diagramma – il manuale *Capire l'arte moderna* di Kurt Kranz (1964) –[111] e grazie alla gestione grafica delle linee, alla loro lunghezza o vicinanza, permette di comprendere la durata e la compresenza delle varie correnti artistiche, dallo Jugendstil (1900) alla Pop Art (1960). L'aspetto formale del lavoro, così simile a una spina dorsale, allude alla struttura concettuale dell'opera stessa, collocata al termine di un percorso storico e da esso legittimata. In altre parole – quelle dello stesso Paolini – "lo schema preesistente può prendere corpo e costituirsi come opera, che ha quale immagine la radiografia del proprio passato".[112] A prescindere da questo forte senso di appartenenza alla storia dell'arte, *174* pare fondamentale ai fini di questa trattazione per la struttura con cui l'infografica artistica rilegge la contemporaneità. Il crono-diagramma di Paolini ha uno sviluppo lineare che, pur ottenendo un risultato molto più asciutto e ordinato rispetto alle caotiche "macchine" di Maciunas, si comporta come una mappatura di orientamento storico altrettanto libera o con, almeno, due sensi di lettura. Qualora venga attraversato in senso trasversale, infatti, il grafico



← *fig. 17*
Giulio Paolini
174
1965

111 Nella versione originale il diagramma aveva uno sviluppo orizzontale e non verticale.

112 G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 42; ripubblicato in G. Celant (a cura di) *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, Milano 2003, p. 136.

permette di isolare diverse narrazioni dello stesso presente – o, per così dire, più con-temporalità nella stessa contemporaneità –; qualora lo si approcci seguendo un andamento longitudinale, invece, la stessa struttura permetterà di analizzare la storia in modo più tradizionale riconnettendo ogni stile a un altro in maniera sequenziale e riordinando tutti quanti in una evidente progressione.

Tuttavia, l'approccio artistico di Paolini sembra adottare il primo ordine di lettura in termini programmatici e, come già dimostra l'appropriazione e l'aggiornamento dello schema di Kranz, si esprime nella realizzazione di una serie di lavori basati sull'evocazione e la libera appropriazione degli autori della storia dell'arte di cui si sente erede.

Dopo essersi misurato per la prima volta con la storia dell'arte riproducendo l'immagine di un antico dipinto in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), Paolini utilizza la citazione come strategia artistica per quasi tutta la sua carriera artistica e, soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta, restituisce a iconografie del passato la possibilità di sopravvivere in maniera più o meno filologica. Nel rispetto della linearità proposta dallo schema cronologico di *174*, i suoi lavori sembrano delle vere e proprie riattivazioni e, in una maniera finalmente consapevole, si presentano come dei veri e propri re-enactment: messe-in-scena aggiornate di un originale recuperato dai meandri della storia dell'arte.

Paolini non si limita alla pura riformulazione delle fonti, né al loro squisito adattamento alla contemporaneità; il suo lavoro con il tempo ha delle inalienabili ripercussioni spaziali che ragionano sul frammento e non, solamente, sull'unità dell'opera. In alcuni casi, più che soli re-enactment diacronici – tra cui, oltre all'omaggio a Lorenzo Lotto, è importante annoverare anche *Autoritratto* (1968), *L'ultimo quadro di Diego Velasquez* (1968), *Mimesi* (1975) –[113] i suoi lavori si presentano come esuberanti messe-in-scena che accostano frammenti artistici dalle temporalità differenti e le riorganizzano in una spazialità esplosa che tiene conto di un approccio intermediale.

113 Per ognuna di queste opere si rimanda al sito dell'artista https://www.fondazionepaolini.it/ita/attivita/archivi che, di recente realizzazione, è anche uno dei primi archivi di un artista italiano completamente open-source. [ultimo accesso 10 febbraio 2022].

Nel pieno del fervore postmoderno, in particolare, precisamente tra il 1981 e il 1988, Paolini realizza *Mnemosine (Les Charmes de la Vie)*, un'opera che, fin dal titolo, chiarisce la modalità mnestica su cui è basato l'atto compositivo e dimostra di credere nell'associazione di riferimenti concettuali molto distanti. Pensato per essere articolato in nove episodi quante sono le figlie che la dea della memoriagenera dall'unione con Zeus, il lavoro è concepito come un ciclo di sei[114] diverse installazioni ognuna delle quali studiata a partire dalla riproduzione di una o più porzioni del dipinto neoclassico di Jean Antoine Watteau che, intitolato *Les Charmes de la Vie*, 1718 (**fig. 18**), rappresenta un gruppo di nobili francesi impegnati in un tipico momento cortigiano Settecentesco.

Dopo aver diviso il quadro del maestro francese in nove parti uguali, averle numerate e aver delegato a un pittore di scena la loro riproduzione fedele o alterata,[115] Paolini costruisce le sue installazioni seguendo un ordine rigoroso che associa ogni riquadro a un pari numero di oggetti di scena – il frammento numero uno viene montato con un unico oggetto, il numero due con due, il tre con tre e così via.

Il primo riquadro (**fig. 19**), quello estrapolato dall'angolo in alto a sinistra e raffigurante una porzione delle colonne del grande patio in cui si sviluppa la scena dell'opera originale, è abbinato ad alcuni strappi di carta che formalmente alludono proprio alla frammentazione; il secondo (**fig. 20**), una porzione di cielo, aggiunge ai frammenti di carta una tela rovesciata; il terzo, il quarto, il quinto e il sesto, invece, gli unici radunati in un'unica installazione, sono montati su

↑ *fig. 18*
Jean Antoine Watteau,
Les Charmes de la Vie
1718

↑ *fig. 19*
Giulio Paolini,
Mnemosine (Les Charmes de la Vie/1), 1981

↑ *fig. 20*
Giulio Paolini
Mnemosine (Les Charmes de la Vie/2) 1981–83

114 Nell'idea originale dovevano essere nove rispettando la numerologia di Mnemosine.

115 La maggior parte dei nuovi riquadri non riporta le figure umane ma riproduce solo lo spazio vuoto dell'architettura.

↑ *fig. 21*
Giulio Paolini
Mnemosine (Les Charmes de la Vie/3-6)
1981–87

↑ *fig. 22*
Giulio Paolini
Mnemosine (Les Charmes de la Vie/1-9)
1981–88

quattro colonne di ordine dorico e costruiscono una sorta di tempio greco (**fig. 21**). E così via, in maniera crescentemente complessa, Paolini aggrega materiali diversi per ottenere la struttura delle altre tre messe-in-scena.

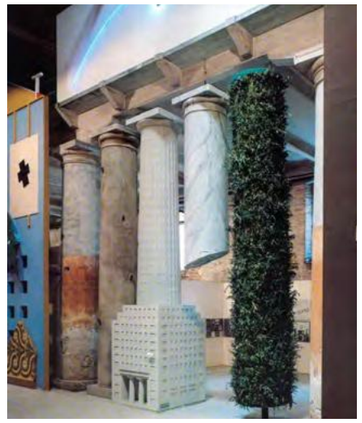
Tralasciando il senso numerologico che guida l'operazione di montaggio, l'operazione portata avanti da Paolini è eloquentemente rappresentativa della metodologia compositiva seguita dall'artista a partire dagli anni Settanta e Ottanta: coincide con atti artistici sempre meno diacronici che trasportano frammenti di precedenti opere in contesti inediti, spazialmente interessati a creare forme estreme definite da nuove medialità e temporalmente consapevoli di trasgredire e complicare le direzioni della storia.

Nel 2015, quando Paolini raduna per la prima volta tutte le sei installazioni in un unico luogo,[116] (**fig. 22**) la sensazione è quella di attraversare una temporalità allargata resa esuberante proprio grazie allo studio della struttura spaziale: l'intermedialità introdotta da *Mnemosine (Les Charmes de la Vie)* non risiede infatti solamente nella commistione tra pittura, collage e installazione; è l'esempio dell'influenza crescente che l'architettura ricopre nella gestione dello spazio artistico.

Le esperienze proposte da Paolini – anche nella resa formale – non sembrano in effetti troppo dissimili da quelle prodotte dall'architettura internazionale degli stessi

116 La mostra personale organizzata al MASI di Lugano nel 2015 e intitolata *Teatro di Mnemosine. Giulio paolini d'Après Watteau* riuniva i lavori ormai parte della collezione Giancarlo e Danna Olgiati.

↑ *fig. 23*
Paolo Portoghesi
La Strada Novissima
1980



↑ *fig. 24*
Paolo Portoghesi
La Strada Novissima
1980

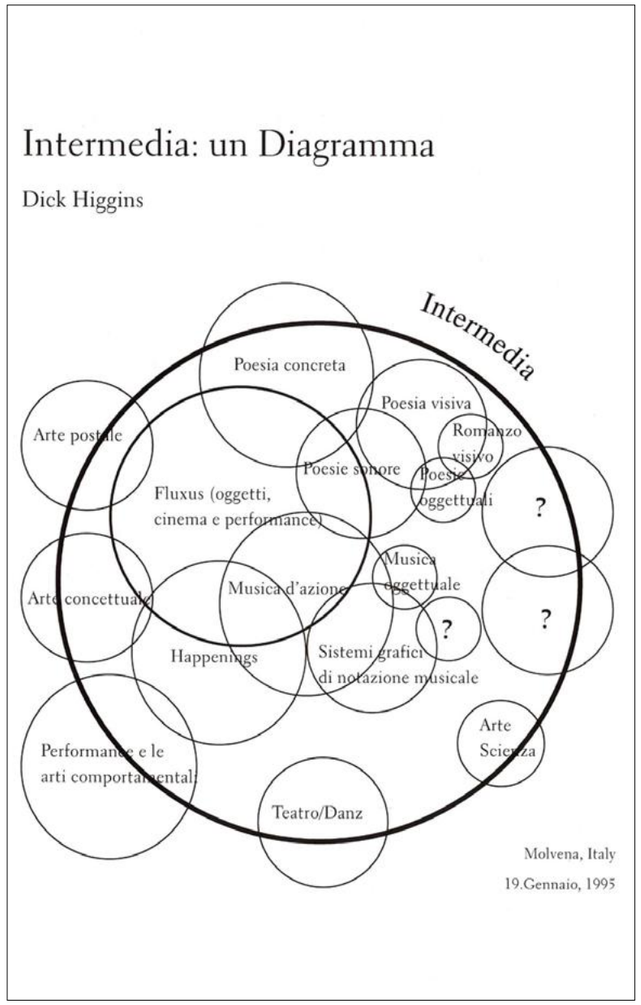
anni che, per esempio alla Prima Biennale di Architettura di Venezia inaugurata alle Corderie dell'Arsenale nel luglio del 1980, dimostravano efficacemente come il postmoderno stesse facendo sempre più proseliti e si stesse trasformando in atti aggregativi di multiple temporalità. Curata dall'architetto Paolo Portoghesi e intitolata *La Presenza del Passato*, la mostra in Biennale si articolava intorno a un'unica messa-in-scena ordinatrice, la cosiddetta *Strada Novissima*, (**fig. 23**) che assecondava lo sviluppo longitudinale delle tese e si componeva di venti facciate riferite a più o meno fedeli canoni estetici del passato e commissionate a diversi architetti – tra cui Frank O. Gehry, Robert Venturi, Ricardo Bofill e Rem Koolhaas. Colonne, capitelli e frontoni classici si mescolavano a frammenti di architetture vernacolari, razionaliste, rinascimentali o barocche e davano l'impressione di un eclettismo metodologico – più che stilistico – evidentemente costitutivo della disciplina. Qualsiasi elemento formale assumeva un'identità autonoma da un punto di vista spaziale e temporale ma, quando riposizionato o ibridato con altri, forniva la stessa immagine intertestuale e pantemporale su cui stava lavorando l'arte contemporanea (**fig. 24**).

Il disordine dell'opera, il disordine del contesto

In fin dei conti, per ritornare all'esperienza Fluxus e avviarci alla conclusione di questa rassegna storico artistica, tutti gli esempi proposti finora rientrano precisamente in quella categoria di oggetti descritti nella prima definizione di "intermediale" proposta da Dick Higgins nel 1966:[117] sono immagini prodotte (o cadute)[118] nelle fratture esistenti tra un mezzo espressivo e l'altro; si collocano decisamente *in media res* (in mezzo alle cose) ma anche *in media tempora* (tra i tempi). Per spiegare la sua definizione, qualche decennio più tardi rispetto alle *Learning Machines* ma con la stessa ossessione e attitudine diagrammatica di Maciunas, anche Dick Higgins prova a restituire un'immagine grafica della relazione spazio-temporale raggiunta dal contesto artistico che gli è contemporaneo. La sua *Intermedia Chart* (**fig. 25**), realizzata nel 1995 in residenza alla Fondazione Bonotto di Molvena, si presenta come uno gruppo di insiemi circolari contenuti all'interno di un più grande e comprensivo perimetro. Higgins dedica ognuna di queste "bolle" a una sensibilità/tecnica artistica e gestisce la loro sovrapposizione o vicinanza in base all'affinità con cui esse si ibridano l'un l'altra e creano nuovi lavori intermediali. La più grande categoria Fluxus, che comprende gli oggetti della performance e del cinema, ad esempio, si sovrappone all'esperienza della Poesia concreta, sonora e visiva ma, contemporaneamente e sul versante opposto, si relaziona agli Happenings e all'Arte Concettuale che a loro volta dialogano con la Performance e le arti comportamentali. Per quanto la grafica sia differente, il lavoro dell'artista sembra aver incamerato il dialogo rizomatico alla base della

117 La prima definizione del termine "intermedia" viene pubblicata nel 1966 in The Something Else Newsletter, uno strumento accessorio della piccola e omonima casa editrice gestita in maniera indipendente da Dick Higgins e finalizzata alla pubblicazione di libri d'artista (versione digitale: https://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf). Un'altra formulazione meno conosciuta, intitolata *Statement on Intermedia* viene pubblicata l'anno successivo nel magazine tedesco "Dé-collage" (https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/03/Dick-Higgins-Statement-on-Intermedia.pdf) [ultimo accesso: 21 marzo 2022].

118 "Falls between established norms" / trad.it: "cade tra norme stabilite". *Ivi*.



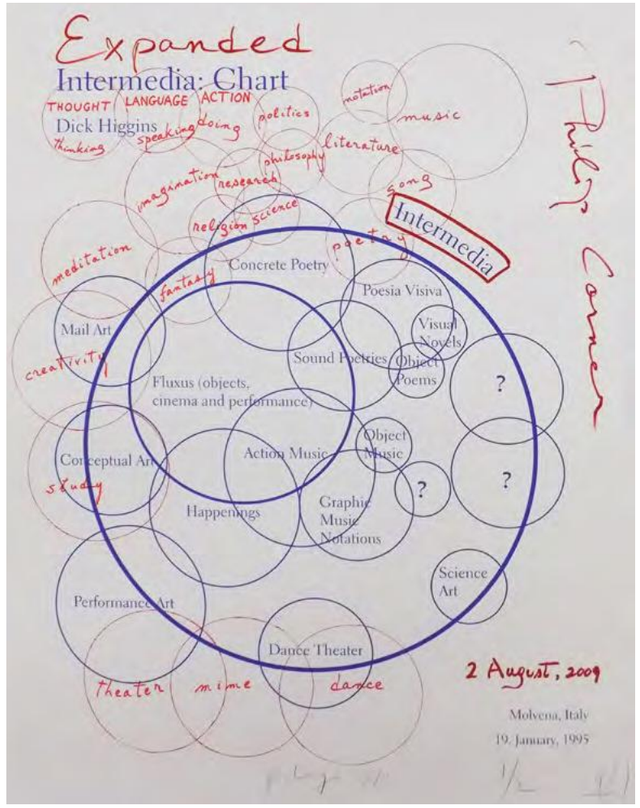
↑ *fig. 25*
Dick Higgins
Intermedia Chart
1995

struttura artistica e, nel senso di indefinitezza e apertura che contraddistingue anche la tassonomia deleuziana, lascia vuote (o meglio riempite di un punto interrogativo) le caselle che crede ammettano una possibile evoluzione statutaria. Una prospettiva che permette un costante aggiornamento del grafico in base alle entropiche condizioni del panorama artistico.

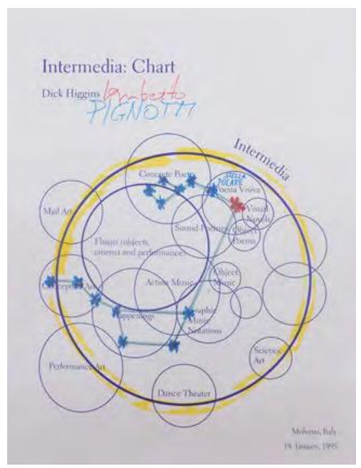
Non è un caso che nell'ambito della stessa residenza italiana, una serie di altri artisti si siano misurati con lo stesso schema di Higgins e, con le opportune strategie di re-enactment grafico, lo abbiano aggiornato rispetto alla propria contemporaneità. Nel 2009, ad esempio, Philip Corner interviene su una riproduzione dell'originale aggiungendo manualmente qualche specifica al titolo (in particolare l'aggettivo "expanded"), specificando la tecnica utilizzata nelle diverse tipologie di poesia menzionate da Higgins e colmando la distanza tra l'arte performativa e la danza con nuove "bolle" dedicate al teatro e al mimo (**fig. 26**). Dieci anni dopo, nel 2019, anche Lamberto Pignotti propone alcune variazioni ma, in maniera ancora più concettuale, riconosce nel lavoro di Higgins il senso di altre morfologie, quelle astrali, e vi sovrappone i pochi segmenti della costellazione di una stella polare (**fig. 27**). Il musicista giapponese Tomomi Adachi ammette la possibilità di colmare gli interstizi tra i media con strumenti ancora non integrati nel panorama artistico degli anni Novanta e inserisce insiemi dedicati alla Net Art, alla Non-Human Art, alla 3D Poetry (**fig. 28**). E così via: solo nel 2020, si sono misurati con il grafico di Higgins gli artisti Bartolomé Ferrando, Gianni Emilio Simonetti, Eric Andersen, Zuzana Husarova, Mieko Shiomi e Clemente Padin[119] e chissà quanti ancora ne useranno le stesse linee morfologiche per fornire la loro, personale, idea di storia.

Ciò che però sembra illuminare anche questa restituzione grafico-concettuale è che l'esperienza contemporanea sembra destinata ad aumentare la sua entropia strutturale e, su un piano contestuale, anche a intercettare la stessa frammentazione degli oggetti artistici. Non solo. Nel farlo la tendenza sarà sempre quella del recupero di episodi artistici pregressi o periodi storici talvolta anche molti distanti. Come sostiene la figlia di Higgins in un'appendice del 1981

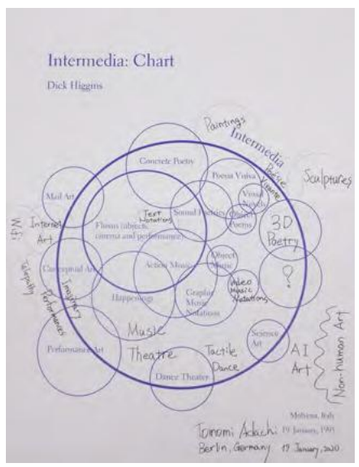
119 I cui contributi sono visibili al link: https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/higginsdick/983.html [ultimo accesso: 22 marzo 2022].



← *fig. 26*
Philip Corner
Intermedia Chart (expanded)
2009



↑ *fig. 27*
Lamberto Pignotti
Intermedia Chart (expanded)
2019



↑ *fig. 28*
Tomomi Adachi
Intermedia Chart (expanded)
2019

riferita alla *Intermedia Chart* del padre e, più in generale, estendibile all'intero linguaggio Fluxus e Concettuale, l'arte a partire dagli anni Sessanta rivoluziona definitivamente la linearità cronologica e, come dimostrano i vari cerchi concentrici della *Chart*, si presenta come un sistema di opere in continuo dialogo con diversi periodi storici e diverse medialità: è un gioco in cui "bubbles hover in space as opposed to being historically framed in the linear and specialized art/anti-art framework of the typical chronologies of the avant-garde and modern art".[120] È un gioco, si può aggiungere ai fini di questa ricerca, le cui porzioni sono entità composte e autonome assieme.

Da ora in poi questi materiali saranno indistintamente definiti "oggetti" o "immagini" e, a livelli scalari differenti, verranno trattati come evidenze di una specifica organizzazione spazio-temporale, saranno riconosciuti come materiali riposizionabili e verranno sempre analizzati rispetto alla loro discrezionalità anche quando dimostreranno di sedimentare in agglomerati compositivi sempre diversi. Per ricollegarci a un linguaggio già descritto, immaginiamo ognuno di questi oggetti come una delle celebri iconografie rappresentate da Alberto Savinio nella serie dedicata alle cataste di giocattoli – per esempio *Monumento ai Giocattoli* (1930) (**fig. 29**): ogni configurazione dipinta dall'artista italiano si distingue per una specifica unità ma, è evidente, è costituita anche da un certo numero di parti più piccole – i singoli giocattoli appunto – che la compongono dichiarando la loro autonomia ben perimetrata. Non solo le fattezze di queste "componenti" corrispondono a forme diverse ma, in ogni singola configurazione, rappresentano solo una delle possibili soluzioni combinatorie gestite da Savinio.

Questo è il gioco dell'arte nella contemporaneità: aver la capacità di gestire nuove spazialità con la consapevolezza che ogni frammento utilizzato nella loro composizione sia potenzialmente estrapolato da altri contesti e, dunque, manifestazione di un corredo spazio-temporale stratificato ma non per questo meno autonomo.

120 "Bolle si librano nello spazio anziché essere storicamente inquadrate nell'andamento lineare e specializzato arte/antiarte delle tipiche cronologie dell'avanguardia e dell'arte moderna". H. Higgins in D. Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois, Illinois University Press, Carbondale, 1984. Versione digitale: https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/intermedia.html [ultimo accesso: 10 febbraio 2022].

↑ *fig. 29*
Alberto Savinio
Monumento ai giocattoli
1930

1.3 ORIENTARSI NEL CONTEMPORANEO

Nonostante risulti ancora parziale e lacunosa, la definizione abbozzata in conclusione del paragrafo precedente conduce questa ricerca su un livello di analisi differente – se non talvolta discordante – da quello su cui si attestano le teorie moderne. Molte di loro, descritte in apertura di questo capitolo, hanno infatti avuto il merito di riconoscere ai singoli progetti artistici una complessità spazio-temporale capace di interrompere il *continuum* storico a cui sono riconducibili in termini cronologici; alcune hanno avuto il pregio di definire ogni creazione umana sulla base della capacità di memorizzare – e non soppiantare – esperienze pregresse; altre hanno ricondotto la loro trasformazione a un inesorabile andamento di eventi transitori; solo in poche si sono spinte a considerare la possibilità di un montaggio o giustapposizione di elementi pescati da contesti differenti.

Nessuna delle prospettive teoriche finora esposte e utilizzate dalla produzione culturale come modello di orientamento, ovvero, sembra essere complessivamente applicabile all'analisi della stratificazione delle immagini contemporanee né si dimostra sufficiente a tratteggiare le caratteristiche del panorama storico-artistico in cui esse si inseriscono e che contribuiscono a entropizzare costantemente. Anche i pregevoli risultati raggiunti dai più importanti e rivoluzionari pensatori postmoderni, infatti, soprattutto quelli di Foucault, Deleuze e Derrida, sembrano fermarsi alle circostanze del momento storico a cui si riferiscono e indebolirsi davanti alle estreme conseguenze che l'approccio intermediale ha assunto nella contemporaneità.[121] Anzi, alla luce del progressivo aumento di disordine nel panorama artistico e culturale, i principali difetti riscontrabili negli approcci teorici postmoderni e poststrutturalisti sembrano essere principalmente di due tipi: da una parte essi descrivono ogni cosa come mutevole e costantemente diversa da se stessa rendendo impossibile perimetrare momenti e spazi in cui essa possa essere davvero analizzabile; dall'altra, suggeriscono che l'unica comprensione

121 Come è stato evidenziato grazie agli schemi morfologici di Higgins, è da ricordare, a partire dagli anni Settanta la produzione artistica ha tanto allargato i propri confini disciplinari, tecnici e concettuali da rendere praticamente impossibile l'applicazione di teorie uniformi sia a un macro sia a un micro livello.

di questo materiale magmatico sia resa possibile grazie all'intervento di un soggetto ordinatore, un'entità che si eleva con superiorità sopra il sistema di rappresentazione: il soggetto.

Sul primo fronte, è stato accennato, Derrida sostiene per esempio che ogni materiale della realtà – sia esso una componente grammaticale o la traversina di un binario ferroviario – appaia come un oggetto in costantemente mutamento e che, anche in una serie di multipli, ogni elemento debba considerarsi come un'entità assolutamente distinguibile. Ma per quanto il suo sistema di pensiero introduca il concetto di "differe/ance" come utile ad analizzare un'unità da un'altra, tuttavia, il suo approccio non basta a considerare ciascuna di esse come un'entità unica, distinta dall'altra in virtù di una propria dignità spazio-temporale. Essa è sempre parte di un flusso che non ha mai la capacità di definire le caratteristiche corpuscolari delle sue componenti.

Una prospettiva che sembra condivisa da tutta la filosofia continentale. Anche Foucault e Barthes, in effetti, sono scettici sul concetto di unità e, prendendo ad esempio l'opera d'arte, la definiscono come un sistema di rimandi o "il nodo di un reticolo".[122] Anche il loro sguardo si concentra sul prodotto umano come un'entità perimetrata ma, si può dire, la considera innervata di una serie di altre situazioni pregresse, spesso di altri autori, che coesistono nella nuova configurazione ricalibrando la propria specificità. Si potrebbe dire che la struttura del loro pensiero abbia certamente il merito di evidenziare il potenziale creativo della riproduzione e della ricircolazione di informazioni ma che essa non tenga conto, o meglio, annulli, l'unità delle componenti gestite.

Infatti, riferendoci ora alla seconda problematica delle stesse filosofie, sempre gli stessi pensatori francesi sostengono che la complessità del "reticolo" sia ammissibile solo per merito del soggetto ordinatore e non degli elementi ordinati. Roland Barthes addirittura – il filosofo che ha decretato la morte dell'autore –[123] ha dichiarato che all'interno di qualunque testo sia perfettamente ammissibile

122 Cfr. M. Faucault, *op.cit.*, p.31. L'autore si riferisce all'oggetto libro ma nelle sue intenzioni la citazione è perfettamente estendibile a qualsiasi opera d'arte.

123 R. Barthes, *La morte dell'autore* in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi Editore, Torino 1988, pp. 51–56.

individuare le tracce di altri componimenti così come le idee di altri autori. L'originalità del metodo risiede sempre nelle capacità del soggetto-ordinatore e non nella qualità del materiale parte del nuovo componimento. Su tutti i fronti, dunque, lo scopo non è mai stato quello di riconoscere la specificità degli elementi che compongono il lavoro, sia esso artistico o letterario. L'intenzione è stata piuttosto quella di illuminare le relazioni tra esse e celebrare le capacità dell'individuo che ha di volta in volta proposto una combinazione differente: una prospettiva che definitivamente indebolisce la realtà a favore della soggettività di chi la osserva.

Sostenere invece, come è stato fatto, che il panorama dell'arte contemporanea sia disseminato di "oggetti" o "immagini" da trattare nella loro autonomia permette di potersi soffermare sulla loro singolarità e ammettere che un eventuale loro riposizionamento non intacchi la loro specifica organizzazione spazio-temporale. In altre parole, pur riconoscendo il fatto che ogni elemento si adatti alla posizione assunta in possibili nuove configurazioni, l'unità del singolo oggetto rimane ben salda permettendo di limitare lo spaesamento dovuto a una morfologia artistica inafferrabilmente magmatica. Anche le opere d'arte finora descritte, come si sarà notato, si configurano come oggetti "composti" da altri con caratteristiche irriducibili; sono assemblaggi o montaggi di elementi che, sia nel caos della loro contemporaneità sia nella specificità della loro stratificazione strutturale, uniscono elementi indipendenti e preesistenti per costruire altrettanto autonome strutture artistiche. Se già i giocattoli di Savinio, i *combine paintings* di Rauschenberg o le *Learning Machines* di Maciunas, si presentavano come oggetti di per sé composti da altre entità e, a loro volta, non escludevano la possibilità di migrare in nuovi spazi o tempi, negli ultimi vent'anni la produzione artistica sembra essersi entropizzata al punto da produrre progetti strategicamente costruiti grazie al lascito di precedenti. Sempre più spesso le opere d'arte sembrano rispondere alla configurazione benjaminiana della costellazione o all'idea del "quadro" barthesiano: appaiono come un firmamento visivo composto di riferimenti pregressi, ripetuti e aggiornati in termini spazio-temporale dei materiali che interpellano; tessono nuove narrazioni e infine moltiplicano le condizioni

← *fig. 30*
Haris Epaminonda
VOL. XXVII
2019

compositive della morfologia di riferimento in una prospettiva *post-storica*.[124]

Uno degli esempi più eloquenti in questo senso è quello dell'artista cipriota Haris Epaminonda che, nei suoi lavori, abbina programmaticamente materiali di recupero per costruire installazioni dal forte carattere stratificato. Sculture, ceramiche, tessuti e fotografie vengono montati e ordinati in maniera del tutto libera da qualunque significato storico o personale e, come frammenti, sedimentano in iconiche composizioni. Alla Biennale del 2019, ad esempio, non a caso quella dei "tempi interessanti",[125] Epaminonda ha presentato il suo lavoro *VOL. XXVII* (2019) (**fig. 30**) come un palinsesto di oggetti differenti che, pur concorrendo alla costruzione della stessa messa-in-scena, mantenevano, conservavano e proteggevano la propria esperienza spazio-temporale. Posizionati senza gerarchie in una scenografia appartata e sospesa, per esempio, un calco dell'inconfondibile cavallo di Fidia diveniva simbolo dell'Occidente quanto bonsai, tessuti e marmi policromi lo erano dell'Oriente; una colonna, la statua di un uccello, pochi segni limitati nello spazio aprivano all'immaginazione di tempi

124 A. C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano 1996.

125 Ci si riferisce alla 58. Esposizione Interanzionale d'Arte della Biennale di Venezia, intitolata *May You Live in Interesting Times* e curata nel 2018 da Ralph Rugoff.

lontani ma differenti; creavano un oggetto complesso, "meticcio"[126] in tempo, spazio e statuto. In una prospettiva intermediale, poi, le immagini che erano state riferimento dell'installazione, conquistavano uno spazio autonomo, quello video, e montate insieme a riprese realizzate dall'artista, si inseguivano con la medesima metodologia associativa riuscendo a costruire un insolito *vademecum* iconografico utile per la comprensione del lavoro.

Un altro esempio, questa volta di carattere performativo, può essere senza dubbio quello dell'artista e coreografa rumena Alexandra Pirici che, insieme al collega Manuel Pelmus e sempre nell'ambito della kermesse veneziana del 2013,[127] aveva utilizzato il corpo come unico strumento della composizione artistica. Nello spazio vuoto del Padiglione Romania, un gruppo variabile di performer si muoveva in maniera apparentemente casuale e, seguendo uno specifico script, si aggregava per formare degli insoliti *tableaux vivants* (**fig. 31, 32**). Ognuno di questi mirava a diventare una trasposizione performativa – *embodiment* – di opere d'arte selezionate tra quelle esposte alla Biennale lagunare nel corso dei precedenti cento anni di storia – da *Il supremo convegno di Giacomo Grosso* (1895) (**fig. 33**) a *Zeppelin* di Hector Zamora (2009), da *Cut, Carve, Engrave di Daniel* Buren (1986) a *Untitled (Lover Boys)* di Felix Gonzalez-Torres (1991) (**fig. 34**), e via dicendo. Ogni corpo metteva in scena un repertorio archivistico coreografandolo in maniera decisamente aggiornata. Oltre a sottolineare il valore mnestico dietro questa inusuale operazione di ripetizione della storia, *An immaterial retrospective of the Venice Biennale* – questo il titolo del lavoro che a intervalli regolari venne presentato ogni giorno per i cinque mesi della manifestazione – presentava il corpo come

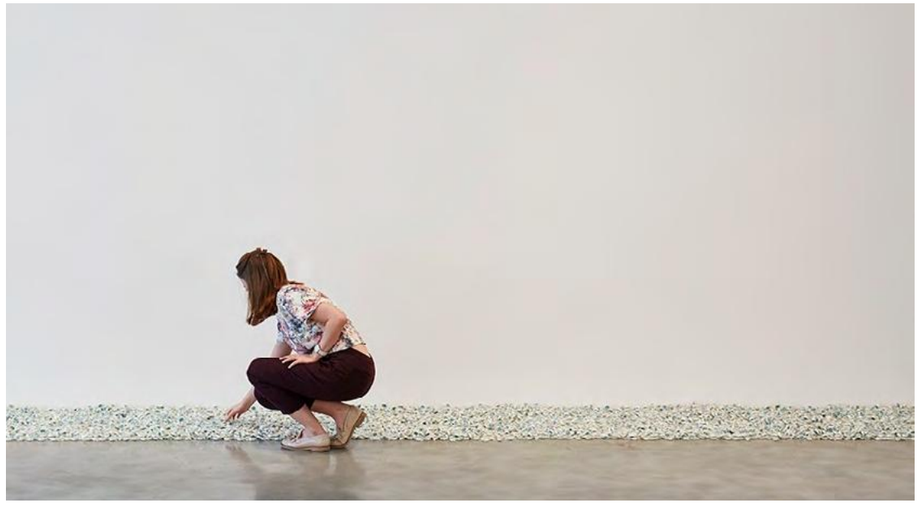
126 A. Pinotti in conferenza *Iconologia dell'orientamento* (estratto), Accademia delle Scienze, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Urbino, Urbino 16 settembre 2016 link: https://www.youtube.com/watch?v=b9BqT3rgprQ [ultimo accesso: 11 febbraio 2022].

127 Si tratta della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, quell'anno curata da Massimiliano Gioni e intitolata *Il Palazzo Enciclopedico*. L'opera di Pirici, tuttavia, era selezionata per rappresentare la partecipazione nazionale del Padiglione Romania e, con il titolo *An immateriale retrospective of the Venice Biennale*, venne curata dalla curatrice Raluca Voinea.

↑ *fig. 31, 32*
Alexandra Pirici e Manuel Pelmus
An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale
2013

↑ *fig. 32*
Alexandra Pirici e Manuel Pelmus
An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale
2013

↑ *fig. 33*
Giacomo Grosso
Incontro Supremo
1895



↑ *fig. 34*
Felix Gonzalez-Torres
Untitled (Lover Boys)
1991

un'entità compositiva a se stante, capace di rispondere a differenti narrazioni a seconda del suo posizionamento. Lo stesso approccio innovativo viene riproposto dall'artista anche in un'altra opera performativa che, a distanza di qualche anno, tra il 2017 e il 2019, si presenta ben più monumentale della precedente e con un titolo assai più eloquente: *Aggregate* (**fig. 35**).[128] Nella versione del 2019, presentata in occasione di Art Basel, Pirici coreografa il movimento di sessanta performer che, come nella retrospettiva veneziana, mettono in scena gestualità estrapolate da contesti naturali, culturali, artificiali e addirittura cantano canzoni di musica popolare o fischiettano il cinguettio delle foreste per creare una "time capsule in which fragments from vernacular culture, art history and everyday life are given new living embodiments".[129] La lista delle referenze performate è ampia ed eterogenea come le temporalità alter che sembra richiamare: dai suoni delle tigri alle posizioni dei gorilla, dai suoni di skype alle poesie di Simone Yoyotte

↑ *fig. 34*
Alexandra Pirici
Aggregate
2017–19

128 Tra le tante occasioni in cui è stato presentato il lavoro (tra cui la prima al Neuer Berliner Kunstverein di Berlino), quanto riportato in questa descrizione si riferisce alla versione presentata al Basel's Messeplatz (2019) e curata da Cecilia Alemani (13–16 giugno 2019).

129 "Una capsula del tempo in cui frammenti della cultura vernacolare, della storia dell'arte e della vita comune sono sistemati in nuove, viventi incarnazioni". Dal testo

o Pablo Neruda, dalla gestualità del *David* di Michelangelo o della *Mona Lisa* di Leonardo a quella di *Amore e Psiche* di Canova. In generale, qui i corpi coreografati da Pirici si fanno manifestazione spaziale di una memoria temporale specifica, portano la loro esperienza come testimone di esperienze pregresse e simulate, e infine, nell'aggregarsi come oggetti l'uno con l'altro, costruiscono una nuova composizione completamente diversa. Un vero, nuovo problema per la storia dell'arte, come lo chiama Didi-Huberman, la cui complessità sembra affrontabile più compositivamente che contenutisticamente.

Un supporto filosofico: la Object-Oriented Ontology

Con le dovute semplificazioni e con qualche possibile incongruenza, questo sguardo compositivo sulle immagini contemporanee sembra spiegabile ricorrendo a uno dei più promettenti sistemi filosofici degli ultimi anni: la cosiddetta Object-Oriented Ontology, conosciuta internazionalmente come OOO, pronunciata come *Triple O* e da poco battezzata nella sua versione italiana con il nome di "Ontologia Orientata agli Oggetti" o "Tripla O".[130] Si tratta di un metodo riconducibile alla corrente filosofica definita Realismo Speculativo[131] che, pur essendo derivato dall'evoluzione della filosofia continentale, ne critica sostanzialmente la mancanza di aderenza alla realtà con modalità simili a quelle descritte nei paragrafi

di Cecilia Alemani, curatrice del progetto. Maggiori dettagli al link: https://www.ceciliaalemani.com/projects/2019alexandra-pirici-ab-messeplatz [ultimo accesso: 9 marzo 2022].

130 Il volume cui si fa riferimento è G. Harman, *Ontologia Orientata agli Oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Carbonio Editore, Milano 2021.

131 Il Realismo Speculativo è una corrente filosofica nata negli anni Duemila che fonda le sue radici teoriche su due assunti principali e generalmente contrastanti con i sistemi filosofici post-kantiani: da una parte la critica al correlazionismo – così battezzata dal francese Quentin Meillassoux per sostenere la possibilità di conoscere solo il senso del pensiero e non quello che sono davvero le cose –; dall'altra la fine dell'antropocentrismo e la necessità di considerare il valore di presenza di altre entità non umane. La OOO è una sottocategoria del Realismo Speculativo anche se ne rappresenta una variante sotto diversi punti di vista.

precedenti. La OOO crede infatti che il mondo non sia accessibile solo tramite la consapevolezza umana ma che, esistendo di per sé, abbia bisogno di essere letto tramite nuove strutture di pensiero rivolte a ciò che si presenta come immanente.

Gli strumenti della nuova ontologia vengono riordinati a partire dal 1997, quando il suo iniziatore ed esponente principale, il filosofo americano Graham Harman, riordina i punti principali del suo lavoro sotto il nome di "Object-Oriented Philosphy" (filosofia orientata agli oggetti), menziona il termine in un convegno e ne specifica i tratti caratteristici in una celebre pubblicazione intitolata *Towards Speculative Realism*.[132] La corrente assume però l'attuale dicitura OOO solo nel 2009 – quando lo studioso Levi Bryan sostituisce il termine "filosofia" con "ontologia" e inizia a usare la nuova nomenclatura per riferirsi all'approccio di Harman e di altri pensatori come Timothy Morton,[133] Ian Bogost, Jane Bennett e Tristan Garcia – ma ottiene un'evidente spinta propulsiva a partire dall'anno successivo grazie all'organizzazione del primo convegno dedicato alla materia.[134]

Lo scopo principale del modello-Harman è quello di creare una nuova "teoria del tutto" fondata sull'assunto che il mondo non sia fatto di relazioni ma di cose o, meglio, "oggetti". Per dirla con i termini eloquentemente contemporanei e poetici di Tristan Garcia, "our time is perhaps the time of an epidemic of things"[135] e una qualunque disciplina che voglia avvicinarsi alla verità delle cose deve partire proprio da questa materia.

132 G. Harman, *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*, Zero Books, Winchester 2010.

133 Dell'importanza di Timothy Morton rispetto alle nomenclature utilizzate in questa ricerca si dirà più avanti, nel terzo capitolo (Vd. Capitolo 3, pp.296–301).

134 Il convegno dal titolo *Object-Oriented Ontology Symposium* si tenne alla Georgia Institute of Tecnology di Atalanta il 23 aprile del 2010 e, riunendo per la prima volta i più autorevoli pensatori in materia di OOO, mirava a iniziare la corrente filosofica post-continentale del XXI secolo. Tra i partecipanti: Ian Bogost, Hugh Crawford, Carl di Salvo, Barbara Stafford e, ovviamente, Graham Harman. Gli atti del convegno e alcune registrazioni sono consultabili al link: https://smartech.gatech.edu/handle/1853/33043 [ultimo accesso: 21 marzo 2022].

135 "Il nostro tempo coincide probabilmente con un'epidemia di cose". T. Garcia, *Form and Object. A treatise on things*, Edinburgh University Press, Edinburgo 2014, Introduction p. I.

In forte analogia con i presupposti di questa ricerca, gli oggetti della OOO sono considerati come delle unità autonome che, a prescindere dal loro essere umane, inumane, post-umane, immaginarie, concorrono alla costruzione del mondo unendosi in conformazioni che mantengono la loro specificità. Si tratta di materiali simili alle monadi[136] di Leibniz che, a differenza della concezione del filosofo tedesco, si presentano unitarie e solitarie anche quando sono fatte di altri componenti o si aggregano a loro volta in "composti" fatti di altri oggetti progressivamente più grandi.

Tra i tanti esempi utilizzati da Harman per spiegare il nuovo modello, uno in particolare imposta un paragone con il mondo informatico da cui la OOO ha mutuato l'espressione "orientata agli oggetti". Nella stessa maniera in cui i programmi informatici object-oriented risultano composti da codici che interagiscono tra di loro mantenendo nascoste o "incapsulate" le informazioni al loro interno, così gli oggetti della OOO "sono indipendenti gli uni dagli altri e si relazionano tra loro in casi particolari che [di volta in volta] richiedono (...) una spiegazione specifica anziché essere dati per scontati".[137] In netto contrasto con le filosofie moderne che hanno cercato di approcciare la realtà solo in termini relazionali o in posizione ugualmente critica verso le scienze naturali che hanno scomposto la realtà per conoscere le sue componenti più elementari, la maggior parte degli esponenti della OOO non solo sostiene che la completa comprensione del mondo sia impossibile ma che, tantomeno, sia raggiungibile attraverso una sua totale scomposizione in parti.

136 Secondo il filosofo tedesco, la monade è una sostanza elementare e senza divisioni che entra in contatto con altre e forma degli ammazzi o aggregati semplici. Come sostiene Harman, però, "The monads are individual things, but as unified things they differ from the multitude of qualities that they must possess. While it is true that Leibniz defines the monads by their perception of other things, what is more important is that these perceptions are not in genuine contact with other monads." / trad.it: "Le monadi sono cose individuali, ma come cose unificate differiscono dalla moltitudine di qualità che devono possedere. Se è vero che Leibniz definisce le monadi in base alla loro percezione di altre cose, ciò che è più importante è che queste percezioni non sono in contatto genuino con altre monadi". In G. Harman, *The Quadruple Object,* Zero Books e John Hunt Publishing, Londra 2011 (versione digitale).

137 Cfr. G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 24–25.

L'approccio offerto dalla nuova filosofia è invece mediano: coincide con quello che Harman chiama "Terzo tavolo" e a cui dedica uno dei saggi più densi della collana editoriale intitolata *100 Notes – 100 Thoughts* realizzata in occasione di documenta 13.[138] In questo saggio infatti – il primo con delle dirette ripercussioni in ambito artistico – il filosofo americano sostiene che di fronte a un semplice oggetto, un tavolo per l'appunto, la speculazione tradizionale sia abituata a seguire due modalità di analisi. Una prima, assolutamente scientifica e analitica, scompone l'oggetto, il tavolo in questo caso, nelle sue parti più piccole fino ad arrivare alle cosiddette particelle "elementari" (neutroni, protoni, quanti, e via dicendo); una seconda, di gran lunga più adottata dal mondo umanistico, prevede invece che l'oggetto sia più importante delle sue parti più piccole e che solo il suo significato per l'individuo (la sua funzione, per dirla banalmente) possa restituire la sua essenza.

La OOO contrasta invece entrambe le visioni. Le ritiene atti di riduzionismo e oppone la visione di un terzo tavolo che emerge (*emerges*) dall'associazione delle sue componenti più piccole e si ritrae (*withdraws*) dall'incapsulamento in sistemi di analisi più ampi.

Inevitabilmente, dunque, la OOO pensa gli oggetti come entità irriducibili su due opposte e combinabili direzioni: non possono essere totalmente ridotti dall'alto al loro significato o alle modalità con cui sono percepiti (*overmining*) e, contemporaneamente, non devono essere semplificati dal basso ricorrendo a una loro parcellizzazione interna, ovvero scomponendo la loro struttura in componenti più piccole che ne annullano l'unità (*undermining*). Infine, poi, non possono essere indeboliti da una combinazione dei due opposti approcci (*duomining*), in grado di minare il loro ruolo contemporaneamente su un micro e su un macro livello. Per citare Harman, qualsiasi cosa è "dotata di un surplus maggiore delle parti che lo compongono e inferiore alla somma totale dei suoi effetti sul mondo".[139]

Quanto detto, come accennato, non significa che non sia possibile considerare

138 A cura di Carolyn Christov-Bakargiev. Per approfondimenti sul progetto editoriale si veda S. Mudu, *Spazi Critici. I luoghi della scrittura d'arte contemporanea,* Mimesis edizioni, Milano 2018, p. 64–65.

139 *Ivi.*, p. 56.

la realtà come una composizione di oggetti o, contemporaneamente, ogni oggetto come un composto di altre e più piccole entità – un punto di vista che di per sé vanificherebbe lo scopo principale di questa ricerca sulla stratificazione delle immagini. Significa piuttosto costruire un modello di analisi del mondo che ha un'architettura precisa: capace di risolvere i problemi sia su un macro che su un micro livello e basata sul fatto che ogni frammento del mondo – o nel nostro caso della cultura visuale – funzioni come un materiale dotato di una *quidditas* impossibile da ridurre o degna di una propria considerazione.

Lo stesso Harman, sostiene:

> I am inclined to agree that all entities are composite, made of smaller things rather than being simple and indivisible, but in no way does this prove that only the smallest things are real, though this prejudice goes back to the days of pre-Socratic philosophy. Even if every physical thing is made of atoms, every basketball game is also made of individual plays – yet objects are not just set of atoms any more than a game is just a set of plays or a nation just a set of individuals.[140]

I vari monumenti ai giocattoli di Alberto Savinio sembrano ancora una volta essere di grande aiuto per comprendere metaforicamente la contemporaneità e, nel loro presentarsi come effettive composizioni di oggetti, funzionano come una perfetta trasposizione iconografica del mondo immaginato dalla Object-Oriented Ontology. Anche nelle composizioni più complesse, quando cioè i giocattoli si incastrano in maniera apparentemente insolubile e compatta, ciascuna catasta appare come un oggetto composto che non rinuncia alle sue singole parti e, anzi, le presenta nella loro individuale singolarità. Un arco, dei cubi, qualche tappeto, delle sfere, un ombrello e diversi solidi prismatici si ammassano pur riuscendo

140 "Concordo che tutte le entità siano composte, fatte di cose più piccole piuttosto che essere semplici e indivisibili, ma questo non prova in alcun modo che solo le cose più piccole siano reali, dal momento che questo pregiudizio risalga ai giorni della filosofia presocratica. Nella stessa maniera in cui ogni cosa fisica è fatta di atomi, anche ogni partita di basket è fatta di giocate individuali. Ne consegue che gli oggetti non sono solo un insieme di atomi non più di quanto un gioco sia solo un insieme di giocate o una nazione solo un insieme di individui". G. Harman, *The Third Table*, no. 85 in *100 Notes - 100 Thoughts series*, dOCUMENTA (13), Hatje Cantz, 2012, p. 8.

a mantenere la propria effettiva forma e struttura. Inseriti in spazi naturali, su montagne o in riva al mare, questi oggetti producono sia le nuove proprietà della catasta sia illuminano quelle delle singole parti di cui sono composte, sono sia la rappresentazione della complessità del panorama artistico sia l'evidenza dell'unitarietà del singolo oggetto. Parafrasando un'affermazione con cui Tristan Garcia si riferisce agli oggetti,[141] i lavori di Savinio ci appaiono tanto come oggetti-composti *isolati* nello spazio-tempo quanto come materiale *caoticamente* inseribile in un contesto più ampio: un modo di considerare le cose di per sé e, contemporaneamente, nella loro accumulazione e interazione. Così, ogni catasta potrebbe essere la metafora del panorama artistico e l'immagine di una singola opera. L'appropriazione intermediale, d'altronde, concede entrambi gli sguardi sul mondo, l'OOO ci aiuta a costruire un approccio cognitivo pur non garantendone la completa e definitiva comprensione.

Savinio aiuta a introdurre anche un altro fronte di analisi. I suoi giocattoli si riferiscono perfettamente, quasi didascalicamente, all'idea di "oggetto" cui siamo soliti riferirci nella nostra esperienza: sono beni definiti, durevoli, compatti, con una forma e una fisicità evidenti e, soprattutto, inanimati. Senza intaccare il paragone iconografico appena abbozzato, tuttavia, la OOO ha un concetto di "oggetto" ben più allargato che, come un ombrello di senso dalle importanti conseguenze nell'ambito della cultura visuale, include anche entità immateriali, non ultime quelle che siamo tradizionalmente portati a chiamare "eventi" o "soggetti".

Tutto è un oggetto

Da quando esistono gli happenings, come è stato notato, l'arte ha definito l'evento come un momento più o meno esteso collocabile nello spazio-tempo e, soprattutto, come una realtà più o meno finita costituita da una successione di elementi più piccoli la cui esistenza sembra vincolata a quella dell'evento stesso. È considerabile evento un atto performativo, l'inaugurazione di una mostra o la mostra stessa,

141 T. Garcia, *op.cit.*, Introduction p. I.

l'insieme delle fasi di realizzazione di un'opera d'arte a prescindere dal medium utilizzato. Più in generale, l'idea comune di evento coincide con un accadimento dalle coordinate specifiche e dalle caratteristiche derivate da quelle dei materiali di cui è composto, che quasi si annullano per la sua costituzione. Una tale definizione, per esempio, equivarrebbe a negare l'autonomia delle varie parti che costituiscono il momento di realizzazione di un quadro (la tela, il colore, il pittore e così via) o, per attenerci a una modalità live più vicina al discorso, sottolineerebbe l'inesistenza dei singoli attori che partecipano a un'esperienza performativa o annullerebbe la loro ragion d'essere al di là dell'evento stesso. Tuttavia, come abbiamo visto anche nel corso della precedente narrazione, questo non solo non sembra possibile in via teorica e generale, ma risulta ancora più difficile da ammettere se si pensa alle esperienze artistiche dal postmoderno in poi, quando ogni messa-in-scena si è presentata come il risultato di una composizione di materiali che, più o meno composti, sono stati in grado di mantenere la propria specificità in termini sia fisici che concettuali. Operazioni performative come *Minutiae* di Merce Cunningham hanno dimostrato che l'esecuzione fosse il risultato compositivo dell'omonimo assemblaggio-scenografia di Robert Rauschenberg, di un environment, della musica, dei costumi di scena e dello stesso corpo dei performer.

O i fotocollage di Xanti Schawinsky, si può dire, si sono presentati come oggetti fisici al cui interno erano intrappolate le immagini degli eventi che li avevano prodotti o a cui sopravvivevano come documento. Insomma, molti dei lavori visti finora hanno dimostrato che, a prescindere dalla durata che ha creato le singole parti di una data composizione, la sua struttura era costituita da parti ben delimitate spazio-temporalemente.

Dal punto di vista della OOO, cioè, ognuna di queste componenti è un oggetto autonomo e, unito ad altri, genera un "oggetto composto" che non ha più senso chiamare evento se non per specifici motivi descrittivi. "Per la OOO ogni evento reale è anche un oggetto reale. Non importa che ciascun evento sia composto da un gran numero di elementi, perché lo stesso vale anche per ogni oggetto".[142]

L'aspetto fondamentale di questa "teoria del tutto", infatti, è l'estensione del concetto di oggetto a qualunque cosa che, umana e umana, reale o immaginata,

142 G. Harman (2021), *op.cit.*, p. 56.

concorra alla costruzione della realtà. Questo non significa che solo il corpo dei ballerini di *Minutiae* sia considerabile un oggetto, ma che anche lo stesso Rauschenberg, l'autore del lavoro, si comporti come tale. Secondo Garcia, che anche su questo è in accordo con Harman, "a subject is always an object, though that object may be determined, modified, or intensified object".[143] Se è vero infatti che le ripercussioni di questa cosiddetta *flat ontology* (ontologia piatta) hanno coinvolto il mondo inanimato, vegetale e animale contribuendo a rafforzare il punto di vista della teoria filosofica ecologista o antispecista (si vedano soprattutto gli iperoggetti di Timothy Morton, la *simpoiesi* di Lyn Margulis e *l'Actor-network theory* di Bruno Latour), sono da considerarsi altrettanto importanti i risvolti che un simile approccio ha avuto sulla decentralizzazione del soggetto. Nelle arti visive questo ha significato una netta presa di coscienza del fatto che, a differenza dell'approccio delle filosofie discorsive postmoderne (quelle che Harman chiama "filosofie d'accesso"), quella umana sia solo una delle possibili attività ordinatrici del fare creativo e che il corpo possa essere definitivamente considerato come oggetto artistico alla stregua di pittura e scultura.

Una teoria che permette di supportare i discorsi che fino ad ora ci hanno portato a definire tutte le opere precedentemente analizzate – quelle Fluxus tra tutte ma anche le esperienze performative del Black Mountain College o quelle installative di Paolini – come oggetti composti in grado di porre sullo stesso livello la componente materiale e umana, spaziale e temporale, senza considerare il risultato come un ibrido informe e magmatico. Qualsiasi oggetto artistico (performativo, installativo, pittorico, scultoreo) che dimostri di avere un'evidente stratificazione interna, può essere considerato come il risultato di un fenomeno aggregativo tra elementi differenti caratterizzato da quello che la OOO chiama "emergenza": la manifestazione di proprietà peculiari che differiscono da quelle dei materiali di cui il nuovo oggetto è formato. Ancor di più se l'accumulazione è il risultato di oggetti temporalmente pregressi.

Non è un caso che uno dei campi in cui la OOO ha avuto maggior successo sia quello dell'architettura. Senza entrare troppo nel dettaglio della disciplina, il linguaggio

143 "Un soggetto è sempre un oggetto, al punto tale che può essere determinato, modificato o intensificato". T. Garcia, *op. cit.*, p. 3.

compositivo dell'architettura si basa su una evidente operazione combinatoria che mantiene invariata la forma e funzionalità del singolo oggetto pur mettendola al servizio di un organismo più ampio. Si pensi alla banale fisionomia di una capanna, l'archetipo costruttivo per eccellenza: ogni supporto in legno utilizzato per la struttura o ciascun materiale scelto per realizzare la copertura ha una specifica posizione nella nuova configurazione ma sarebbe sbagliato non riconoscergli una dignità precedente o un'autonoma ragion d'esistere nel mondo.

Un assunto valido a tutti i livelli di analisi, specie se il materiale occorrente alla costruzione fa coincidere la sua dignità e precedente autonomia con un materiale spazio-temporalmente connotato come un oggetto o un'immagine storica. Si pensi all'esempio della *Strada Novissima* di Portoghesi in cui ogni facciata si presentava in continuità con quella successiva ma, nell'essere la rielaborazione di uno stile architettonico pregresso e più o meno attendibile da un punto di vista filologico, aveva certamente una sua validità. Infine, si pensi alla stessa struttura del pensiero filosofico; per citare l'autore della prefazione all'edizione italiana dell'Ontologia Orientata agli oggetti, il filosofo Francesco d'Isa, incontrare un nuovo sistema filosofico è come entrare in un edificio da esplorare, in cui ogni oggetto o spazio architettonico è un indizio per uno spazio ulteriore.[144] L'architettura rivede nell'ontologia piatta la possibilità di rimanere nel suo campo d'indagine come una realtà immanente; ha la possibilità di essere sottratta dalla furia inesorabile del divenire e legittimata dalle sue effettive ripercussioni nel panorama culturale.

Come sottolinea l'architetto e simpatizzante di OOO, l'americano Tom Wiscombe, nel modello dell'ontologia piatta ogni oggetto utilizzabile nella progettazione (compreso il suolo e ogni altro elemento su cui la costruzione insiste) è da trattare omogeneamente e differentemente ed "exists side by side, like a collection of trasures laid out on a table".[145] Nelle parole di Wiscombe echeggia la descrizione della "collezione" o "costellazione" benjaminiane. Tuttavia, a differenza del grande pensatore moderno che descriveva la collezione come un flusso continuo

144 Cfr. F. d'Isa, *Prefazione*, in G. Harman (2021), *op.cit.*

145 "Tutte le cose esistono una accanto all'altra come una collezione di tesori disposti sul tavolo". T. Wiscombe, *Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture*, in "Project" n.3, 2014, p. 35; citato anche in G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 209.

di materiali sincronici ordinati dal collezionista, qui l'autonomia del singolo oggetto è estremamente più evidente e l'architetto stesso non è che un oggetto tra gli oggetti. Non solo. Mentre l'approccio del collezionista benjaminiano è quello di tenere le cose assieme, l'interesse della speculazione realista è quello di capire come esse *non* stanno assieme: come cioè riescano a mantenere "un certo grado di autonomia nonostante le loro interrelazioni".[146]

Eppure, a distanza di un secolo l'una dall'altra, il parallelismo tra le due collezioni non solo dimostra l'efficacia dell'ontologia degli oggetti nel descrivere retroattivamente la storia dell'arte, ma permette di riscontrare come nell'ambito delle arti visive, il concetto di "oggetto" sia abbastanza sovrapponibile a quello di "immagine". Almeno per la declinazione finora assunta in questa ricerca, infatti, le nomenclature sono abbastanza interscambiabili: entrambe sono regolate dalle medesime prospettive strutturali e compositive; funzionano come entità singole e autonome che, senza perdere la loro specificità spaziotemporale, si aggregano per formare realtà più complesse che meritano di volta in volta una giustificazione. Nel caso delle immagini dell'arte, tra l'altro, la loro unione non solo porta alla formazione dell'agglomerato – per intenderci, quello che in architettura corrisponde all'edificio –, ma produce nuove composizioni destinate a rimanere come documento o testimone di esso. Come è già stato evidenziato e ancora verrà detto, infatti, a partire dagli anni Cinquanta l'arte ha permesso la creazione di opere performative costruite dall'assemblaggio di materiali pregressi che, oltre a permettere l'esecuzione *live* (secondo la OOO un oggetto a sé stante), hanno prodotto oggetti-immagini non esistenti precedentemente: dai *props* di scena alle documentazioni fotografiche. Inutile dire come questa abbondanza di oggetti esasperi l'"epidemic of things" descritta da Garcia e sedimenti in forme spazio-temporali eterogenee che non sono limitate alla comune esperienza delle collezioni, degli archivi o del panorama artistico stesso ma che, oramai, sono incapsulate nella struttura stessa della singola opera d'arte.

È sicuramente per questo motivo che chiunque voglia comprendere la realtà che lo circonda si sentirà un "hunters of objects", un cacciatore di oggetti impossibili da catturare, perché:

146 G. Harman (2021), *op.cit.*, p. 47.

> The word is filled primarily not with electrons or human praxis, but with ghostly objects withdrawing from all human and inhuman access, accessible only by allusion and seducing us by means of *allure*. Whatever we capture, whatever table we sit at or destroy, is not the real table.[147]

Aggregazioni, metafore e simbiosi

Ma come si relazionano effettivamente gli oggetti? Come è possibile ipotizzare una loro interrelazione se anche quello che siamo abituati a chiamare "soggetto" – il responsabile del loro ordinamento– è potenzialmente riconducibile alla stessa categoria oggettuale? Per arrivare a una tale risposta è sicuramente necessario introdurre brevemente le modalità con cui, secondo la OOO, l'individuo si avvicina alla realtà pur non potendo mai accedervi davvero.[148]

Innanzitutto, secondo Harman, gli oggetti del mondo si distinguono in "reali" e "sensuali". I primi, insieme alle loro "qualità reali", descrivono le cose in sé o come si presentano al di là dell'esperienza umana, i secondi, insieme alle loro "qualità sensuali", sembrano essere dei surrogati dei precedenti ed esistono esclusivamente in correlazione a un oggetto reale, umano o d'altro tipo.[149] Benché in uno dei nodi fondamentali della corrente filosofica l'autore sostenga che la costruzione del mondo sia comprensibile solo grazie all'analisi delle tensioni esistenti tra gli oggetti e le loro qualità – quattro in tutto che costituiscono quella che Harman chiama *Fourfold structure*, la struttura quadruplice dell'oggetto –[150] in questa trattazione è sufficiente soffermarsi sulla polarizzazione generica tra realtà e sensualità. Non pare scontato ripeterlo: la "realtà" può essere riassunta come la cosa in sé, una sorta di essenza mai comprensibile a pieno, mentre la "sensualità"

147 "Il mondo non è tanto disseminato di elettroni o esperienze umane, è piuttosto pieno di oggetti fantasmi che si ritirano dal contatto umano e inumano e risultano accessibili solo tramite un'allusione che ci seduce come un'*allure*. Qualsiasi cosa catturiamo, qualsiasi tavolo a cui sediamo o che distruggiamo, non è il vero tavolo". G. Harman (2012), *op.cit.* p. 12.

148 Le ripercussioni ontologiche alla base di un simile approccio sono ben più complesse di come verranno trattate di seguito ma, nella speranza di non complicare la nuova architettura di senso, si ritiene necessario isolare solo le componenti della teoria che possono aiutarci a leggere il problema di questa trattazione.

149 G. Harman (2021), *op.cit.*, schema a p. 79.

150 G. Harman (2011), *op.cit.*

è la cosa come ci appare, qualcosa di molto simile all'aspetto che la cosa assume quando filtrata dalla nostra esperienza.

Mutuando una terminologia heidegerriana e abbracciando una prospettiva socratica che annulla la completa comprensione della realtà, infatti, Harman sostiene che gli oggetti reali si ritraggano dalla nostra completa comprensione – cioè non possano essere mai in contatto diretto con noi (o tra di loro) – ma esistano solo grazie a un terzo termine o a un intermediario che ne permetta il contatto indiretto e ne offra una lettura in base alle qualità "sensuali", pertanto legate all'esperienza.[151]

D'accordo con il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, che in un saggio del 1914 sottolinea come "tutto, guardato dall'interno di sé stesso, è un io",[152] Harman sostiene che tutte le interrelazioni, i duelli, le negoziazioni ma anche le negazioni e i cambiamenti tra le cose, avvengono tra gli *io* degli oggetti e siano possibili applicando il metodo di formulazione indiretta per eccellenza: la metafora.

Lungi dall'essere solamente una figura retorica, secondo la OOO la metafora riesce a combinare gli oggetti sulla base della loro lontana somiglianza e, in un meccanismo tutt'altro che banale, "serve a fondere due entità molto dissimili tra loro per crearne una nuova e impensabile".[153] Ogni metafora, infatti, è composta da due termini che si presentano in un rapporto di relazione concettuale ("sensuale" potremo dire) ben più profondo della loro somiglianza letterale. Sostenere che "il mare è una tavola", ad esempio, permette di associare l'immagine dell'acqua alle caratteristiche (levigatezza e piattezza tra tutte) che la nostra esperienza abbina a una superficie piatta di qualsiasi materiale; o ancora, affermare, come nell'esempio proposto da Ortega e ripreso da Harman, che "il cipresso è come una fiamma"[154] significa scambiare simbolicamente la forma di due entità opposte e, al contempo, illuminare un aspetto del primo termine fino a quel momento

151 Cfr. G. Harman (2021), *op.cit.*, p. 25.

152 J. Ortega y Gasset, *An Essay in Esthetics by Way of a Preface* citato in G. Harman, *ivi*, p. 71. Una versione italiana del saggio è conosciuta come *Saggio di estetica a mo' di prologo* in B. Arpaia (trad. di) *Meditazioni del Chisciotte*, Guida Editori, Napoli 2018.

153 G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 74.

154 *Ivi.* In entrambi gli autori la metafora completa è "Il cipresso è come lo spettro di una fiamma morta".

celato all'esperienza. Per la OOO, cioè, il valore della metafora risiede proprio nell'esprimere le caratteristiche di un oggetto reale tramite quelle di un altro che gli si abbina indirettamente o, usando i termini proposti pocanzi, permettere che l'immagine del primo termine della metafora si "ritragga" di fronte alle qualità sensuali dell'altro.

Come detto, tuttavia, nessun oggetto si relaziona a un altro direttamente ma ha bisogno di un terzo termine in grado di mediare il rapporto. Nella speculazione artistica, il terzo oggetto della metafora è sempre l'esperienza umana: l'osservatore, l'autore, un *noi*-oggetto-reale che, molto "teatralmente",[155] si sostituisce all'immagine che retrocede e, come scrive Harman, "diventa il nuovo supporto per quelle caratteristiche superficiali" del mare o del cipresso "anche quando l'oggetto stesso viene a mancare".[156]

Non è banale che il confronto metaforico si basi su un modello estetico in cui la forma di un elemento del paragone richiama quella di un altro. Come già spiegato precedentemente, non solo il termine immagine è in questa trattazione sovrapponibile a quello di oggetto, ma se, come suggeriscono Ortega e Harman, è vero che gli oggetti estetici e quelli metaforici coincidono,[157] allora anche la struttura compositiva delle immagini sarà spiegabile tramite la metafora. Applicare quest'ultima alla produzione artistica, infatti, spiega definitivamente come la composizione di ogni oggetto-metafora sia il risultato di entità più piccole che, grazie all'intervento di un oggetto-autore, si ritirano consentendo a nuova unità di emergere. L'atto di creazione di ogni immagine composta, per dirla altrimenti, segue lo stesso meccanismo della metafora nell'ammettere che singole iconografie preesistenti, opportunamente poste in contatto dall'artista-oggetto, si ritraggano di fronte a una nuova composizione in cui sono inserite.

Ricalcando gli esempi già raccontati, ad esempio, i singoli giocattoli di Alberto

155 La "teatralità", insieme all'"asimmetria" e alla "non-reciprocità", è una delle caratteristiche fondamentali che Harman abbina alla metafora. Per brevità e chiarezza espositiva, la trattazione non si soffermerà su ognuna di loro singolarmente ma si rimanda al lavoro del filosofo. *Ivi.*, pp. 63–96.

156 *Ivi.* p. 95.

157 "O meglio (...) la metafora è l'oggetto estetico elementare, la cellula bella". *Ivi.*, p. 72.

Savinio retrocedono in favore delle cataste; le singole fonti archeologiche che l'autore avanguardista organizza in *Atlante* lasciano spazio a una nuova, organica costruzione pittorica; tutti i frammenti del dipinto di Jean-Antoine Watteau si ritraggono davanti all'installazione di frammenti gestita da Giulio Paolini; per non parlare poi di quando i singoli oggetti di Hepaminonda o i singoli corpi di Pirici si mettano al servizio della nuova composizione. Più in generale, tutti gli oggetti-orfani di un particolare momento pregresso rinunciano alla loro autonomia e, grazie all'assemblaggio pretestuoso della metafora, diventano parti di nuovi oggetti metaforici. La metafora, cioè, è tanto l'atto creativo quanto l'oggetto artistico composito; è sia l'atto di accoppiamento che l'accoppiamento in sé. Secondo la visione della OOO, infatti, la costruzione dei paragoni pretestuosi costruiti dall'oggetto-autore permette di aggiungere sensualità ai termini della metafora e garantire un maggiore avvicinamento all'essenza dell'oggetto. Per quanto possibile, cioè, la metafora permette di liberare l'oggetto reale dalla sua inaccessibilità, da quelli che Husserl definiva *Abschattungen* (adombramenti), delle limitazioni alla comprensione dell'oggetto dovute a un inevitabile sguardo prospettico sullo stesso. Attraverso la metafora, in definitiva, ci si avvicina alla conoscenza delle cose in sé (l'oggetto reale) ma, contemporaneamente, ne si produce di nuove.

Per quanto lo stesso Harman sostenga che la disciplina più adatta a concretizzare questo modello di analisi sia l'arte – una vera attività cognitiva non finalizzata alla conoscenza di per sé –, è sopratutto nell'affrontare i risvolti sociali della sua "teoria del tutto" che l'autore descrive con chiarezza il modo in cui ogni oggetto si trasforma in un altro. È comunque ovvio che i due ambiti siano accomunati dalle stesse modalità strutturali e che quanto si considera valido per l'uno possa essere riutilizzato parzialmente o completamente anche per l'altro. Nello specifico, sembra estremamente proficuo riscontrare dei forti punti di tangenza tra l'idea di cambiamento degli oggetti sociali e le modalità di riformulazione di quelli estetici.

La OOO costruisce la sua idea di "cambiamento" sociale sulla falsariga del modello evoluzionistico descritto dalla biologa americana Lynn Margulis che, intorno agli anni Sessanta, sconvolse la microbiologia proponendo la teoria della *simbiogenesis*. Secondo la studiosa, il processo evolutivo di qualsiasi forma di vita coincide con il cambiamento lento e graduale che, a sua volta, è reso possibile dalla formazione di specie più evolute (ad esempio cellule complesse

o eucariote) costituite da entità meno complesse (cellule semplici o procariote) che si uniscono in maniera simbiotica. In maniera non dissimile dalla teoria di Margulis e da quanto già descritto in ambito artistico, il modello sociologico della OOO considera una guerra, una città, una scoperta scientifica come "composti" eterogenei creati da elementi più piccoli che, nel rispetto dell'ontologia piatta, analizza in maniera paritaria a prescindere dal loro essere reali, immaginari, umani, inumani o ibridi. Qualcosa che equivale a dire che è legittimo considerare una civiltà come il risultato dell'aggregazione tra territori, città o edifici; ma non sarebbe possibile avere una panoramica del suo valore se si escludessero dalla sua composizione interna anche le persone, i loro abiti, le loro differenti o comuni credenze culturali, addirittura le loro divinità o le storie che i singoli individui si raccontano.

L'oggetto sociale considerato dalla OOO, in linea di massima, è una versione a scala più ampia dell'immagine artistica stratificata ed è governato da relazioni simbiotiche molto simili a espressioni di negoziazione metaforica. Non a caso Harman associa alla simbiosi alcune caratteristiche della metafora[158] e lascia intendere che entrambe insistano sull'oggetto fornendone di volta in volta una versione nuova, composta *di* e diversa *da* le unità che si trovano a comporre. Secondo la OOO, dunque, ogni fenomeno simbiotico (o metaforico) permette una modificazione dell'oggetto in grado di stabilire una concatenazione che, essendo estendibile a tutte le entità – oggetti storici, istituzioni, opere d'arte o altri materiali di gran lunga più grandi e più ambigui degli esseri viventi – ha diritto ad essere considerata biografica più che biologica.[159]

Harman sembra addirittura concedere che questa serie di simbiosi porti a un vero e proprio "ciclo vitale" delle entità storiche e, per estensione, di tutti gli oggetti – compresi quelli artistici – che funzionino come materiali sociali.

158 *Ivi.*, p. 103. Soprattutto il fatto che entrambe siano "non-reciproche" e "non simmetriche". Nel primo caso non è possibile considerare che la costruzione di un'entità più grande ne formi una più piccola, nel secondo non è detto che i benefici di un primo termine sul secondo siano apprezzabili anche al contrario.

159 *Ibidem.*

"Dobbiamo essere capaci", sostiene, "di operare una distinzione tra nascita e morte, maturazione e decadenza e le simbiosi intermedie che caratterizzano tutti gli oggetti sociali, e non soltanto quelli biologici".[160]

L'importanza di considerare il cambiamento come un sistema che si fonda sull'aggregazione scalare e biografica delle componenti è di per sé un aspetto notevole della nuova teoria del tutto e, anche nell'arte, permette di considerare che ogni singola opera sia il materiale occorrente per costruire oggetti sempre più grandi. È per esempio stato notato come le ripercussioni dell'intermedialità e intertestualità proposte da Fluxus abbiano generato disordine su un panorama contestualmente più ampio, o si è detto come le condizioni di apertura di una singola opera potessero poi influenzare il caotico sistema in cui essa è inserita. In linea di principio, pertanto, con una certa affinità rispetto alla biologia generale, immaginiamo che la produzione culturale gestisca la sopravvivenza dei suoi oggetti assecondando il loro carattere adattivo e il loro essere "costitutivamente migranti".[161] Una prospettiva che permette di rileggere la storia come un'infinita concatenazione di *esili* ed *esodi* o, facendo parziale riferimento a Kubler, di una ritmata concatenazione di genealogie iconografiche.

Una prospettiva epistemologica

Prima di analizzare le modalità con cui ogni oggetto-immagine rientra in un "ciclo vitale" fatto di stasi e movimento, nascite o perimenti, sembra ora fondamentale puntualizzare il ruolo che, nella OOO, ricopre una metafora biologica come quella di Margulis. Il principale motivo della precisazione risiede nel fatto che, nonostante si serve della scienza e dei suoi modelli per risolvere alcuni nodi della sua ontologia, la filosofia di Harman ritiene che le discipline scientifiche pecchino di continui atti di riduzionismo e abbiano l'abitudine di escludere dai

160 *Ivi*., p. 104.

161 A. Pinotti, *Iconologia dell'orientamento* (estratto), Accademia delle Scienze, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Urbino, Urbino 16 settembre 2016 link: https://www.youtube.com/watch?v=b9BqT3rgprQ [ultimo accesso 9 marzo 2022].

propri ragionamenti tutta una serie di oggetti per la OOO inalienabili, prima di tutti quelli immaginari o artistici.

L'apparente contraddizione è presto risolta se si considera che la scienza non è utilizzata da Harman come una "teoria del tutto": la sua ontologia si allea ad essa usandola come metafora di comprensione del reale, una metafora epistemologica con un ruolo immaginifico simile a quello che la disciplina archeologica aveva avuto per Foucault. Il filosofo americano, cioè, sottrae la scienza dal suo approccio letteralista, la abbina al mondo filosofico e costruisce una struttura comune che possa fornire risposte adeguate al suo sistema.

Non pare quindi forzato voler utilizzare un'altra metafora scientifica, questa volta di tipo quantistico e non evoluzionistico, per spiegare la modalità di aggregazione degli oggetti artistici e, soprattutto, per dipanare le complessità che derivano dal loro essere portatori di differenti temporalità. Cosa succederebbe, infatti, se immaginassimo che, per assurdo, ogni performer dell'opera di Pirici venisse dalla differente epoca storica che interpreta? Che tipo di risultato creeremmo se ci accorgessimo che ogni unità di cui è costituito un oggetto-composto simula o deriva da un'altra temporalità? Quale è la condizione che permette di considerare *Atlante* di Savinio come un'immagine stratificata? O, infine, quale metafora ci aiuta ad avvicinarsi ad una comprensione di questo aspetto della produzione artistica contemporanea?

Sempre più spesso, come è stato accennato, l'artista contemporaneo riordina liberamente documenti e tracce dell'archivio cui attinge, e con l'atto della nuova enunciazione – che potremo incominciare a chiamare *enactment* (messa-in-scena) –, produce segni inediti che sono tanto riferibili a un precedente originale, quanto rappresentano nuovo materiale da riconsegnare all'entropia del panorama culturale. Ogni opera d'arte che risulta da questo processo sembra essere la trasposizione scalarmente più piccola di quella morfologia della contemporaneità che, secondo gli studiosi Geoff Cox e Jacob Lund

> refers to the temporal complexity that follows from the coming together in the same cultural space of heterogeneous clusters generated along different historical trajectories, across different scales, and in different localities.[162]

162 "Si riferisce a una complessità temporale che deriva dalla compresenza nello stesso spazio di un'eterogeneità di *clusters* (di insiemi) generati lungo differenti

Ogni progetto artistico, cioè, emerge nella propria contemporaneità come una costellazione di frammenti che – non essendo per forza riconducibili all'interezza di un'opera pregressa ma talvolta addirittura derivati da parti della stessa o da porzioni di fonti differenti – si presentano ognuno memore della propria esperienza compositiva. Ogni oggetto, ogni immagine, vale a dire, si presenta come una struttura composizionale analizzabile sia in termini spaziali che temporali.

Al concetto di evoluzione diacronica cui ci abitua la storia, ma anche allo stesso approccio evoluzionistico previsto da Margulis e abbracciato con le dovute specifiche da Harman, si dovrebbe dunque dover sostituire (o abbinare) un nuovo modello capace di illuminare il ruolo assunto dagli oggetti allorché diverse esperienze eterocroniche convivano sincronicamente nel nuovo agglomerato.

Sperando di non complicare la questione ulteriormente e anzi riportarla all'interno di un perimetro scientifico che funzioni da metafora epistemologica, sembra utile distillare dalla fisica quantistica qualche nozione elementare in grado di spiegare quanto appena detto e, nel farlo, ripercorrere qualche ragionamento affrontato dal ricercatore italiano Carlo Rovelli in uno dei suoi testi divulgativi più riusciti, *L'Ordine del Tempo*.[163] Con molta affinità rispetto all'analisi umanistica di Cox e Lund, infatti, Rovelli costruisce una lucida analisi scientifica della realtà e, oltre a utilizzarne gli assunti per raccontarne le dinamiche, delinea le regole che permettono di sancire definitivamente l'inattualità di una percezione del tempo lineare e di celebrare l'efficacia di una visione granulare, frammentata e quantica entro cui posizionare e ordinare gli oggetti del mondo, non ultime le immagini della contemporaneità.

La prima affinità tra la fisica quantistica, la OOO e la meccanica compositiva fulcro di questa ricerca risiede nella descrizione delle porzioni elementari su cui ragiona la disciplina scientifica: i quanti. In ambito fisico, infatti, i quanti sono porzioni elementari di materia infinitamente piccola, fluttuante, sfocata e granulare; sono accadimenti che, solo provvisoriamente, rimangono monotoni prima di essere

traiettorie storiche, a differenti scala, e differente località". G. Cox, J. Lund (a cura di), *The contemporary Condition. Introductory Thoughts on Contemporaneity and Contemporary Art*. Sternberg Press, Berlin 2016.

163 C. Rovelli, *L'Ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017.

infinitamente riposizionabili; sono porzioni di realtà destinate a rimanere inerti e discrete o in grado di unirsi per concorrere alla costruzione dello spazio-tempo. Sono entità che, con riferimento alle caratteristiche appena elencate, sembrano essere dotate di fattezze e funzioni perfettamente sovrapponibili a quelle già definite per gli oggetti del panorama artistico object-oriented. O meglio, le loro dinamiche aggregative e condizioni strutturali legittimano la possibilità di azzardare un confronto metaforico tra essi, i frammenti del panorama culturale e le modalità con cui si aggregano per creare nuove condizioni compositive.

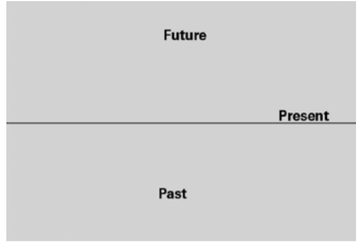
Una seconda affinità coincide poi con il fatto che anche la fisica di Rovelli è una disciplina che non descrive "come evolvono le cose nel *tempo*. Bensì come evolvono le cose nei loro tempi e come evolvono i *tempi* l'uno rispetto all'altro".[164] Qualcosa che davvero equivale a dire che una metafora di tipo scientifico-fisico può aiutare a capire come i tempi degli oggetti si incontrino con quelli di altri e che, grazie alla organizzazione spaziale di Harman, si aggreghino creando immagini composte da un punto di vista spazio-temporale.

Supportato da dati ed esperimenti, poi, la speculazione scientifica di Rovelli si serve di una serie di schemi che, concettualmente e graficamente, possono essere d'aiuto per comprendere il passaggio da una percezione del tempo lineare a una quantica e, contemporaneamente, diventano una traccia utile a costruire le basi di una nuova teoria epistemologica secondo cui ordinare l'esistenza degli oggetti artistici e il loro ciclo di apparizione.

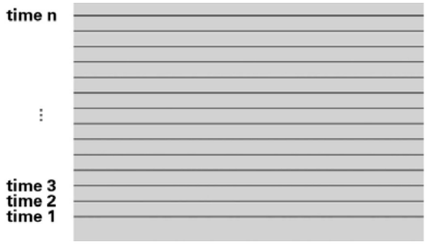
Il primo schema cui Rovelli fa riferimento nella sua trattazione (**ill.A**) è probabilmente quello che, con più immediatezza, aiuta a rappresentare la morfologia di un tempo esperienziale. Esso raffigura un'unica linea inesorabilmente schiacciata tra passato e futuro. Su quest'ultima si dispongono potenzialmente le esperienze della vita, gli oggetti, le immagini prodotte in uno specifico presente. Oltre ad essere la rappresentazione di una percezione del tempo scientificamente inesistente, lo schema, se possibile, si riferisce a un'idea moderna[165] che, ormai obsoleta, ha considerato ogni oggetto (compreso l'individuo) come un punto

164 C. Rovelli, *Ivi.*, p. 25.

165 È l'idea di tempo facilmente abbinabile a quella descritta in apertura di questo capitolo con riferimento all'opera di Klee, *Angelus Novus*.



A

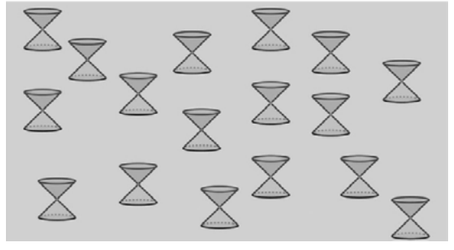


B

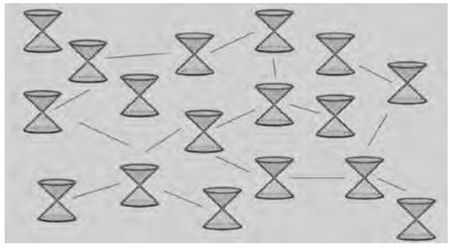
di queste linee sottoposto a un perenne fluire gerarchico tra passato, presente e futuro. Rovelli sostiene che per superare la condizione definita dal primo schema, la scienza relativistica abbia nel Novecento sviluppato teorie riassumibili in una morfologia simile a quella di un secondo schema (**ill. B**). Questo descrive l'evoluzione temporale (la storia) come una stratificazione di temporalizzazioni che si succedono l'una all'altra (t1/t2/t3 ... tn).

Si tratta di una rappresentazione non molto differente da quella che ha guidato la produzione culturale fino ad oggi: si pensi alle serie di oggetti secondo cui Kubler ordina la sua storia dell'arte o all'immagine della storia come un modello stratigrafico proposta da Foucault nell'*Archeologia del sapere*. Nonostante la possibilità di manipolare il tempo di questo schema attraverso carotaggi trasversali (le sequenze kubleriane) offra un certo grado di sincronia all'idea di tempo, Rovelli smaschera la limitazione dello sviluppo lineare-diacronico sostenendo come la configurazione non tenga conto né della continua relazione tra le eterocronie né del fatto che sia impossibile riscontrare un "presente" comune a tutti gli oggetti che fanno parte di una data contemporaneità.

Quasi a offrire un eloquente corrispettivo grafico al pensiero di Cox e Lund, invece, la configurazione della realtà a cui Rovelli sostiene si dovrebbe far riferimento è piuttosto una terza (**ill. C**), in cui la struttura dello spazio-tempo non appare come una stratificazione o sovrapposizione di temporalità, bensì come un'organizzazione granulare e quantica in cui ogni oggetto si distingue grazie al proprio corredo spazio-temporale. Ognuna di queste entità si comporta come la risultante delle "historical trajectories" di cui parlano i filosofi norvegesi e, da un punto di vista morfologico, si presenta come una clessidra in cui il presente



C



D

(la rastremazione dell'oggetto) si porta dietro la propria esperienza di passato (il cono inferiore) e un'ipotetica esperienza futura (il cono superiore). Scrive Rovelli:

> Ogni evento ha il suo passato, il suo futuro, e [appartiene a] una parte di universo né passata né futura, così come ogni essere umano ha antecedenti, discendenti, e altri che non sono né antecedenti né discendenti.[166]

La citazione sembra seguire i medesimi dettami della *flat ontology*, sia per il fatto di paragonare individui ed eventi riconoscendo a entrambi una propria autonomia oggettuale, sia per il fatto di lasciar intendere che la genealogia di cui sono manifestazione è essa stessa un oggetto composto. Ogni quanto fisico, sebbene analizzato nelle sue ovvie semplificazioni, ben si presta a descrivere la struttura degli oggetti dell'ambito culturale e a permettere di considerare l'esperienza temporale come un elemento qualificante nel ciclo vitale di quelle immagini che si presentano come aggregati di altri materiali pregressi.

Posizionandosi nella struttura della contemporaneità con la consapevolezza che stare *nel* tempo oggi significhi analizzare la storia in frammenti e produrre nuovi frammenti per la storia, infatti, un ultimo schema rielaborato da chi scrive (**ill. D**) ben illustrerebbe le modalità con cui il narratore/artista (a sua volta un oggetto) interviene sull'esistente e, di volta in volta, tramite la metafora, permette la simbiosi degli oggetti e delle esperienze di tempo ad essi associate.

166 C. Rovelli, *op.cit.* (2017), pp. 48–49.

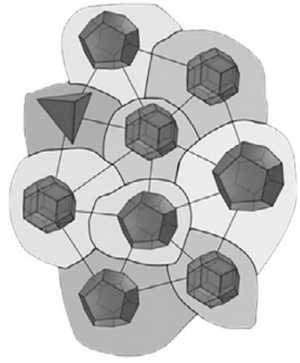
La metafora quantistica, per riassumere, ci permette di avvicinarci alla comprensione dell'entropica produzione artistica contemporanea almeno su due fronti. Da un lato permette definitivamente di analizzare che ogni lavoro artistico sia un oggetto che esiste sincronicamente accanto a un altro con altre eredità temporali: come una porzione di un sistema quantico che può coincidere con l'opera in sé o con i suoi documenti, i suoi autori, frammenti delle sue iconografie, ma anche materiali di scena più piccoli – magari partiture, *script* o *score*. Dall'altro consente di considerare ognuno di questi oggetti-immagini (a prescindere dal loro essere più o meno composti) come un materiale instabile, in continuo aggiornamento e perfettamente riadattabile a nuove configurazioni. Parafrasando quanto Harman afferma rispetto agli oggetti storici e considerando l'interesse che la fisica nutre per l'analisi delle "cose nei loro tempi", infatti, questi materiali sembrano dei migranti in continuo aggiornamento e devono essere analizzati sia come entità con una loro compiutezza spazio-temporale, sia come la conseguenza di processi di aggregazione biografica. Come se il loro "ciclo vitale"[167] fosse composto tanto da frammenti discreti quanto da traiettorie biografiche e noi dovessimo:

> (...) essere capaci di operare una distinzione tra nascita e morte, maturazione e decadenza e le simbiosi intermedie che caratterizzano tutti gli oggetti sociali [o tutti gli oggetti in generale], e non soltanto quelli biologici.[168]

Ogni oggetto composto alla maniera di Harman si presenta come un agglomerato partecipe della configurazione entropica dello spazio-tempo proposta da Cox-Lund e, secondo un'immagine che Rovelli riporta in copertina del suo volume (**ill. E**), appare come una rete di unità più piccole non riducibili a quello di cui sono fatte o a quello che fanno. Anche lo schema di Rovelli, ad esempio, si presenta come un agglomerato di quanti-oggetti che si ritirano dalla loro singolarità ma non rinunciano alla loro identità: quelli utilizzati dal fisico italiano, infatti, non sono altro che i cinque prismi utilizzati da Platone nel *Timeo* per descrivere la forma degli atomi che costruiscono il mondo.

167 G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 103.

168 *Ibidem.*



E

Rovelli, che ovviamente utilizza i poliedri platonici seguendo una modalità provocatoria e non certo per dar ragione alla teoria sulle sostanze elementari sostenuta dal filosofo greco, sembra analizzare il mondo in modo non troppo dissimile dalla OOO. Solo con qualche distorsione nella nomenclatura. Da fisico, imposta una distinzione tra le "cose" – destinate a rimanere nel tempo – e gli "eventi" – con una durata limitata. Una specifica perfettamente condivisibile in termini artistici: una scultura, un'architettura, un dipinto sono creati per rimanere nel tempo; una performance si presenta invece come un episodio per sua natura fugace. Rovelli sottolinea addirittura che, se mai si fosse costretti ad analizzare il mondo sulla base di unità elementari, tutto sarebbe un evento, dacché anche le "cose" non sono che da considerarsi lunghi eventi. Il suo ragionamento, dunque, sembra diametralmente opposto a quello di Harman, che considera invece l'evento (anche il più lungo) come un oggetto.

Una distinzione ontologica che non stupisce: mentre il fisico osserva il mondo come accade e non come è, l'attenzione del filosofo è sempre rivolta a valutare cosa siano le cose, non come sono fatte. Eppure, la distanza tra i due approcci non sembra incolmabile ai fini di questa ricerca. Qui sembra essere del tutto secondario che Rovelli chiami eventi gli oggetti o che Harman definisca oggetti gli eventi, perché le entità a cui entrambi gli studiosi fanno riferimento sono le parti più piccole di un sistema e sono considerate sulla base della loro capacità di "comporsi" in spazio e tempo.

Poco importa se la fisica ritiene "le cose come accadimenti che per un po' sono monotoni"[169] o se, viceversa, la OOO guardi agli eventi come "cose" considerabili in movimento solo in alcuni momenti. Questa è un'annosa questione a cui, peraltro, già Geroges Brecht aveva trovato risposta nel 1976 sostenendo che ogni oggetto è un evento ma che ogni evento ha a sua volta lo statuto di un oggetto.[170] Ciò che invece è fondamentale sottolineare è che gli oggetti-eventi, gli uni e gli altri, le "immagini", sono sia in un *dove* sia in un *quando*:[171] sono entità spazialmente e temporalmente unitarie, sono materiali discreti che fluttuano nella contemporaneità e, riattivandosi, diventano occorrenti per costruire composizioni scalarmente più grandi, concettualmente differenti e progressivamente più responsabili dell'aumento di entropia nel sistema in cui sono inseriti.

Da sempre, si può dire, sia gli oggetti sia gli eventi sono parte di quel sistema frammentato che, nel 1986, il filosofo Cornelius Castoriadis descriveva come un "caos senza una regolare stratificazione",[172] "un abisso senza fondamenta".[173] Nel suo *World in Fragments*, infatti, il teorico greco descriveva una condizione culturale in cui qualsiasi organizzazione rimaneva sempre parziale e necessariamente segmentata: l'essere (fosse esso creatore o creazione, oggetto o soggetto) si presentava come un'entità contemporaneamente *nel* e *attraverso* il tempo[174] e la percezione del presente era quasi inesistente in quanto gli oggetti

169 C. Rovelli, *op. cit.* (2017), pp. 91–92.

170 G. Brecht (1976), *op.cit.*

171 Cfr. *Ivi.*, p. 87.

172 La sua opera *World in Fragments. Writing on Politics, Society, Pshycoanalysis, and the Imagination* è certamente una guida per considerare la segmentazione dell'esperienza culturale. Così recitano le premesse della prima edizione nel 1986: "The world – not only ours – is fragmented. Yet it does not fall to pieces. To reflect upon this situation seems to me to be one of the primary tasks of philosophy today" / trad. it: "Il mondo – non solo il nostro – è frammentato. Anche se non cade a pezzi. Riflettere su questa situazione sembra essere una degli obiettivi primari della filosofia odierna". C. Castoriadis, *World in Fragments. Writing on Politics, Society, Pshycoanalysis, and the Imagination*, Stanford University Press, Stenford: California 1997, pp. 4 e 5.

173 "Being is abyss, or chaos, or the groundless" / trad.it: "l'essere è un abisso, o un caos, o la mancanza di orientamento". *Ibidem*.

174 "Being is not only 'in' time, but is through (by means of, by virtue of) time" / trad. it: "Essere non è solo stare 'nel' tempo, signfica essere attraverso il tempo, per mezzo o in virtù di esso". *Ivi.*, p. 3.

che vi apparivano esitavano solo in virtù del tempo che, nella sua configurazione, li faceva esistere "da sempre e per sempre". [175] Oggi, a distanza di trentacinque anni, si può dire che il disordine del panorama sia tutt'altro che risolto e sia invece inesorabilmente aumentato. La certezza è che i suoi frammenti, ognuno con le proprie esperienze pregresse vivono sempre più in un generale ed eterno presentismo.

Il ciclo migratorio delle immagini : un modello

Il problema che accompagna la morfologia di una siffatta contemporaneità, allora, corrisponde a una questione di orientamento nello spazio-tempo. Qual è il percorso che le immagini seguono in questa loro continua aggregazione e riconfigurazione? Qual è, se possibile semplificarlo, il loro statuto, la loro funzione, il loro ruolo durante gli esili ed esodi cui sono destinate? Come è possibile unire le prospettive evoluzionistiche della biologia a quelle meccaniche della fisica quantistica? È possibile percorrere le traiettorie storiche di cui parlano Cox e Lund e come sono – se sono analizzabili – le strutture compositive delle nuove immagini che derivano da questo processo di formazione?

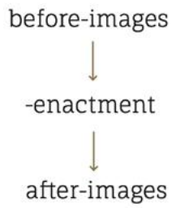
Solo per semplicità di ragionamento, pur avendo appena dimostrato l'inattualità di uno sviluppo del tempo lineare, proviamo a riordinare il ciclo vitale delle immagini tramite un modello temporale *prima-dopo*. La questione non deve apparire fuorviante; non solo dal momento che, lo si ribadisce, l'esperienza spazio-temporale di ogni oggetto è governata da una generale sincronia, ma soprattutto perché, come sostiene il filosofo Manuel de Landa,[176] l'ordine di esposizione di un eventuale modello discorsivo si attesta su necessità diverse da quelle dell'effettivo funzionamento della realtà. Per orientarci negli oggetti della storia e per provare a spiegare il loro ciclo vitale sembra utile fornire una visione parziale del panorama. Come se volessimo isolare solo un segmento di una narrazione più

175 "(...) if something is truly determined, it is determined since always and forever" / trad. it. "se qualcosa è davvero determinato, è determinato da sempre e per sempre". *Ivi.*, p. 4.

176 Simpatizzante di OOO, il filosofo ne parla in M. De Landa, *Mille anni di storia non lineare*, Instarlibri, Le antenne, Torino 2000.

ampia o, utilizzando ancora un riferimento scientifico, cercassimo di individuare il funzionamento "sintropico", cioè ordinato, di un gruppo di elementi che si differenziano dal più ampio contesto entropico in cui sono inseriti.

Si provi a dimostrare la questione a partire proprio dal fatto che ogni materiale del mondo sia una cosa spazio-temporalmente unitari e, in quanto materiale discreto, si presenti come riposizionabile all'occorrenza. Si parta da quello che è stato già parzialmente definito come la possibilità di migrare in continui esili ed esodi. Qualsiasi percorso essi compiano prima di essere aggregati tra loro può dirsi suddivisibile in porzioni, in segmenti che analizzano puntualmente le immagini e che, di volta in volta, descrivono una diversa categoria di immagini in base alla funzione che esse assolvono in quella specifica fase. Con una prima approssimazione, lo schema proposto di seguito (**ill. F**) può essere allora assunto come modello da seguire e, definibile come "percorso migratorio" delle immagini. La semplice sequenza di fasi, infatti dimostra come ogni oggetto artistico, ogni frammento quantico migrante, possa essere ricondotto almeno a tre fasi biografiche e, in ognuna di esse, acquisisca diverse funzioni finalizzate alla sua trasformazione, evoluzione o modifica.



F

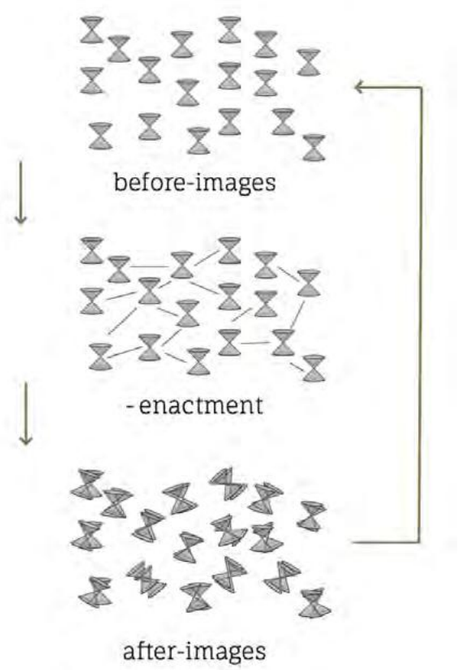
Primo: esiste un momento antecedente alla formazione di qualsiasi nuova opera in cui gli oggetti di cui è composta si comportano da *before-images*. A questa categoria possono essere ricondotti quegli oggetti che assumono una funzione di riferimento, che dunque vengono prima del processo di messa-in-scena e spesso sono trovati – talvolta scoperti – come sedimenti inerti di configurazioni più o meno consapevoli (dall'archivio al deposito e, perché no, anche in alcune esperienze espositive). Si tratta dei singoli riferimenti iconografici di Savinio – la

fotografia della madre, le iconografie archeologiche o paleontologiche di *Atlante*; oppure si tratta dei singoli riferimenti presi in considerazione da Alexandra Pirici – per esempio: la posizione assunta da un gorilla in una foto etologica o quella di *Amore e Psiche* nella scultura canoviana. In linea di massima si tratta di quelle cellule autonome che nella metafora biologica di Margulis sono disponibili, occorrenti a formare relazioni simbiotiche con altre entità di altre dimensioni o localizzazioni spazio-temporali.

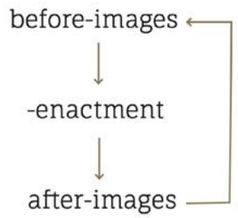
Secondo: la fase di "enactment" corrisponde a ciò che semioticamente viene definito come momento enunciativo, per intenderci l'atto creativo, l'operazione con cui, spesso live nell'atto *time-based*, l'oggetto-artista riordina il materiale di riferimento proponendone una nuova configurazione. Il momento di enactment – quello dell'esecuzione, dell'enunciazione, quello in cui si verifica l'aggregazione degli oggetti – è il momento centrale di trasformazione delle immagini-oggetti di cui sarà composta la nuova opera. È il momento della metafora, quello in cui vengono a stabilirsi i legami simbiotici e, come proporrà più avanti questa ricerca, si distingue per le modalità composizionali con cui tratta i suoi oggetti. Per anticipare, si parlerà di *re*-enactment quando ci sarà un rapporto di riproposizione temporale lineare, di *over*-enactment quando le traiettorie esploderanno e i riferimenti si faranno entropici, di *hyper*-enactment quando si tratterà di considerare l'esuberanza mediale dei riferimenti.

Terzo: segue una categoria di immagini, quella delle cosiddette *after-images*, destinata a rimanere anche dopo il momento enunciativo, in qualche modo a sopravvivendogli. Esse possono coincidere con l'oggetto dell'enactment stesso, come nel caso dell'*Atlante* di Savinio in cui l'atto di aggregazione coincide definitivamente con l'opera stessa. Ma possono essere anche gli oggetti prodotti nel corso di un atto performativo, destinati a rimanere anche a conclusione dell'evento e incaricati di portare memoria del processo e manifestarsi indipendenti. Sono definibili documenti o testimoni. Alcuni verranno chiamati "oggetti orfani": quei materiali di una scena performativa che, come dei props cinematografici o dei materiali di Fluxus, rimangono testimoni di un evento. In generale, in questa fase rientra tutta una particolare categoria di prodotti visivi che "arriva dopo" e che, in virtù del modello temporale frammentato basato sulla re-circolazione delle immagini, "rimane" materiale occorrente anche quando l'esperienza che li ha prodotti sarà trascorsa.

Mentre a questi differenti passaggi strutturali saranno dedicati approfonditamente i successivi capitoli, pare ora più urgente tirare le fila della metafora epistemologica e ricondurre lo schema del ciclo *before-after* alla struttura degli oggetti precedentemente analizzati. O meglio, è necessario ricostruire gli schemi di Rovelli secondo il ciclo migratorio delle immagini. Il modello grafico riportato di seguito **(ill. G)** dimostra che l'enactment è il momento di riordinamento degli oggetti-clessidra e fornisce nuove composizioni date dalla riattivazione (sovrapposizione, separazione, messa-in-scena o in-movimento) delle cose esistenti.Come dimostra lo schema, infatti, è evidente che la fase di unione delle before-images porti a una modifica delle stesse permettendo loro di portare memoria di ciò che sono state: le clessidre vibrano, si sovrappongono, si uniscono, ma rimangono comunque clessidre. Non solo. Lo stesso schema aiuta ad approcciare una questione fondamentale della teoria culturale dalla



G



H

postmodernità ad oggi. L'immagine suggerisce che la traiettoria seguita dalla migrazione delle immagini non sia per niente lineare. Il percorso intrapreso è piuttosto ciclico e coincide con quello che, finalmente, possiamo definire "ciclo migratorio delle immagini". È infatti importante sottolineare che le after-images si prestano a diventare riferimento, e dunque nuovamente before-images, per qualsiasi successiva speculazione. Anzi, a volerla dire con Umberto Eco, ogni oggetto d'arte, anche quello storicamente più concluso, è da considerarsi sempre potenzialmente aperto dal momento che, destato l'interesse per una nuova esecuzione, esso potrà sempre rivivere secondo una prospettiva originale. Lo schema che meglio esemplifica il cosiddetto ciclo delle immagini è dunque il già illustrato modello G o la sua versione più asciutta indicata dalla lettera H.

Prima di approdare alla conclusione di questo capitolo, è forse necessario sottolineare che la terminologia con cui si è cercato di indicizzare il ruolo delle immagini nel ciclo vitale risponde al tentativo, forse vano e sicuramente incompleto, di costruire una tassonomia degli oggetti d'arte e contemporaneamente affidare all'osservatore uno strumento di orientamento nella produzione artistica. Seguendo la suggestione di Castoriadis, le immagini della contemporaneità sono portatrici di un corredo genetico innestato più che (solamente) stratificato: sono il risultato di liberi movimenti nello spazio e nel tempo della storia.

La complessità morfologica cui si è dedicato ampio spazio in queste ultime pagine, non a caso, ammette l'esistenza di un materiale "discreto" irriducibile ma non esclude la possibilità che esso si abbini ad altri in maniera biografica, adattiva e, più in generale "stratificata" e "composta". Anzi, ciò che appare chiaro è che non solo ogni oggetto è di per sè ancorato a un tempo e a uno spazio, ma che esso è

anche costituito da entità che hanno migrato da altre posizioni e che sia capace di descrivere (grazie anche all'aiuto di un pretestuoso modello *prima-dopo*) dei cicli vitali che garantiscono nuova vita e nuova funzione alla singola immagine migrante. Nella logica che governa il modello epistemologico, cioè, si abbraccia ancora una volta la metafora quantistica che, senza essere contraddittoria, riconosce che i suoi oggetti di studio rispondano a movimenti sia "corpuscolari" sia "ondulatori". Fino al Diciannovesimo secolo, come è noto, le due teorie cinetiche erano considerata discordanti tanto che, la stessa percezione del fenomeno luminoso veniva analizzata – e supportata da validi esperimenti – da due opposte teorie: quella corpuscolare di Isaac Newton e quella ondulatoria di Christiaan Huygens. Fu solo grazie all'intuizione del primo che, a inizio Novecento, si ebbe la definitiva e sperimentale conferma che la luce fosse un'onda-particella e che entrambe le teorie interrelate funzionassero correttamente. Per quanto si tratti ancora una volta di un riferimento allusivo, la disputa ben descrive lo stato della contemporaneità e il punto di partenza dell'intera trattazione. Anche la storia delle immagini – e specialmente la morfologia che esse descrivono della nostra contemporaneità –, è stata erroneamente approcciata per teorie parziali o incomplete. Una ha suddiviso il panorama culturale in percorsi lineari molto simili a genealogie evoluzionistiche in cui, senza apparente soluzione di continuità, un'iconografia diventa un'altra o un'opera può essere considerata discendente di un preciso ordine biografico. L'altra – in effetti molto più recente e parzialmente inedita – considera ogni opera d'arte – oggetto o evento che sia – come un materiale discreto, corpuscolare appunto, che si posiziona nella storia come un'entità autonomamente portatrice di una propria esperienza spazio-temporale.

Dovremo forse affidarci, rassegnarci, a considerare ogni oggetto artistico come un'onda-particella o un evento-oggetto: isolabile e unitario ma temporalmente riposizionabile. Si tratta, in definitiva, di considerare che ogni oggetto abbia in sé un corredo biografico, e sia perennemente schiacciato nella tensione tra ciò che è stato e ciò che sarà. Ogni frammento, all'interno di se stesso, è un "io" come dice Harman ma quest'ultimo è un "cosmo" come dice Rovelli.

Capitolo 2

BEFORE-IMAGES
SCEGLIERE GLI OGGETTI DI RIFERIMENTO

Il mondo tralascia molti dettagli,
e lo stesso fa ogni oggetto collocato in esso
Graham Harman[1]

2.1 NON TUTTO IL PASSATO DIVENTA FUTURO

Descrivere il panorama artistico contemporaneo come una rete di differenti traiettorie spazio-temporali in cui si posizionano entità visive più o meno composte sembra disattendere gli obiettivi ordinatori di questa ricerca e, insieme, vanificare qualsiasi preziosa possibilità di orientamento nel sistema stesso. Si potrebbe tra l'altro obiettare che la storia dell'arte già possegga collaudati strumenti di analisi utili a muoversi tra riferimenti estetici e culturali o, ancor di più, si potrebbe sostenere che qualunque nuova epistemologia, specie se metaforica come quella proposta, risulti forzata e pretestuosa pur di ottenere i risultati sperati. Eppure, soprattutto per quanto riguarda l'ultima obiezione, negli ultimi venti anni la produzione culturale contemporanea si è dimostrata troppo esplosa per essere letta attraverso le più lineari trafile storiche e, come insegna anche la OOO, l'impossibilità di avvicinarci a una sua totale comprensione incoraggia lo sviluppo di nuove letture metaforiche che consentono di illuminarne i risvolti critici procedendo per visioni parziali.

L'intento alla base di un approccio metodologico come quello finora approntato, dunque, è soprattutto quello di provare ad aggiornare i modelli storico-critici con cui si è finora riletta la produzione visuale, concentrare la propria attenzione sulla

1 G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 150.

specifica categoria di oggetti suscettibili di più o meno evidenti atti di riattivazione e, non ultimo, poterne leggere la struttura compositiva ricorrendo alle fasi che ne guidano l'evoluzione. Vale la pena ricordare che, pur essendo validi anche per altre categorie di materiale iconografico, gli assunti utilizzati in questa ricerca mirano infatti ad analizzare quelle immagini definite "stratificate" o "composte": oggetti visuali costruiti da altri elementi discreti che, dall'unione di questi ultimi, eredita no soprattutto una crescente complessità spazio-temporale.

A questo scopo, le nozioni di storia dell'arte e gli strumenti di analisi teorica ripercorsi nel precedente capitolo hanno portato a evidenziare come l'apparizione delle immagini nel panorama artistico sia oggi ordinabile attraverso un "ciclo migratorio": un percorso di trasformazione scandito da momenti di "enactments" – atti di riordinamento e messa-in-scena – in cui alcuni oggetti-riferimento (before-images) si organizzano per creare nuove entità artistiche (after-images) che non esistevano precedentemente. Per come è stato finora descritto tramite la metafora epistemologica, il ciclo delle immagini ha soprattutto l'ambizione di chiarire le condizioni in cui gli oggetti visuali – e tanti altri materiali culturali – si trovano a sopravvivere nel tempo e nello spazio. Anzi, per meglio dire, ha lo scopo di suggerire che lo statuto delle immagini, il loro ruolo, sia destinato a cambiare nel corso della loro vita e maturi grazie a quelle che la OOO chiama "fasi biografiche": la loro nascita, crescita, trasformazione e, infine, se avvenuta o plausibile, morte.[2]

Diversamente da quanto si potrebbe pensare, i problemi del ciclo migratorio non iniziano con la nascita degli oggetti. Quest'ultima, almeno per quanto riguarda le immagini composte, è diretta conseguenza della fase di enactment e, come dice Harman rispetto alla nascita dell'oggetto sociale, rimane un momento abbastanza conoscibile nelle sue limitazioni spazio-temporali. Come è stato detto, infatti, il momento di enactment porta sempre alla creazione di un materiale estetico organizzato spazialmente e produce una nuova realtà sempre riconducibile a una specifica datazione. Qualcosa che equivale a dire che gli oggetti inseriti nelle complesse installazioni di Haris Epaminonda, nelle citazionistiche performance di Alexandra Pirici, nelle stratificazioni iconografiche di Alberto Savinio o, più

2 Si analizzerà l'ammissibilità di quest'ultima nel quando si parlerà della differenza tra gli "oggetti morti" e gli "oggetti orfani" (Vd. Capitolo 4, pp. 357–380).

in generale, in tutti gli episodi artistici di cui si è parlato e di cui si dirà, sono riconducibili a configurazioni ordinate e databili a prescindere dal loro essere più o meno composti o intermediali. Nonostante l'enactment sia tutt'altro che una fase semplice e priva di complessità, le sue variabili sono legate soprattutto all'aspetto compositivo del nuovo oggetto e dipendono dall'ordine con cui sedimentano le entità che ne formano la struttura.

Il primo aspetto da analizzare in seno al ciclo migratorio, invece, riguarda il materiale utilizzato nella fase di enactment: ovvero riguarda lo statuto delle cosiddette before-images, di quelle immagini che esistono già – sono "già nate" – e vengono usate in maniera occorrente anche senza che la loro riattivazione sia stata contemplata dall'autore. Esse vengono ri-messe-in-scena senza che quest'ultimo lo sappia o, addirittura, senza che esso esista o sia conosciuto. In fin dei conti il loro ruolo coincide con quello di tutto il materiale esistente: con i frammenti della realtà stessa. In questo senso, fin da subito, sembra giusto sottolineare ancora una volta che il ruolo delle before-images sarà differenziato da quello delle after-images esclusivamente a livello didascalico. Le due categorie, infatti, coincidono aprioristicamente dal momento che, essendo la trasformazione degli oggetti ciclica, è previsto che le "immagini che vengono dopo" rimangano come materiale occorrente per nuovi enactment e, dunque, diventino immediatamente potenziali immagini-riferimento.

È evidente che un primo approccio al ciclo delle immagini deve contemplare tutti quei momenti di stasi o trasformazione cui gli oggetti visuali sono sottoposti fin dalle fasi successive alla loro nascita. Uno sforzo tanto complesso quanto apparentemente vano, dato che la storia dell'arte è disseminata di oggetti e ogni giorno nascono nuovi e innumerevoli materiali visuali destinati a entropizzare il panorama culturale, ad essere riposizionati in altri contesti e a portare memoria delle temporalità che li hanno condotti a quello stato.

In aiuto a questa prospettiva di analisi, tuttavia, è utile tenere presente che non tutte le immagini prodotte nel tempo sono destinate ad avere un futuro, o quantomeno, a poterlo programmare. Come suggerisce la metafora biologica di Margulis, la sopravvivenza di un carattere visuale dipende soprattutto dal numero di simbiosi che esso è capace di instaurare con altri oggetti; ha molto a che fare con la sua capacità di essere adattivo, di trasformarsi sfruttando al meglio la nuova condizione in cui è inserito. La prima condizione perché si inneschi il ciclo – ecco la

riprova – coincide nella potenziale riapertura del materiale esistente: nel valutare se e quando un'immagine possa essere considerata riferimento per un'altra e/o abbia le caratteristiche per adattarsi a nuovi contesti.

Per tutti questi motivi, lo scopo principale di questo capitolo è quello di raccontare il valore concettuale delle cosiddette before-images, di individuare il senso della loro esistenza nel ciclo migratorio, di descrivere i metodi per individuare la loro struttura interna o i luoghi in cui siamo abituati a considerare la loro conservazione, e infine illuminare le motivazioni più comuni che spingono a recuperare oggetti artistici pregressi facendoli diventare cruciali per altri progetti. Per dirla con Harman, infatti, "molti sono gli oggetti che nascono ma pochi quelli eletti"[3] a rimanere. Si potrebbe dire che l'abbondanza di materiale culturale che conserviamo con attenzione in musei o di cui oggi possiamo usufruire come riferimento, sia solo una minima parte degli oggetti prodotti nel corso della storia. Non solo. Molto materiale deve essere ancora scoperto e non è detto che anche quello già rinvenuto non possa essere a sua volta rivalutato da nuovi studi e aggiornato nei suoi caratteri concettuali.

Saccheggiare il passato: il ritorno del classico e dei suoi frammenti

Secondo l'archeologo italiano Salvatore Settis, che all'eredità dell'antico ha dedicato gran parte della sua carriera di storico dell'arte e sull'argomento ha pubblicato molteplici trattati,[4] lo stesso termine "classico" nasconderebbe il dramma del relativismo e, a seconda del periodo di riferimento, fornirebbe una versione viziata del significato (altrettanto condizionato) con cui noi ci riferiamo oggi a produzioni artistiche più o meno arcaiche. Ne *Il futuro del classico*,[5] uno snello quanto denso contributo al tema, per esempio, Settis fornisce una rilettura storico-critica delle modalità con cui la cultura occidentale in ogni epoca si è rivolta allo studio dell'antico e, da Winckelmann ad Adorno, dal Medioevo alla modernità,

3 G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 108.

4 Si vedano, tra tutti, i tre volumi a cura di S. Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984-1986.

5 S. Settis, *Il futuro del classico*, Einaudi, Torino 2017.

ricostruisce una storia del concetto di "classicità" auspicando che il modello positivista a cui essa allude possa essere ancora trasferito a nuove generazioni. Senza entrare nel merito di cosa davvero significhi classico – sfida che lo stesso autore considera tutt'altro che definitiva – le parole di Settis possono essere utili a definire i presupposti che guidano anche il ciclo migratorio delle immagini e, nello specifico, il relativismo in seno alle before-images.

Innanzitutto, ammettendo che altri studi possano smentirlo in futuro, Settis si allinea alla già citata teoria di Barthes[6] sulla forma spiraliforme della storia e sostiene che la "rinascita del classico" sia il risultato di un ciclico e ritmico alternarsi di morti e resurrezioni.[7] Ogni ansa della spirale della storia, per così dire, rappresenta il ritorno di un momento pregresso – o, nell'arte, di uno stile – che, fisicamente o concettualmente, si ripropone in una versione tanto aggiornata da essere talvolta addirittura fraintesa. Si pensi, ad esempio, all'idea della produzione scultorea canonizzata dagli studi neoclassici: i marmi ottocenteschi che tanto affascinavano l'Europa premoderna miravano a recuperare il bello ideale della cultura ellenica ma si basavano su principi idealizzati e inesistenti nella statuaria greca e latina, i cui modellati erano ben lontani dall'essere candidi e – come hanno dimostrato altri studi – si presentavano sempre riccamente pigmentati.

In secondo luogo, cosa ancora più importante, ciò che l'archeologo italiano analizza da un punto di vista contestuale – ovvero la ripetizione come movimento strutturale di tutta la storia dell'arte – può essere utilizzato per ordinare la traiettoria biografica del singolo oggetto discreto, quantico e corpuscolare; può essere ricondotto alla vita della singola opera (o a un suo frammento)

6 L'autore si allinea a Levi-Strauss e non a Barthes. I dati della ricerca del primo, tuttavia, sono condivisi anche dal secondo come si è visto nel primo capitolo.

7 Cfr. *Ivi.*, p. 122. Si trascura qui il fatto che il discorso dell'archeologo sembri molto vicino alla versione della storiografia fornita dalle filosofie continentali: da un lato considera il flusso della storia come un dispiegamento di eterni ritorni, dall'altro, ancora una volta, pone l'attenzione su un soggetto ordinatore. Entrambe le questioni sono, come dimostrato, superate dalla OOO. Allo stesso tempo, grazie al confronto con la teoria biologica, è possibile analizzare la vita del singolo oggetto la cui traiettoria biografica, a questo livello, non assume la forma di un flusso, ma piuttosto di una concatenazione di unioni tra oggetti.

che, immediatamente dopo la nascita, è sottoposta a una serie di ritmiche sedimentazioni o rinascite, unioni simbiotiche e metaforiche con altri materiali.

La spirale di Settis, infatti, sembra ammettere che il recupero avvenga lungo un asse squisitamente diacronico: che il ripresentarsi della storia abbia un rapporto di filiazione diretta con la segmentazione temporale che si è ripetuta. Sembra non ammettere che nel recupero del classico si innestino altre possibili traiettorie storiche destinate a restituire la sincronia delle eterocronie così brillantemente intuita da Cox e Lund.

Riconoscendo che la traiettoria circolare si trasferisca al singolo oggetto artistico – e che al massimo diversi cicli simili formino una tendenza storica –, invece, le before-images recuperano le stesse caratteristiche che Settis riconosce alla storia ma, nel loro ritornare, dimostrano di essere autonome e componibili: potenzialmente fortunate a sopravvivere ma anche momentaneamente scartabili, adattabili fisicamente o concettualmente.

Un modo ancora più eloquente per comprendere lo statuto che rende le immagini un materiale migrante e occorrente per un potenziale riuso è introdurre il concetto di *spolia*, una nozione archeologica che lo stesso Settis[8] approfondisce a partire dagli studi dei colleghi Arnold Esch e Richard Brilliant. Il termine, che nella sua perfetta traduzione dal latino si riferisce al concetto di "bottino", o "preda", è ben noto nell'ambito della storia dell'arte fin dal Sedicesimo secolo, quando veniva usato in ambito architettonico per indicare le parti di edifici o apparati decorativi che, ad esempio a conclusione di una guerra, venivano saccheggiate dai vincitori e utilizzati come materiali da costruzione di nuove architetture.[9] Almeno fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, il concetto di *spolia* è stato usato per misurare la decadenza di una cultura e, pur nell'ottica del riutilizzo, ha avuto lo scopo di illuminare la sopravvivenza del frammento piuttosto che l'organicità del nuovo oggetto in cui esso veniva ad adattarsi. Nel 1969, tuttavia, in una pubblicazione

8 L'autore italiano affronta il tema in S. Settis, *op.cit.* (1984–86) dopo averne letto in un primo articolo ad opera del collega R. Brilliant, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, in Prospettiva n.31, 1982, pp. 2–17.

9 D. Kinney, *Introduction* in R. Brilliant, D. Kinney (a cura di) *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture: from Constantine to Sherrie Levine*, Routledge, Londra 2011, p. 1.

intitolata per l'appunto *Spolien*,[10] lo storico tedesco Arnold Esch comincia a utilizzare il termine con un'accezione differente, tesa a sottolineare non tanto (o non solo) il valore resistente del materiale saccheggiato ma, soprattutto, il potenziale che il suo riuso poteva avere nella creazione di nuovi risultati architettonici.

Benché sia certamente superfluo segnalare la fortuna che una simile nozione ha riscontrato tra i rappresentanti del primo Postmodernismo, solo negli anni Ottanta e grazie a una sagace integrazione da parte dell'archeologo Richard Brilliant il concetto è riuscito a guadagnare un terreno applicativo più ampio e, in maniera talvolta aforismatica, riferirsi non solo agli oggetti architettonici, ma anche a qualunque materiale sottoposto a riappropriazione fisica e concettuale. Nel 1982, in una pubblicazione che analizza i frammenti di materiale pre-classico utilizzati per la costruzione di alcuni piedistalli romani del terzo secolo conservati al Giardino di Boboli,[11] lo studioso americano propone per la prima volta una distinzione tra gli *spolia in se* e gli *spolia in re*. Alla prima delle due categorie riconduce i riusi materiali, e dunque i frammenti fisicamente riposizionabili in altri contesti; alla seconda associa invece i recuperi virtuali, quelli in cui la riproposizione iconografica passa attraverso citazioni e allusioni riferite a oggetti culturali pregressi. Nonostante la differenza non sia banale – anzi sia utile ad avvalorare la distinzione già abbozzata nel corso del primo capitolo tra i collage di Valentine Penrose o Robert Rauschenberg e le citazioni nei lavori di Alberto Savinio – l'importanza della trattazione di Brilliant risiede proprio nel considerare il potenziale di originalità connaturato nei frammenti presi in esame. Ogni iconografia, anche la più vincolata a significati specifici, si presta a un potenziale riadattamento, a una piegatura concettuale che permette una sopravvivenza differente. Per quanto ognuno di loro sia portatore di una storia specifica e talvolta sia a sua volta il risultato di una struttura composta, la loro unità è pronta a migrare in altri oggetti che posseggono un surplus di qualità non

10 A. Esch, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, in Archiv für Kulturgeschichte 51, 1969, pp. 1–64.

11 R. Brilliant, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, «Prospettiva» 31, 1982, pp. 2–17.

riducibili a quelle dei materiali che li compongono. Con una certa reciprocità, cioè, gli spolia dimostrano di essere delle before-images non solo perché materiale di un "saccheggio" riconducibile a una specifica traiettoria storica, ma anche perché diventano il materiale da costruzione di una nuova architettura di senso e forma.

Non è un caso che, ancora una volta, emerga l'efficacia di metafore architettoniche o archeologiche nella definizione delle regole che governano il ciclo delle immagini. La prima disciplina, come è stato riconosciuto dallo stesso Harman, ha avuto la capacità di condividere pienamente i presupposti della OOO adattandoli soprattutto alle sue finalità compositive; la seconda, benché erede dell'approccio fenomenologico foucaultiano da cui prende le distanze questa ricerca,[12] rimane indissolubilmente legata alla frammentarietà dei suoi oggetti d'analisi e si presenta ancora come una validissima alleata se la si utilizza come "an ontic act of processing, interpreting, and composing time and materiality".[13] I suoi materiali, in effetti, non solo altro che oggetti a sé stanti, non riducibili nelle loro parti più piccole né univocamente associabili alla loro funzione; sono quello che, per usare un'altra espressione latina, l'archeologia chiama *disiecta membra*: parti di un tutto che, estrapolate dal contesto di cui facevano parte, dichiarano la loro autonomia godendo della fortuna di essere sopravvissuti. Sono materiale fisicamente o concettualmente utilizzabile per nuove costruzioni, oggetti che, come descrive il già citato Tom Wiscombe, si dispongono su un tavolo o in un museo e diventano non solo materiale da conservare, ma porzioni di realtà da riutilizzare per nuovi e più grandi organismi.

12 A differenza del teorico francese che abbinava l'archeologia al panorama culturale organizzato in discorsi, la disciplina ha qui lo scopo di concentrarsi sul singolo frammento e permetterne una sua ricomposizione in altri contesti.

13 "Un atto ontologico di indagine, interpretazione e composizione di tempi e materiali". I.A. Russel, *The Art of the Past: Before and After Archaeology*, in S. Kramer (a cura di), *The Way of the Shovel. Art as Archaeology* (catalogo della mostra) Museum of Contemporary Art di Chicago, Chicago 2013–14, p. 299. Il ruolo che l'archeologia ha ricoperto nell'arte contemporanea è stato ampiamente indagato teoricamente. La mostra citata, *The Way of the Shovel*, è sicuramente la rassegna contemporanea più esaustiva sulla tematica. Alcuni lavori teorici seminali, invece, sono B. L. Molyneaux (a cura di), *The Cultural Life of Images,* Routledge, Londra 1997; S. Smiles e S. Moser (a cura di), *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, Blackwell, Oxford, 2005.

Non è pertanto raro imbattersi in produzioni artistiche che guardano al passato con uno sguardo archeologico o che, talvolta con modalità filologiche tal altra con un approccio immaginifico,[14] usano before-images come spolia in se prelevati da più o meno ufficiali campagne di scavo, archivi o collezioni museali.

Lo sguardo pseudo-archeologico del contemporaneo

Nel 2015, nell'ambito della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, il Padiglione Cipro inaugurava la mostra personale dell'artista Christodoulos Panayiotou che, già dalla scelta del titolo *Two Days After Forever* – letteralmente *Due giorni dopo per sempre* – sembrava preannunciare un approccio espositivo esuberante e fuori squadra. All'interno dello storico palazzo veneziano in cui era allestita l'esposizione, in effetti, si disponevano degli interventi artistici che, nel loro essere esteticamente asciutti e decisamente intermediali, apparivano sia come materiali evocativi di antiche vestigia sia come porzioni più piccole di un progetto spazio-temporalmente stratificato.

Una targa dedicata al dimenticato grafologo cipriota Ioustos Sigismoundos accoglieva gli spettatori nel cortile dell'edificio e, come un preludio dell'operazione mnestica che coinvolgeva l'intera mostra, introduceva lo spettatore a una serie di nuovi oggetti: un danzatore che si esibiva in una versione aggiornata del balletto *The Death of Nikija*[15] eseguendo i suoi movimenti su un pavimento di mattonelle realizzate con materiali archeologici di scarto, *Spoil Heap* (2015) (**fig. 1**); alcune superfici decorate con piccole tessere a mosaico; una fontana simile a un ready-made dadaista; qualche scarpa cucita a mano con pellame di accessori contraffatti;

14 Sul valore dell'immaginazione archeologica si veda, ad esempio, J. Thomas, *Time, Culture, and Identity: An Interpretative Archeology*, Routledge, Londra 1996.

15 La performance, rivista da Panayiotou sulla base dello script originale coreografato da Marius Petipa per la *Bayadère* e già eseguita da Rudolf Nurajev nel 1991, è alla base dello spettacolo *Daying on Stage*. Eseguito anche al Padiglione Cipro dopo essere stato presentato a Stromboli Volcano Extravaganza e alla Serpentine Gallery (2015), il lavoro è un *reading* durante cui Panayiotou ricostruisce una storia della "morte sul palcoscenico" proiettando immagini e video estrapolati dalla cultura visuale. Questi ultimi sono accompagnati dagli embodiment coreutici del danzatore francese Jean Capeille.

il sipario di un palcoscenico piegato ordinatamente e disposto a terra. Tra tutti questi oggetti, che pure apparivano come delle "somiglianze fuori posto"[16] di richiami al passato – e in diversi casi si presentavano come degli assemblaggi di materiali preesistenti o come ripetizioni aggiornate di atti artistici pregressi – due tipologie di lavori spiccavano per l'eloquenza con cui sembravano rispondere alla nozione di spolia e, dunque, di before-images.

In particolare, infatti, sul pavimento del salone centrale era sistemato un gruppo di oggetti che avevano tutta l'aria di essere frammenti archeologici di gloriose sculture, mentre alle pareti, ben distanziati, si disponevano tre pannelli realizzati con tecnica musiva. Benché potessero essere a buon diritto interpretati come dei materiali autentici (magari momentaneamente prestati dalla collezione di qualche museo archeologico cipriota) entrambe le tipologie di lavori erano opere inedite realizzate da Panayiotou ma, cosa ancor più interessante, erano costruite con veri materiali archeologici.

Ogni scultura della serie *Limestone sculpture* (2015) (**fig. 2**), per esempio, era realizzata con materiale archeologico di scarto (terra e più piccoli frammenti di materiale storico non classificabile) ed era opportunamente intitolata con le coordinate di georeferenziazione dello scavo da cui erano stati prelevati i detriti che la componevano. I mosaici (**fig. 3**), invece, ciascuno decorato con un diverso pattern (*opus*), erano costituiti da antiche tessere di materiale calcareo prestate temporaneamente all'artista dal Museo archeologico di Nicosia che, pur essendo porzioni di più grandi configurazioni musive, erano riordinate dall'artista in nuovi e altrettanto plausibili motivi decorativi. Per dirla con i termini di questa ricerca, cioè, i frammenti calcarei utilizzati per la costruzione di entrambe le tipologie di lavori si presentavano come before-images e, nello specifico, come degli spolia in se recuperati dall'originario contesto archeologico per essere rimontate in una prospettiva inedita. Mentre però i frammenti scultorei vedevano le proprie immagini-riferimento sedimentare in un'irreversibile, nuova struttura, le tessere usate per la costruzione dei mosaici erano state destinate a una momentanea fase di enactment per poi tornare a diventare materiale occorrente per potenziali altri utilizzi, ad opera dello stesso Panayiotou o del museo che li ha riaccolti

16 G. Didi-Huberman, *op.cit.* (2007), p. 19.

↑ *fig. 1*
Christodouolos Panayiotou
Spoil Heap
2015

↑ *fig. 2*
Christodoulos Panayiotou
Limestones Sculptures
2015

↑ *fig. 3*
Christodoulos Panayiotou
Opus Vermiculatum
2015

nei depositi. L'artista, che oggetto tra gli oggetti ha ordinato il materiale antico proposto in queste opere, è il responsabile della loro sopravvivenza. Anzi, nel caso specifico, Panayiotou ha permesso che dei frammenti di storia destinati all'oblio (o già avviluppati in esso) si prestassero a nuova vita. Cioè, se è vero che "non tutto il passato diventa futuro", è anche vero che l'operazione di ricerca artistica contempla oggi ogni direzione e, in molti casi, il futuro sembra capace di creare ponti con il passato, colmarne le lacune e riproporne una versione immaginifica nel presente: la vita delle tessere dell'artista cipriota non è conclusa come non lo è quella di qualunque oggetto di cui rimanga traccia diretta o indiretta.

Il ciclo inizia, o riinizia, sempre dal riferimento, sempre dalle before-images.

Eppure, come è stato visto anche nel capitolo introduttivo, i frammenti del passato non migrano solo fisicamente; non sono sempre, come le tessere di Panayiotou, delle *spolia in se*. Le operazioni di recupero e appropriazione cui ci ha abituato la storia dell'arte sono tutt'altro che letterali e si manifestano tramite allusioni, citazioni, rimandi pretestuosi e costruzioni metaforiche tra le più disparate. Come ci ha insegnato la OOO, d'altronde, le unioni "non si verificano quando c'è un'*evidente* o una *significativa* somiglianza tra le cose, bensì quando c'è soltanto una debole forma di somiglianza".[17]

Per stare nel contesto archeologico, la costruzione delle immagini composte coincide più spesso con delle *spolia in re* e si distingue per il modo in cui fornisce un'eco concettuale, più che materiale, del loro riferimento. Ciò non significa annullare la consistenza o la valenza fisica delle before-images. La loro posizione e il loro statuto all'interno del ciclo migratorio rimangono invariati, e ciò che cambia è la modalità con cui esse vengono trattate nella nuova immagine composta; se, per esempio, vengono modificate da un punto di vista mediale o sono loro stesse il documento di un momento originale concluso nel tempo; se, come è spesso dichiarato dagli stessi artisti, il loro impianto concettuale si accoda a una specifica ricerca iconografica o si propone di aggiornarla tramite continue incursioni nella storia dell'arte. Si pensi per esempio alle operazioni di *embodiment* performativo, ovvero quelle azioni artistiche che utilizzano il corpo come strumento di mimesi di altri episodi formali.[18] In questo caso, come l'esempio di Alexandra Pirici e il suo

17 G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 109.

18 Sull'argomento si veda: A. Card, *Body and Embodiment* in AAVV (a cura di V. Agrew),

lavoro *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, la fisicità non rinuncia alla before-image – una pittura, un'immagine fotografica, il materiale documentale di un'altra performance – ma lo smaterializza riproducendone le fattezze grazie a un altro mezzo espressivo. Pur non essendo sempre evidente il legame di filiazione con il materiale di riferimento, la nuova opera non esisterebbe senza una o più immagini riferimento; o quantomeno non avrebbe le stesse fattezze. Anche in questo caso, comunque, come gli esempi di *spolia in re*, la nuova fase di enactment è responsabile della sopravvivenza del passato, della modalità con cui esso diventa futuro e della sua possibilità di resistere al tempo, anche in nuova veste.

Death of Marxism, Women of All Lands Unite (2013) (**fig. 4**), uno dei monumentali arazzi realizzati da Goshka Macuga, condensa tutti i presupposti appena descritti e, come la maggior parte dei lavori dell'artista polacca, sembra diventare la scacchiera su cui sistemare, mescolare liberamente, spolia sia fisici che concettuali, materiali d'archivio che si distinguono per la loro capacità di sfibrare la naturale struttura del tempo. Nel lavoro in questione, in particolare, Macuga utilizza la trama di lana per riprodurre alcune delle iconiche immagini di donne nude scattate dal fotografo ceco Miroslav Tichý (**fig. 5, 6**) e, come in un collage di tessuto, le giustappone alla fotografia della tomba di Karl Marx. Tessute assieme con fili di lana bianchi e neri, queste before-images si ritirano – per dirla con i termini della OOO – per creare la nuova immagine composta e, nel loro diventare simbiotiche, rinunciano alla loro unità spazio-temporale originaria per creare quella della nuova composizione.

La complessa costruzione su cui lavora l'artista però non si esaurisce con questo primo atto di composizione metaforica. A differenza di altri arazzi che si dispongono a parete, *Death of Marxism*, è pensato per assecondare l'incontro con il pavimento e, in corrispondenza del suo sviluppo orizzontale, raffigura coperte, tovaglie e libri che fanno immaginare la scena di un picnic (**fig. 7**). Si tratta di un dichiarato omaggio al famoso dipinto *Le déjunere sur l'herbe* (1963) ma, del

The Routledge Handbook of Reenactment Studies, Key Term in the Field, Routledge, New York 2020 pp. 30-33. Ma si veda anche K. Johnson, *Performing Pasts for Present Purposes: Reenactment as Embodied, Performative History* in D. Dean et al. (a cura di), *History, Memory, Performance*, Palgrave Mcmillan, UK 2015, pp.36–52; J.E.H Smith (a cura di), *Emdodiment. A History*, Oxford University Press, Oxford e New York, 2017.

↑ *fig. 4*
Goshka Macuga
Death of Marxism, Women of All Lands Unite
2013

↑ *fig. 5*
Miroslav Tichý
Untitled, n.d

↑ *fig. 6*
Miroslav Tichý
Untitled, n.d

↑ *fig. 7*
Goshka Macuga
Death of Marxism, Women of All Lands Unite
2013

↑ *fig. 8*
Édouard Manet
Le Déjeuner sur l'herbe
1863 ca.

capolavoro di Edouard Manet, annulla qualsiasi evidente riconoscibilità e si presenta piuttosto come un'allusione iconografica (**fig. 8**). A livello compositivo, dunque, le tre iconografie sembrano perfettamente rispondere al funzionamento degli spolia in re e, più o meno mimetizzate, diventano riferimenti al passato pronti ad essere sottoposti a ulteriori aggiornamenti fisici e concettuali.

In termini iconografici e visuali, il lavoro si presta a diventare la quinta di un palcoscenico e ad essere "abitato" da due performer che, seminude come le donne di Tichy, sembrano uscire dall'arazzo e si riposano su di esso proprio nella porzione in cui è rappresentato il picnic (**fig. 9**), proprio come una rivisitazione infedele della colazione di Manet. I pochi vestiti che coprono i loro corpi sono tute aderenti che simulano la nudità grazie ai disegni con cui sono decorate, ispirati alle illustrazioni dell'artista ceco (**fig. 10, 11**).

Più in generale sono nuovi oggetti che garantiscono la vita delle before-images e, nella fase di enactment, le animano creando un oggetto ancora più composto, ancora più complesso.

Da un punto di vista contenutistico, invece, l'unione delle tre iconografie è tutt'altro che un puro capriccio formale. Lo scopo è piuttosto sociopolitico e, come dimostra la scelta del titolo, coincide con la volontà di partire dalla storia per suggerire provocatorie forme di cambiamento. Nel titolo, ad esempio, un chiaro riferimento al famoso adagio comunista "Proletari di tutti i paesi, unitevi!", l'artista sostituisce il termine "workers" (proletari) con la parola "women" (donne) e, distorcendo il senso dello storico motto, incoraggia la nascita di una nuova comunità femminista. Nell'utilizzare l'iconografia di Tichy, poi, Macuga sovverte la percezione del corpo della donna come oggetto e dispone i fotogrammi intorno al monumento di Marx per restituire loro un posto nell'azione di classe, nel contesto che le aveva escluse. Nello scegliere, infine, l'iconografia della colazione sull'erba, l'artista vuole ricordare il primo momento della storia dell'arte in cui il corpo femminile è stato scandalosamente rappresentato nudo accanto a quello, vestito, dell'uomo.

Tutte le before-images, dunque, concorrono alla costruzione della nuova immagine e, senza perdere la propria unità – anzi, dichiarandosi come riferimento della stessa –, permettono tanto un recupero pseudo-archeologico del passato quanto una circuitazione quantistica dei suoi materiali. Questi hanno la propria esperienza di tempo, si uniscono tra di loro nel presente e, così facendo,

↑ *fig. 10, 11*
Goshka Macuga
Death of Marxism, Women of All Lands Unite
(costumi di scena)
2013

↑ *fig. 9*
Goshka Macuga
Death of Marxism, Women of All Lands Unite
2013

garantiscono a un nuovo futuro comune di nascere e lasciare a sua volta tracce. Nel caso di Macuga, infatti, l'arazzo non è solo l'immagine composta, ma essendo abitato a intermittenza da fugaci atti performativi, diventa anche la traccia di un'esperienza live, l'after-images di un lavoro suscettibile di infinite, nuove rivisitazioni. In questo caso ancora da attendere.

Il paradosso dell'immobilità

Un simile destino, d'altronde, è quello che coinvolge qualsiasi materiale performativo: documenti e tracce, spartiti e score, fotografie e video sono before-images a prescindere dalla loro forma scritta, orale o gestuale. Sono materiale utile per nuove messe-in-scena in cui, nella maggior parte dei casi, non appariranno mai come reperti (mai nella forma di spolia in se) ma più comunemente come spolia in re: forme di senso pronte ad essere piegate a nuove volontà esecutive e interpretative. Si parlerà più avanti della differenza tra documento e testimone, o delle modalità che le immagini hanno di sopravvivere all'evento che li ha prodotti,[19] ma quel che è ora importante sottolineare è che la dinamica appropriativa permette alle before-images di aggiornarsi grazie operazioni di riscoperta che vanno contro ogni aspettativa e avvengono nonostante la loro morte apparente. Anzi, grazie alle simbiosi – ai nuovi legami che le riportano in vita – le immagini sembrano non potersi mai dire definitivamente morte. Al massimo può definirsi concluso l'evento che le ha prodotte o si può dichiarare il fallimento di una specifica configurazione che esse hanno contribuito a comporre. Ma una volta nate, la loro esistenza è scandita da perpetue, più o meno lunghe e definitive fasi di movimento e stasi. La loro vita rientra appunto in una concatenazione di riattivazioni.

In questo senso, il ciclo migratorio sembra allontanarsi dai presupposti della stessa OOO, che, almeno per quanto concerne la vita degli oggetti sociali, sostiene l'*irreversibilità* con cui le simbiosi portano l'oggetto a una nuova fase biografica. Se è vero che la simbiosi comporta l'unione di before-images più piccole e che,

19 A livello puramente didascalico collochiamo questa tipologia di immagini sotto la categoria delle after-image.

superata la fase di enactment, essi si trasformino in after-images più grandi, è possibile supporre non solo che le stesse before-images di partenza possano essere utilizzate per la creazione di altre composizioni ma anche che, talvolta, alcuni frammenti di before-images possano essere isolati pur essendo diventati after-images e che, come frammenti o spolia, possano tornare a essere riutilizzati nella loro unità originaria. Il gioco combinatorio di cui si serve l'arte, cioè, è molto più libero di quanto conceda qualsiasi altra disciplina e permette, se non l'assoluta reversibilità, almeno la libera interazione tra gli oggetti. Rispetto alla morte degli oggetti sociali, inoltre, che la OOO ammette come possibilità e descrive come una fase decisamente lunga di cui si può avere conoscenza anche anni dopo la morte nominale dell'oggetto, questa ricerca sostiene che essa non possa che definirsi "apparente": nel segno della reversibilità, infatti, l'arte lascia spazio a resurrezioni inaspettate che mettono in contatto gli oggetti anche molto tempo dopo la loro evidente situazione di quiete o dichiarata morte.

Per quanto possano essere stati considerati oggetti immobili, inerti o storicamente da conservare, per esempio, i frammenti con cui Panayiotou costruisce i suoi lavori musivi trovano nuova vita a più di mille anni dalla loro effettiva realizzazione e, nel tornare ai depositi anche dopo la mostra veneziana, si prestano a nuovi, innumerevoli e imperscrutabili incontri. O ancora, a partire dall'unica traccia esistente, una fotografia scattata negli anni della realizzazione per la prima edizione della Biennale di Venezia, il lavoro pittorico *L'Incontro supremo* di Giacomo Grosso resiste nella memoria collettiva degli spettatori del Padiglione Romania e, in quella nuova forma, potrà essere riproposto, analizzato, anche solo studiato nuovamente. Tutti gli oggetti di scena di un qualunque atto performativo, infine – le scenografie, i costumi, gli spartiti o gli script – rimarranno come materiale occorrente, testimone o documento, dell'evento che li ha prodotti e saranno considerati before-images per quello che seguirà. Anzi, sempre più spesso, vivranno come materiali singoli con vita autonoma anche quando avranno preso parte a messe-in-scena più grandi.

Proprio nei giorni in cui vengono riordinati i pensieri di questa ricerca, nell'agosto 2021, il Walker Art Center di Minneapolis chiude una delle sue importanti mostre di ricerca sull'argomento che, con il titolo *The Paradox of Stillness: Art, Object and*

Performance,[20] ha avuto il grande merito di indagare antologicamente il rapporto tra performance e arte visiva indirizzando la sua attenzione sugli oggetti prodotti dal loro incontro. Una prospettiva di per sé poco approcciata – soprattutto se si conta che la maggioranza degli studi sulla performance si è principalmente concentrata sul ruolo della corporeità come strumento artistico – ma che diventa ancora più originale dal momento in cui l'esposizione non ha rinunciato a mostrare il movimento all'atto performativo ma lo ha studiato, in termini fisici o metaforici, a partire dagli oggetti che esso ha coinvolto.

Infatti, organizzata in quattro sezioni che scardinano qualsiasi ordine cronologico (*From inanimate to animate*, *Performing objects vs. staged bodies*, *Between living picture and still life*, *Out of the frame and off of the stage*), la mostra illuminava i vari movimenti concessi agli oggetti e, tra le righe, senza far diretto riferimento alla OOO, sembrava ammettere che il corpo stesso potesse essere ricondotto alla stessa categoria oggettuale. Per quanto gli sforzi del curatore, l'italiano Vincenzo de Bellis, si siano concentrati soprattutto sul ruolo di tutti gli oggetti performativi – e non, come indagato in questa sede, di quelli partecipi delle immagini composte – le affinità con questa ricerca sono tante e, come si evince dal catalogo,[21] sono ordinate dallo stesso principio ritmico fatto di morti apparenti e perpetue resurrezioni.

---

20 La mostra (15 maggio – 8 agosto 2021) è il risultato di un lungo lavoro di ricerca che il curatore Vincenzo de Bellis ha condotto insieme a Jadine Collingwood. Raccoglie i lavori scultorei e performativi di Francesco Arena, Vanessa Beecroft, Larry Bell, Robert Breer, Trisha Brown, Pier Paolo Calzolari, Elliot Caplan, Paul Chan, Merce Cunningham, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, VALIE EXPORT, Lara Favaretto, T. Lux Feininger, Urs Fischer, Simone Forti, Gilbert & George, Felix Gonzalez-Torres, Anthea Hamilton, David Hammons, Philip Haas, Maria Hassabi, Pierre Huyghe, Anne Imhof, Joan Jonas, Yves Klein, Paul Kos, David Lamelas, Fernand Léger, Goshka Macuga, Maruja Mallo, Piero Manzoni, Fabio Mauri, Robert Morris, Dudley Murphy, Senga Nengudi, Paulina Olowska, Roman Ondak, Dennis Oppenheim, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Pistoletto, Pope.L, Charles Ray, Pietro Roccasalva, Anri Sala, Xanti Schawinsky, Oskar Schlemmer, Kurt Schmidt, Cindy Sherman, Roman Signer, Laurie Simmons, Avery Singer, Cally Spooner, Sophie Taeuber-Arp, Franco Vaccari, Franz Erhard Walther, Franz West, Jordan Wolfson, and Haegue Yang.

21 V. de Bellis, J. Collingwood (a cura di), *The Paradox of Stillness: Art, Object and Performance*, Walker Art Center, Minneapolis 2021.

Fin dal titolo, a ragione, la mostra dimostra come la quiete di un oggetto artistico prodotto da un atto performativo – la sua fissità e/o finitudine – sia un puro paradosso perché, per usare le parole con cui de Bellis accompagna il suo lavoro di ricerca:

> Each work is the manifestation of processes and conceptualizations that overtly address time, chance, beginning and endings, production, and consumption. These works have a life of their own beyond that of their makers, artists who cannot fully determine their progress, and cannot prolong or safeguard their existence.[22]

Le parole del curatore si riferiscono soprattutto alla delega di autonomia che, a partire dagli anni Sessanta, viene concessa all'oggetto artistico che – sostituto della corporeità – viene trattato come un oggetto alternativamente impegnato in momenti di riattivazione e stasi. Con un leggero e non forzato slittamento di contesto, tuttavia, le stesse parole possono spiegare anche il percorso di qualsiasi oggetto (performativo o meno) che intraprenda un cosiddetto ciclo migratorio: ogni materiale riconducibile a questa casistica, si trova a essere assemblato in una fase di enactment che potenzialmente si riferisce a un materiale pregresso, a una before-images, ma già resiste come un after-images fino a quando, incontrati nuovi oggetti, non diventerà nuovamente riferimento per altri, successivi enactment.

Sebbene queste continue modificazioni sembrino essere spiegabili come il risultato di quell'approccio fenomenologico di stampo continentalista che questa ricerca ha messo in discussione fin da subito, esse sono invece il risultato di fasi aggregative in cui porzioni più piccole si trovano ad aggregarsi quantisticamente.

22 "Ogni opera è la manifestazione di processi e concettualizzazioni che affrontano apertamente il tempo, il caso, l'inizio e la fine, la produzione e il consumo. Queste opere hanno una vita propria al di là di quella dei loro artefici, artisti che non possono determinare completamente il loro progresso, e non possono prolungare o salvaguardare la loro esistenza". In V. de Bellis, *Countdown* (MA Thesis, Centre for Curatorial Studies, Bard College, 2008). Citato in V. de Bellis, J. Collingwood (a cura di), *op.cit.*, p. 26. Si veda anche la mostra che lo stesso curatore ha proposto come progetto di fine corso presso il Bard College. Essa può essere considerata come un preludio del lavoro di ricerca incanalato in *The Paradox of Stillness*. Link: https://ccs.bard.edu/museum/exhibitions/44-countdown [ultimo accesso 15 febbraio 2022].

Mentre cambia la loro posizione, come si vedrà a breve, queste particelle mantengono pressoché invariati alcuni tratti che – definibili strutture o connotati estetici, contenutistici, concettuali – coincidono perfettamente con quel corredo spazio-temporale cui si faceva riferimento a inizio della trattazione. Sia che sopravvivano integre anche a seguito di diverse fasi aggregative, sia che cambino i propri connotati seguendo le progressive occasioni di innesto in cui sono coinvolte, queste sequenze di informazioni sono esattamente lo scheletro portante delle before-images e – con il rischio di apparire strutturalisti – anche del mondo delle cose.

In effetti, per concludere, è un fatto che il panorama artistico senza limitazioni di spazi o tempi sia disseminato di potenziali before-images. È un dato che per il modo in cui l'artista fa ricerca sul mondo o – in quanto oggetto esso stesso – si unisce ad altri materiali, esso percepisca l'esistenza come disseminata di immagini riferimento a cui attingere. Sarebbe tuttavia fin troppo generico sostenere che tutto questo materiale risulti occorrente sempre e con la stessa urgenza: non tutto il passato diventa futuro e, anche quando sopravvive fisicamente, non è detto che riesca a sopravvivere concettualmente o comunicare con il sistema che lo ha recuperato. La fortuna di un'immagine, specie se composta da materiali che fisicamente e virtualmente alludono a temporalità differenti, risiede della sua capacità di comunicare con una temperie socioculturale differente da quella che ne ha creato le parti. Come se, dopo essere passati per il fallimento, o forse proprio in virtù dell'oblio della storia, le entità radunate sotto l'ombrello di una nuova immagine, recuperate tra tante, avessero il potenziale di migliorare l'efficienza del contesto in cui sono inserite in base alla capacità che hanno di dialogare con le sue necessità. Il loro essere spazialmente e temporalmente "fuori squadra"[23] permette loro di essere ancora comunicative: mentre illuminano aspetti del passato in una

23 Si tratta di una citazione di Cristiana Collu, la Direttrice de La Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Roma, che, con il titolo *Time is Out of Joint* – a sua volta derivato da una frase di William Shakespeare –, ha battezzato il riallestimento della collezione permanente dell'istituzione tra il 2016 e il 2018. Anche in quell'occasione, la mostra metteva in dialogo opere di periodi storici differenti stabilendo tra di loro delle forti strategie di montaggio anacronico. Per maggiori approfondimenti, si veda il catalogo dell'esposizione: C. Collu (a cura di), *Time is Out of Joint*, Silvana Editoriale, Milano 2020.

maniera mnestica, lo aggiornano nel presente. Il valore della sopravvivenza e della creazione di nuove immagini composte sta proprio nel riproporre il passato permettendo, non solo a se stesso, ma al contemporaneo, di aggiornarsi ed evolversi.

2.2 CODICI PER DESCRIVERE E TRASMETTERE

Nel 1933, dodici anni dopo il suo trasferimento in America e i primi scritti in ambito scientifico e matematico, il filosofo polacco Alfred Korzybski pubblica *Science and Sanity*,[24] un lavoro che ambisce a spiegare le ripercussioni neuropsicologiche dell'espressione verbale e sancisce la nascita di una nuova materia di studio: la semantica generale. Considerando il disordine socioculturale del periodo storico in cui viene formulata la disciplina – ovvero gli anni della grande depressione americana e delle tensioni antecedenti al secondo conflitto mondiale – la teoria epistemologica di Korzybski funziona da prezioso strumento di orientamento culturale e, anche se pensata con riferimento all'ambito linguistico e mediale, si presta ancora oggi ad affrontare qualche nodo teorico in diversi ambiti disciplinari.

Utilizzando molti assunti della matematica e dall'ingegneria care al suo fondatore, infatti, lo scopo della semantica generale è quello di studiare le componenti del linguaggio e le modalità con cui esse si relazionano tra loro producendo conseguenze sul comportamento umano. Ma agendo su uno spettro più ampio, le sue regole permettono di approcciare qualsiasi sistema di senso in cui l'oggetto di studio non possa essere semplicemente ridotto alla somma delle sue parti né ricollegato a un significato univoco e definitivo. Secondo il filosofo, per esempio, le parole che compongono una frase non sono sempre riconducibili a porzioni più piccole né rendono il messaggio del loro assemblaggio comprensibile a tutti nella stessa maniera. O, più in generale, si potrebbe dire che le parti che compongono un edificio non permettono automaticamente di capire di cosa siano fatte né di vincolarle a una funzione che rimanga invariata nel tempo. E così via, non si può dire che un'immagine composta da diverse iconografie sia nuovamente scomponibile o possa essere percepita sempre con la stessa sensibilità del periodo storico che l'ha creata. Ogni entità, per così dire, una volta creata, rimane come nuovo problema da analizzare per la disciplina di cui è il risultato.

In una maniera non molto dissimile dalla distinzione che la OOO imposta tra "reale" e "sensuale", Korzybski descrive il mondo come una realtà polarizzata tra

24 *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, European Society for General Semantics, Quinta edizione, New York 1994.

“essenza” e “astrazione”. Riferendoci genericamente alle “cose” del mondo, agli oggetti, alle immagini, egli sostiene che la loro natura sia pressoché irraggiungibile e che la loro manifestazione – o anche solo la loro nomenclatura – sia sempre filtrata dalla percezione dell’individuo e dunque sia una proiezione di un significato di volta in volta diverso a seconda della sensibilità, o del tempo, che vi si relaziona. In altre parole, la semantica generale del filosofo polacco si basa su una spaccatura tra la naturale esistenza delle cose e la modalità con cui la loro reale conoscenza è viziata dai sensi e dalle parole. Immaginando le ripercussioni di un simile discorso in ambito estetico, si potrebbe affermare che la nuova disciplina aiuti a descrivere logicamente le relazioni tra il linguaggio visivo e il mondo che dovrebbero descrivere: tra la rappresentazione, fatta di codici sempre più o meno astratti, e la realtà, troppo complessa per essere definitivamente immortalata.

Per Korzybski, l’unico strumento per destreggiarsi in questa assurda dicotomia – e di conseguenza nel caotico contesto culturale prebellico a cui sono rivolti i suoi pensieri – è approcciare le cose tramite la loro “struttura”: una sorta di mappatura, un codice che si sovrappone alla realtà ricreandola, razionalizzandola, permettendo di ordinare le relazioni tra gli oggetti del mondo. Essa è da immaginare come una rete di coordinate di natura fisica, linguistica, matematica o, perché no, visiva, che fornisce una versione “alternativa” o “aumentata”[25] della cosa stessa; una griglia che veicola una serie di informazioni utili a descrivere il mondo e i rapporti che l’oggetto ha con esso o con altri oggetti.

Per essere più chiari, secondo Korzybski:

> As *words* are not the objects which they represent, *structure*, and *structure* alone, becomes the only link which connects our verbal processes with empirical data.[26]

25 Il termine “aumentata” fa qui eco alla sfumatura di significato attribuitagli dalle più contemporanee discipline tecnologiche. L’estrema conseguenza del concetto di struttura, infatti, è quella della “realtà aumentata”, una realtà mediata dal dispositivo tecnologico per supportare la percezione sensoriale umana con informazioni che non sarebbero percepibili con una sensorialità comune.

26 “Poiché le parole non sono gli oggetti che rappresentano, la struttura, e la struttura solamente, diventa il legame in grado di collegare i nostri processi verbali con i dati empirici”. In A. Korzybski, *op.cit.*, p. 59.

Dalle parole del filosofo, in fin dei conti, la struttura emerge come un’entità risolutrice, un modello in grado di colmare la distanza tra le parole che usiamo per descrivere la realtà e la realtà stessa e, per estensione, tra le scelte estetiche con cui rappresentiamo il mondo e le sue forme. Senza forzare esageratamente il senso delle parole di Korzybski e sostituendo il termine *words* (parole) con *images* (immagini), otterremo infatti un’affermazione eloquentemente affine al contesto delle arti visive cui ci siamo costantemente riferiti fino a questo momento: “dato che le *immagini* non sono le cose che rappresentano, la struttura, e solo la struttura, diventa il legame che connette i nostri processi *visuali* con i dati empirici”.

Posta in questo modo, infatti, la dichiarazione del filosofo polacco sembra presupporre gli stessi equilibri della filosofia harmaniana: prima di tutto perché crede che qualsiasi rappresentazione del mondo non coinciderà mai con l’essenza delle cose; poi perché sembra riconoscere che la loro struttura possa essere lo strumento per avvicinarsi alla comprensione del reale e, sostituendosi ad esso in maniera simile alle modalità previste dalla metafora, possa diventare il mezzo per comprendere il dato empirico e ordinarlo al meglio. Entrambe le entità, struttura e metafora, impostano un rapporto con i termini coinvolti nell’atto di relazione (nel caso di Korzybski di percezione) e, per usare i termini della OOO, permettono a un terzo oggetto (noi) di sostituirsi alle qualità di essi per avvicinarsi al significato della cosa. Non solo. A livello cosiddetto compositivo, è stato visto, la metafora gestisce l’unione simbiotica tra gli oggetti e provoca l’emergenza di nuove entità nella stessa maniera in cui l’incontro tra strutture appartenenti a oggetti diversi confluisce in una struttura più grande caratterizzata da qualità differenti da quelle dei materiali di partenza.

Nonostante l’apparente vicinanza a nozioni strutturaliste anni Sessanta (di cui la disciplina è anticipatrice e che la OOO taccerebbe facilmente di riduzionismo o correlazionismo), l’analisi di Korzybski permette di illuminare i problemi compositivi dell’oggetto e, se anche non appare svincolata dal concetto di soggetto tanto caro ai futuri strutturalisti, adotta nei suoi confronti comunque uno sguardo critico. Da un lato, il rischio di considerare la struttura come uno strumento per ridurre gli oggetti ai loro elementi più piccoli e scomponibili (*undermining*) sembra infatti scongiurato dal momento in cui il pensiero di Korzybski non ammette *l’elementalism* (elementalismo, ovvero la parcellizzazione del sapere in parti elementari).

In maniera simile all'approccio con cui procede l'OOO, secondo la semantica generale:

> *any* organism must be treated as-a-whole; in other words, the organism is not an algebraic sum, a linear function of its elements, but always *more* than that.[27]

Da un altro, mentre il rischio che le cose possano essere sovraccaricate di significati più importanti di quelli che effettivamente veicolano (*overmining*) sembra essere ribadito dall'importanza data alla percezione del soggetto, quest'ultima non è mai considerata come univoca e sembra minare l'idea di una integrità dell'individuo ordinatore. Anzi ogni struttura è sottoposta a interpretazione tanto che, anche nella sua plausibile esattezza, essa permette di avvicinarsi alla realtà ma non è mai in grado di definirla pienamente. Pur non essendo completamente scongiurato il rischio di "overmining", dunque, la struttura si presenta come un'entità in grado di smascherare la fallacia dei sensi del soggetto: in grado di avvicinare alla conoscenza, non di padroneggiarla.

Utilizzando i termini aforismatici di Korzybski, cioè, così come "a map is not the territory",[28] "una mappa non corrisponde al territorio che rappresenta", così una struttura non potrà corrispondere perfettamente a una realtà e fornirà al suo utilizzatore una percezione del mondo più o meno astratta. Se corretta, cioè, la griglia permetterà una sua plausibile comprensione delle cose e assolverà alla sua utilità.[29] Comunque, l'aspetto più interessante della teoria di Korzybski risiede nel suo potenziale aspetto ordinativo. Tramite la struttura, il filosofo è interessato a capire i meccanismi di relazione che gestiscono tanto gli oggetti singoli (il loro essere percorsi da codici che rappresentano la realtà) quanto gli oggetti aggregati o composti (cioè il loro essere composti o, a loro volta, parti di un panorama più ampio). Infatti:

27 "Ogni organismo deve essere trattato nel suo insieme; in altre parole, l'organismo non è una somma algebrica, una funzione lineare dei suoi elementi, ma sempre di più". In *Ivi.*, p. 64.

28 "La mappa non è il territorio" in *Ivi.*, p. 58.

29 Cfr. *Ivi.*, p. 58.

> We have the possibility of *ordering* the objects, and so, for instance, we may discover a relation that one object is "before" or "after" the other, or that A is the father of B. There are many ways in which we can order a collection, and many relations which we can find. It is important to notice that "order" and "relations" are, for the most part, empirically present and that, therefore, this language is fit to represent the facts as we know them.[30]

Se è abbastanza indicativo il fatto che Korzybski menzioni la possibilità di ordinare gli oggetti secondo il modello *prima-dopo* fondativo del ciclo migratorio delle immagini, è altrettanto fondamentale notare come l'utilità della struttura sia evidente sia su un piano micro-compositivo sia ad un livello contestuale; sia a un livello interno all'opera d'arte sia a un modello scalarmente più ampio, quello della loro unione. Così come gli oggetti di Harman si aggregano tramite la simbiosi, le strutture di Korzybski si incontrano in mappature più complesse.

Sistemi notazionali

Per quanto fumosa possa sembrare, questa premessa teorica è fondamentale per capire il ruolo ricoperto dalle before-images nel ciclo vitale delle immagini e permette di usare la struttura come un ulteriore strumento di orientamento nel panorama artistico e in questa trattazione. Vale la pena sottolineare ancora una volta che se esiste una struttura interna alle immagini/oggetti e scalarmente estendibile al contesto in cui son inserite, allora è pure vero che qualsiasi operazione di unione e composizione delle immagini deve tener conto dell'unione della struttura stessa. Le parole di Korzybski, specie quelle in cui il filosofo sostiene che le relazioni permettono di "ordinare gli oggetti" e scoprire la loro parentela, permettono di approcciare anche le modalità con cui avviene la trasformazione di

30 "Abbiamo la possibilità di ordinare gli oggetti, e così, per esempio, possiamo scoprire una relazione che un oggetto è 'prima' o 'dopo' l'altro, o che A è il padre di B. Ci sono molti modi in cui possiamo può ordinare una collezione e molte relazioni che possiamo trovare. È importante notare che 'ordine' e 'relazioni' sono, per la maggior parte, empiricamente presenti e che, quindi, questo linguaggio è adatto a rappresentare i fatti come li conosciamo". *Ivi.*, p.57.

un oggetto in un altro: sono il codice per la ripetizione o per l'aggregazione degli oggetti. La *usefulness* (utilità) della struttura coincide infatti con la possibilità di costruire un pattern per la riproposizione della realtà. Nulla esclude, tra l'altro, che questa operazione avvenga inglobando pezzi di altre strutture provenienti da diversi contesti spaziotemporali.

Nell'osservare un'opera d'arte, siamo portati a contemplare la rappresentazione più o meno astratta di una realtà e a riconoscere una struttura ad essa abbinabile. Ma, se l'accesso a quella realtà è mediato da quella struttura, nulla vieta di relazionarci ad essa per produrne di nuove. D'altronde, trascorso un certo tempo dal momento di realizzazione dell'opera, la realtà su cui si sarà basata la prima realizzazione non esisterà più (o sarà essa stessa modificata) e la struttura dell'opera funzionerà da pattern su cui costruire tante versioni di quella realtà originale, anche con una certa libertà d'immaginazione.

L'importanza della struttura, in effetti, può essere declinata su un piano pratico e concedere la realizzazione di multipli di realtà che, nella ripetizione strutturale, porterebbero a continue varianti, repliche, alla formazione di continui oggetti differenti. È logico infatti che, se già una prima struttura che si riferisce alla realtà differisce da essa per un certo grado di astrazione, ogni replica della struttura differirà dalla precedente sia in termini spazio-temporali che contenutistici; aggiungerà, di volta in volta, un certo grado di astrazione, un livello di differenza. L'unione e la ripetizione tra strutture è alla base della trasformazione degli oggetti ma, contemporaneamente, concede di individuare un nocciolo resistente che ne delinea la biografia o la posizione nel ciclo delle immagini.

Così intesa, per dirla metaforicamente, la struttura si comporta come l'ossatura per un corpo, come un carattere genetico che descrive ogni oggetto da un punto di vista spazio-temporale, come una serie di istruzioni da seguire per comprendere o (potenzialmente) riscrivere un testo. Si comporta – per attenerci all'ambito artistico – come un vademecum per la creazione: come quei processi che permettevano la riproduzione dei materiali scultorei o pittorici all'interno delle botteghe dei maestri rinascimentali o sette-ottocenteschi; come un calco che ogni volta attenda di essere riempito da un nuovo materiale per fornire una nuova scultura che si presenterà simile ma sempre diversa. O, se uguale, comunque differente da un punto di vista spaziale e temporale.

Si pensi alle opere di Canova, ad esempio. Ciascun gesso era percorso da

una mappatura che permetteva la realizzazione del prodotto marmoreo e, contemporaneamente, la sua potenziale e infinita riproduzione. Dopo aver studiato il soggetto attraverso bozzetti e schizzi, infatti, lo scultore neoclassico componeva un modellato in argilla che, rifinito in maniera quasi definitiva, veniva sia ricoperto sia riempito con una colatura di gesso in modo da ottenere una scultura praticamente identica all'originale. Su questo oggetto provvisorio, i collaboratori del maestro applicavano dei chiodi in bronzo che, definiti "repère" (**fig. 12**), servivano da guide e, posizionati a specifiche distanze, permettevano di riprodurre il volume grazie al cosiddetto "metodo del pantografo". Le distanze tra i chiodi venivano riportate sul marmo e, misurate con un compasso, permettevano di ricreare fedelmente il modello in gesso. E di farlo infinitamente.

I gessi, percorsi dalle repère, non venivano mai venduti e servivano come modelli per commissioni future, spesso destinate ad adattarsi a composizioni differenti da quelle per cui erano state create. I gessi cioè, per utilizzare i termini di questa trattazione, funzionavano da before-images che, percorse da una struttura evidente, permettevano di ricreare la realtà in maniera verosimile, e di riprodurla più volte e ogni volta differentemente. Se è vero che la mappatura può riprodurre un territorio come sosteneva Korzybki, allora l'esempio canoviano propone di individuare una mappatura che sarà di volta in volta la base su cui costruire progressive modificazioni. Le repère sono lo "spartito" della scultura, e pur non coincidendo perfettamente con la fisionomia del soggetto rappresentato, permettono ad esso di emergere come astrazione sottoponibile a costante

← *fig. 12*
Antonio Canova
Gesso con repère
1780 ca.

rielaborazione. Nel caso di Canova, concedono addirittura che una specifica configurazione di chiodi sia una volta utilizzata in un busto, un'altra riproposta in un gruppo scultoreo: la struttura di una stessa before-image, ovvero, può essere svincolata da un unico destino e unirsi alla traiettoria spazio-temporale di altri oggetti. Da questo punto di vista, il concetto di struttura assume i connotati di un sistema notazionale, un codice sovrapponibile alla forma e utile alla sua produzione e riproduzione, oltreché alla comprensione del suo significato.[31] È una guida utile e pressoché esaustiva per creare la composizione verbale, visiva, corporea, materiale che sia. Qualcosa che nell'architettura assume la forma del disegno tecnico, che nella musica diventa uno spartito, nella drammaturgia è un copione, nella danza è una coreografia e che, nell'arte tradizionale, seppur poco usato, corrisponde a codici iconografici molto precisi e poco canonizzati – il modello preparatore, il cartone, il calco.

Il suo valore non è solo quello, come nel caso di Canova, di agevolare la riproduzione di un materiale che verrà creato dallo stesso autore; esso è infatti la struttura guida per qualsiasi nuovo esecutore che si interesserà alla stessa iconografia recuperandola per parti o nella sua completezza. Si potrebbe dire, nei termini metaforici che sono finora stati utili a capire i risvolti dell'immagine composta, che ogni oggetto sia attraversato da una struttura più o meno evidente, che ogni forma abbia in sé le istruzioni per essere riprodotta, e che l'unione dei materiali strutturali che veicolano queste informazioni porti inevitabilmente alla nascita di un oggetto composto, strutturalmente complesso.

Tra l'altro, il concetto di struttura abbinato all'opera d'arte non è alieno a nessuno degli esempi di cui abbiamo dato conto nel corso della trattazione e, in qualche modo, è declinabile diversamente a seconda del contesto mediale. In un collage, ad esempio, la struttura rispetta la stessa frammentazione dell'esperienza

31 Nella seconda introduzione a *Opera Aperta*, Umberto Eco analizza i concetti di forma e struttura sottolineando che, come nel caso di questa trattazione, essi siano pressoché sinonimi ma che il primo termine – forma – sia utilizzato per riferirsi a un'opera riuscita (un oggetto) mentre il secondo – struttura – sia da intendersi come l'insieme di relazioni tra i suoi diversi livelli. "Una forma è un'opera d'arte riuscita, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una consumazione" (...) invece "la struttura è una forma non in quanto oggetto concreto bensì in quanto sistema di relazioni". Qualcosa che coincide con la sua "analizzabilità". Cfr. U. Eco, *op.cit.*, p. 21.

↑ *fig. 13*
Alexandra Pirici
Aggregate,
2017–19

↑ *fig. 14*
Antonio Canova
Amore e Psiche
1787–93

visiva in quanto accoglie le porzioni di scheletro delle opere che vengono montate nella nuova configurazione; lo stesso può dirsi per un assemblaggio o per un lavoro installativo. Il suo montaggio si fa invece più allusivo nei lavori intermediali, che subiscono la lezione degli anni Sessanta e ibridano la struttura di oggetti differenti facendone evolvere le forme o aggiornandone l'apparizione.

Tra le tante posizioni proposte da Alexandra Pirici nel suo *Aggregate,* ad esempio, una in particolare prevede che tre performer si separino dal resto del gruppo e, mentre uno si adagia a terra tra le braccia del secondo, il terzo si posiziona alle loro spalle con le braccia aperte e rivolte verso l'alto (**fig. 13**). Questa poco intuitiva descrizione risponde a una porzione dello score pensato da Pirici e, con la figura che deriva dall'assemblaggio dei tre corpi, ripropone la struttura di una ben precisa iconografia: quella della celebre scultura neoclassica di Antonio Canova: *Amore e Psiche* (**fig. 14**). La nuova messa-in-scena, l'embodiment, si trova unito a una somiglianza fuori posto che emerge anche se gestita da condizioni medialmente differenti. Certamente la coreografia di Pirici non si è strutturata fedelmente sulla simmetria delle repères, ma è utile pensare che i gessi attraversati dai chiodi abbiano tanto funzionato da before-images per le copie dell'opera realizzate da Canova, quanto siano oggi la base strutturale per formare nuovi multipli. Questi ultimi, e il caso di Pirici è esemplare, sono certamente intermediali e negoziano il peso della propria struttura con quello delle altre che lo affiancano nel nuovo oggetto composto in cui sono migrate. Mentre i tre performer ripropongono il modellato di *Amore e Psiche*, infatti, una dozzina di colleghi si dispongono su

file ordinate e, come multipli di una stessa struttura classica, ripropongono serialmente la posizione chiastica del David michelangiolesco; altri si dispongono a terra simulando l'iconica posa fiera e minacciosa di un gorilla, chissà ripresa da quale riferimento; altri cantano e ballano canzoni popolari o folk, incorporando nuove strutture coreografiche, script, score, partiture emerse da archivi o racconti preesistenti.

L'oggetto e la partitura

Almeno a partire dagli anni Sessanta, e forse ancor prima, grazie ad alcune esperienze avanguardiste di inizio Novecento, la produzione artistica si è potuta servire di documenti (disegni preparatori, partiture, schemi, scritti, appunti) che sono risultati utili non solo alla formulazione dell'atto creativo o all'esecuzione di un momento live, ma che si sono rivelati materiale occorrente per successive riproposizioni: per atti di repertorio che seguono le indicazioni dello spartito in maniera pedissequa o per complessi montaggi non-lineari di materiali differenti. In un testo illuminante pubblicato in occasione di documenta (14) e intitolato *Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness*,[32] lo storico dell'arte e curatore Hendrik Folkerts, propone di definire questi score come:

> notational device that connects the material of a discipline – ranging from music, dance, and performance to architecture, linguistics, mathematics, physics – and its systems of knowledge to a language that produces description, transmission, as signification in order to be read, enacted, or executed in whatever form desirable.[33]

32 H. Folkerts, *Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness*, South Magazine n. 7 [documenta 14 no.2, 2017]. Versione digitale: https://www.documenta14.de/en/south/464_keeping_score_notation_embodiment_and_liveness [ultimo accesso: 8 ottobre 2021].

33 "Un dispositivo di notazione che connette i sistemi di conoscenza di una disciplina – dalla musica, la danza e la performance all'architettura, la linguistica, la matematica, la fisica – a un linguaggio che produce descrizione, trasmissione e permette di essere letto, recitato, o eseguito in qualsiasi forma desiderabile". *Ibidem.*

Le parole di Folkerts, cioè, non sottolineano solamente l'idea che lo score sia un sistema di regole riferibili a un oggetto artistico, ma puntualizzano che la sua natura sia quella di essere il riferimento per ripetizioni che presenteranno sempre un certo grado di differenza dall'originale, un "unknown outcome" (un esito sconosciuto).[34] Che sia una griglia astratta e interna all'opera d'arte o un materiale che, come un documento, accompagna l'opera stessa specificando le sue caratteristiche, lo score sarà l'equivalente della struttura di Korzybski e, nel ciclo delle immagini, a detta di Folkerts "adheres to a typical chronology (...) [and] precedes the live enactment, standing as a precursor for future iteration".[35] Insomma, anche secondo il curatore tedesco, ogni script-struttura è parte di, o è esso stesso, una before-image e funziona come un sistema di istruzioni da attivare o da tenere come materiale che prefigura altre soluzioni di sé stesso.

Non si creda però che le sue manifestazioni formali siano standardizzabili, né che siano per forza riconducibili alla forma e alla funzione assunta dalla repères canoviane. Queste before-images possono essere verbali o visuali: sono testi in prosa o poesia, o solo poche indicazioni appuntate su un foglio, sono abbozzate a mano, battute a macchina, generate da un algoritmo del computer; sono immagini, disegni, linee intorno a figure o su fotografie, addirittura si configurano come sistemi di annotazione che aggiornano materiali preesistenti o creano nuovi linguaggi e grammatiche.

Per esempio, con riferimento alla nascita della danza espressionista tedesca (quella definita premoderna e conosciuta come *Ausdruckstanz*), diversi esponenti delle avanguardie artistiche utilizzarono l'immagine del corpo del danzatore come il modello per una riflessione visiva e cercarono di tradurne le forme in diagrammi, disegni che potessero servire da schema per la riproduzione di movimenti e gestualità. Si pensi agli "analytical drawings"[36] (1925-26) di Gret Palucca, che

34 *Ibidem.*

35 "Aderisce a una cronologia tipica (...) [e] precede l'esecuzione dal vivo, ponendosi come precursore per future iterazioni". *Ibidem.*

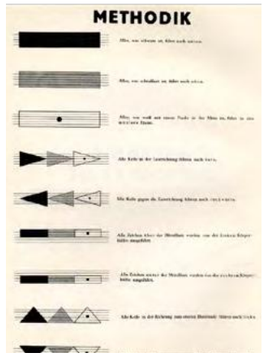
36 Conosciuti come *Dance Curves: On the Dances of Palucca*, i disegni di Kandinsky vennero pubblicati insieme alle fotografie di Charlotte Rudolph prima nel giornale *Das Kunstblatt* nel 1926 e ora sono conservati nella collezione dello Staatlitche Kunstammlungen di Dresda.

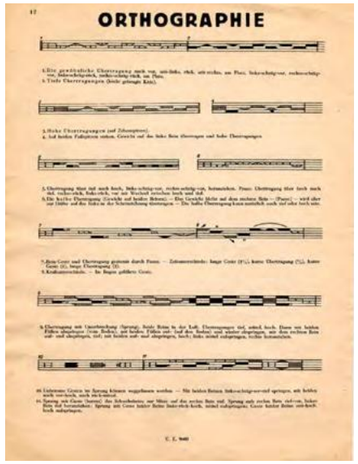
↑ *fig. 15*
Confronto tra Wassily Kandinsky, *Dance Curves: On the Dances of Palucca* (1925–26) e le fotografie di Charlotte Rudolph

Wassily Kandinsky produsse a partire dalle foto scattate alla danzatrice dalla fotografa Charlotte Rudolph: si tratta di poche linee razionaliste che riproducono la posizione del corpo della ballerina e, sovrapponendosi ad esso, diventano una sorta di struttura ossea, di armatura pronta a essere riproposta da altri interpreti o ripresa da altri coreografi (**fig. 15**). Si pensi alla notazione del movimento, la "Kinetography" (letteralmente "scrittura"), messa appunto dal teorico e filosofo della danza Rudolph Laban[37] fin dagli anni '10 del '900, pubblicata in una prima versione nel 1926 e divenuta nota in seguito come "Labanotation". Questo metodo tuttora in uso e costantemente aggiornato consiste, come altri già esistenti, in un alfabeto di segni e simboli che aiutano a registrare su carta molti (ma non tutti) i fattori di movimento (spazio, tempo, peso, flusso), rendendoli analizzabili quanto riproducibili (**fig. 16, 17**).[38] Su un altro fronte, quello musicale, si pensi al ruolo dello spartito e delle note che servono da guida per un'esecuzione che resisterà al momento live. Soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, questo riferimento diventa fondamentale per un'intera generazione di artisti che, ispirati alle libere composizioni di musicisti come Luciano Berio o Karlheinz Stockhausen, si dedica alla produzione di materiali verbo-visuali

37 R. Laban, *Coreographies: Erstes Heft*, Jena, Diederichs, 1926.

38 Per un ulteriore approfondimento sul ruolo dello score nell'ambito coreutico, si rimanda al progetto Dancing Museum curato da S. Franco e G. C. Chernetich insieme ad A. Mikou e, in particolare, alla voce "score" del glossario redatto: https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/.





← *fig. 16, 17*
Rudolf von Laban
Labanotation
1928

e installative approcciabili con una estrema libertà esecutiva e interpretativa. Si pensi ancora all'esperienza dell'Arte Programmata italiana, i cui artisti, negli anni del boom economico post-bellico, cominciano a concepire le loro opere come degli oggetti tecnologici in cui l'algoritmo, simile a una partitura musicale, diventava la struttura che ne regola la forma e trasporta lo spettatore tra le più libere esperienze percettive.[39] Ma ancora più eloquenti e sicuramente anticipatrici sono le esperienze dell'Arte Concettuale americana: gli "event Score" (1959-62) di George Brecht, i "silent pieces" (1952-60) di John Cage, i componimenti radicali di La Monte Young, le istruzioni performative di Yoko Ono, assumono le forme di sistemi notazionali, appunti che si presentano come oggetti a sé stanti e destinati a rimanere nel tempo ma che, contemporaneamente, appaiono in costante attesa di una differente messa-in-scena (o enactment appunto).

39 Non possono non venire in mente i disegni preparatori delle strutture cinetiche, gli schemi di Enzo Mari, le illustrazioni di Bruno Munari, gli oggetti luminosi di Grazia Varisco o gli environment del Gruppo T o N. Per un approfondimento in merito si vedano le pubblicazioni seminali e le rispettive occasioni espositive: M. Meneguzzo (a cura di) *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-68*, Gallerie d'arte Niccoli, Parma 2000; M. Meneguzzo (a cura di), *Luce, movimento e programmazione*: *Kinetische Kunst aus Italien 1958-68* (catalogo mostra Ulmer Museum, Ulm, Germania 2001) Silvana Editoriale, Milano 2001; L. Vergine (a cura di), *Arte programmata e cinetica 1953-1963 – L'ultima avanguardia* (catalogo della mostra a Palazzo Reale Milano, 4 novembre 1983 – 27 febbraio 1984), Ed. Mazzotta, Milano, 1983.

Pur coincidendo con partiture ben definite, infatti, queste opere rinunciano alla minuziosa programmazione che li costituisce per trasformarsi casualmente di fronte all'esperienza spazio-temporale dei loro fruitori. Per quanto suoni paradossale, il loro score rimane tanto immutabile quanto aperto a infinite interpretazioni; nel suo essere immobile e al contempo un canovaccio ideale si posizionava in uno spazio liminale tra la possibilità di rendere riproducibile l'astrazione ed esasperare il caos.

Una prospettiva condivisa anche dalla generazione successiva. Si pensi al ruolo che i disegni preparatori hanno nelle performance dell'artista Joan Jonas,[40] al valore che le notizie di cronaca e le pagine di giornale hanno per le azioni dell'"artista del movimento" Simone Forti,[41] o ancora si pensi al valore dei testi nella produzione performativa di Bruce Nauman.

La maggioranza dei lavori che l'artista americano pioniere della performance art realizza nei tardi anni Sessanta, ad esempio, – video come *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968); *Stamping in the Studio* (1968), *Violin Tuned Dead* (1969) – sono sempre accompagnati da componimenti scritti che descrivono le azioni da eseguire in future riproduzioni, forniscono minuziose indicazioni su come l'istituzione che ospita la performance sia obbligata a trattare i performer, scandiscono le tempistiche di messa-in-scena e gestiscono addirittura i movimenti dello spettatore.[42]

40 Si avrà modo di raccontare il metodo di Jonas più avanti nella trattazione con riferimento alle after-image (Vd. Capitolo 4, pp. 357–369).

41 Ci si riferisce ai lavori intitolati *News Animations*, azioni performative in cui l'artista interpretava con i movimenti del proprio corpo le più urgenti notizie di cronaca politica e sociale. Parole, testi e immagini divenivano quindi i riferimenti (le before-images) per dei nuovi enactment.

42 Il testo che accompagna il lavoro *Performance (Slightly crouched)*, 1968 recita trascritto pedissequamente (errori compresi): "You must hire a dancer to perform the following exercise each day of the exhibition for 20 minutes or 40 minutes at about the same time each day: the dancer dressed in simple street or exercise clothes will enter a large room of the gallery. The guards will clear the room, only allowing people to observe through the doors. Dancer, eye front, avoiding audience contact, hands clasped behind his neck, elbows forward, walks about the room in a slight crouch – as though the ceiling were 6 inches or a foot lower than his normal height-placing one foot in front of the other heel

La partitura nell'oggetto

Tutti i materiali citati sono documenti imprescindibili per la realizzazione del materiale e, specie quando traggono ispirazione da riferimenti artistici pregressi, sono essi stessi oggetti a sé stanti, dotati di una loro unitaria conformazione fisica e, spesso, composti da strutture peculiari. Sempre per rimanere nell'ambito artistico degli anni Sessanta e continuare a far riferimento al caso di Nauman, è utile immaginare come molti dei materiali derivati da queste strutture siano spesso il risultato di modificazioni a partiture/script/score precedenti e poi si prestino a sempre nuove distorsioni o deformazioni, ad opera dello stesso o di altri autori. È il caso della performance *Walk with Contrapposto* (**fig.18**) che, nel 1968, porta Nauman a misurarsi con le forme della statuaria classica e a realizzare una video performance in cui si muove all'interno di uno stretto corridoio mentre, con le mani dietro la nuca e i gomiti aperti, oscilla esageratamente il bacino per ottenere pose chiastiche – o "contrapposte" – simili a quelle del *Doriforo* o del *Discoforo* di Policleto (**fig.19**). In questo caso, per così dire, il canone classico funziona da riferimento per la costruzione del lavoro, viene ri-attivato dal corpo di Nauman e, nell'atto dell'esecuzione, trasformandosi in video, resiste come una partitura aggiornata per successive e infinite esecuzioni. Nel 2015, ad esempio, Nauman stesso ri-esegue la camminata chiastica e, in una serie di sette lavori video intitolata *Contrapposto Studies, I through (I-VII)* (**fig.20**), immortala lo stesso incedere del lavoro precedente ma, grazie a zoom ottici, nuove tecnologie e postproduzione, inserisce il proprio corpo, ormai invecchiato, in uno spazio digitale.[43]

touching toe, very slowly and deliberately. / I tis necessary to have a dancer or person of some professional ~~anny-~~ anonymous presence. At the end of the time period, the dancer leaves and the guards again allow people into the room. / If it is not possible to finance a dancer for the whole of the exhibition period a week will be satisfactory, but no less. / My five pages of the book will be publicity photographs of the dancer hired to do my piece with his name affixed.". Trascrizione tratta da un'immagine in C. Basualdo, C. Bourgeois (a cura di), *Bruce Nauman. Contrapposto Studies* (catalogo della mostra a Palazzo Grassi – Punta della Dogana, Venezia 2021/22), Marsilio Editori, 2 volume, p. 33.

43 La presente descrizione del lavoro di Nauman è una rielaborazione di un testo che, chi scrive, ha redatto come recensione per la mostra *Bruce Nauman. Contrapposto Studies* (Venezia 2021/22). S. Mudu, *Bruce Nauman. Contrapposto Studies*, Flash Art Italia no. 354,

↑ *fig. 18*
Bruce Nauman
Walk with Contrapposto
1968

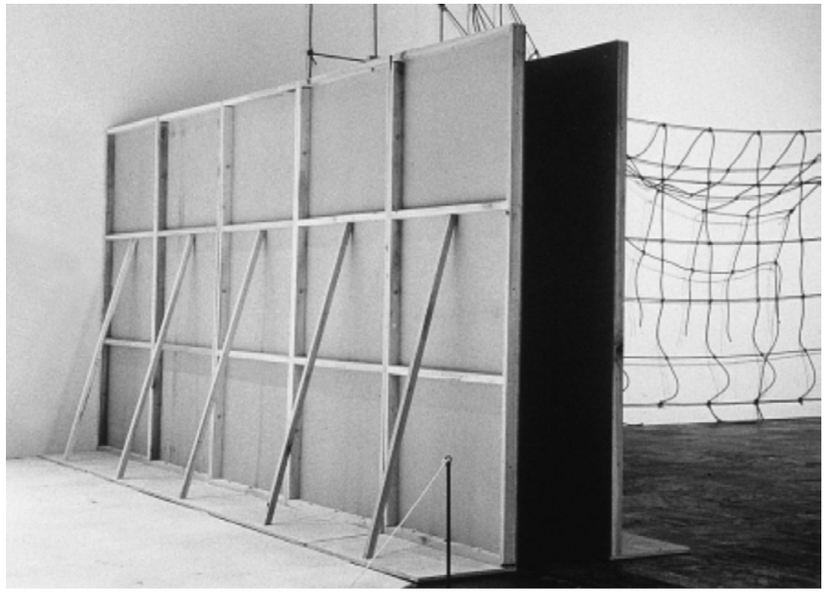
↑ *fig. 19*
Policleto, *Doriforo*
II–I secolo a.C. ca.

Come lo spartito per un componimento musicale o la coreografia per un balletto, cioè, la struttura del riferimento[44] incontra la sensibilità artistica di Nauman e concede l'emergere di un nuovo lavoro che avrà una struttura spazio-temporalmente ibrida nuovamente utile a descrivere, trasmettere, ri-mettere-in-scena o perfino ripensare informazioni pregresse. Anticipando dei concetti riferiti all'ambito delle after-images, inoltre, *Walk with contrapposto* produce un materiale altrettanto documentale che, come uno score-oggettuale, può essere considerabile come riferimento per successive esecuzioni. Si tratta di *Performance Corridor* (1969) (**fig. 21**), la struttura minimalista e claustrofobica costruita nel 1969 per ospitare la camminata chiastica. Questo oggetto rimane anche dopo l'esecuzione di Nauman e, come le linee di un pentagramma ospitano nuove note o letture delle stesse, è pronto ad essere percorso dallo spettatore o essere recuperato da nuovi esecutori. La sua esistenza come after-image illumina la compresenza di temporalità differenti: quella del canone classico a cui l'intero lavoro fa eco, della performance originale avvenuta nel 1968, della sua ripetizione nel video, delle varie iterazioni con lo spettatore e di qualsiasi nuova esecuzione

Autunno 2021, pp. 36–37.

44 Il valore di questa struttura può coincidere con quella già citata per Canova. Anche la statuaria classica cui Nauman fa riferimento è riconducibile a un canone da cui l'artista americano distilla la formula, la struttura, lo script. Quella che Canova abbozzava con i répere.

↑ *fig. 20*
Bruce Nauman
Contrapposto Studies, (I through VII)
2015–16



↑ *fig. 21*
Bruce Nauman
Performance Corridor
1969

ad opera dello stesso artista o di altri esecutori eventualmente interessati a riattivarne le fattezze o a prenderla come riferimento per altre composizioni. La scultura, come tutte le parti di un progetto artistico così articolato, è un oggetto che contiene e anticipa le tracce di altre strutture.

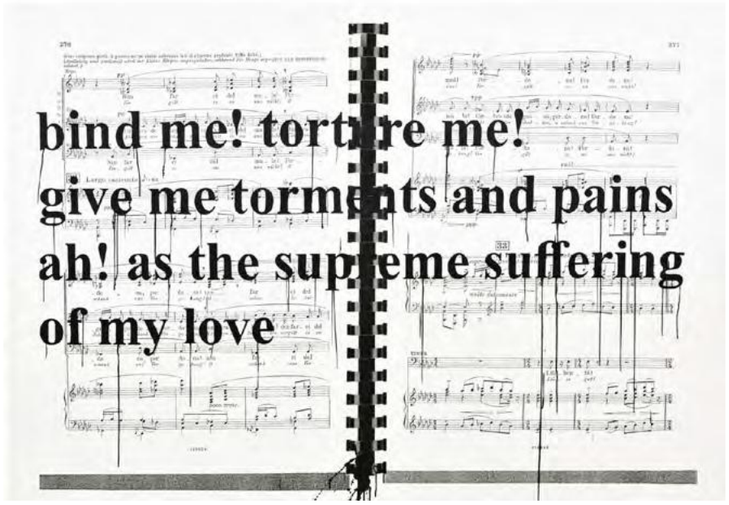
Per dirla altrimenti, nel caso di Nauman – e di tanti altri lavori dagli anni Sessanta in poi –, lo score può coincidere sia con il lavoro stesso, e dunque essere riconoscibile tra le sue forme in termini iconografici, oppure può essere un oggetto altro, un documento separato che fornisce precise indicazioni sull'opera diventando un materiale-guida per la sua comprensione e riproduzione. In questo secondo caso, nell'essere un materiale dichiaratamente autonomo, lo score assume uno statuto di artisticità e, sempre più spesso, viene installato accanto all'opera cui si riferisce o a sostituzione della stessa. Esce dunque dal suo essere un solo feticcio strutturale e, nel suo rimanere una before-image, acquisisce una dignità estetica indipendente. Non c'è neppure differenza di rango tra il testo, l'immagine e l'oggetto: come sostiene in un'intervista del 1970 con l'artista Willoughby Sharp, lo stesso Nauman considera le figure e le persone come oggetti e, almeno a livello compositivo, sembra affidare loro il medesimo rango nell'opera.[45]

Una questione condivisa anche da *3rd Act/ Never Die for Love*, 2019 (*Terzo Atto/Mai morire per amore*), l'installazione di Monica Bonvicini che consiste in due oggetti di scena progettati per una versione mai realizzata della *Turandot* di Puccini al teatro La Fenice di Venezia. Due sculture cilindriche (**fig. 22**), realizzate in ferro e neon e dotate di ruote, sono pensate come oggetti prostetici per il corpo di una performer che, nell'usarli come strumento di *empowerment* femminile, esegue *Give me the pleasure* (2019) (**fig. 23**), una performance pensata per riscattare la figura della schiava Liù, che nel dramma pucciniano si toglie la vita per amore di un uomo.

45 La questione è deducibile da uno scambio riportato in J. Kraynak (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writing and Interviews*, The MIT Press, Cambridge (MA) e Londra (UK), 2005, p. 122. Alla domanda "Does that mean that you see yourself as an object in the context of the piece?" Nauman risponde "I use the figure as an object. (...) The problem involving figures are about the figure as an object, or at least the figure as a person and the things that happen to a person in various situations" / trad. it: "Questo significa che ti vedi come un oggetto nel contesto del pezzo?" risposta: "Uso la figura come oggetto. (...) Il problema delle figure riguarda la figura come oggetto, o almeno la figura come persona e le cose che accadono a una persona in varie situazioni".

↑ *fig. 22*
Monica Bonvicini
3rd Act / Never Die
2019

↑ *fig. 23*
Monica Bonvicini
Give Me the Pleasure
2019



← *fig. 24*
Monica Bonvicini
dalla serie *Blind Me! Torture Me! (#4)*
2019

Che siano o meno attivate dall'atto live, le due sculture sono accompagnate dalle musiche dell'aria cui il lavoro si riferisce – ovvero la prima parte dell'atto terzo dell'opera lirica – e, almeno in occasione della prima installazione pubblica del lavoro alla Galerie Peter Kilchmann di Zurigo,[46] sono accompagnate dalla serie di lavori *Blind me! Torture me!* (2019) (**fig. 24**). Si tratta dieci spartiti intitolati con le ultime parole pronunciate da Liù prima del suicidio e su cui l'artista interviene appuntando delle frasi a supporto di una nuova comprensione femminista della drammaturgia originale. Bonvicini sottolinea i passaggi dell'aria pucciniana in cui il compositore associa la donna a un atto di sadica sottomissione e li utilizza come esempio di una sadomasochistica libertà sessuale: una dichiarazione di emancipazione femminile. Ma soprattutto, l'artista usa lo script, la before-image, come una vera e propria immagine composta e, così facendo, sottrae il materiale dal suo ruolo di mero strumento preparatorio, assegnandogli una dignità artistica ed estetica a sé stante.

46 La mostra, intitolata *Bind me! torture me!* si è tenuta nel 2019 e, insieme agli omonimi lavori script, alle sculture e alla performance, raccoglieva alcuni altri lavori seminali della pratica artistica di Bonvicini. La configurazione proposta per le opere *3rd Act/ Never Die for Love* e *Bind me! torture me!* è la stessa scelta per il suo re-staging presso la Quadriennale di Roma dell'anno successivo (2020/21) intitolata *Fuori*.

Si potrebbe dire che, per usare le parole con cui il curatore e critico Carlos Basualdo definisce lo score:

> The introduction of a score as a document in an exhibition context establishes a hierarchy in the exhibition space; with the artworks on one side and the supporting documentation on the other, the latter is often intended to be seen and considered in a different light – both literally and metaphorically.[47]

Quando poi, come nel caso di Bonvicini, lo spartito agisce da riferimento e contemporaneamente diventa un materiale inedito – cioè ingloba una before-image (lo spartito di *Turandot*) e su essa produce nuovi risultati estetici (le scritte a tempera) – le gerarchie di cui parla Basualdo esplodono e, agendo in compresenza, illuminano le complessità spazio-temporali dell'atto creativo.

In questo caso, Hendrik Folkerts suggerisce di considerare lo score come una "commodity"[48] (un prodotto), un materiale primario che non coincide solamente con l'atto di documentazione di una rappresentazione, ma diventa esso stesso un prodotto autonomo dotato di una propria dignità compositiva. Qualcosa non dissimile da quello che è stato riscontrato anche nel lavoro di Nauman: ogni oggetto prodotto dall'artista americano contiene la traccia di altre strutture pregresse e, pur non mostrandole formalmente, ne permette la sopravvivenza.

Per estensione, a un livello metaforico molto utile ai fini della comprensione del ciclo delle immagini, si potrebbe dire che ogni oggetto è considerabile come uno spartito e, quando funziona da before-image, si unisce ad altri non solo formalmente – cioè su un piano estetico – ma strutturalmente – e dunque a livello

47 "L'introduzione di una partitura come documento in un contesto espositivo stabilisce una gerarchia nello spazio espositivo; con le opere d'arte da un lato e la documentazione di supporto dall'altro, quest'ultima è spesso destinata ad essere vista e considerata sotto una luce diversa, sia letteralmente che metaforicamente". Carlos Basualdo sullo *Score* nel dizionario online intermsofperformance.site, pubblicato da Arts Research Center dell'University of California, Berkeley, e il Pew Center for Arts & Heritage di Philadelphia. http://intermsofperformance.site/keywords/score/carlos-basualdo [ultimo accesso: 15 febbraio 2022].

48 H. Folkerts, *op.cit.*

di quello che è stato definito corredo spazio-temporale, delle sue caratteristiche congenite. Lo score, evidente o occulto che sia, è l'insieme delle "proprietà strutturali" che concedono e coordinano "l'avvicendarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive" la ri-messa-in-scena delle informazioni formali e contenutistiche.[49]

Arrivando a conclusione di questa lunga ricognizione e ricapitolando, si potrebbe dire che ogni oggetto artistico possa potenzialmente ricoprire il ruolo di before-image quando, anche a distanza di tempo dalla nascita, esso si trovi a rivivere in una prospettiva inedita. Ogni nuovo contesto temporale produce una differenza spazio-temporale sulla sua forma che, nelle prospettive di questa ricerca, non dipende, come sosteneva la filosofia continentale, dalla sua appartenenza a un flusso di modificazioni fenomenologiche. Dipende piuttosto dalla capacità che ogni oggetto ha di instaurare relazioni simbiotiche con altri materiali.

Come è stato detto utilizzando i termini di Korzybski, infatti, possiamo immaginare qualsiasi immagine come la manifestazione formale di una struttura che, organizzata come uno script che precede la manifestazione di un evento live o proposta come un insieme di relazioni occultate nella sua fisicità, diventa la rete di informazioni spazio-temporali negoziate nel momento di enactment, nell'unione con altri materiali. Con riferimento alle dinamiche che governano l'approccio simbiotico harmaniano, le immagini composte che derivano dall'aggregazione di più before-images – i casi studio di questa ricerca – sono dunque innervate di una struttura interna ibrida, che si presenta come l'ovvio assemblaggio delle strutture delle immagini che l'hanno creata e, soprattutto, come un nuovo oggetto dotato di caratteristiche che non sono riscontrabili nelle immagini di partenza. Quando la before-image è essa stessa un'immagine composta derivata da un precedente ciclo migratorio, allora la struttura si presenterà doppiamente ibridata e porterà memoria della sua storia pregressa pur aggiornandola di volta in volta con qualità inedite.

Il problema del modello compositivo proposto, in effetti, sembra essere sempre replicabile in termini scalari. Se, come abbiamo detto anche in altre occasioni, il concetto di before-image descrive tanto un'opera d'arte come organismo – cioè

49 U. Eco, *op.cit.*, p. 16.

considerata nella sua condizione di oggetto unico anche quando nato dalla fusione di precedenti – quanto frammenti di altre opere d'arte, documenti, argomenti o stilemi; allora il problema strutturale illuminato in queste ultime pagine dovrà potersi estendere dal più piccolo frammento alla più complessa opera d'arte, dalla più organica immagine composta al più stratificato e complesso agglomerato di *disiecta membra* riconosciuto in configurazioni come quelle dell'archivio e della mostra.

In fin dei conti, con un certo grado di reciprocità, si tratta esclusivamente di studiare il modello interno che regola la forma della singola opera d'arte e di applicarlo su un piano scalarmente più piccolo o più grande. Il modello che permette l'esistenza delle immagini composte, cioè, è lo stesso che gestisce quello dei luoghi in cui è contenuta e viceversa. Ciò che cambia sono le modalità che guidano l'unione dei suoi elementi, la scelta politica, storica, personale che ne incoraggia il montaggio.

2.3 ESPOSIZIONI E ARCHIVI INESAUSTI

Nel corso del primo capitolo, con riferimento alle teorie del filosofo francese Jacques Derrida,[50] è stato citato l'archivio come un luogo privilegiato entro cui muoversi con sguardi differenti. Ricordare la stessa etimologia del termine – doppiamente legata all'idea di origine (*arkê*) e di potere (*arkheion*) – ha permesso di illuminare l'importanza dell'archivio su un piano tanto strutturale quanto funzionale o, in alternativa, ammettere che accedere ai suoi documenti conceda il grande privilegio di padroneggiare il valore mnestico e politico di una specifica narrazione.[51] Gli esempi a tal proposito sarebbero innumerevoli e interdisciplinari: si pensi solo a cosa significhi secretare la consultazione di documenti sensibili (per esempio quelli di una qualsiasi intelligence governativa); si pensi, sul fronte opposto, alle turbolenze diplomatiche generate dai sempre più frequenti *hackeraggi* di informazioni riservate; o ancora si rifletta sulla corsa alla digitalizzazione dei documenti che, in tutte le istituzioni a livello internazionale, ha lo scopo di scongiurare la perdita di conoscenza e, sempre più spesso, assicura un consistente vantaggio strategico per la sopravvivenza in un sistema fatto di supremazie. Non basta però soffermarsi su questioni di ampio spettro o legate a una ovvia gerarchia di poteri pubblico-politici: il valore mnestico dell'archivio ha ripercussioni a tutti i livelli della conoscenza e coinvolge attori differenti anche su un piano prettamente culturale: possedere un album di famiglia o accedere alle collezioni di un qualunque scrittore, filosofo, scienziato, ecc., permette di aumentare la consapevolezza sulla storia dei personaggi in questione e, con motivazioni affettive o di ricerca, concede di poterla preservare e divulgare in maniera significante. Sempre più spesso, per esempio, istituzioni pubbliche e private propongono occasioni espositive dedicate a noti personaggi della cultura e, attraverso l'apertura di archivi storici o personali, in occasione di importanti donazioni o di fortunati ritrovamenti, ri-mettono-in-scena interi segmenti temporali o particolari momenti di vita attraverso la loro esposizione in formato cartaceo o digitale. Per citare solo qualche esempio, negli ultimi anni, solo in Italia,

50 Vd. Capitolo 1, pp. 28–34.

51 Cfr. Cristina Baldacci (2017), *op.cit.*, p.17.

ha inaugurato la colossale ricostruzione interdisciplinare de *Le Muse Inquiete* (2020), la mostra che ha interrotto l'andamento biennale dell'Esposizione d'arte e architettura di Venezia mettendo in scena i materiali conservati nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC); è stato finalmente possibile riscoprire il ruolo di studiose e professioniste ingiustamente misconosciute come Palma Bucarelli e Carla Lonzi tramite lo studio delle loro collezioni o diari;[52] sono stati mostrati documenti di vita privata come volano di una storia collettiva, come nel caso degli album familiari redatti dall'architetto Carlo Aymonino;[53] è stato possibile ricostruire l'intera carriera del curatore Germano Celant e dedicargli un progetto editoriale antologico[54] nell'arco di pochi mesi dalla sua improvvisa scomparsa. In generale, nel corso degli ultimi vent'anni, l'atteggiamento archivistico ha rafforzato il suo ruolo nell'ambito della produzione culturale e, con buona pace della sua stereotipata immagine di deposito impolverato, ha concesso alle sue metodologie tassonomiche di mettersi al servizio di più o meno parziali e fedeli ricostruzioni storiche. Se è vero che la funzione conservativa dell'archivio è alla base della sua stessa esistenza ed è ancora pressoché fondamentale nel guidare le operazioni di catalogazione, ciò che è cambiato di recente è stata la modalità con cui essa è stata declinata dai suoi utilizzatori: dalle forme con cui si ha accesso ai documenti – spesso smaterializzate e digitali – alla libertà con cui sembra possibile

52 Alla prima è stata dedicata una mostra intitolata *Palma Bucarelli. La sua collezione* (2017); gli archivi e i diari della seconda, invece, sono stati utilizzati come punto di partenza per una retrospettiva intitolata *Io Dico Io*, 2021 (*I Say I*) sulle donne della scena artistica. Entrambe le mostre sono state organizzate alla Galleria Nazionale di Roma e si sono confrontate con gli archivi (di opere o documenti) che Bucarelli e Lonzi hanno donato all'Istituzione.

53 I bellissimi lavori sono stati svelati alla Triennale di Milano in occasione della mostra dedicata al maestro architetto *Carlo Aymonino. Fedeltà al tradimento* (2021). Le immagini di alcuni di questi esemplari taccuini sono visionabili al link: https://triennale.org/magazine/gli-album-dei-viaggi-della-famiglia-aymonino [ultimo accesso: 4 ottobre 2021].

54 G. Celant, *The Story of (my) Exhibition*s, Silvana Editoriale, 2021. Il lavoro era già stato previsto e impostato dallo stesso curatore ma la questione sottolinea in maniera ancora più eloquente l'importanza di seguire una traccia all'interno dell'archivio; a morta avvenuta, nell'arco di un anno, i collaboratori hanno avuto la possibilità di concludere il progetto sulla base delle indicazioni ereditate.

ricomporre le fonti e ricostruire nuove narrazioni. Nonostante una devozione filologica sia ancora tenacemente in voga, i frammenti storici dell'archivio si sono via via prestati a quelle esplorazioni rizomatiche di cui parlava Derrida e, progressivamente, hanno portato a esisti metodologicamente meno ortodossi e sempre più enciclopedici.[55]

Come ha sostenuto il critico e ricercatore americano Hal Foster in un famoso saggio pubblicato su October nel 2004 e ormai diventato un classico sull'argomento,[56] l'impulso archivistico ha investito l'arte visiva a partire dagli anni Sessanta e Settanta, sia quando la cosiddetta smaterializzazione dell'oggetto ha portato alla creazione di un materiale artistico solo apparentemente effimero, fatto di carta e altri materiali che chiedevano di essere conservati opportunamente;[57] sia quando molti autori hanno cominciato a creare opere in grado di lavorare come veri e propri contenitori o archivi. Su questo ultimo fronte, come suggerisce anche Cristina Baldacci, l'arte ha usato l'archivio con un approccio mediale su direzioni tanto esplose da rendere "impossibile"[58] una lettura completa dei frammenti a cui ha attinto. Gli artisti hanno ripensato la funzione dell'archivio da un punto di vista formale, contenutistico e metaforico piegandone il significato in termini critici, sociali, politici, affettivi e personali; si sono concentrati sulle sue lacune facendo emergere storie alternative, funzioni e valori per lo più dimenticati o mai esplicitati con dovuta chiarezza.[59] Pur resistendo nella sua forma fisica, cioè,

55 L'esordio di questo approccio enciclopedico nella costruzione curatoriale è ancora una volta riconducibile all'esperienza della Biennale di Venezia e alla mostra curata da Massimiliano Gioni nel 2013. Nel chiamarsi *Il Palazzo Enciclopedico*, appunto, la manifestazione richiamava l'omonimo progetto con il quale l'architetto Marino Auriti ambiva a collezionare tutto il sapere umano e, metaforicamente, dichiarava di voler far coesistere in una stessa struttura concettuale lavori artistici che erano pescati da contesti e tempi completamente differenti.

56 H. Foster, *An Archival Impulse*, in October, vol. 110, The MIT Press, 2004, pp. 3–22, http://www.jstor.org/stable/3397555 [ultimo accesso: 4 ottobre 2021].

57 Un risvolto della questione è stato analizzato da chi scrive anche in S. Mudu (2018), *op.cit.*

58 Non a caso, il già citato lavoro di Baldacci si intitola *Archivi Impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*.

59 Cfr. C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea. Marcel Broodthaers,*

anche nella contemporaneità artistica l'archivio è diventato un luogo di massima apertura linguistica e concettuale. Ha concesso di gestire un potere a cui, come sosteneva lo stesso Derrida, ci si può abbandonare in maniera perturbante o che, come affermava Foucault, si può approcciare criticamente e spesso con modalità distanti dalle tradizionali forme di catalogazione.

Non solo. Con riferimento specifico all'analisi compositiva affrontata da questa ricerca, l'archivio si è dimostrato nella contemporaneità come un modello di riferimento morfologico molto utile alla produzione artistica. Come molte opere o mostre d'arte contemporanea che nascono dall'aggregazione di materiali preesistenti, esso è infatti "formato da *puncta*, 'le cose che sono state' [qui before-images]"[60] che vengono radunate negli stessi perimetri spaziali pur avendo la loro specifica identità. Capire la disposizione spazio-temporale delle cose in esso contenute, dunque, così come capire il montaggio delle before-images in un progetto artistico a prescindere dalla sua grandezza, permette di avvicinare l'osservatore, lo studioso, il ricercatore a capire il valore concettuale dell'insieme. Per dirla altrimenti è l'analisi compositiva del lavoro – archivio, opera od opera-archivio che sia – ad aprire ai suoi significati. Non viceversa.

Frammenti di storie: l'esempio di Rayyane Tabet

Nel 2016, l'artista e architetto libanese Rayyane Tabet avvia le ricerche di *Fragments*, un ambizioso progetto ancora in corso che, nelle sue multiformi declinazioni (un libro, una performance, alcuni cicli di frottage, diverse mostre), può essere letto come un archivio aperto di materiali personali e collettivi, passati e presenti. Nata nel corso di una residenza condotta a Berlino dopo il ritrovamento di alcuni cimeli di famiglia, l'opera-dispositivo è il risultato di un'indagine sulla storia del misterioso incontro avvenuto a inizio Novecento tra il bisnonno dell'artista,

Hanne Darboven, Hans Haacke (tesi di dottorato XXII ciclo, aa. 2010-11), Università Ca' Foscari di Venezia, Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, p. I <http://hdl.handle.net/10579/1128> [ultimo accesso 18 febbraio 2022].

60 G. Giannachi (2021), *op.cit.*, p. 81.

tale Faek Borkhoche, e l'archeologo tedesco Max von Oppenheim. Secondo le prime ricerche, Tabet[61] scopre che, nel 1929, il Mandato Francese a Beirut incarica Borkhoche di controllare i movimenti dello studioso tedesco che, responsabile della campagna di scavo nell'antica città siriana di Tell Halaf, era considerato un potenziale sobillatore di malumori anticoloniali tra i beduini. Oppenheim, infatti, frequentava la regione dal 1911, quando, inviato dai tedeschi per effettuare i rilievi per la costruzione di una strada in grado di collegare Berlino a Bagdad, trovò fortuitamente i primi indizi di quella che sarebbe diventata una delle città simbolo della cultura mesopotamica. Nonostante la costanza delle frequentazioni avesse insospettito i francesi al punto da assegnargli come segretario-spia il nonno dell'artista, le intenzioni di Oppenheim si rivelarono del tutto estranee a qualsiasi coinvolgimento politico: l'archeologo tedesco era genuinamente interessato al materiale storico ritrovato nei siti di scavo e, nei lunghi periodi di soggiorno siriano, aveva dedicato le sue energie alla ricostruzione del gioiello architettonico. Nei sei mesi in cui poté servirsi del supporto di Borkhoche, per esempio, pare fosse riuscito a concludere gran parte degli scavi, a portare alla luce l'intera città, a organizzare l'esposizione dei materiali ad Aleppo e, infine, a trasportare i due terzi dei reperti in Germania. Nonostante il loro grande pregio, tuttavia, i ritrovamenti – perlopiù sculture in legno, calcare e basalto risalenti al IV–VI millennio a.C. – vennero rifiutati dal Pergamon Museum e, nel 1930, esposte privatamente in una vecchia fabbrica a Charlottenburg prima di essere colpiti dai bombardamenti inglesi del 1943. Completamente distrutti o ridotti in frammenti, i pochi resti del Museo di Tell Halaf vengono accatastati in casse di legno senza troppa cura e conservati nei magazzini impolverati del Pergamon Museum almeno fino al 1990, quando la riunificazione della Germani permette la loro riorganizzazione e, in una delle più grandi campagne di ricostruzione, porta alla loro esposizione in alcuni musei internazionali, tra cui i saloni che li avevano rifiutati cinquant'anni

61 La narrazione con cui Tabet si confronta è molto più complessa di come verrà raccontata di seguito. Per un approfondimento a riguardo si consiglia la visione del filmato in cui lo stesso artista spiega le vicende mentre si muove negli spazi del MET di New York in occasione della mostra *Alien Property*, una degli episodi in cui è strutturato il suo progetto. Link: https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/rayyane-tabet-alien-property [accesso 30 settembre 2021].

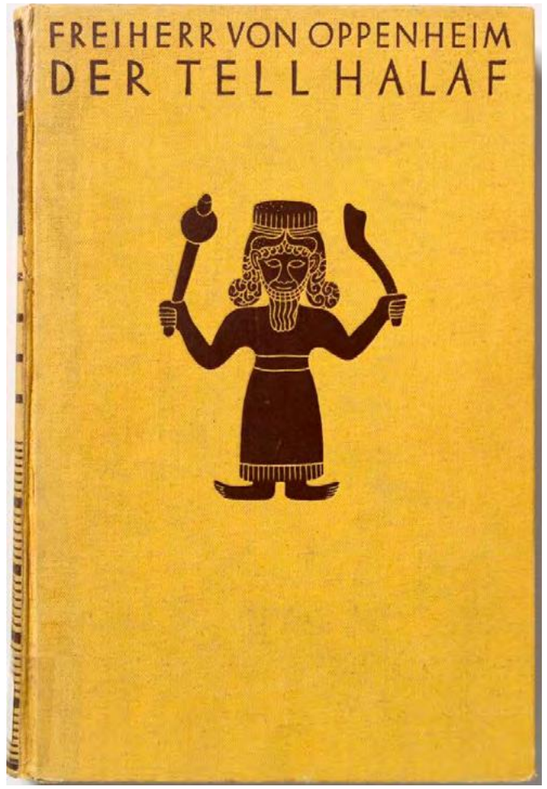
prima[62] e gli archivi da cui parte la ricerca dell'artista libanese.

Quando Tabet ha accesso a questa storia – quando trova un libro[63] (**fig. 25**) inviato da Oppenheim a Borkhoche e una fotografia (**fig. 26**) che ritrae il bisnonno vicino a una tenda beduina con un serpente tra le mani – inizia un primo lavoro di ricerca tra il Pergamon Museum di Berlino e la Max von Oppenheim Foundation in Colonia e decide di riordinare le vicende dell'incontro secondo una ricostruzione pseudo filologica. Ben presto quest'ultima funziona da spina narrativa per un archivio composito che, in modo davvero rizomatico, alterna scalarmente e temporalmente materiali storici a lavori/episodi inediti di cui segue un breve e non esaustivo resoconto.

Alla ricerca dei reperti originali, per esempio, – quelli sopravvissuti ai bombardamenti e non esposti nel museo – Tabet scopre che nel corso dell'iniziale campagna di scavo Oppenheim trovò una serie di 194 materiali lapidei decorati con iconografie mitologiche e posizionati alla base di un palazzo neo-ittita alle porte della città di Tell Halaf. L'artista libanese comincia a individuare i frammenti di questi ortostati tra le collezioni del Pergamo di Berlino, del Louvre di Parigi, del Walters Museum di Baltimora e del MET di New York e, oltre a catalogarli in un personale database secondo la loro georeferenziazione, realizza una serie di lavori chiamata appunto *Orthostates* (2017 – in corso) (**fig. 27**) che attualmente conta una quarantina di frottage elaborati a carboncino su carta e direttamente realizzati sulle superfici dei rilievi originali (**fig. 28, 29**). Con lo stesso metodo, in un progetto parallelo, Tabet comincia a documentare l'esistenza di mille frammenti più piccoli marginali e semidimenticati, e li raduna in un'unica installazione a

62 Con circa ventisettemila frammenti vennero ricostruite circa 30 sculture (tra il 2001 e il 2007) e con poco meno, nel 2011 venne completata la ricostruzione della Porta di Ishtar, l'ingresso occidentale della città di Tell Halaf e oggi ingresso all'area Asiatica del Museo Pergamon.

63 Si tratta di un libro intitolato *Der Tell Halaf* che l'archeologo pubblica nel 1931 e invia il Natale come omaggio al suo compagno. Ha una copertina gialla come il libro che pubblicherà Tabet ottant'anni dopo e, con un disegno stilizzato, rappresenta una delle tante immagini votive trovate negli scavi della città siriana. Al suo interno, come un vero compendio della campagna intrapresa, si presenta come una collezione di fotografie riferite alle operazioni in situ e ai singoli oggetti trovati e ormai trasferiti nei vari musei.



↑ *fig. 25*
Max von Oppenheim
Der Tell Halaf
1931

← *fig. 26*
Archivio Rayyane Tabet
Fotografia che ritrae Faek Borkhoche con in mano un serpente

parete intitolata appunto *Basalt Shards,* 2017 (**fig. 30, 31**). Poi, una volta scoperto che il principale ritrovamento di Oppenheim è una statua di una Venere in basalto oggi ricostruita in frammenti e ospitata al Pergamon (**fig. 32, 33**), Tabet realizza delle stampe in lamina dai gessi utilizzati per la ricostruzione dell'originale e, nell'installazione *Ah, my beautiful Venus!,* 2017 (**fig. 34**) – titolo derivato dalla frase che l'archeologo usava esclamare di fronte al suo più prezioso ritrovamento – li espone su piedistalli/cavalletti in legno disposti su una pavimentazione in basalto realizzata a Swaida, a sud della Siria (**fig. 35, 36**).

Nell'installazione *Genealogy*, 2016 (**fig. 37, 38**), invece, Tabet realizza un supporto concettuale per l'unica eredità lasciata dal bisnonno Faek Borkhoche: un tappeto di venti metri in lana di capra donatogli dai beduini di Tell Halaf, che, per volontà testamentaria, avrebbe dovuto essere diviso in parti uguali tra i figli, tra i loro discendenti e così via per generazioni, fino a quando, eventualmente, il tessuto non fosse completamente sparito. In diverse occasioni espositive, Tabet ricostruisce la sagoma del tappeto originale ormai inesistente nella sua integrità e, tracciando a parete una sorta di essenziale albero genealogico fatto di caselle corrispondenti alla suddivisione prevista dal bisnonno, riempie gli spazi ortogonali con i pezzi di tappeto ancora esistenti e ormai appartenenti ai diversi ceppi familiari.

Nel 2016, con la pubblicazione di *Fragments / Bruchstücke*, 2016 (**fig. 39**), Tabet ricostruisce la storia dell'incontro tra Oppenheim e Borkhoche in un libro che ha le stesse fattezze di quello ritrovato nella casa dei genitori. In un grosso volume giallo, raduna fotografie del bisnonno, degli scavi, dei ritrovamenti, del museo di Charlottenburgh, ma anche immagini delle sue installazioni o testi descrittivi e trascrizioni delle lettere che Borkhoche inviava alla moglie e ai figli. In omaggio a una di queste, per esempio – la cartolina che ritrae il bisnonno con un serpente e in cui egli descrive il modo in cui ha ucciso l'animale –[64] Tabet realizza la

64 Queste le parole riportate nella cartolina: "Dear Victoria/ I kiss you; I kiss Joseph, Albert and Marie and wish you all good health. This is a photograph of the snake I caught hidden under a Bedouin's tent. After showing it around, I killed it. / The next day a photographer took this portrait of me holding it. /I am standing and my tent is behind to my right. /All is well here except the unbearable scorching heat. / Send me your news and send my regards to all the neighbors. / My best wishes and a thousand kisses to the kids. /

↑ *fig. 27*
Rayanne Tabet
Orthostates
2017 – in corso

↑ *fig. 28*
Rilievo ortostato: figura seduta che tiene un fiore di loto
X–IX secolo a.C. ca.

↑ *fig. 29*
Rayanne Tabet
Orthostat #170a
2017

↑ *fig. 30*
Rayanne Tabet
Basalt Shards
2017–in corso

↑ *fig. 31*
Rayanne Tabet
Basalt Shards (dettaglio)
2017–in corso

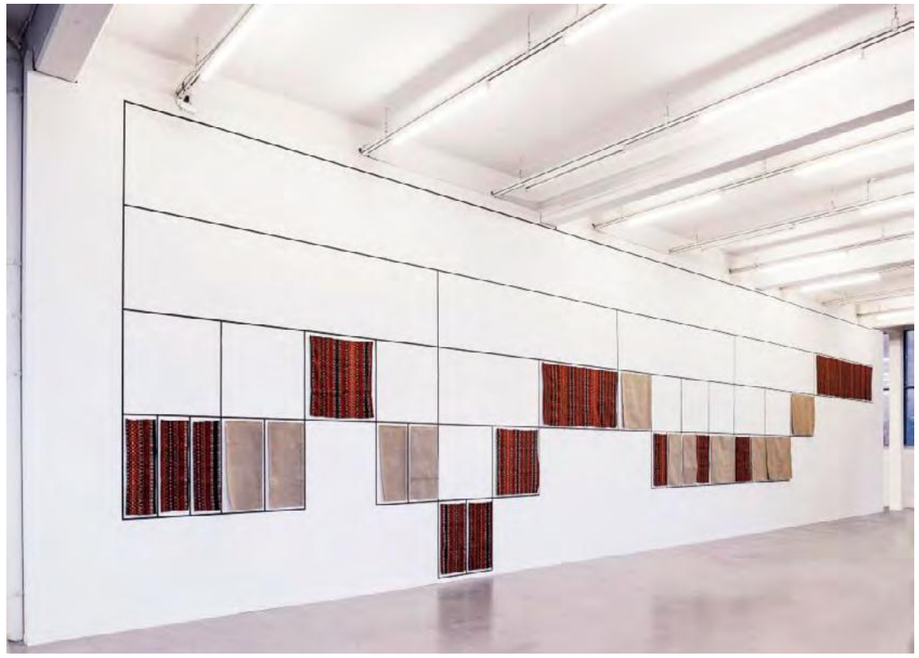
↑ *fig. 32*
La testa della Venere seduta emerge
dagli scavi di Tell Halaf (Siria)
12 marzo 1912

← *fig. 33*
Venere seduta dopo
i bombardamenti del 1943

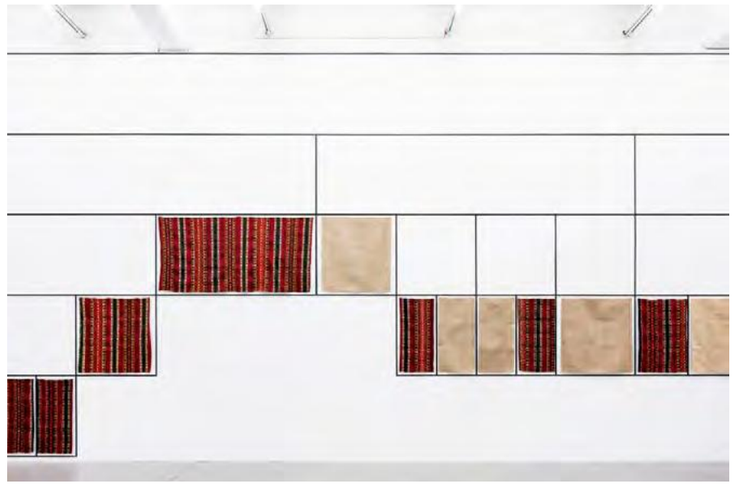
↑ *fig. 34*
Rayanne Tabet
Ah, my beautiful Venus!
2017

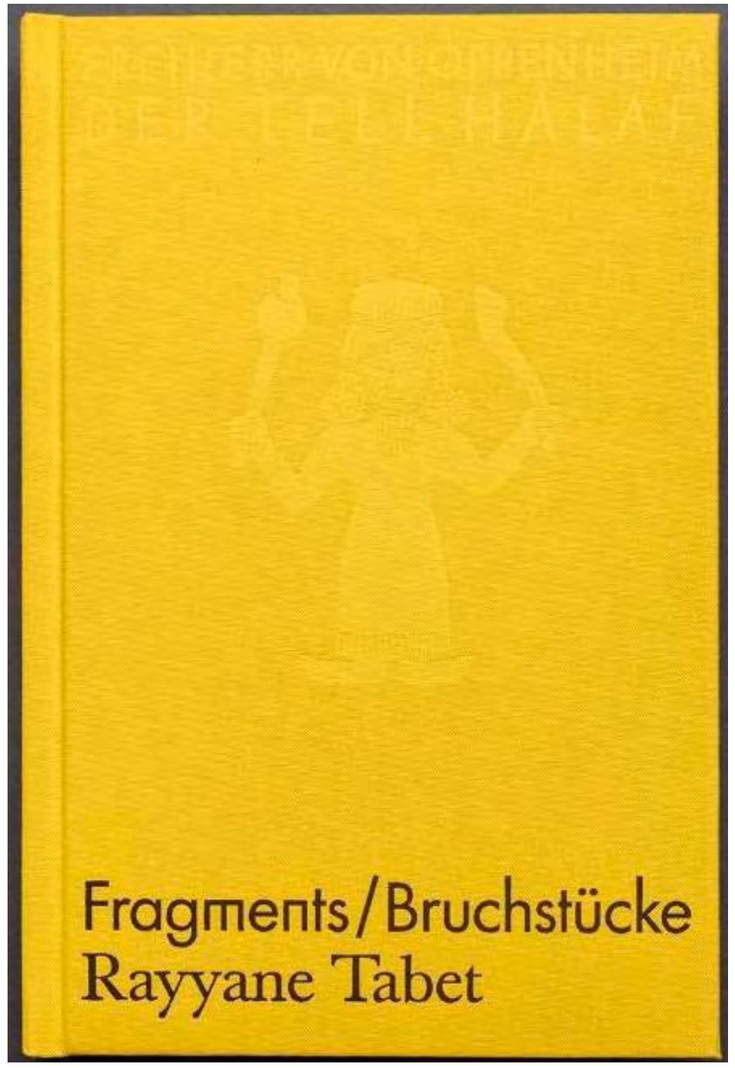
↑ *fig. 35*
Rayyane Tabet
Ah, my beautiful Venus! (dettaglio)
2017

↑ *fig. 36*
Rayyane Tabet
Ah, my beautiful Venus! (dettaglio)
2017



↑ *fig. 37* Rayyane Tabet, *Genealogy*, 2016
↓ *fig. 38* Rayyane Tabet, *Genealogy* (dettaglio), 2016





↑ *fig. 39*
Rayyane Tabet
Fragments /Bruchstücke
Kaph Book e Kunstverein Hamburg
2018

performance *Dear Victoria*, 2016 (**fig. 40, 41**) un *reading* in cui lui stesso legge la storia della ricostruzione degli eventi e, accompagnato dal libro di Oppenheim e alcune fotografie, simula un tour guidato negli spazi in cui sono esposte le sue opere.[65]

Un'installazione intitolata *Portrait of Faek Borkhoche*, 2021 (*Ritratto di Faek Borkhoche*) (**fig. 42, 43**), invece, raduna solo i documenti relativi al bisnonno dell'artista e, tra fotografie e corrispondenze, costruisce un sub-archivio delle tracce che testimoniano i suoi sei mesi di spionaggio. Infine – se così si può dire – nell'ultimo anno Tabet realizza un lavoro di catalogazione digitale[66] intitolato *Digital Surrogates* (*Surrogati digitali*) (**fig. 44**) che considera come un "archivio relazionale" in cui ogni visitatore può navigare tra i frammenti della narrazione principale e seguirne una propria tra i tanti tempi e spazi contenuti nell'intero progetto.

L'oggetto come archivio e viceversa: morfologie e temporalità

Inutile sottolineare come l'intreccio di eventi, materiali, occasioni espositive e pubblicazioni costruito da Tabet rientri perfettamente in quella categoria di prodotti artistici che adoperano la forma archivistica come uno strumento mediale. Ma non è superfluo sottolineare come la ricerca dell'artista libanese si serva delle regole dell'archivio almeno su tre, forse quattro, fronti. Il primo è certamente di tipo formale e prevede che ogni materiale storico o inedito venga trattato come un

Yours / Faik / Tell Halaf, June 1929" / trad. it.: "Cara Victoria/ ti bacio; bacio Joseph, Albert e Marie e auguro a tutti buona salute. Questa è una fotografia del serpente che ho catturato nascosto sotto la tenda di un beduino. Dopo averlo mostrato in giro, l'ho ucciso. / Il giorno dopo un fotografo ha scattato questo mio ritratto mentre lo tengo. / Sono in piedi e la mia tenda è dietro alla mia destra. / Tutto bene qui tranne il caldo torrido insopportabile. / Mandami le tue notizie e manda i miei saluti a tutti i vicini. / I miei migliori auguri e mille baci ai bambini. / Tuo / Faik / Tell Halaf, giugno 1929".

65 La trascrizione dello script è disponibile sul sito dell'artista al link: https://archive.rayyanetabet.com/Detail/objects/571 [data ultimo accesso: 30 settembre 2021].

66 Consultabile al link https://archive.rayyanetabet.com/ [data ultimo accesso: 30 settembre 2021].

documento che, nella sua singolarità di frammento, viene addirittura classificato, catalogato, etichettato con diciture essenziali che identificano la sua reale o presunta provenienza. In *Ah, my Beautiul Venus!*, per esempio, Tabet dispone i suoi materiali su piedistalli ben distanziati ed esalta la qualità ostensiva di questi reperti; in *Portrait of Faek Borkhoche*, i documenti originali – fotografie, oggetti, carteggi ufficiali ecc. – sono mostrati all'interno di teche e si confrontano l'uno con l'altro in maniera tassonomica; più in generale, in quasi tutte le installazioni di *Fragments*, Tabet mette in mostra le before-images della sua narrazione, le riordina, rimonta, riattiva per costruire quella struttura sistematica tipica degli archivi.

Il secondo fronte è certamente strategico: queste operazioni di ri-messa-in-scena, così come la stessa forma dell'archivio, sembrano rispondere perfettamente alla definizione foucaultiana di "dispositivo" che, a detta del filosofo Giorgio Agamben, si presenta come "un insieme eterogeneo di elementi" che risultano "dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere".[67] Tralasciando per un attimo l'aspetto di potere – pur presente in questi lavori Tabet –, l'approccio archivistico di *Fragments* ha lo scopo strategico di stabilire l'attendibilità della narrazione stessa e sottolineare che, quel preciso modo di strutturare l'opera, conceda di avvicinare lo spettatore a una reale conoscenza degli eventi. D'altronde l'archivio è il luogo di conservazione di questa conoscenza e, nel mostrare le before-images secondo le sue regole, Tabet fornisce i termini di una narrazione attendibile o, in termini object-oriented, suggerisce che la fruizione di una sua opera consenta un avvicinamento alla conoscenza del reale. Non è importante che quell'ordine o quella struttura siano solo una versione dei fatti, magari viziata dall'inadeguatezza di colmare la distanza con il passato o le varie lacune che ne derivano; l'artista vuole solo fornire una versione plausibile e utilizza le forme di display dell'archivio come supporto di veridicità.

La questione del potere sottolineata da Agamben, invece, ha a che fare con un terzo e fondamentale fronte: questa volta di tipo concettuale. Se, come sosteneva Derrida l'archivio è tanto il luogo in cui i frammenti sono ricondotti all'origine quanto quello in cui su manifesta il loro valore politico, allora il palinsesto di oggetti

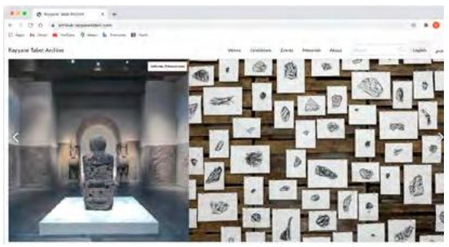
67 G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, edizioni Nottetempo, Roma 2006, p. 7.

↑ *fig. 40*
Rayyane Tabet
Dear Victoria
2016

↑ *fig. 41*
Rayyane Tabet
Dear Victoria
2016

↑ *fig. 42*
Rayyane Tabet
Portrait of Faek Borkhoche
2021

↑ *fig. 43*
Rayyane Tabet
Portrait of Faek Borkhoche (dettaglio)
2021



↑ *fig. 44*
Rayyane Tabet
Digital Surrogates
2021

ordinato da Tabet è tanto un dispositivo per ritrovare le radici della sua storia familiare, quanto il modo per esercitare un potere quantomeno critico. Raccontare le vicende del misterioso incontro tra il bisnonno e Oppenheim, infatti, non significa solamente lasciarsi guidare da un potente slancio affettivo. È piuttosto il modo di illuminare le caratteristiche di un momento storico delicato come quello coloniale e, tramite il racconto della confusione diplomatica, dei soprusi culturali, di ermeneutiche di parte sempre schierate ad Occidente, illuminare le origini delle condizioni socioculturali in cui versa anche la Siria contemporanea. Per quanto non possa certo aspirare a ottenere grandi rivoluzioni, Tabet si fa portavoce di una denuncia: quella di un popolo intero che, dal 2011 e con l'inizio della crisi siriana e le continue guerre civili, non è solo stato ridotto in miseria o costretto a migrare, ma ha visto andare distrutto un patrimonio archeologico millenario, lo stesso scoperto da Oppenheim.[68]

Un quarto e ultimo livello – in linea con le prerogative di questa ricerca – è infine di tipo morfologico-compositivo. A prescindere dalla tipologia di conoscenza a cui è dedicato, dall'estetica assegnata e dalle motivazioni che ne guidano la costruzione, il lavoro di Tabet dimostra che l'approccio archivistico della contemporaneità si contraddistingua per la gestione di sistemi eterogenei di materiali che, in linea con le teorie della OOO e in maniera simile a quanto affermato circa la struttura degli oggetti, accolgono elementi ben definiti, ognuno dotato di una fisicità, di una specifica aderenza temporale e, infine, di un valore concettuale o contenutistico. Non solo. Ogni configurazione raggiunta dalla loro aggregazione, ogni specifico episodio del progetto-archivio, diventa un materiale altrettanto definito e, dunque, si presta ad essere utilizzato come un oggetto a sua volta occorrente a nuovi e più grandi progetti o, più semplicemente, suscettibile di sempre nuove interpretazioni. Nel caso di Tabet, per esempio, ogni episodio presentato ha la conformazione morfologica di oggetto composto da elementi più piccoli e, nel suo

68 In qualche modo, inoltre, la storia di von Oppenheim e la sua nazionalità ricordano immediatamente il rapporto tra Siria e Germania contemporanee sul fronte della migrazione. Nel 2015 la Cancelliera Angela Merkel concesse asilo a tutti coloro risalivano la cosiddetta "rotta balcanica": un'apertura senza precedenti che ancora oggi sembra portare il peso di politiche economiche di stampo coloniale.

essere un lavoro a sé stante, diventa una porzione dell'archivio in cui è contenuto. Vale a dire, immaginando che ognuna di queste entità svolga la funzione di before-images per l'oggetto che andrà a comporre, che gli archivi stessi hanno la doppia funzione di essere oggetti e, al contempo, essere i luoghi in cui stoccare i frammenti prima e dopo l'atto creativo.

Per comprendere questo processo di costante risignificazione, questo artificio compositivo fatto di continue *mise en abyme*, è necessario dotarsi di adeguati strumenti di orientamento, di una guida, "di una traccia, di un'impronta, concreta o virtuale che sia".[69] L'atto di accoppiamento tra un oggetto e l'altro, si può dire, richiede di seguire dei codici: qualcosa che, a livello contestuale, adotta il ritmo del ciclo delle immagini e fornisce le coordinate per un movimento nel panorama temporale; o che, a livello più specificamente compositivo, segue regole molto simili a quelle della OOO, comprese le modalità strutturali con cui ogni oggetto stabilisce connessioni o relazioni con gli altri. Come abbiamo detto utilizzando l'esempio di Korzybski, mentre entrano ed escono dagli archivi oscillando tra la loro condizione di before-images e after-images, le strutture dei singoli oggetti si riattivano, si uniscono a quelle degli altri, si opacizzano nel segno dei rapporti simbiotici e metaforici per creare un unico livello: una griglia di legami fisici e concettuali che, in maniera ibrida, diventerà una partitura composita in grado di avere memoria delle caratteristiche delle singole parti e di distinguersi per caratteristiche peculiari a loro volta potenzialmente rinegoziabili.

La mostra come oggetto composto

Il senso di questo filtro compositivo e il valore di questa morfologia spazio-temporale non sfugge certo alla progettazione curatoriale. Non è un caso che i lavori pensati da Tabet conquistino un display dai confini allargati come una mostra né è da tralasciare che molti degli oggetti artistici presentati nel corso della trattazione facciano coincidere la propria dimensione fisica con quella di progetti espositivi più o meno estesi e intermediali. Anche la mostra, come l'archivio, è

69 C. Baldacci (2017), *op.cit.*, p. 22.

di per sé una collezione di materiali che rinegoziano la propria autonomia nel momento in cui vengono riordinati in una nuova configurazione e tematica; essa emerge come un'entità concettualmente, formalmente e temporalmente stratificata proprio grazie alla ri-attivazione dei frammenti di cui è composta; e, infine, è un oggetto destinato a rimanere significante prestandosi ad essere aperto, ripetuto ("re-staged") e riposizionato ulteriormente.

Per essere più chiari, la mostra è un oggetto composto da oggetti che si uniscono secondo il metodo simbiotico previsto dalla OOO ma che, a sua volta, si presenta sempre pronto a ripresentarsi in nuova veste o comporre altre entità secondo i ritmi dettati dal ciclo delle immagini. Essendo attraversata dalle stesse dinamiche compositive che portano le sue parti all'aggregazione ed essendo essa stessa destinata a ripetersi o riadattarsi nel tempo, dunque, essa si manifesta sempre come una versione scalarmente più grande di ciascun elemento mostrato al suo interno e più piccola del contesto che andrà a produrre. Anzi, a ben vedere, tra tutti i materiali artistici finora presi in esame, gli esempi curatoriali[70] sono forse quelli che più aiutano a comprendere le complessità spazio-temporali generate da un'applicazione combinata delle esigenze compositive della OOO e di quelle temporali del ciclo produttivo delle immagini composte.

A tal proposito risultano convincenti le parole contenute in un recente volume incentrato sul valore del tempo nelle pratiche curatoriali. In poche righe introduttive, in effetti, le curatrici della pubblicazione *Of(f) Our Times: Curatorial Anachronics*,[71] le studiose Rike Frank e Beatrice von Bismark, offrono una definizione del concetto di mostra estremamente affine allo scenario appena proposto:

70 Benché sia un ambito di indagine abbastanza giovane e riferito agli ultimi dieci anni, la storia delle mostre è una parte fondamentale degli studi sulla cultura visuale e consente di analizzare le esposizioni come progetti culturali che, a livello morfologico, contenutistico e temporale, condividono le stesse dinamiche di altri oggetti relativi a tutti gli ambiti della cultura del progetto.

71 R. Frank, B. von Bismarck (a cura di), *Of(f) Our Times: Curatorial Anachronics*, Sternberg Press e Oslo National Academy of the Arts, Berlin 2019.

> Exhibitions are tightly intertwined with the process of historiography, creating dynamics and plural relations among and beyond participants both human and nonhuman. *They are able to connect different histories* while writing history themselves, their reciprocal relationship making them *complex object and transformative agent* in historical research.[72]

Per quanto risulti già notevole il riferimento a una paritaria compartecipazione umana e non umana nelle dinamiche espositive – un fatto che risponde perfettamente alla "flat ontology" della OOO e supporta l'importanza dell'intermedialità nella produzione artistica contemporanea –; gli aspetti illuminanti che emergono dalle parole di Rilke e von Bismarck coincidono esattamente con l'abilità delle esposizioni di "connettere differenti momenti storici" e con il fatto che, proprio in virtù di questa loro connettività temporale che coincide con l'anacronismo, esse si presentino come "oggetti complessi" e "agenti di trasformazione".

Anche secondo le due studiose, in effetti, sembra che ogni elemento concorrente alla costruzione di una mostra – sia esso prelevato da un archivio o da una collezione privata, sia un oggetto storico o contemporaneo, sia esso, appunto, umano o non umano – si comporti come una vera e propria before-image che, nel momento in cui è esposta, rinuncia alla sua autonomia per sedimentare più o meno provvisoriamente in un contesto inedito.

Durante la fase di allestimento, infatti, quella che il ciclo ha chiamato genericamente enactment, la mostra si manifesta in tutta la sua "frammentata unità"[73] di "oggetto complesso": ha il compito di presentarsi come un organismo compatto in grado di veicolare un messaggio unitario e inedito rispetto a quello delle parti che lo compongono ma, contemporaneamente, deve poter dimostrare

72 "Le mostre sono strettamente intrecciate con il processo della storiografia, creando relazioni dinamiche e plurali tra e oltre i partecipanti sia umani che non umani. Sono in grado *di connettere storie diverse* mentre scrivono la storia stessa, la loro relazione reciproca li rende *oggetto complesso e agente trasformativo* nella ricerca storica". R. Frank, B. von Bismarck, *Introduzione*, in R. Frank, B. von Bismarck (2019), *op.cit.*, p. 1 [corsivi miei].

73 M. Copeland, Introduzione: *Choreographing Exhibitions: An Exhibition Happening Everywhere, at all Times, with and for Everyone*, in M. Copeland, J. Pellegrin J. (eds.), *Choreographing exhibitions*, a Ferme du Buisson and Kunst Halle Gallen editions, 2013, p. 20.

il legame che intercorre tra loro, illuminare le motivazioni che ne hanno guidato la simbiosi e che rendono ancora ogni frammento un unicum irriducibile. Da un punto di vista temporale, inoltre, questa complessità risponde perfettamente alle logiche della costellazione benjaminiana che, in maniera del tutto anacronica, fa coesistere frammenti eterogenei che sono ognuno testimone di una propria esperienza di tempo. Non solo. Quasi a ribadire l'esemplarità con cui la mostra risponde alla meccanica del ciclo, l'introduzione di Rilke e von Bismark sembra alludere al fatto che nessun progetto espositivo può dirsi davvero permanente. Il suo destino è quello di cambiare in base a diverse ragioni (nuove acquisizioni, necessità logistiche, scelte curatoriali o conservative, e così via) e, proprio questa provvisorietà lo fa coincidere perfettamente con la definizione di "agente *in* trasformazione" (e non solo *di* trasformazione) almeno per due ragioni.

In primo luogo, concluso l'allestimento, gli oggetti che hanno funzionato come before-images torneranno ai luoghi che li conservano abitualmente – i vari archivi, depositi, collezioni pubbliche e private, ecc. – e si presenteranno nuovamente occorrenti per altre composizioni. Come detto nella prima parte del capitolo rispetto alla metafora archeologica e al lavoro di Panayiotou, infatti, a differenza di quanto sostiene la OOO, le immagini si uniscono con una certa reversibilità e, soprattutto gli oggetti di una mostra, in quanto frammenti autosignificanti, possono sedimentare formando sempre nuove configurazioni. Gli stessi materiali delle installazioni e mostre di Tabet, ad esempio, migrano di episodio in episodio rimanendo invariati ma creando sempre nuove narrazioni o porzioni d'archivio.

In secondo luogo, come detto, durante il momento di esposizione la mostra si dota di una propria fisicità, di una specifica temporalità e di un univoco apporto concettuale. Ma a conclusione di questa fase più o meno duratura – quando l'agglomerato ottenuto viene smembrato o la mostra chiude i battenti – essa rimane solo un oggetto concettuale e temporale. A questa perdita di consistenza fisica non corrisponde altro che una modificazione del suo statuto di oggetto e l'ingresso di quella fase che, nel ciclo migratorio, è creatrice di after-images. Per scongiurare l'oblio, infatti, la mostra continuerà ad esistere grazie alla sua trasformazione in documentazione – ad esempio filmica, fotografica o editoriale – e, in questa sua nuova emanazione oggettuale, funzionerà da before-image per successive, nuove e potenzialmente infiniti incursioni o riadattamenti.

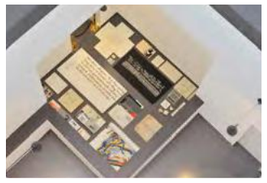
In uno snello saggio intitolato *Radical Museology* (2013),[74] per esempio, la curatrice e ricercatrice americana Claire Bishop si confronta con il concetto di curatela e, per sostenere che essa debba essere un agente attivo di trasformazioni, descrive l'approccio di tre musei – il Van Abbemuseum di Eindhoven, il Reina Sofía Madrid e il MSUM di Lubiana – che sono stati in grado di guardare alla storia, riprogettarne un'applicazione nel presente e ambire a un cambiamento nel futuro. Questo metodo, che Bishop chiama "contemporaneità dialettica" e dice essere uno strumento politico fondamentale per distruggere qualsiasi analisi faziosa della storia, prevede la costruzione di "temporalità multiple e sovrapponibili"[75] che si prestano a seguire la composizione delle immagini prevista dal ciclo produttivo e dalla OOO. Uno degli esempi analizzati da Bishop e in questo senso più calzanti è quello del Van Abbemuseum di Eindhoven che, dal 2004 al 2011, sotto la direzione del direttore Charles Esche ha iniziato a considerare la collezione museale come un organismo composto da diverse entità – non solo oggetti d'arte, ma anche materiali provenienti dall'archivio, dalla biblioteca o dagli uffici – e ha inviato artisti e curatori a ricomporli secondo molteplici narrazioni. Nell'arco di sette anni, due macro-progetti intitolati *Plug In* (2006-09) e *Play Van Abbe* (2009-11) hanno funzionato da incubatori per l'inaugurazione di una cinquantina di allestimenti, che si sono succeduti negli spazi espositivi o hanno convissuto creando le temporalità multiple di cui parla Bishop. Una parte fondamentale del progetto *Play Van Abbe*, intitolata *Time Machines – Reloaded* e presentata nel corso del 2011 nella mostra *The Politics of Collecting - The Collecting of Politics*, prevedeva che il museo dovesse diventare una mostra di esposizioni e, nelle varie sale, ricreava gli allestimenti dei progetti curatoriali più sperimentali della storia del Novecento attraverso la loro documentazione.

Un'installazione, per esempio, si occupava di ricostruire la celebre mostra di arte degenerata *Entartete Kunst* (1937) e, con un essenziale allestimento, disponeva a parete e all'interno di alcune armadiature a cassettoni i materiali che ne documentavano l'esistenza (**fig. 45**); pochi altri supporti in plexiglass ricreavano l'allestimento pensato nel 1968 dall'architetta Lina Bo Bardi per il Museu de Arte de São Paolo (**fig. 46**); o ancora un gruppo di documenti fluttuanti e disposti su un piedistallo costituivano il poetico rifacimento del *Musée Imaginaire* di Malraux pensato dal filmaker Florian Schneider (**fig. 47**). Nessuno di questi allestimenti, tuttavia, si presentava come un re-enactment filologico, anzi diventava una mappatura di indizi, di oggetti, di suggerimenti che, in maniera molto archivistica, innescavano la curiosità di un avveduto fruitore facendolo diventare un vero e proprio "hunters of objects".[76] Il grande merito di questa come di altre mostre della direzione Esche, non è stato solamente quello di usare la mostra come un dispositivo per riattivare materiali storici né, come mira a spiegare Bishop, ha coinciso esclusivamente con l'azione politica di liberare e democratizzare dei documenti fino ad allora celati al grande pubblico. Da un punto di vista compositivo e ai fini di questa ricerca, piuttosto, l'operazione ha dimostrato che la mostra si può davvero comportare come una costellazione di oggetti del passato e che ognuno di essi, fin dal tempo della loro prima esposizione, si presenta a loro volta come un agglomerato di materiali perfettamente aggiornabile grazie anche a quanto resta di loro.

L'esposizione di arte degenerata, l'allestimento di Bo Bardi e, come è stato già ampiamente detto nel primo capitolo, anche il Museo Immaginario di Malraux, erano

↑ *fig. 45*
Entrartete Kunst, 1937
(ricostruzione)
2011

↑ *fig. 46*
Lina Bo Bardi, São Paolo
(ricostruzione)
2011



↑ *fig. 47*
Musée Imaginaire
(interpretazione)
2011

74 Pubblicato in italiano con il titolo di *Museologia Radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?* da Johan & Levi, Monza nel 2017 e riferito a una prima pubblicazione del 2013: C. Bishop, *Radical Museology. Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Koenings Books, Londra, 2013.

75 Cfr. C. Bishop (2017), *Ivi.*, p. 56.

76 G. Harman (2017) *op.cit.*, p. 12.

↑ *fig. 48*
When Attitudes Become Form
Venezia
2013

↑ *fig. 49*
When Attitudes Become Form
Berna
1969

dei veri e propri agglomerati di oggetti che hanno cessato di esistere fisicamente (e in quella specifica configurazione) nel momento stesso in cui le varie esposizioni o eventi originari hanno chiuso i battenti. Lungi dallo scomparire completamente, però, questi progetti si sono trasformati in un altro tipo di materiale, stavolta documentale, che è rimasto nell'archivio fino a quando – destato l'interesse del Van Abbemuseum nello specifico – non ha potuto tornare in auge grazie a una nuova composizione. Quest'ultima è un oggetto altrettanto posizionato temporalmente che, parafrasando le parole di Bishop, si presenta individualmente rivolto al presente e contemporaneamente memore di un precedente momento storico[77] o, ed è lo stesso, è un oggetto in grado di far coesistere "passato remoto e futuro anteriore"[78] negli stessi perimetri fisici. Anche ogni ripetizione temporale, allora, è un'aggregazione tra oggetti del passato che incontrano oggetti del presente.

La questione è ormai radicata nel settore dell'exhibition-making e, con le dovute specifiche, si presta a descrivere una crescente quantità di altre esperienze curatoriali finalizzare a riproporre episodi espositivi del passato – si pensi alla celebre *When Attitude Become Form* ri-allestista da Germano Celant (**fig. 48**) a distanza di quasi cinquant'anni dall'originale di Harald Szeeman (**fig. 49**);[79]

77 *Ivi.*, p.39.

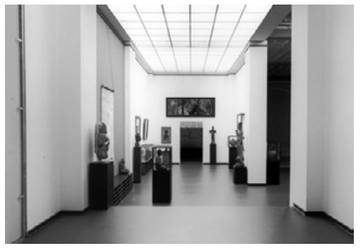
78 *Ivi.*, p. 31.

79 La mostra, curata nel 2013 da Germano Celant negli spazi veneziani di Fondazione Prada è un classico esempio negli studi di re-enactment in ambito curatoriale. Nel suo essere un riallestimento del celebre progetto di Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna (1969), ha subito illuminato problematiche non solo estetiche e formali ma anche e, soprattutto, concettuali. Per ulteriori approfondimenti si suggerisce: N. Foster, *Restaging Origin, Restaging Difference: Restaging Harald Szeemann's Work*, in Journal of Curatorial Studies 8: 2, 2019, pp. 232–58; F. Leonardi, *Curating the context: re-enacting and reconstructing exhibitions as ways of studying the past*, in Museum Management and Curatorship, Vo. 36, issue 2, 2021.

si pensi al progetto *Nachbau*, 2007 di Simon Starling che, dopo un'attenta ricostruzione d'archivio si è tradotto in quattro fedeli fotografie dei primi *display* presentati al Museum Folkwang di Essen (**fig. 50, 51**); o ancora ci si riferisca alla già citata esperienza di Rayyane Tabet, in cui gli oggetti di cui sono composti i singoli momenti espositivi o gli stessi allestimenti sono sottoposti a operazioni di costante migrazione o adattamento.

Più in generale, si può dire, l'approccio del Van Abbemuseum si presta a decretare definitivamente che la mostra, nonostante il suo essere un oggetto dichiaratamente composto come l'archivio, si presta ad essere attraversata dalle stesse dinamiche degli oggetti che mette in scena, sia per quanto riguarda la partecipazione al ciclo produttivo before-after, sia per quanto concerne le regole che guidano il suo processo composizionale, simbiotico e strutturato sulla base di partiture complesse.

↑ *fig. 50*
Simon Starling
Nachbau
2007



↑ *fig. 51*
Simon Starling
Nachbau
2007

Coreografare spazio e tempo, la struttura dell'esposizione

La doppia esperienza spazio-temporale della mostra – quella che le concede di essere un'entità composta di frammenti ognuno con la propria esperienza di tempo e che, contemporaneamente, le riconosce le caratteristiche di un oggetto effimero, prodotto in uno specifico momento e potenzialmente aggiornabile nel tempo – risponde perfettamente alle dinamiche del ciclo produttivo delle immagini-composte e, come tutti gli oggetti che si comportano in questa maniera, acquisisce una performatività time-based. Non è un caso che in un saggio[80] contenuto in *Of(f) Our Times: Curatorial Anachronics*, la stessa von Bismark sottolinei come i problemi di una tale lettura spazio-temporale dell'esposizione si sovrappongano a quelli "encountered in dance and theater studies". In effetti, quanto detto sulle mostre, fa emergere un carattere processuale che, a livello compositivo, è addirittura rafforzato dalle modalità con cui sono progettate una mostra e una danza.

Anche in un altro progetto editoriale[81] del 2013, stavolta intitolato *Choreographing Exhibitions* e curato da Mathieu Copeland, i meccanismi che governano la mostra sono metaforicamente equiparati a quelli di una coreografia. Secondo gli oltre trenta professionisti coinvolti nella pubblicazione (artisti, curatori, studiosi, danzatori, ecc.), ogni progetto espositivo è attraversato da una serie di dinamiche compositive che, come prevede la tecnica coreutica, ambiscono a creare un'unità significante a partire da elementi differenti e, come suggerisce il ciclo delle immagini, sono soggette a una vita fatta di aggregazioni evolutive. Appianando le differenze materiali, testuali, visuali e cinematiche degli specifici frammenti che

80 B. von Bismarck, *Curatorial History – Entangled Forms*, in R. Frank, B. von Bismarck (a cura di), *op. cit.,* 82–90.

81 Copeland M., Pellegrin J. (a cura di), *Choreographing exhibitions*, a Ferme du Buisson and Kunst Halle Gallen editions, 2013. Il lavoro editoriale unisce una serie di riflessioni nate in occasione di una mostra dal titolo *Choreographed Exibition* che lo stesso curatore del volume, Mathieu Copeland, aveva curato qualche anno prima, nel 2008, al Centro d'Arte Contemporanea La Ferme du Buisson (Noisiel, Francia). Il progetto consisteva nell'invito di tre artisti che eseguivano dei movimenti nello spazio espositivo nel corso di due mesi.

compongono la mostra e la danza cioè, Copeland e colleghi descrivono entrambe come oggetti polifonici che sono emanazione delle parti che li compongono e sono essi stessi la promessa per nuovi adattamenti.

Con una notevole affinità rispetto a quanto già affrontato nel corso di questo capitolo, il parallelismo contenuto nella pubblicazione si basa sull'idea che sia la coreografia che la mostra siano attraversati e governati da uno score o da una partitura interna: una griglia di informazioni che per gli archivi è una traccia, per la musica è uno spartito o che, per come è stato descritto con riferimento la struttura di Korzybski, è un sistema notazionale che ne permette l'analisi e la descrizione quanto la conservazione e la riproposizione. Se per la danza questo approccio è abbastanza intuitivo – dato che la coreografia, come detto anche rispetto alla *Labanotation*, ha sempre codificato movimenti e gesti come fossero una partitura di informazioni destinate a migrare tra corpi [82] – lo stesso concetto abbinato all'esposizione richiede una specifica.

Secondo l'artista Frank Leibovici – il cui contributo sull'argomento è parte della pubblicazione di Copeland – lo score gioca un ruolo importante nell'ambito delle pratiche curatoriali perché esso "both transforms a material into a structured archive and produces a space where the material of this archive plays out".[83] O, in altri termini, "it takes on a double, temporal orientation: because it encodes material it is directed towards the past, but it waits to be activated in the future".[84] Nella stessa pubblicazione, per esempio, Hans Ulrich Obrist sostiene che il vero score di una mostra non sia tanto quello che ne gestisce l'esposizione – le scelte curatoriali o le regole del display – ma quello che rimane quando essa avrà chiuso i battenti. Il curatore svizzero, in particolare, sostiene che la struttura della mostra sopravviva soprattutto nella forma del catalogo e che la sua stessa esistenza sia

82 S. Mudu (in corso di pubblicazione), *Under the Sign of Re-enactment*, in C. Baldacci, S. Franco (a cura di), *On Reenactment. Concepts, Tools and methodologies*, *op. cit.*

83 "Trasforma un materiale in un archivio strutturato e, allo stesso tempo, produce uno spazio in cui si svolge il materiale di questo archivio". F. Leivobici, *On Scores*, in Copeland M., Pellegrin J. (a cura di), *op.cit,* p. 44.

84 "Assume un duplice orientamento temporale: poiché codifica la materia diretta al passato, ma attende di attivarsi nel futuro". *Ivi.*, p. 46.

compromessa in assenza di un apporto documentale di questo tipo.[85] Esso (come dimostra lo stesso volume analizzato) può riprodurre la traccia di un progetto di mostra e, nel suo essere un materiale surrogato, riesce a trasferirne la memoria e offrirne i giusti codici per replicarla.

Per dirla nei termini di questa ricerca e ricapitolare, l'organismo espositivo – come qualsiasi materiale in esso contenuto e da esso creato, o come qualsiasi oggetto artistico che si dica composto – è dotato di una struttura interna che guida la sua messa-in-scena e si modifica di pari passo all'aggregazione degli oggetti. La singola struttura delle before-images si unisce per formare quella della nuova composizione e occupa la porzione di una nuova partitura che, dopo essere nata durante la fase di enactment, rimane come nuova griglia in seno alle after-images almeno fino a quando non diventerà riferimento per nuove composizioni strutturali. Si potrebbe quasi sostenere che, come in ambito coreutico, la nascita del nuovo oggetto coincida con la riattivazione di uno o più score e, proprio nel momento dell'esecuzione, produca delle nuove partiture (concettuali o documentali) che rimangono come oggetti di per sé significanti. Viceversa, se la partitura è la parte dell'oggetto grazie a cui riusciamo a seguire traccia della relazione simbiotica, allora essa è anche la guida utile a individuare la complessità degli oggetti composti e, nel caso specifico delle mostre, ci permette di considerare la loro stratificazione temporale e anacronica. Per dirla con le parole di Copeland, la mostra, e dunque qualsiasi oggetto che archiviamo o collezioniamo, "is more than an echo to the original, as it become both a score for it to be reprised and the memory of what it once was".[86]

Nel 2015, negli spazi di Punta della Dogana – una delle due sedi veneziane della Fondazione per l'arte contemporanea François Pinault – inaugurava *Slip of the Tongue,* una mostra collettiva che accostava le opere di trentanove artisti contemporanei parte della Collezione del magnate francese a una serie di opere storiche prestate da altre due Fondazioni veneziane: le Gallerie dell'Accademia e la Fondazione Cini. Per la prima volta nella storia dell'Istituzione, il progetto

85 Cfr. M. Copeland, *Introduzione,* in M. Copeland (2013), *op.cit*, p. 22.

86 "È più di un'eco a un originale, dal momento in cui diventa sia uno score da riproporre sia una memoria di quello che fu un tempo". *Ivi*., p. 23.

espositivo viene affidato a un artista, il danese di origini vietnamite Danh Vō, che, nel rispondere ai meccanismi di un processo curatoriale apparentemente distante dalla sua pratica artistica, decide di trattare la mostra come una vera e propria opera d'arte. Seguendo lo stesso metodo compositivo che, negli anni, ha reso celebre l'artista per la creazione di sculture pensate come ready-made di opere storiche o ricostruzioni dei loro frammenti, la mostra negli spazi espositivi della Dogana era concepita come un palinsesto di stratificazioni spazio-temporali.[87]

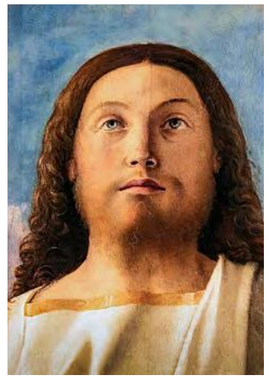
Al di là della tematica, che mirava a raccontare Venezia come modello di delicatezza, adattamento e cura, l'allestimento era strutturato come un agglomerato di oggetti che, sul modello coreografico appena descritto, si abbinavano l'un l'altro con precise rispondenze formali e contenutistiche e, al contempo, si facevano opaci per rispondere alle esigenze della coralità in cui erano inseriti. La bizzarria del loro accostamento era soprattutto legata all'esperienza temporale di cui il singolo oggetto era portavoce e, pur nelle notevoli e incolmabili distanze, si risolveva come se ogni questione a cui le opere si riferivano potesse essere riposizionabile in qualsiasi contesto.

In apertura del percorso espositivo, ad esempio, all'interno di una teca (**fig. 52**), si relazionavano il piccolo dipinto del Cristo Redentore realizzato da Giovanni Bellini nel XV secolo (**fig. 53**) e una fragile scultura di corallo e pane realizzata negli anni Novanta dall'artista francese Hubert Duprat (**fig. 54**). Poco oltre, alcuni frammenti di codici miniati risalenti al XIII, XIV e XV secolo dividevano la stanza con opere dello stesso Danh Vō; fotografie dell'artista Peter Hujar erano montate su cavalletti di Carlo Scarpa; la famosa scultura senza testa di Rodin, *Iris Messagère des dieux* (1890), era posizionata sul pavimento poco distante da *Log Dog* (2013), un groviglio di legni e catene sempre opera dell'artista di origine vietnamita. Ancora: un olio su tela realizzato dalla scuola di Tiziano e raffigurante un *Mascherone di Satiro* non era troppo distante dal *Baignaeuse au Ballon*, 1929 di Picasso, e così via, ogni oggetto era portavoce della sensibilità estetica del tempo che lo aveva prodotto ma, contemporaneamente, come in uno spartito, si univa strutturalmente agli altri con la speranza di realizzare un'unica narrazione, un'unica partitura per una polifonia multitemporale.

87 Si veda il catalogo D.Vō, C. Bourgeois, *Slip of the Toungue,* (catalogo mostra) Punta della Dogana, Fondazione Pinault, edizioni Pinault Collection-Marsilio, Venezia 2015.

↑ *fig. 52*
Slip of the tongue
Particolare della mostra
2012

↑ *fig. 54*
Hubert Dubrat
Corail Costa Brava
1994–98



↑ *fig. 53*
Giovanni Bellini
Testa del Redentore
XV secolo (1500–05)

Non solo. A dimostrazione del fatto che ogni oggetto è solo una proiezione scalare di ciò che compone o di cui è composto, anche molti dei lavori selezionati per la mostra sembravano contare su una struttura fatta degli stessi assemblaggi o montaggi anacronistici che guidavano il progetto espositivo. Oltre alle opere di Danh Vō – che, come *Beauty Queen* (**fig. 55**) o *Your Mother sucks cocks in hell* (**fig. 56**),[88] si presentavano come ready-made fatti di frammenti di statue antiche e oggetti della cultura pop – la maggior parte dei lavori in mostra si presentavano come montaggi di materiali diversi che, se non propriamente storici, simulavano l'appartenenza ad antiche vestigia o portavano le tracce della sopravvivenza a differenti manipolazioni o agglomerazioni. I codici miniati prestati dalla Fondazione Cini, per esempio, erano frammenti di capolettera, immagini e scritte estrapolati da diversi testi e potevano essere concepiti come moderne forme di collage. Le sculture del lavoro *Slip of the Tongue*, 2014 – l'opera di Nairy Baghramian che dava il titolo alla mostra – non erano disposte verticalmente e dentro una teca come prevedeva la loro struttura originale ma, come frammenti archeologici, si disponevano a terra o su divani come fossero in una fase di riposo e provvisoria sedimentazione. Il famoso armadio-scultura di Marcel Broodthaers, *Armoire de cuisine* (1966-68), si presentava come al solito ricolmo di oggetti vari – cesti di verro, gusci d'uovo e con la sua forma ostensiva, conservativa, sembrava un archivio delle meraviglie di stampo Sette-Ottocentesco. *La Touopie*, 2015 (**fig. 57**) una scultura di cemento di Jean-Luc Moulène si presentava come il simulacro di una venere classica o una madonna cristiana ma il suo modellato iconico era creato dall'assemblaggio di sculture da giardino. I trentasette collage su tavola realizzati dall'artista inglese Nancy Spero e conosciuti con il titolo di *Codex Artaud* (1971-72) si disponevano nel cubo centrale dello spazio espositivo disegnato dall'architetto Tadao Ando ed oltre ad assumere la forma frammentata di un vero oggetto-composto, erano disseminati di riferimenti alle teorie teatrali di Antonin Artaud. E infine: quasi fosse una metafora del metodo compositivo che aveva guidato la costruzione dell'intera mostra e di qualsiasi oggetto composto, un'opera-viva di

88 L'opera *Beauty Queen* si presenta come un frammento di una statua lignea della Madonna che, dopo essere stato ritrovato a Parigi, è stato inserito all'interno di una scatola del latte.

← *fig. 55*
Danh Võ
Beauty Queen
2013

↑ *fig. 56*
Danh Võ
Your Mother sucks cocks in hell
2015

↑ *fig. 57*
Jean Luc Moulenem
La Toupie
2015

Hubert Duprat (**fig. 58, 59**) prevedeva che, per tutta la durata della mostra, una larva di tricottero costruisse il suo guscio utilizzando la sabbia, le pietre preziose e le pagliuzze d'oro che foderavano la base del contenitore in cui era inserita. Con lo stesso approccio di Danh Võ e con le stesse finalità di una mostra, la larva creava delle nuove strutture dall'assemblaggio di quelle esistenti e produceva dei nuovi organismi al contempo dotati di un'autonomia e di un surplus di qualità rispetto ai materiali di partenza. Separati dal tricottero, infatti, gli stessi gusci rimanevano dei preziosi testimoni del lavorio dell'insetto e, come gioielli indipendenti, portavano una memoria strutturale del processo che li aveva generati.

Per le sue qualità compositive, quest'ultimo lavoro di Duprat consente tanto di avvicinarci alla conclusione di questo capitolo sulle before-images quanto di addentrarci nelle tematiche che verranno affrontate nel successivo. Perfettamente in linea con le prerogative della OOO, esso non solo permette di radunare entità non umane, umane e inumane nella stessa categoria oggettuale ma, metaforicamente, concede di immaginare le before-images come un materiale occorrente destinato a crescere in quantità e complessità a mano a mano che le fasi di aggregazione porteranno alla creazione di nuovi oggetti. Dopo la fase di assemblaggio, abbiamo visto, la nuova partitura è destinata a un momento in cui è considerabile after-images per poi, seguendo il ciclo, tornare alla sua funzione di riferimento per la creazione di nuove strutture. Nei tricotteri questa processualità è estremamente veloce, perché gli oggetti che sono prodotti da un esemplare sono subito riutilizzati da un altro e così via, vengono utilizzati per formare oggetti progressivamente più grandi. Nel suo essere un sistema chiuso, di conseguenza, il lavoro di Duprat è un perfetto esempio di come gli oggetti si aggregano e, contemporaneamente, rispondono a un ciclo biografico che li fa perennemente oscillare tra il loro essere before- e after-images.

D'altra parte, però, queste dinamiche permettono di valutare le modalità di ordinamento delle before-images o delle loro partiture e , contestualmente, cominciare a ragionare sul fatto che non tutte le fasi di aggregazione portano alle stesse soluzioni compositive. Come sostiene anche Hendrick Folkerts, in effetti, ogni score è un dispositivo che "'trans-acts' between (visual) language, eanctment, the body, and space, yet [is] something that can be read to enact in a variety of

ways”.[89] Nella stessa maniera in cui i tricotteri potranno produrre nuove strutture o andare ad abitare quelle esistenti, così il nuovo esecutore/artista/creatore potrà seguire una partitura, stravolgerla, aggiungere e montare quella di altri oggetti o interpretarla secondo un gusto personale o adattato ai tempi specifici. Proprio le modalità e le soluzioni con cui avviene la sedimentazione delle before-images costituiscono un criterio utile a differenziare i diversi tipi di messa-in-scena e, se proprio necessario, provare ad abbozzare un canone compositivo alla base delle operazioni di enactment nell’arte contemporanea.

Nel successivo capitolo, pertanto, verranno proposte tre possibili alternative di ordinamento delle before-images e, a partire dalla letteratura esistente sul concetto di enactment, si analizzeranno tre prefissi che empiricamente sembrano aprire a diverse prospettive compositive. Oltre alle modalità previste dal re-enactment, che – pur nelle tante complessità – si vedrà essere la forma di (ri-)composizione più indagata dalla letteratura scientifica per le sue modalità di riproduzione di un originale lungo l’asse diacronico della storia; si proporrà la nomenclatura over-enactment per indicare un processo compositivo che contemplerà la coesistenza e la riattivazione di diverse traiettorie temporali nello stesso, limitato, spazio fisico; e, successivamente, si utilizzerà il termine hyper-enactment per indicare un libero montaggio delle fonti e una riappropriazione delle stesse a entropia crescente. Ad ogni nuova terminologia si abbinerà un caso studio che possa dimostrare le caratteristiche delle varie proposte – Mathilde Rosier e il suo lavoro *Find Circumstances in the Antechamber* per il re-enactment; Anthea Hamilton e *The Squash* per l’over-enactment e Camille Henrot e *Grosse Fatigue* per l’hyper-enactment. In generale ci si posizionerà nella seconda fase del ciclo delle immagini annoverando altri esempi e ricordando che qualsiasi approccio alla questione è da considerarsi solo come un tentativo di analisi a fini didascalici. L’enactment, e con esso tutte le nuove nomenclature qui utilizzate, chiama in causa questioni ogni volta differenti e non basterebbero innumerevoli prefissi per fornire un’analisi esaustiva delle dinamiche compositive contemporanee.

89 “Agisce a cavallo tra linguaggio (visivo), messainscena, corpo, spazio e qualcosa che può essere usato in una molteplicità di maniere”. H. Folkerts (2017), *op.cit.* [ultimo accesso: 8 ottobre 2021].

↑ *fig. 58, 59*
Hubert Duprat
Larve di tricottero che costruiscono il fodero
1980–2015

Capitolo 3

ENACTMENTS
METODOLOGIE DELLA MESSA-IN-SCENA

Everything is the same except composition and time,
composition and the time of the composition
and the time in the composition
Gertrude Stein[1]

3.1 TRA RIPETIZIONE E RIATTIVAZIONE

Nel vocabolario anglosassone,[2] alle voci "to enact" ed "enactment", è specificato chiaramente come le due espressioni abbiano un uso pressoché interscambiabile e – con le dovute differenze che normalmente intercorrono tra un verbo e un sostantivo – indichino entrambe "l'atto di mettere in azione qualcosa" ("the act of putting something into action"). Nonostante l'imprecisato ambito di applicazione, l'impressione che emerge dalla lettura delle brevi definizioni è che esse si riferiscano a un atto di elaborazione di un materiale che, opportunamente organizzato, viene messo in pratica o in movimento.

Non stupisce infatti che nella lingua italiana il termine "enactment" sia sempre stato tradotto con l'espressione "messa-in-scena" e, in contesti disciplinari differenti, abbia avuto lo scopo di indicare una generica operazione di attivazione narrativa in grado di coinvolgere materiali di natura diversa, fisica o concettuale. Il cinema, per esempio, ne fa uso per descrivere l'organizzazione delle componenti che concorrono all'esecuzione di una data sceneggiatura – scelta del luogo, disposizione di oggetti, atteggiamento della persona, ecc.; il teatro e la danza

1 P. Meyerowitz (a cura di), *Gertrude Stein: Writings and Lectures 1909–1945*, Penguin, Baltimore 1967, p. 24.

2 https://www.lexico.com/definition/enactment [ultimo accesso: 18 marzo 2022].

lo utilizzano per indicare la traduzione performativa di uno script o score;[3] gli studi psicopatologici,[4] invece, si riferiscono ad esso per descrivere il processo in cui un paziente, nel corso di una seduta, si trova a mettere in atto (rivivere) una propria fantasia inconscia grazie all'interazione con il suo medico curante.[5] Più in generale, a prescindere dalle differenti sfumature affibbiategli, ciò che emerge è che l'enactment sia un momento di produzione di contenuto inedito che, a prescindere dal suo essere narrativo o estetico, reale o immaginato, si basa sulla rielaborazione di un materiale esistente. La messa-in-azione a cui allude il concetto, inoltre, sembra coincidere con un movimento tutt'altro che letterale e, piuttosto, è da intendersi come un processo di manipolazione teso ad "attuare"[6] qualcosa rendendola significante.

Anche in questa trattazione, a dire il vero, si è sempre usato il termine enactment per indicare un generico[7] atto creativo che si caratterizza per l'efficacia

3 In ambito coreutico, ad esempio, Edward C. Warburton dice "enaction" una parola derivata dal verbo "to enact" e ad essa si riferisce come corrispettivo di "to start doing", "to perform" or "to act". Le sue riflessioni in merito sono contenute in E.C. Warburton, *Of Meanings and Movements. Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, Dance Research Journal, 43, 2011, 2, pp. 65–83. Ma sono anche riportate nella nota editoriale alla prima traduzione del testo di André Lepecki che riflette sul concetto di re-enactment. In quella nota, il termine enactment è chiaramente usato come corrispettivo dell'italiano messa-in-scena. Si veda: https://journals.openedition.org/mimesis/1109 [ultimo accesso: 14 dicembre 2021].

4 In psicoanalisi, l'enactment o "acting out" è il processo per cui il paziente passa dal piano dell'espressione verbale a quello del comportamento, rivivendo impulsi e conflitti risvegliati in lui dall'analisi e dal suo interlocutore. Per una ricostruzione storica dell'argomento si veda, I. Hirsch, *Enactment: modello classico e modello interpersonale a confronto,* Ricerca Psicoanalitica, 1999, Anno X, n. 2, pp. 179-206. Originariamente pubblicato con il titolo *Observing-partecipation, mutual enactement, and the new classical model* in Contemporary Psychoanlysis, 1996, n. 3.

5 È particolarmente interessante il rapporto terminologico che si instaura tra la psicoanalisi e l'ambito artistico. Si dirà più avanti delle radici etimologiche dell'espressione after-images utilizzata in questa ricerca. Per ulteriori approfondimenti rispetto all'enactment, invece, si rimanda a una bibliografia specifica disponibile al link: https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/enactment/ [ultimo accesso: 7 dicembre 2021].

6 Questa è la traduzione letterale italiana del termine enactment.

7 Ci si è alternativamente riferiti ad esso affidandogli il significato ora di prodotto

nell'organizzare/unire materiali fisici o concettuali prelevati da contesti spazio-temporalmente differenti. Un'accezione che fa sicuramente leva sul senso affibbiatogli dal già citato ambito performativo ma che, oltre a considerare esecuzioni live basate su documentazione, allarga il suo campo di azione a ogni oggetto artistico che al suo interno inglobi tracce di altri.

I tanti esempi proposti finora, non a caso, sono stati tutti descritti come degli atti di messa-in-scena che, senza troppe distinzioni mediali (anzi proprio in funzione della loro intermedialità), assemblano oggetti più piccoli per ottenerne di nuovi e progressivamente più composti. Sono oggetti sia multidimensionali sia multitemporali: fatti da materiali eterogenei (immagini, oggetti, partiture, script o score) che derivano da momenti storici diffusamente disseminati in tempi e spazi differenti. Tutti quanti poi, con la stessa valenza, si aggregano creando materiali occorrenti a composizioni progressivamente più grandi.

Nel ciclo produttivo delle immagini su cui è strutturata l'intera ricerca, l'enactment occupa una posizione centrale: e non solo in senso concettuale – perché giocoforza coincide con l'atto di creazione del progetto artistico – ma soprattutto in senso strutturale, all'interno del ciclo migratorio. Corrispondendo con il momento di accoppiamento delle immagini,[8] infatti, l'enactment è riconducibile a una fase mediana e ben perimetrata: a uno stadio strutturalmente compresso tra gli oggetti che esso utilizza come materiale da costruzione (before-images) e che, grazie alle sue strategie di aggregazione, produce come materiali costruiti (after-images). È opportuno specificare che, coincidendo con un procedimento di ordinamento delle fonti, in effetti, l'enactment si distingue dai materiali che organizza e, manifesto o no, documentato o meno, è un atto creativo le cui

artistico (quindi l'opera, l'immagine, la performance, l'installazione, ecc.) ora di processo creativo (e cioè l'insieme delle azioni più o meno codificate che portano alla formazione del materiale artistico). Anzi, in maniera programmatica e decisamente affine allo sguardo object-oriented promosso da Harman, si è cercato di utilizzare il termine in maniera interscambiabile così da annullare qualsiasi differenza tra il processo di messa-in-scena (il cosiddetto evento) e l'oggetto che ne deriva.

8 "Una simbiosi avviene sempre tra due oggetti preesistenti, e gli 'eventi' sono soltanto l'inconfondibile eco di questi oggetti nella loro interazione". In G.Harman (2021), *op.cit.*, p. 114.

coordinate spazio-temporali risultano chiaramente delimitabili. Circoscrivere analiticamente la fase di enactment, cioè, sembra essere un'operazione di gran lunga più semplice di quanto non sia distinguere lo statuto delle before-images da quello delle after-images: mentre queste ultime categorie possono apparire coincidenti – dacché, a seconda della posizione del ciclo da cui le si guarda, ciò che rimane di un enactment (after-images) può essere subito riutilizzato come materiale per nuovi oggetti (before-images) – l'essere banalmente schiacciato tra un "prima" e un "dopo", rende l'enactment un atto sempre conchiuso e temporalmente identificabile. Sarà sempre possibile stabilire la data in cui è stato dipinto un quadro di Alberto Savinio o in cui è stata assemblata un'installazione di Paolini; non sarà neppure così difficile individuare la durata in cui gli oggetti di una mostra si troveranno in una precisa configurazione strutturale; o, infine, sarà sempre possibile delimitare spazi e tempi in cui avvengono gli atti performativi che animano l'arazzo di Macuga o i lavori di Panayiotou.

Il problema maggiore dell'enactment, cioè, non riguarda la sua perimetrazione spazio-temporale; neppure c'entra davvero con il riconoscimento del momento dedicatogli all'interno del ciclo delle immagini. Tutte queste dinamiche sono abbastanza approcciabili e/o intuitivamente ricostruibili. Ciò che merita una vera riflessione è piuttosto il processo di aggregazione degli oggetti, le dinamiche composizionali con cui tratta i materiali che gestisce o, anche, le caratteristiche morfologiche che esso trasferisce all'oggetto prodotto. Date le infinite possibilità combinatorie riservate a simili atti compositivi, infatti, ci si chiede se sia possibile individuare un metodo per caprine le dinamiche e le ovvie differenze.

Anche solo da un punto di vista terminologico, d'altronde, pare quantomeno troppo inclusivo utilizzare il termine enactment per descrivere indistintamente l'eterogeneità delle opere finora descritte. Esse si presentano tra loro estremamente diverse da un punto di vista mediale, formale e concettuale e, mentre alcune abbinano fonti umane e inumane (Goshka Macuga) o si esauriscono in atti performativi di natura effimera (Alexandra Pirici), altre prevedono l'abbinamento di componenti principalmente oggettuali (Rayyane Tabet) o sembrano contare su una certa fissità installativa (Haris Epaminonda). Se la nomenclatura enactment appare un ombrello abbastanza ampio da poter descrivere unitariamente la meccanica aggregazionale che caratterizza questi atti artistici, al cospetto di questa eterogeneità essa merita di essere di volta in volta specificata a seconda dei risultati ottenuti e, dunque, delle pratiche che ne hanno guidato l'assemblaggio.

Inoltre, un'ulteriore analisi richiede di essere fatta sul piano contenutistico: è necessario cioè domandarsi se e come questa ipotetica distinzione compositiva sia utile a riscontrare conseguenti ripercussioni sul piano narrativo.

Il prefisso come strumento di classificazione compositiva

Ma quale filtro analitico risulta un valido sostegno per affrontare questi interrogativi? Come anticipato, la natura degli elementi di una composizione – il loro essere umani, inumani, non umani, immaginari, ecc. – non pare essere un criterio valido per la formazione di qualsivoglia categoria. Non solo perché la libertà compositiva propria della contemporaneità insiste su un'eterogeneità tale che sarebbe impossibile provare un approccio tassonomico ortodosso, ma perché proprio alla base della OOO vi è un assunto di uguaglianza tra gli oggetti che collliderebbe con qualsiasi loro potenziale differenziazione.

Si ricadrebbe negli stessi vizi di sistema anche se si scegliesse di applicare all'analisi un filtro di tipo mediale, dacché la compresenza di strumenti artistici differenti è ormai un fatto assodato e sarebbe limitante tentare di riconoscere le peculiarità di una tipologia di enactment nel solo ambito installativo piuttosto che in quello performativo. Questo non esclude certo che – come si vedrà – molte caratteristiche della fase di enactment possono essere accentuate dalle temporalità specifiche di un dato medium espressivo, ma la questione non sembra essere d'aiuto alla costruzione di un metodo di classificazione tra le strategie di aggregazione degli oggetti.

Ciò che sembra invece utile per orientarsi tra i diversi tipi di enactment, è proprio l'attenzione che essi riservano ai materiali pregressi e alla loro riattivazione. È utile ricordare che la fase a cui ci stiamo riferendo coincide con quella in cui – ricalcando la metafora epistemologica della fisica quantistica –[9] vengono uniti oggetti granulari e quantici ognuno memore della propria esperienza di tempo. Immaginando che ogni componente pregresso abbia una forma simile alle

9 Si faccia particolare riferimento agli schemi C e D contenuti nel primo capitolo (Vd. Capitolo 1, p. 107).

clessidre descritte da Rovelli – e dunque porti con sé una propria esperienza di passato, presente e futuro – sarà semplice immaginare come ogni nuova opera sia un atto compositivo spazio-temporalmente complesso ma altrettanto variabile sulla base dei rapporti che intercorrono tra le sue parti.

In maniera ancora approssimativa, si può dire che la quantità dei riferimenti utilizzati nella nuova composizione, la gestione spaziale della loro configurazione o il numero di diverse temporalità che confluiscono nella nuova opera, siano i veri parametri che aiutano a riordinare le modalità con cui l'enactment produce nuovi oggetti *nel* tempo e grazie alla manipolazione *del* tempo. Anzi, è proprio la loro combinazione a portare all'identità della singola morfologia spazio-temporale ma, dato che le regole sono abbastanza ricorrenti, i risultati possono essere classificabili mediante altrettanto specifiche nomenclature. Una buona modalità per risolvere la questione terminologica e uscire dall'impasse dell'enactment come termine ombrello, ad esempio, potrebbe essere quella di abbinargli un prefisso diverso ogni volta che si riscontrino nell'atto artistico peculiari caratteristiche spazio-temporali. L'operazione, infatti, non solo permetterebbe di precisare la differenza tra un'aggregazione e l'altra ma, su un piano terminologico, permetterebbe di volta in volta di alterare il significato prodotto dalla specifica messa-in-scena in base alle temporalità che essa evoca.

È certo che non si tratti di una novità. Come si è già detto e ancora si dirà, ad esempio, l'abbinamento del prefisso "re-" alla parola "-enactment" è documentato in ambito culturale fin dagli anni Cinquanta[10] e, usato per indicare un atto di deliberata riproposizione del passato, dagli anni Duemila è forse più comune dell'utilizzo della singola radice al punto da aver dato vita anche ai cosiddetti "re-enactment studies". Negli ultimi tre anni, poi, ha fatto la comparsa in ambito artistico anche il concetto di "pre-enactment" che, funzionale a descrivere la messa-in-scena di eventi di là da venire, si è più spesso rivolto all'anticipazione del futuro piuttosto che alla ripetizione del passato. Il suo principale promotore, lo storico dell'arte Sven Lütticken,[11] ha individuato il ruolo guida di alcuni materiali

10 Ci si riferisce alle ricerche dello storico R. George Collingwood.

11 Lütticken ne parla soprattutto in saggi contenuti all'interno di due pubblicazioni che sono in corso di pubblicazione proprio nei giorni in cui viene scritta questa ricerca.

(documenti, script, scores) sostenendo come, a partire dagli stessi, si possa intervenire sulla narrazione per anticipare addirittura l'avvento degli episodi artistici a cui queste "prove" fanno riferimento.

Inoltre, proprio nel tentativo di introdurre quest'ultimo termine – che, è da dire, difetta ancora di una teorizzazione esaustiva e sembra aver appena conquistato uno spazio d'analisi nel panorama accademico –[12] il critico e teorico d'arte tedesco ha sottolineato la necessità di dare maggiore spazio a queste tipologie di

Una è l'introduzione al lavoro di C. Baldacci, C. Nicastro, A. Sforzini (a cura di), *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cultural Inquiry, 21, ICI Berlin Press, Berlino 2022, <https://doi.org/10.37050/ci-21> [open access disponibile al link: https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-21/Over-and-Over-and-Over-Again.pdf ultimo accesso: 28 gennaio 2022]. L'altra è una conversazione contenuta in un volume di prossima pubblicazione intitolato *On Reenactment* edito da C. Baldacci e S. Franco. (Per quest'ultimo volume, chi scrive si è occupato della stesura dell'introduzione delle conversazioni e ha seguito il percorso di pubblicazione). In entrambi i casi, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti, lo studioso tedesco fa ripetuti riferimenti alle omonime teorizzazioni condotte in ambito psicoterapico dalla dottoressa Céline Kaiser (C. Kaiser, *Pre-, Re- und Enactment zwischen Theater und Therapie*, in C. Kaiser (a cura di), *SzenoTest,* transcript Verlag, Bielefeld 2014) e li confronta con lavori cinematografici come *The Congo Tribunal*, 2017 del regista svizzero Milo Rau. Quest'ultimo, non a caso è un video documentario su "un processo che non ha mai avuto luogo, quello di un tribunale internazionale che mette alla sbarra gli autori degli atroci crimini di guerra compiuti nel conflitto civile che per vent'anni ha insanguinato il Congo". Maggiori informazioni sul lavoro e sulla sua categorizzazione come pre-enactment nella recensione scritta da S. Lütticken per la rivista online Texte zur Kunst https://www.textezurkunst.de/articles/actors-and-directors/.

12 L'unico volume che aiuta a fare il punto della situazione è uscito solo nel mese di marzo 2019 e si occupa di trovare le sovrapposizioni tra il re-enactment e il pre-enactment in ambito performativo. Per maggiori approfondimenti A. Czirak et.al (a cura di), *Performance zwischen den zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst un Wissenschaft*, transcript Verlag, Bielefeld 2019. In particolare, si veda l'introduzione in inglese di F. Oberkrome e V. Straub, *Performing in Between Times. An Introduction*, in op.cit., p. 9–22. Una versione digitale al link https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/c4/f1/96/ts4602_17IDU29XMCe2fm.pdf [ultimo accesso 8 dicembre 2021]. All'argomento è stato anche dedicato un convegno all'ICI di Berlino nel 2017 intitolato *P/RE/ENACT! Performing in Between Times (*27 ottobre 2017). Alcuni video ed estratti della giornata sono disponibili nel sito dell'ICI https://www.ici-berlin.org/events/p-re-enact/ [ultimo accesso 8 dicembre 2021].).

alterazione, modificazione e sostituzione terminologica con lo scopo di illuminare diverse temporalità legate al riordinamento delle fonti. Rifacendosi alla nozione di enactment utilizzata dall'artista Andrea Fraser per indicare un generico atto di messa-in-scena, Lütticken ha sostenuto la possibilità di lavorare sui prefissi per ottenere di volta in volta differenze sul piano temporale che esse riescono a invocare. Una prospettiva immediatamente condivisa anche da questa ricerca.

Dagli studi effettuati sugli argomenti, tuttavia, sia il re-enactment sia il pre-enactment sembrano concentrarsi soprattutto sui risvolti concettuali, magari affettivi o politici, derivati dall'utilizzo del passato o del futuro e, inoltre, dare spazio soprattutto ad aspetti performativi escludendo da queste dinamiche di messa-in-scena tutti i restanti oggetti della produzione artistica.

Per dirla altrimenti, entrambi i termini non approcciano l'oggetto d'analisi (sia esso performativo, artistico, antropologico, archeologico, ecc.) da un punto di vista compositivo in modo da ricostruire uno strumento classificatorio basato in maniera sistematica sulla diversa estrazione spazio-temporale delle fonti. Anzi, quando mai hanno condiviso questo approccio – ed è maggiormente il caso degli studi sul re-enactment in ambito artistico – si sono rivolti al passato in maniera unitaria senza illuminare le differenze nell'estrazione spazio-temporale tra un materiale e l'altro. Per esempio, gli studi condotti sulla celebre video-performance del 2001 intitolata *The Battle of Orgreave,* in cui Jeremy Deller ricostruì la sanguinosa sommossa contro il governo laburista inglese, sono tutti volti a illuminare le motivazioni concettuali dietro un simile atto mnestico; al massimo è stato analizzato il ruolo che l'archivio ha avuto nella ricostruzione filologica o il ruolo che il medium cinematografico ha avuto nelle operazioni di ri-messa-in-scena. Non c'è stata invece alcuna attenzione per gli aspetti compositivi che hanno riguardato l'atto finale ed è mancato completamente uno studio sull'estrazione spazio-temporale delle formalità messe in campo. Lo stesso può dirsi della riproposizione "com'era e non quand'era" della già citata mostra *When Attitude Become Form* curata a Berna da Harald Szeemann nel 1969. Quando il curatore Germano Celant ha riproposto l'esposizione negli spazi veneziani di Fondazione Prada a distanza di oltre cinquant'anni dalla curatela originale, l'attenzione della critica si è concentrata su quanto fosse problematico per la contemporaneità eseguire quell'operazione di mimesi, ma non si è interrogata su quanto dietro alla stessa ci fossero delle strategie compositive ben precise; né ha individuato che

esse avessero potuto contare su uno specifico rapporto spazio-temporale tra le parti o potessero essere anche loro il risultato di lunghi processi di riattivazione compositiva. In sostanza, lo stato dell'arte sull'argomento – l'attenzione dei re-enactment studies – è rivolta soprattutto allo studio dei significati affettivi, politici, sociali dietro ai cortocircuiti temporali e si interessa molto meno alle dinamiche compositive (dunque spazio-temporali) che li producono.

Per questo, forse, è necessario dar spazio a quelli che qui sono definiti "enactment studies" con lo scopo di illuminare le molteplici possibilità aggregative concesse alla messa-in-scena.

Re-/Over-/Hyper-enactments

Pur non negando l'importanza di illuminare i suddetti approcci contenutistici, lo scopo di questa parte della ricerca è quello di dimostrare che la fase di enactment si qualifichi di volta in volta in base alle caratteristiche compositive dell'oggetto artistico e, solo di conseguenza, rispecchi quella del contesto in cui è inserito. Non viceversa. Per dirla altrimenti, cioè, anche questa parte della trattazione vuole dimostrare come ogni scelta spaziale si porti dietro una congenita realtà temporale e, nell'incontro con le altre, possa portare alla creazione di configurazioni ricorrenti ed etichettabili in maniera di volta in volta diversa. Solo allora, poi, l'atto composizionale ottenuto potrà essere caricato di un significato. Un panorama così complesso ed esploso come quello contemporaneo, d'altronde, sembra richiedere la valutazione di sempre nuovi strumenti di orientamento: di nomenclature in grado di subentrare ogniqualvolta un'azione compositiva sia capace di invocare una altrettanto specifica struttura narrativa.[13]

Credendo che la strada dei prefissi proposta dagli illustri studiosi già menzionati sia quella giusta per risolvere anche le problematiche di questo approccio compositivo, nelle pagine che seguono ci si è dunque domandati quali potessero

13 Alcune questioni contenute in questo capitolo sono anche state d'aiuto per la stesura dell'introduzione alla sezione duets del lavoro di prossima pubblicazione curato intitolato *On Reenactment*. Si faccia riferimento a S. Mudu (*in corso di pubblicazione*), *Under the Sign of Re-enactment*, in C. Baldacci e S. Franco (a cura di), *op.cit*.

essere i morfemi più adatti ad affiancare il termine enactment illuminando ogni volta una diversa sfumatura spazio-temporale. Dopo opportune e non semplici valutazioni, si è ritenuto di far ricadere la scelta su tre prefissi (re- over-, e hyper-) che, per quanto in maniera ancora perfezionabile, potessero servire da nuovi strumenti analitici per il panorama artistico contemporaneo.

Come ci sarà modo di illustrare più avanti in maniera specifica, si è pensato di partire dalla letteratura esistente e, senza stravolgere il senso acquisito in anni di ricerche, provare a conferire al termine re-enactment un contesto applicativo di stampo compositivo. Con questa nomenclatura, infatti, si indicherà una messa-in-scena che, a prescindere dal numero di before-images utilizzate, manterrà con esse un legame spazio-temporale abbastanza lineare (o ciclico) da mantenere un comprensibile legame di filiazione narrativa con le fonti. All'interno della nuova opera, cioè, è prevista la sedimentazione di un numero di oggetti controllabile e compositivamente affine alle fonti. In questa fase si è inizialmente pensato di approfondire anche la già citata locuzione pre-enactment – soprattutto data l'urgenza di una sua completa teorizzazione. Ma ritenendo che il concetto possa essere letto come una sfumatura contenutistica del concetto di re-enactment[14] – dato che esso, pur immaginando soluzioni future, le costruisce sulla base di documenti passati – si è preferito lasciare la sua analisi ad altri e invece proporre delle nomenclature inedite e più in linea con i propositi spazio-temporali e compositivi della ricerca.

Ecco che, allora, l'introduzione dei prefissi over- e hyper- risponde precisamente a queste finalità. Con il concetto di over-enactment e gli opportuni esempi, in particolare, si intenderà la morfologia di quegli oggetti in cui le spazio-temporalità messe-in-scena sono tante (in genere superiori a due/tre) da impedire una lettura unitaria dell'opera d'arte. Quest'ultima, a tutte le scale, non è analizzabile in continuità con la narrazione degli oggetti di cui fa uso perché, in qualche

14 A tal proposito, chi scrive sta lavorando all'approfondimento di un'ulteriore terminologia, "de-enactment", che può essere considerata come una sfumatura concettuale del termine re-enactment e prevede la ricostruzione di un evento per metterne in discussione i contenuti. Un'operazione che, compositivamente, rientra nelle dinamiche del re-enactment e a cui si prevede di dedicare ampio spazio nei prossimi studi. Un accenno alla questione è stato fatto nella già citata introduzione. *Ivi.*

maniera, questi frammenti vengono usati come emanazione di soluzioni estetiche o contenutistiche tra le più varie senza stabilire una continuità filologica con il contesto d'origine. Nell'unità della nuova composizione, le singole parti appaiono dialoganti ma mantengono sempre un'identità separata, un perimetro definito. Va da sé che i risvolti narrativi di una simile composizione non possano dirsi in linea con quelli di una singola opera ma debbano piuttosto fare i conti con una polifonia di voci presentate da un'abbondanza di materiali.

Un approccio che sembra ripetersi, esasperato, anche nell'hyper-enactment. Qui, se possibile, l'eterogeneità spazio-temporale e narrativa prevista nelle over-composizioni raggiunge risultati entropici e, grazie a continui slittamenti di medialità, rende pressoché impossibile ricondurre le porzioni che compongono il nuovo oggetto alle fonti originarie.[15] Una tale frammentata unità non potrà che portare ad una altrettanto complessa struttura narrativa: sempre esplosa e ripercorribile per segmenti e/o letture parziali.

I tre prefissi, dunque, sembrano utili a descrivere come a una escalation di complessità compositiva corrisponda una progressiva complessità delle strutture narrative. In effetti, potremo dire anticipando quanto si leggerà in seguito, più riferimenti coesistono nello spazio della stessa composizione e più essa si svincola dalle narrazioni che veicolano gli oggetti di cui è costruita. Il caos contenuto in un qualsiasi enactment è un perfetto acceleratore di originalità perché, per così dire, aggiunge più varianti alla replica. In definitiva, i tre prefissi dimostrano che alla crescita del caos interno all'opera corrisponde l'aumento della novità nell'opera stessa e, dunque, per germinazione, del panorama in cui essa insiste. Anche nella contemporaneità, infatti, come è stato definito finora, esiste una corrispondenza compositiva a diversi livelli scalari tale che la frammentazione del panorama artistico sia sempre da considerarsi come una conseguenza dell'organizzazione delle opere d'arte, e viceversa.

Per quanto allo stato attuale re-/over-/hyper- sembrino capaci di interpretare

15 Sebbene si analizzerà la questione più approfonditamente, è opportuno sottolineare come questi momenti ostensori legati alla proposta di altri materiali pregressi, raggiungano un grado di originalità creativa man mano che si allontanano dai loro riferimenti o le manipolano opportunamente.

le dinamiche di questa reciprocità opera-contesto e siano utili a precisare il termine enactment rispondendo adeguatamente a differenti esigenze analitico-compositive, non è escluso che essi richiedano nuovi aggiustamenti o, nel tempo, diventino obsoleti. Come si cercherà di dimostrare nelle successive sezioni del capitolo, infatti, i prefissi confermano che l'enacmtent sia un termine ombrello mentre il loro scopo sia quello di doverne costantemente ricalibrare il significato. Quanto cambia a livello pratico, e cioè nell'ambito compositivo di qualsiasi disciplina, merita una revisione sul piano teorico e – forse – apre a sempre nuove canonizzazioni. Di certo attualmente sarà sufficiente – e già abbastanza difficoltoso – dimostrare la validità del re-, dell'over- e dell'hyper-enactment. Un giorno, forse, occorrerà rivolgersi ad altre contemporaneità per aggiornarne il senso compositivo e concettuale.[16]

16 Cfr. S. Mudu (*in corso di pubblicazione*), *op.cit.*

3.2 RE-ENACTMENT [17]

Nonostante le premesse, il termine che, ad oggi, viene utilizzato come unico ombrello nell'ambito degli studi sulla riattivazione temporale è proprio "re-enactment". Non solo perché la lunga storia del suo utilizzo ha permesso che ad esso abbiano fatto progressivamente riferimento territori applicativi dai confini vasti e costantemente rinegoziabili, ma perché, proprio grazie a questa fortuna interdisciplinare, il suo stesso significato oggi sfugge a modelli di analisi univoci, a definitive canonizzazioni o anche a genealogie lineari. Nel solo ambito artistico cui questa ricerca si rapporta, per esempio, chiunque troverebbe quantomeno difficoltoso tracciare una storia del suo utilizzo o, addirittura, faticherebbe a orientarsi nella complessa rete di riferimenti pratici e teorici che esso ha prodotto.

Con buona e iniziale approssimazione, si può dire, il termine re-enactment ha sempre indicato un atto di deliberata riproposizione del passato che, nel manifestarsi come un esempio di ripetizione formale, ha chiamato in causa le più varie interpretazioni di natura filosofica, politica, culturale o affettiva. Come detto, secondo una prima ipotesi genealogica, il concetto sarebbe stato introdotto in ambito storiografico dalla fine degli anni Quaranta[18] e, almeno per i successivi trent'anni, avrebbe principalmente descritto episodi di rievocazione storica o folklorica volti a ricostruire vicende passate come battaglie, processioni o tornei. Una seconda e parallela storia del termine,[19] invece, vorrebbe che le sue origini coincidessero con i tanti episodi artistici che, nel corso degli anni Sessanta e nel segno di un atteggiamento intermediale, hanno programmaticamente riprodotto happenings ed eventi live pensati dal movimento Fluxus o dagli esponenti del cosiddetto Minimalismo americano.

17 Alcune parti di questo sottocapitolo, così come citato precedentemente, sono comparse tradotte e adattate nell'introduzione alla sezione duets in S. Mudu (*in corso di pubblicazione*), *op.cit.*

18 Uno dei pensieri in questo senso seminali è quello del filosofo e archeologo britannico Robin George Collingwood che, nel suo *The Idea of History* (1946), definisce il re-enactment come una fondamentale metodologia di analisi storiografica.

19 Per ulteriori approfondimenti S. Lütticken, *Life once more. Forms of reenactment in contemporary art*, Introduction for the namesake exhibition at the Witte de With, Rotterdam 2015.

Sia in un caso sia nell'altro, da un punto di vista teorico, gli oggetti che sono derivati da tali operazioni hanno avuto il grande merito di dimostrare come l'inesorabile sviluppo lineare degli eventi nascondesse la possibilità di una fruttuosa esuberanza temporale; come il presente potesse essere interrotto da una volontaria invocazione del passato; e come questo ricorso, grazie a una più o meno fedele ri-messa-in-azione, permettesse tanto di ricordare l'evento originale quanto di modificarlo e analizzarne criticamente il valore. Proprio quest'ultima prospettiva ha trovato i suoi alleati nelle più autorevoli voci della modernità e ha dimostrato sia l'attendibilità di un nietzschiano "eterno ritorno dell'uguale" (*die Ewige Wiederkehr des Gleichen*)[20] sia la possibilità di un benjaminiano "rinnovamento dell'esistenza" (*die Erneuerung des Daseins*).[21] Sul versante pratico, infatti, questi re-enactments hanno sempre avuto l'ambizione di proporsi come ricostruzioni pressoché fedeli dei loro originali, ma ad ogni esecuzione hanno illuminato un'inevitabile distanza (formale o concettuale) con il passato a cui si riferivano: le rievocazioni seguivano le tracce storiche in maniera minuziosa e dettagliata ma, come dimostrano ancora oggi gli innumerevoli esempi internazionali,[22] si rivelavano come dei momenti teatrali spesso disseminati di incongruenze. I re-enactment artistici, invece, partivano dal materiale fotografico e documentale derivato dal momento live ma, a seconda del contesto in cui erano eseguiti o dell'artista che li riproponeva, producevano continui scarti narrativi.

Più in generale, per dirla con le parole di Gilles Deleuze, entrambe le tipologie di re-enactment – quella storica e quella performativa – dimostravano che la ripetizione producesse una serie di inalienabili differenze rispetto all'originale o che, come ha sostenuto anche Rebecca Schneider,[23] le copie manifestassero un'evidente

20 A. Del Caro and Robert Pippin (a cura di), *op.cit.*, Cambridge University Press, New York, 2006, pp. 123–127.

21 W. Benjamin, *op.cit.*, p. 61.

22 La rete è disseminata di video che documentano questi eventi. Una veloce ricognizione sul più famoso portale di streaming video, YouTube, ne mostra decine: dal re-enactment per il duecentesimo anno dalla Battaglia di Waterloo (1815) alle rievocazioni annuali per la Battaglia di Gettysburg (1863), una dei più importanti scontri avvenuti durante la Guerra di Secessione Americana.

23 La studiosa di performance si riferisce all'"inadequacies of the copy" / trad. it: "all'inadeguatezza della copia". R. Schneider (a cura di), *Performing remains, art and war in times of theatrical re-enactment*, Routledge edizioni, Londra e NewYork 2011, p. 6.

inadeguatezza nel coprire la distanza temporale con l'oggetto recuperato. Queste ricostruzioni hanno dimostrato l'impossibilità di ottenere una versione autentica di un evento ormai trascorso: ogni volta che una gestualità, un oggetto, un'opera d'arte è stata riproposta concettualmente o fisicamente, si è manifestata come una differente entità. Anzi, soprattutto quando le ricostruzioni si sono moltiplicate, esse si sono organizzate in una serie di oggetti progressivamente differenti l'uno dall'altro.

A partire dagli anni Ottanta, poi, il concetto di ripetizione ha cominciato ad avere grande fortuna nell'ambito della danza. Pur non essendo ancora definita re-enactment – definizione che ha raggiunto una diffusa popolarità solo recentemente – questa attitudine ha iniziato ad acquisire un valore quasi strategico e ha portato alla proliferazione di opere coreografiche e tecniche coreutiche legate al passato o alla sua eredità. Questa nuova generazione di professionisti – sia coreografi sia danzatori – hanno deliberatamente iniziato ad adattare alla loro contemporaneità scripts e scores rifuggendo il metodo conservativo. Usando il loro corpo come strumento di archiviazione vivente, hanno iniziato a proporre sempre nuove versioni degli originali. D'altronde, la danza ha spesso codificato movimenti e gesti come fossero una partitura di informazioni destinate a migrare tra corpi: il suo corredo "visivo, emotivo, cinestetico"[24] si è conservato grazie ai danzatori e questi ultimi, come archivi[25] vivi o relè,[26] ne hanno rispettivamente garantito la memoria e trasmesso le forme. Ma nel momento stesso in cui lo sguardo al passato ha assunto la valenza di un metodo creativo, questa processualità si è presto distanziata dalle istanze filologiche della ricostruzione storica e ha sottoposto i suoi documenti a

24 Cfr. S. Franco, M. Nordera, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010, pp. 5–13.

25 Sull'argomento A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*; Dance Research Journal, 42(2), 28–48. 2010 <doi:10.1017/S0149767700001029>.

26 Nel suo *The Shape of Time*, il filosofo e antropologo George Kubler definisce "relays" coloro i quali, sia "receivers" che "senders" di un messaggio, ne deformano il contenuto durante le fasi di trasmissione. G. Kubler, *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Heaven and London, 6 printing, 1970, p. 21.

continue variazioni per determinare la propria autonomia rispetto al materiale originale. Secondo André Lepecki – tra i maggiori esperti di re-enactment in ambito coreutico e performativo – il "turning and returning" di episodi coreutici pregressi è uno dei "the most significant marks of contemporary experimental choreography"[27] e, anziché tradursi in operazioni imitative ha prodotto risultati altamente "generative".[28]

Anche la musica e il teatro hanno avuto la necessità di tramandare i propri componimenti grazie all'utilizzo di spartiti e copioni, e non è un caso che nello stesso contesto culturale postmoderno, queste discipline abbiano accordato un ampio margine interpretativo ai loro esecutori o al loro pubblico. Creando le cosidette "opere aperte", compositori, musicisti e drammaturgi in generale hanno dato la possibilità al loro pubblico o a nuovi esecutori di finire le loro composizioni attraverso l'interpretazione o il re-arrangiamento delle stesse. Si pensi per esempio al melodramma italiano e a come la sua esecuzione in termini scenografici abbia subito una serie di stravolgimenti nel corso degli ultimi quarant'anni.[29] O si faccia riferimento a quanto la musica sperimentale – per esempio quella di Luciano Berio o Karlheinz Stockhausen – abbia concesso esecuzioni sempre diverse sulla base dello stesso spartito.

27 "È uno dei caratteri più significativi della sperimentazione coreografica contemporanea" in A. Lepecki (2010), *op.cit.*, p. 29.

28 Cfr. *Ibidem*.

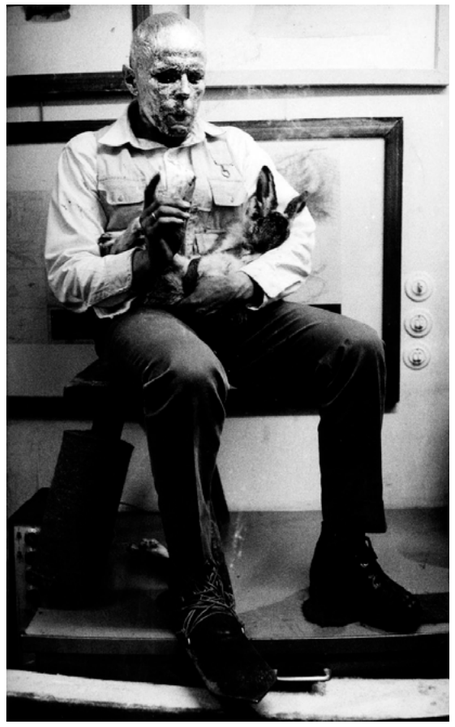
29 Se si prende in considerazione la sola *Traviata* di Giuseppe Verdi e si mettono a confronto le più classiche esecuzioni in costume con le più contemporanee rappresentazioni, si potrà notare uno scarto di tipo estetico a cui corrisponde sempre più spesso una variazione sul piano narrativo. La regia di Robert Carsen, ad esempio, famosa per essere una produzione de La Fenice e aver inaugurato la stagione operistica del teatro lagunare dopo l'incendio del 1996, prevede che Violetta sia una donna della media borghesia di fine Novecento e, tra dollari e televisori, si curi di un nuovo male – certo non più di tisi. Nel 2015, invece, la versione della compagnia teatrale svedese Folköperan presenta Violetta come un'amazzone nuda su un cavallo bianco; lo scenario è permeato dal gusto asettico della contemporaneità scandinava; trompe l'oeil di marmo bianco avvolgono una scena di gusto barocco. L'eccesso risiede nell'ostentazione del promiscuo e della nudità; la celeberrima aria *Libiam ne lieti calici* si svolge in un boudoir in cui il cibo e l'invito al bere sono espressioni di libertinismo sessuale mentre le Zingarelle e i Matadori del secondo atto non sono altro che un grido di orgoglio al mondo omosessuale, impersonate da drag queen e dominati da un'estetica inconfondibilmente queer.

Per dirla altrimenti, la danza, la musica e il teatro sono state le prime discipline consapevoli delle infinite possibilità creative derivate da un'analisi critica dell'eredità storica e, con lo sguardo rivolto al futuro, hanno "danzato, suonato e recitato il presente" adattando le forme del passato alle proprie necessità espressive. Ma soprattutto: anziché semplicemente ri-costruire i loro riferimenti, li hanno ri-attivati concedendo loro di sopravvivere con un certo grado di autonomia formale e concettuale.

Inutile poi sottolineare come questa libertà interpretativa sia stata intercettata dalla Performance Art, dalla cinematografia o, addirittura, dalla moda. A partire dagli anni Novanta, queste discipline hanno guardato agli oggetti del passato con fare più o meno imitativo, ne hanno costruito copie difformi e, in poco tempo, hanno portato a definire re-enactment qualsiasi oggetto della cultura visuale che si presentasse come un sintomo di pregresse iconografie o precedenti messa-in-scena. Nella letteratura sull'argomento, a tal proposito, è celebre e ampiamente citato il lavoro di Marina Abramovic *Seven Easy Pieces*, 2005 (**cfr. fig.1, 2**), in cui l'artista serba concepisce la sua mostra personale al Guggenheim di New York come un assemblaggio di live actions che, in più giorni, associavano due suoi lavori inediti all'esecuzione di cinque performance realizzate da altrettanti colleghi negli anni Sessanta e Settanta.[30] A livello filmico, poi, si può menzionare il già citato lavoro di Jeremy Deller *The Battle of Orgreave*, un evento performativo immortalato dalla telecamera di Mike Figgs in cui un gruppo di re-enactors interpretò i disordini tra i minatori e il governo laburista del 1984 (**cfr. fig.3, 4, 5, 6**). Mentre tra gli esempi

30 Il progetto è pensato per gli spazi del Guggenheim di New York e, in quegli spazi, viene eseguito tra il 9 e il 15 novembre 2005. Le sette notti consecutive di live performances vengono dedicate a due lavori inediti dell'artista e al re-enactment di cinque pezzi realizzati negli anni Sessanta e Settanta da autorevoli colleghi e considerati da Abramovic seminali per lo sviluppo della sua pratica artistica. Si tratta delle opera di: Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965); Valerie Export, *Action Pants: Genital Panic* (1969); Vito Acconci, *Seedbed* (1972); Gina Pane, *The Conditioning, first of Self-Portrait(s)* (1973); e Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974). Per maggiori informazioni sul lavoro, si veda: N. Spector, Seven Easy Pieces, in K. Biesenbach (a cura di), *Marina Abramovic: the Artist is Present*, (catalogo della mostra al Museum of Modern Art – MoMA di New York, 14 marzo – 31 maggio 2010), Edizioni The Museum of Moderna Art – MoMA, New York 2010.

↑ *fig. 1*
Marina Abramovic
How to Explain Pictures to a Dead Hare
(re-enactment)
2005



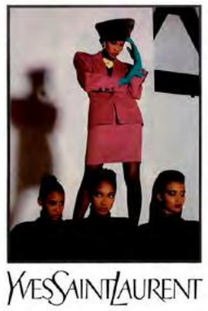
← *fig. 2*
Joseph Beuys
Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt
1965

← *fig. 3*
The Battle of Orgreave
(immagine d'epoca)
1984

← *fig. 4*
Jeremy Deller
The Battle of Orgreave
(re-enactment)
2001

← *fig. 5*
The Battle of Orgreave
(immagine d'epoca)
1984

← *fig. 6*
Jeremy Deller
The Battle of Orgreave
(re-enactment)
2001



↑ *fig. 7*
Helmut Newton
Yves Saint Lauren
1987

↑ *fig. 8*
Olivier Saillard
Models never talk
2014

che la moda[31] ha proposto a livello progettuale si potrebbe certamente menzionare *Models Never Talk*, 2014 (**cfr. fig. 7, fig. 8**), una performance ideata da Olivier Saillard – l'allora direttore del Palais Galliera di Parigi – in cui cinque modelle, vestite di sole tute nere, raccontavano su un palcoscenico le sensazioni provate anni prima nell'indossare gli abiti dei più grandi designer di haute couture.[32]

E così via, la lista di esempi potrebbe continuare a includere innumerevoli oggetti artistici che, nel corso degli ultimi vent'anni, sono stati definiti molto

31 Nel suo celebre saggio *Che cos'è il contemporaneo?* – un testo derivato da una conferenza in cui viene analizzato il concetto di contemporaneità – il filosofo Giorgio Agamben arriva a sottolineare che la moda sia la disciplina più contemporanea di tutte perché, tra le altre cose, essa può "riattualizzare qualunque momento del passato (...) essa può, cioè, mettere in relazione ciò che ha inesorabilmente diviso, richiamare, ri-evocare e rivitalizzare ciò che pure aveva dichiarato morto". In G. Agamben (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano, 2007, p. 20.

32 Per farsi un'idea sulle modalità in cui era strutturato il lavoro si rimanda ad alcuni video disponibili sulla rete e, in particolare, a quelli prodotti in occasione della rappresentazione al Teatrino di Palazzo Grassi (Fondazione Pinault, 2016). https://www.youtube.com/watch?v=XvTXpO03MbM [ultimo accesso: 15 dicembre 2021]. Le modelle-interpreti erano Christine Bergstrom, Axelle Doué, Charlotte Flossaut, Claudia Huidobro, Anne Rohart, Violetta Sanchez, Amalia Vairelli.

inclusivamente re-enactment per aver riproposto il passato in una maniera molto simile a quanto prevede l'approccio postmoderno: appropriandosene in maniera deliberata con finalità ben più vicine alla produzione di oggetti inediti che all'imitazione degli originali.

Dalla ripetizione alla riattivazione

Se è chiara l'operazione di ripetizione che ha motivato la produzione dei lavori appena proposti, però, non è altrettanto immediato poter giustificare l'associazione del termine re-enactment a tutta una serie di altri progetti che, negli ultimi anni, si sono distinti per l'audacia con cui hanno manipolato il tempo.

Negli ultimi dieci anni, infatti, artisti e curatori, danzatori e coreografi, studiosi e centri di ricerca senza alcuna distinzione disciplinare, hanno adottato il termine su un piano pratico e teorico, hanno scandagliato il proprio passato, aperto i propri archivi, ricostruito le proprie narrazioni a partire da tracce e documenti; hanno proposto risultati formali e contenutistici consapevolmente meno fedeli alle fonti a cui hanno attinto e, sempre più liberamente, hanno concepito i propri lavori come montaggi/assemblaggi di temporalità multiple.

I risultati ottenuti hanno obbligato il termine re-enactment a uscire dalle logiche della pura ciclicità storica – dalle prospettive di una narrazione lineare che aveva al massimo dovuto fare i conti con il ritorno di un unico momento passato – e lo hanno spinto a qualificare, come un ombrello appunto, anche quei prodotti artistici o processi creativi[33] le cui caratteristiche formali, spaziali e concettuali derivino dalla giustapposizione di materiali estrapolati da tempi e contesti differenti.

Ad esempio, si è utilizzato il termine re-enactment per descrivere i meccanismi che informano l'opera dell'artista messicano Francis Alÿs intitolata *The Modern Procession*, 2004, un corteo laico che trasportava alcune opere del MoMA da una sede all'altra nella città di New York. Ed è in effetti innegabile che, in quel contesto,

33 Nell'uso comune, il termine re-enactment descrive tanto l'atto della ri-messa-in-scena quanto l'oggetto artistico che ne deriva.

tre oggetti artistici fondamentali per la storia dell'arte – una copia del celebre dipinto *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso, la famosa ruota di bicicletta di Marcel Duchamp, uno degli *Standing Man* di Alberto Giacometti – fossero stati ri-messi-in-azione (o -in-scena) nel nuovo oggetto-composto mentre venivano trasportati su appositi fercoli insieme all'artista Kiki Smith in persona.[34]

Ancora, si è spesso fatto appello al concetto di re-enactment quando si è voluto descrivere le operazioni di montaggio o riattivazione delle fonti archivistiche che hanno guidato la costruzione di mostre d'arte contemporanea come le già citate *Palazzo Enciclopedico* di Massimiliano Gioni (Biennale, Venezia 2013), *Time is Out of Joint* di Cristiana Collu (Galleria Nazionale, Roma 2016-18) o *Slip of the Tongue* di Danh Võ (Punta della Dogana, Venezia, 2015): tutte queste esposizioni sono state infatti concepite come unitari palinsesti temporali pur affiancando anacronicamente le opere di grandi, storicizzati maestri dell'arte antica e moderna a quelle di meno noti e spesso nascenti astri del contemporaneo.

In una generale riscoperta del potenziale sincronico dell'eredità culturale, cioè, il concetto di re-enactment è diventato uno specchio dell'entropia spazio-temporale raggiunta dalla contemporaneità – da quella caotica coesistenza di "heterogeneous clusters" che gli studiosi Geoff Cox e Jacob Lund dicono "generated along different historical trajectories" –[35] e si è prestato a descrivere in maniera fortemente inclusiva oggetti in cui i materiali storici non sono solo ripetuti, ma riattivati. È divenuta la strategia maggiormente in grado di rappresentare ciò che Claire Bishop aveva definito "contemporaneità dialettica":[36] un metodo di accostamento tra oggetti più che una ricostruzione del loro statuto.

Ma se, come detto in apertura di questo capitolo, è possibile riconoscere questa prerogativa compositiva alla fase di enactment; se è ipotizzabile che quest'ultima nomenclatura funzioni da termine ombrello e descriva una generica modalità aggregativa tra oggetti di diversa estrazione spazio-temporale; allora il re-enactment può rinunciare alla sua attuale versatilità applicativa e descrivere

34 Per maggiori approfondimenti si veda S. Mudu, D. Thomaidis, *Sacri rituali in luoghi profani*, Officina n.27, *Sacro e Profano*, Anteferma edizioni, 2019

35 G. Cox, J. Lund (2016), *op.cit.*, introduzione.

36 C. Bishop (2017), *op.cit.*

solo una delle possibili modalità in cui possono essere montati gli oggetti-fonte. In particolare, come richiede l'etimologia del prefisso "re-", può definitivamente tornare a illustrare atti di sola e pura ripetizione.

Quel che si propone di seguito, in effetti, è di trattare il re-enactment come una strategia di composizione basata su un modello temporale abbastanza lineare e lasciare ad altri prefissi il compito di specificare modalità di approccio più sincroniche. Assumendo come modello quello che la letteratura ha riconosciuto in lavori come *Seven Easy Pieces*, *The Battle of Orgreave*, o *When Attitude Become Form*, la dinamica di sviluppo temporale utilizzata dalle operazioni di re-enactment appare abbastanza diacronica: il tempo del singolo oggetto, infatti, è certamente disallineato al presente in cui è riproposto ma ancora si adatta alla linearità di un'unica traiettoria storica. Secondo la studiosa Maria Muhle, d'altronde, "reenactment is specifically that practice where these two temporal dimensions [narrative and historical] are necessarily entangled".[37] E questo "entanglment" (intreccio) – si può aggiungere – risponde a una meccanica decisamente binaria: il passato (uno solo o pochi controllabili) rivive nel presente grazie alla proiezioni in esso degli oggetti reali o figurati che ne portano il segno.

Mentre le motivazioni concettuali che muovono un simile approccio sono state ampiamente analizzate e, a prescindere dalla loro natura politica, affettiva, mnestica, ecc., anche genericamente spiegate dalla capacità adattiva degli oggetti utilizzati, ciò che sembra ancora necessario analizzare è la riconoscibilità strutturale dietro questo accoppiamento passato-presente. E cioè: come si traduce questo processo a livello compositivo? O ancora, a quale casistica è possibile abbinare quanto la letteratura afferma sul re-enactment? E come si adatta in questo senso l'approccio object-oriented adottato da questa ricerca?

37 "La rievocazione è specificamente quella pratica in cui queste due dimensioni temporali [narrativa e storica] sono necessariamente intrecciate". M. Muhle, *The Times of Reenactment. From Minimalism to Time-Based Media*, in B.Von Bismarck et.al (a cura di), *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, Kulturen des Kuratorischen, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig and Sterberg, Londra-Berlino 2014, p. 49.

Il re-enactment della composizione

Innanzitutto, è da sottolineare che l'andamento temporale della ripetizione non si sottrae alle regole della OOO e, soprattutto, da quella per cui ogni oggetto è un'entità spazio-temporalmente autonoma che si trasforma solo grazie alla sua simbiotica unione con altri. Anche un atto di ripetizione, perciò, è da intendersi come un momento aggregativo di oggetti: tra quelli del passato che incontrano quelli del presente – o con essi si intrecciano, citando Muhle.

Per capire come questo sia possibile è utile tornare all'immagine proposta dall'architetto Tom Wiscombe,[38] secondo cui la realtà object-oriented appare come un grande tavolo su cui, con pari dignità e rilevanza, sono posizionati oggetti a diversa estrazione spazio-temporale. Quando un cosiddetto autore-oggetto (un architetto, un artista, un narratore, quello che siamo abituati a chiamare "soggetto") li assembla, esso non solo si trova impegnato in un generico momento di enactment, ma contribuisce a realizzare un nuovo materiale-composto, dotato di caratteristiche specifiche date dalla somma di quelle dei singoli oggetti. Questo processo, che ha ovvie ripercussioni formali e concettuali, può essere considerato valido anche da un punto di vista temporale. Se si prendono in considerazione le temporalità di partenza degli oggetti, infatti, è possibile vedere nel tavolo le stesse meccaniche della metafora quantica e, applicando i prefissi, fornire a ogni enactment una spiegazione specifica in base alle caratteristiche che gestiscono l'abbinamento.[39]

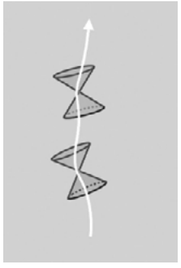
Ciò che l'autore-oggetto pesca dal tavolo di Wiscombe nelle operazioni di re-enactment, ad esempio, è un materiale spazio-temporalmente omogeneo che, al massimo con l'aggiunta di pochi altri supplementi temporali, viene riproposto fisicamente o figurativamente nel presente. Per dirla in altri termini, l'oggetto o gli oggetti – tutti riconducibili più o meno alla stessa fascia temporale – sono prelevati dal tavolo/realtà per essere risistemati nell'ordine della storia in un modo abbastanza diacronico.

Se si dovesse ragionare nel rispetto degli schemi di Rovelli, ad esempio, si

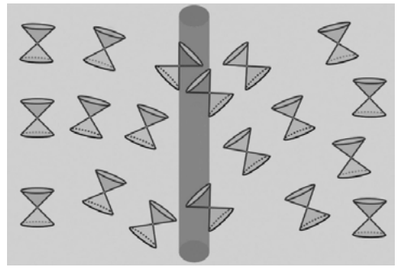
38 Vd. Capitolo 1, pp. 95–96.

39 Cfr. G. Harman, *op.cit.* (2021), p. 24–25.

potrebbe dire che due o più oggetti clessidra vengono abbinati tra loro rispettando una, due, massimo tre, diverse temporalità (**ill. I**), e che poi, insieme, essi siano a loro volta "intrecciati" all'andamento della storia (al nuovo presente) come sostiene Muhle (**ill. L**). Mentre l'abbinamento degli oggetti clessidra risponde alla creazione dell'oggetto-composto; il suo intreccio alla linea temporale della storia o, per così dire, il suo approdo a un nuovo presente, corrisponde precisamente all'atto di re-enactment o di ripetizione.



I



L

È chiaro che il processo compositivo appena illustrato porterà sempre alla creazione di nuovi oggetti che, per quanto memori dell'esperienza spazio-temporale dei propri originali, non potranno mai dirsi identici ad essi. D'altronde, come è stato già detto, una delle questioni costitutive del re-enactment è proprio quello di recuperare il passato ma con esso stabilire un'incolmabile distanza.

Eppure, la questione importante dei ragionamenti appena svolti – e forse la novità rispetto alla letteratura sull'argomento – è che questi nuovi oggetti-composti non si modificano per via di un inesorabile e magmatico flusso fenomenologico che, come sostiene la filosofia continentale, li fa apparire ogni momento diversi dal precedente. Essi si modificano perché si uniscono simbioticamente con altri materiali e, così facendo, si adattano a nuove spazio-temporalità.

Anche quando il rapporto temporale è, per così dire, "uno a uno" (1:1) – quando cioè un singolo oggetto passato è riproposto nel presente – il nuovo oggetto non potrà mai dirsi uguale al materiale fonte. Perché avvenga l'atto di riproposizione (il re-enactment) infatti, esso si deve confrontare per forza con almeno un altro oggetto: l'autore o l'interprete. Anche lui ha una propria estrazione spazio-

temporale e, quando incontra i contenuti sul tavolo di Wiscombe, li obbliga a una tale concertazione di caratteristiche da provocarne modificazione o la creazione di un surplus che non apparteneva a nessuno degli oggetti di partenza.

Si provi ad analizzare brevemente il caso della già menzionata *Battle of Orgreave*,[40] il lavoro di Jeremy Deller che la letteratura tratta come uno dei più canonici esempi di re-enactment. Nel 2001, l'artista inglese decide di ricostruire il momento più tragico dei dissapori tra i minatori britannici e il governo laburista inglese guidato da Margaret Tatcher e, a distanza di circa vent'anni, propone una rievocazione degli eventi che il 18 giugno del 1984 portarono allo scontro tra un gruppo di manifestanti e la polizia di Orgreave, una cittadina dello Yorkshire. Il lavoro di Deller, una performance documentata da un film girato da Mike Figgs, si presenta come una "reconstruction as close as he can make it"[41] e, dopo anni di ricerche sul campo, riesce a essere perfettamente in grado di trasferire quantomeno il *pathos* dell'evento originario. Tuttavia, pur nel minuzioso e attentissimo proposito di coprire la distanza con quest'ultimo, il tentativo di Deller si dimostra "inadeguato" – come dice Schneider – a una sua completa ricostruzione. Questa impossibilità non è solo una conseguenza dell'inesorabile scorrere del tempo tra una rappresentazione e l'altra (un dato peraltro abbastanza ovvio). Essa è il risultato delle dinamiche compositive impiegate dal nuovo enactment.

Innanzitutto, l'artista si relaziona all'oggetto originario denominato *Battle of Orgreave* (1984) in base alle informazioni che, di esso, sopravvivono nel suo presente. Per forza di cose, dunque, egli non può che relazionarsi a una quantità di oggetti già modificati o, seppur integri, comunque frammentati – si tratta ad esempio di documenti di giornale, fotografie, interviste a testimoni, ecc. In

40 Per maggiori informazioni sul lavoro, si rimanda a: A. Correia, *Interpreting Jeremy Deller's The Battle of Orgreave* in Visual Culture in Britain n.7., 2006, pp. 93-112; K. Kitamura, *Recreating Chaos: Jeremy Deller's The Battle of Orgreave*, in I. McCalman, P.A. Pickering (a cura di) *Historical Reenactment. Reenactment History*. Palgrave Macmillan, London 2010, https://doi.org/10.1057/9780230277090_3.

41 "Una ricostruzione il più fedele possibile". La citazione si riferisce alle parole del direttore del re-enactment Howard Giles, pronunciate nel documentario di Mike Figgs disponibile al link https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg&t=90s [minuto: 1:30 – ultima consultazione 15 dicembre 2021].

seconda battuta, poi, l'artista non fa uso di questi materiali in maniera fisica; non li traporta cioè nel nuovo oggetto tali e quali. Al contrario chiede a un gruppo di nuovi oggetti (i re-enactors) di interpretare le informazioni che essi veicolano in modo che, tramite le cosiddette strategie di embodiment (incarnazione),[42] esse rivivano nel presente. In questa operazione, tuttavia, il re-enactment prevede che venga completamente annullata l'uguaglianza con il materiale originale perché il loro corrispettivo nel presente è un surrogato: è un interprete in condizioni fisiche ed esperienziali differenti da quelle originali, o è uno spazio fisico ovviamente modificato in termini urbanistici, naturalistici, estetici ecc.

Tutto dei corpi/oggetti originali si presenterà necessariamente diverso nel presente perché modificato non solo dalla distanza temporale, ma dalla virtualità della ripetizione, dalla migrazione di documenti e testimoni in una nuova realtà fisica. Ma le cose non cambierebbero neppure se il trasferimento dei materiali del passato avvenisse in maniera fisicamente fedele. Anche ammettendo per assurdo che Deller possa aver trasportato gli oggetti originali com'erano e dov'erano,[43] essi non potrebbero migrare nel tempo in maniera autonoma ma avrebbero bisogno di aggregarsi con un nuovo oggetto, l'autore, in grado di avviare la riattivazione. E anche solo questo nuovo incontro renderebbe la messa-in-scena un materiale differente da quello di partenza.

Ricapitolando, si può dire, proprio grazie a questo momento di incontro tra passato e presente (o a causa degli oggetti in essi contenuti) anche il re-enactment appare come una procedura di aggregazione che, mentre permette al materiale originale di migrare virtualmente o fisicamente, dà anche vita a un nuovo oggetto-composto: in grado di evocare una temporalità pregressa, ma di distanziarsi da essa proprio per via dell'incontro con gli oggetti che ne hanno permesso la riattivazione, siano essi interpreti o autori. Le specificità spazio-temporali di questi ultimi completano quella che Harman chiama simbiosi e, con il loro

42 Per approfondimenti sull'embodiment si veda K. Johnson, *Performing pasts for present purposes: reenactment as embodied, performative history*, in D. Dean, Y. Meerzon, K. Prince (a cura di) *History, memory, performance. Studies in International Performance*. London, Palgrave Macmillan, 36–52.

43 Nel caso di Deller la questione è plausibile dato che alcuni re-enactors sono gli stessi minatori, ormai invecchiati, che avevano combattuto la battaglia negli anni Ottanta.

bagaglio di informazioni, rendono il nuovo oggetto originale e differente da quello di partenza.

È da sottolineare che il ruolo di questi oggetti non si deve associare alla loro soggettività o, quantomeno, non si deve solo leggere come la loro capacità di entrare al meglio "nella parte" di chi stanno impersonando o di comprendere al meglio le urgenze contenutistiche del materiale che stanno rievocando. Quantomeno non in questa ricerca. Trattandosi di un'analisi di tipo compositivo, la loro utilità è qui analizzata in funzione dell'essere parte di una struttura: i partecipanti alla messa-in-scena sono prima di tutto oggetti e, alla stregua di qualsiasi materiale nel tavolo della realtà proposto da Wiscombe, possono essere utilizzati come porzioni da rimettere in scena. Per dirla altrimenti, non basta che essi siano anche umani per tralasciare il loro essere materiale discreto occorrente alla costruzione del nuovo lavoro.

Nessuno nega il fatto che i re-enactors di Deller possano contribuire alla messa-in-scena con un trasporto emotivo, affettivo e politico peculiare, ma nei termini di quest'analisi – che ha lo scopo di definire un corpus di regole in grado di distinguere i diversi tipi di enactment – la loro utilità principale è quella di apparire come unità ben definite apprezzabili per la temporalità che chiamano in causa. Nel caso del re-enactment, non sembra banale ripeterlo, quest'ultima è omogeneamente estrapolata dalla stessa fascia temporale e, quando si intreccia a un nuovo presente, fa i conti con un mondo trasformato e si trasforma a sua volta in un materiale differente da quello originario.

Mathilde Rosier: Le Massacre du Printemps

Sperando di aver chiarito l'approccio compositivo, pare giusto approfondirne le potenzialità applicative ricorrendo all'esempio di altri lavori che ne hanno adottato le dinamiche, sia nell'ambito della performance che di più tradizionali pratiche artistiche. Spesso prevedendo una loro commistione intermediale.

Certamente, alcuni dei lavori già menzionati finora si prestano a una convincente rilettura in questi termini e molti altri ancora – soprattutto tra le più giovani generazioni di artisti – potrebbero rientrare nella casistica per essersi rivolti al passato con sguardo creativo. Si potrebbe citare il lavoro dell'artista inglese Pablo

Bronstein, che tramite disegno e performance ricostruisce immaginari antichi, spesso barocchi; o quello del regista tedesco Julian Rosefeldt, che con il suo lavoro *Manifesto,* 2015 ha prodotto una versione cinematografica dei più importanti documenti programmatici della storia dell'arte; o ancora si potrebbe dedicare ampio spazio all'artista polacca Paulina Olowska, i cui dipinti, coreografie e scenografiche installazioni sono spesso la citazione di un specifico episodio o immaginario modernista.

Ma tra tutti questi e molti altri esempi, si distinguono i lavori dell'artista francese Mathilde Rosier. Non solo perché sembrano essere adeguatamente in linea con la strategia di "ripetizione" pur creando sempre un materiale inedito. Ma perché, oltra a permettere un'analisi delle dinamiche compositive su cui fa affidamento il re-enactment, offrono la possibilità di analizzare la loro posizione all'interno del ciclo migratorio delle immagini. La maggior parte dei lavori che Rosier ha realizzato a partire dagli anni Duemila, infatti, non nasconde i riferimenti su cui si appoggia formalmente e concettualmente (before-images) e, nell'atto della messa-in-scena, oltre a riordinarli in base alla propria necessità, li affianca con materiale inedito destinato a rimanere potenzialmente riposizionabili e riutilizzabili (after-images). L'enactment gestito dall'artista cioè, è un momento di riordinamento e di creazione che, a prescindere dall'essere performativo, cinematografico, installativo, pittorico o tutte le cose assieme, funziona da consapevole cerniera tra il passato e il futuro.

Quasi a voler applicare lo stesso sguardo retroattivo previsto dal re-enactment, sembra utile analizzare i suoi lavori dal più recente e, a ritroso, cercare i sintomi della medesima pratica compositiva anche nei precedenti.

Nel 2020, nel pieno dell'emergenza pandemica, Rosier realizza un lavoro video intitolato *Le massacre du printemps* (*Il massacro di primavera*). Come risultato di una residenza condotta l'anno prima nella città di Napoli,[44] l'opera è un omaggio

44 L'opera di Mathilde Rosier è stata acquisita dalla Fondazione Donna Regina per le Arti contemporanee ed esposta al Museo Madre nel 2021, ma deriva da una ricerca che l'artista ha condotto nel 2019 nel corso di una residenza presso l'associazione Residency 80121, una piattaforma di sperimentazione fondata a Napoli nel 2017 dall'artista Raffaela Naldi Rossano.

alla storia e all'identità partenopea ma, fin dal titolo, dichiara una radice ben più citazionistica. È infatti ispirata al balletto di Vaslav Nijinsky intitolato *Le sacre du printemps*, 1913 (*Sagra della Primavera*) e, pur con altri risultati estetici, mediali e concettuali, sembra fornire una versione aggiornata degli stessi aspetti narrativi e compositivi.

Ritenuta una delle coreografie più rivoluzionarie della storia della danza, *Le Sacre*[45] – la fonte di ispirazione – è una rappresentazione in due atti ambientata in un mondo arcaico e agreste. Forse ispirata alle condizioni rurali della Russia zarista, racconta i momenti che scandiscono un rito pagano e che, tra danze "primitive"[46] e "istericamente primordiali",[47] portano al sacrificio propiziatorio di una giovane donna, la cui morte è l'unica possibilità per garantire la fine dell'inverno e assicurare la rigenerazione dell'umanità attraverso la primavera. Esasperate dal ritmo incalzante della musica di Igor Stravinsky e dalla qualità scenografica studiata del pittore simbolista Nicholas Roerich (**fig. 9**), le gestualità coreografate da Nijinsky sono funzionali a rappresentare il dramma del martirio e trasportano l'intera messa-in-scena in un'atmosfera cupa e concitata (**fig. 10**).

Convenendo sul generale catastrofismo[48] dell'opera ma considerandola ancora capace di descrivere metaforicamente molte criticità del rapporto uomo-natura, a distanza di oltre un secolo Rosier decide di proporre una sua versione della narrazione e di conservare, modificare o semplicemente scartare liberamente

45 Una versione de *Le Sacre du Printemps* relativa all'esibizione organizzata a Parigi in occasione del centenario dal debutto del balletto può essere visionata al link https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4&t=1228s [ultimo accesso 17 dicembre 2021].

46 Sono le parole con cui lo studioso Richard Taruskin si riferisce al lavoro nella sua analisi *Le Sacre du Printemps. Stravinsky and the Russian Traditions*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, 1996. Anche riportato in D. Wilkins, *La modernità: la danza e l'avanguardia parigina dal primitivismo alla 'moderna classicità'*, in Belli G., Vaccarino E.G. (a cura di), *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* (catalogo dell'omonima mostra a cura di Belli-Vaccarino, Mart Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005 – 7 maggio 2006) Edizioni Skira, Milano 2005, p. 118.

47 È la recensione del critico di danza Andrei Levinson citata in D. Wilkins, *Ibidem*.

48 Cfr. M. Rosier nel sito del Museo MADRE di Napoli. https://www.madrenapoli.it/mostre/mathilde-rosier-le-massacre-du-primtemps/.

↑ *fig. 9*
Le Sacre du Printemps
Premiere spettacolo
1913

↑ *fig. 10*
Le Sacre du Printemps
Scenografia originale
1913

elementi presenti nello script e nello score di quella originale. Innanzitutto, decide di ambientare le vicissitudini del suo lavoro in tre scenari napoletani capaci di descrivere il contrasto tra "la seducente bellezza generatrice [della natura] e la potenza distruttrice dell'essere umano" (**fig. 11**).[49] Si tratta delle serre di Pompei (**fig. 12**), del centro e del porto della città di Napoli (**fig. 13**) e dell'ex sito industriale e la baia di Pozzuoli (**fig. 14**), le cui immagini, molto teatralmente, vengono usate come quinte sceniche a sostituzione degli scenari un po' mistici immaginati da Roerich per rappresentare la Russia agreste d'inizio secolo.

Su di loro, poi, rispettando la scansione in due atti prevista dall'opera originale, l'artista organizza i movimenti di una decina di figure danzanti. Nella prima parte del lavoro Rosier si attiene abbastanza fedelmente all'opera originaria: mentre fluttuano sulle fotografie delle serre o del porto di Napoli, i danzatori sono vestiti con delle tute da imbianchino e, con una maschera a forma di spiga di grano, simulano gesti della coltivazione e della raccolta agricola come nel primo atto della coreografia di Nijinsky (*L'adorazione della Terra*).

Nella seconda parte invece, corrispondente al *Sacrificio*, l'artista sovverte gli sviluppi della narrazione. Ritenendo evidentemente inadeguato un sacrificio umano – un punto di vista che è sottolineato anche dall'aver battezzato l'intero lavoro *Massacre* (massacro appunto) – Rosier evita la morte della donna e, invece, propone che i contadini mascherati si trasformino in natura, quasi dovessero

49 *Ibidem*.

↑ *fig. 11*
Mathilde Rosier,
Le massacre du printemps,
2019

↑ *fig. 12, 13, 14*
Mathilde Rosier
Le massacre du printemps
2019

pagare un pegno per averla sfruttata o massacrata. Le stesse figure mascherate del primo atto, allora, appaiono dapprima sul bagnasciuga del lungomare di Bagnoli con grandi conchiglie al posto della testa, e poi, vestite con tute che sembrano cortecce, danzano sopra il porto industriale di Napoli trasformando la città in una foresta. Senza entrare troppo nel merito delle scelte contenutistiche, è chiaro che le appena citate scelte narrative non possono che essere ottenute tramite la messa-in-scena di strategie compositive ben definite, e queste ultime, pur con le opportune modifiche, si basano sulla ripetizione di un atto artistico pregresso. L'elemento che permette di azzardare una simile considerazione è proprio la possibilità di rinvenire un'uniformità temporale tra le before-images utilizzate in fase di enactment.

Ciò che, a livello compositivo, viene pescato dal passato per migrare nel nuovo oggetto è sicuramente l'aspetto coreutico e il fatto che esso venga ri-eseguito, pur non pedissequamente, da un gruppo di figure umane che simulano la coralità del balletto di Nijinsky. Nella parte dell'opera intitolata *L'adorazione della Terra*, i corpi di Rosier si "alleano" grazie a gestualità formalmente confrontabili con gli originali: sono volontariamente disarticolati e anticlassici, hanno un atteggiamento imitativo funzionale a suggerire azioni o episodi della narrazione e, soprattutto, si uniscono spesso in configurazioni formali che sono chiari atti citazionistici (**cfr. fig.15 e fig.16**). I movimenti, per dirla altrimenti, mantengono la stessa matrice coreografica e, anche se reinterpretati o (soprattutto) ricontestualizzati, rappresentano il più importante legante con la messa-in-scena originale.

In effetti sono loro a essere gli archivi della memoria coreutica come sostiene Lepecki, e spetta proprio a loro stabilire una connessione con il passato e renderla manifesta tramite le operazioni di embodiment.

← *fig. 15*
Le massacre du printemps (video)
2019

← *fig. 16*
Sacre du Printemps
(balletto)
2013

Eppure, anche in questo caso come in molti altri già citati, l'operazione di re-enactment impostata da Rosier non è una fedele riproposizione del passato e, in maniera conclamata, si serve di riferimenti pescati da contesti differenti da quello principale. Se però è evidente che l'immaginario di Rosier si destreggia tra diverse, pregresse suggestioni[50] – ad esempio alcuni disegni dell'oceanografo Anton Dohrn o sonorità del compositore finlandese Jean Sibelius –[51] è anche vero che l'influenza di queste before-images è del tutto marginale rispetto al peso specifico che nel nuovo oggetto artistico assume il riferimento all'opera *Le Sacre du Printemps*. A distanza di oltre un secolo, tra i due episodi si rinviene un legame di filiazione che non viene intaccato né dalla coesistenza di più piccole e isolate before-images, né dalle tante e importanti modifiche operate da Rosier.

Nel caotico contesto di produzione artistica contemporanea, d'altronde, non può dirsi cosa semplice identificare un re-enactment puro – un pedissequo atto di ripetizione formale che, pur nella diversità isola il campione di riferimento e lo ripropone in maniera più possibile fedele. È sempre più vero, invece, che anche questa dimensione di ripetizione venga "contaminata" da novità che, a loro volta, vengono prelevate da diverse spazio-temporalità. Si può dire che queste ultime siano il corrispettivo di quegli slittamenti di senso che abbiamo già detto sussistere al momento dell'incontro tra un oggetto-opera e un oggetto-autore[52] ma che questa modalità aggregativa più allargata non intacchi l'atto compositivo del re-enactment. Perché possa definirsi tale, infatti, è necessario che le sue fonti siano omogeneamente prelevate dallo stesso contesto ma non è obbligatorio che

50 La questione è sostenuta anche nei materiali che ha accompagnato la presentazione dell'opera al Museo Madre: https://www.madrenapoli.it/wp-content/uploads/2020/10/madre-napoli_24-10-2020-mathilde-rosier-le-massacre-du-printemps_Cs-Mathilde-Rosier_Le-massacre-du-printemps-1.pdf [ultimo accesso: 20 dicembre 2021].

51 Anche su un piano musicale, oltretutto, Rosier accompagna i movimenti dei danzatori con sonorità che alternano il ritmo delle percussioni a estratti delle musiche del compositore finlandese Jean Sibelius e, pur rinunciando alle musicalità di Stravinsky, ottiene il medesimo effetto concitato e greve.

52 Come vuole la OOO, il primo si ritrae di fronte al secondo dando vita a un materiale assolutamente nuovo che li contiene entrambi.

esse non vengano mixate ad altri riferimenti.[53] Il discrimine sta nel riconoscere la prevalenza di una principale linea biografica che, tramite la meccanica del ciclo, possa dirsi debitrice di una specifica composizione e sia in grado di offrirne una versione aggiornata anche a livello narrativo.

Nel caso di *Massacre du printemps*, ad esempio, il ciclo delle immagini smaschera una storia complessa e decisamente già contaminata da atti citazionistici e/o aggregativi. Sia sul piano acustico che su quello formale e coreutico, infatti, già *Le Sacre* può dirsi una forma di re-enactment ante-litteram dato che, come sostiene la letteratura specializzata sull'argomento,[54] raduna esperienze pregresse interpretandole in una forma originale. La composizione di Stravinsky, ad esempio, è il risultato dell'armonizzazione di "melodie prese in larga misura da un'antologia di arie popolari lituane", mentre l'estetica primordiale dell'intera messa-in-scena o la volontà di fornire scattosità alle figure umane derivano da una consapevole reinterpretazione del cubismo analitico di Picasso.[55] Come è stato notato dallo storico Darrell Wilkins, in particolare, la costruzione dell'opera

53 A tal proposito, gli esempi in ambito coreutico e teatrale sono tantissimi. Solo per citarne alcuni, si faccia riferimento alla produzione artistica dei coreografi e danzatori Martin Nachbar o Fabian Barba; si pensi al lavoro di ricostruzione che Jérôme Bel ha portato avanti in lavori come *The Last Performance* (1998), *Véronique Doisneau* (2004) o *Cédric Andrieux* (2009), in cui il corpo dei danzatori era l'unico elemento fedelmente collegato al passato delle narrazioni che erano evocate. Si veda: S. Franco, *Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée. De Schritte verfolgen de Susanne Linke à sa reprise en passant par à Afectos humanos de Dore Hoyer et Le Dernier Spectacle de Jérôme Bel*, in Recherches en danse, no. 7 (2019) numero monografico Mémoires des oeuvres, a cura di C. Palazzolo e G. Sintès; S. Franco, *Trio A di Yvonne Rainer (1966-68). Storia, memoria e trasmissione di un'opera coreografica*, in Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo, n. 30 (2021), pp. 35-56. O si pensi al lavoro del video artista Charles Atlas intitolato *Rainer Variation* che, definito a tutti gli effetti re-enactment dallo stesso Lepecki, portava la nota drag queen newyorkese Richard Move a interpretare Martha Graham di fronte alla danzatrice e coreografa Yvonne Rainer, creando un evidente cortocircuito temporale. Si veda: https://www.vdb.org/collection/browser-artist-list/rainer-variations [ultimo accesso: 17 febbraio 2022].

54 Si vedano in particolare i già citati R. Taruskin e D. Wilkins.

55 Più probabilmente dello specifico lavoro *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907-09. Cfr. D. Wilkins, *op. cit.*, p. 115.

"riflette lo spostamento degli assi di tempo e spazio" e, come aveva dimostrato la relatività Einsteiniana, raduna i suoi riferimenti come fossero particelle in grado di viaggiare e di riposizionarsi costantemente.[56]

Non stupisce dunque che l'operazione di riordinamento operata da Rosier si basi su una meccanica già congenita nel materiale originario e, tramite la sua riapertura, non solo proponga un nuovo punto di vista narrativo e compositivo ma dissemini anche nuovi indizi per successivi cicli.

Le variazioni che l'artista propone rispetto alla messa-in-scena originale – il nuovo contesto, i nuovi costumi, le maschere, le tracce audio – sono materiali isolabili dalla fase aggregativa e, come si dirà più avanti, le sopravvivono come testimoni o after-images potenzialmente riutilizzabili dalla stessa artista o da altri, in composizioni simili o completamente differenti. Una delle maschere in cartone che, a forma di conchiglia, coprivano il volto dei danzatori sulla spiaggia di Bagnoli, viene per esempio installata – molto scultoreamente – negli spazi della residenza che ha permesso l'inizio dei lavori (**fig. 17**); altre vengono utilizzate come materiale di scena per una performance all'Ocean Space di Venezia (**fig. 18**) e altre ancora erano pensate fin dal 2011, come soggetti di piccoli dipinti (**fig. 19**) o costumi indossati dai protagonisti di una fotografia scattata per una mostra al Kunstpalais di Erlagen[57] (**fig. 20**). Ma cosa ancora più interessante, alcuni elementi iconografici pensati per *Le Massacre du printemps*, sono riproposti in una serie di altri lavori che, nel corso di quest'ultimo anno, sembrano essersi diventati degli spin-off narrativi della video-performance.

Nel tentativo di approfondire concettualmente e formalmente l'idillio metamorfico che, ne *Le Massacre*, risolve il conflitto uomo-natura, nel febbraio 2021 Rosier produce una serie di disegni e di poesie che, sotto il titolo di *In the Fields of Intensive Prosperity* (*Nei campi della prosperità intensiva*), vengono realizzati per il progetto della nascente istituzione Pompei Committment – un portale che nel corso del 2020 ha comunicato la materia archeologica della storica

56 Cfr. *Ibidem.*

57 Ci si riferisce a *Mathilde Rosier: Rite de Passage* (Kunstapalais, Erlagen 2011) da cui è derivato il catalogo C. Emmert (a cura di) *Mathilde Rosier: Ceremonially Infused,* Snoeck Verlagsgesellschaft, Colonia 2011.

↑ *fig. 17*
Mathilde Rosier
Machera utilizzata nel video
Napoli, 2020

↑ *fig. 18*
Workshop all'Ocean Space
Venezia
2018

↑ *fig. 19*
Mathilde Rosier
Shell Paintings
2014–15

↑ *fig. 20*
Mathilde Rosier
Ceremonially Infused
Colonia, 2011

↑ *fig. 21*
Mathilde Rosier
In the Fields of Intensive Prosperity
2019 –21

↑ *fig. 22*
Mathilde Rosier
In the Fields of Intensive Prosperity
2019 –21

città partenopea invitando personalità dell'arte contemporanea a rileggerne il valore.[58] I soggetti dei disegni di Rosier sembrano essere i protagonisti del lavoro precedente, immortalati ad avvenuta trasformazione (**fig. 21**): non hanno più le tute da lavoro, il loro corpo si è quasi completamente trasformato in arbusto e ricondotto alla natura in una maniera primordiale (**fig. 22**). Ma soprattutto i loro volti sono nuovamente descritti come delle spine di grano, la stessa immagine che mascherava i danzatori nella video-performance: un'evidenza del fatto che certe iconografie possano migrare efficacemente in altri contesti (**fig. 23**).

È probabilmente forzato sostenere che questi disegni di Rosier riescano a portare memoria dell'intero processo che li ha preceduti; forse è addirittura pretestuoso sostenere che la loro composizione contenga dei frammenti de *Le Sacre* o, ancor di più, delle danze lituane a cui l'opera di Nijinksy si ispirava. Certo è che, pur non potendo evocare un legame di filiazione diretto, queste nuove

58 Per maggiori informazioni si rimanda al sito https://pompeiicommitment.org/ [ultimo accesso: 20 dicembre 2021]. Tra gli artisti e intellettuali invitati ad elaborare una rilettura dei materiali di Pompei: Simone Forti, Simone Fattal, Andrea Branzi, Invernomuto, Haris Epaminonda, Liam Gillick, ecc. La parte dedicata a Mathilde Rosier è consultabile al link https://pompeiicommitment.org/commitment/mathilde-rosier-drawings-at-home-in-the-fields-of-intensive-prosperity/#02 [ultimo accesso: 20 dicembre 2021].

↑ *fig. 23*
Mathilde Rosier
In the Fields of Intensive Prosperity (dettaglio)
2019 –21

opere non possono che costruire la loro originalità dalla rielaborazione di lavori precedenti e, nell'occhio più educato, provocare una sensazione di spaesamento per aver riconosciuto una "somiglianza fuori posto".[59]

Find Circumstances in the Antechamber

Ma per chiarire al meglio la meccanica del re-enactment e cercare di sottrarla a una lettura esclusivamente performativa, sembra utile illustrare le dinamiche compositive che riguardano un altro e più datato lavoro di Mathilde Rosier: un video intitolato *Find Circumstances in the Antechamber*[60] che, nel 2010, viene presentato in un'omonima mostra negli spazi espositivi della Galerie Nationale du Jeu de Paume di Parigi.[61]

Pur essendo articolata in diversi spazi e opere, la mostra può essere letta a partire da un breve video. Un filmato ambientato nella casa dell'artista in cui, all'interno di un set che simula le fattezze di una stanza da letto, appaiono tre musicisti che preparano i propri strumenti senza mai utilizzarli davvero (**fig. 24**). Nel momento in cui una melodia inizia a suonare, infatti, l'inquadratura si concentra sulle foglie di una pianta posizionata nel davanzale della finestra e, in particolare, su una lumaca che sembra danzarvi sopra. Alla luce di quanto detto rispetto alle più recenti opere di Rosier, è evidente che questo lavoro già proponga un'indagine

59 G. Didi-Huberman (2000), *op. cit.*, p. 23.

60 Il lavoro è concepito come una mostra personale a cura di Elena Filipovic negli spazi del Musée Jeu de Paume di Parigi tra il 9 febbraio e il 6 giugno 2010. Era concepita come terzo progetto espositivo del programma Satellite. Un video importante per la stesura di questa trattazione è quello in cui l'artista introduce i contenuti della mostra. È disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=Jvev4FDxbvE&t=501s [ultimo accesso: 20 dicembre 2021].

61 Il lavoro è concepito come una mostra personale a cura di Elena Filipovic negli spazi del Musée Jeu de Paume di Parigi tra il 9 febbraio e il 6 giugno 2010. Era concepita come terzo progetto espositivo del programma Satellite. Un video importante per la stesura di questa trattazione è quello in cui l'artista introduce i contenuti della mostra. È disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=Jvev4FDxbvE&t=501s [ultimo accesso: 20 dicembre 2021].

sul rapporto uomo-natura. Tuttavia, ben più importante ai fini di questa ricerca è notare come gli aspetti della sua composizione già si attestino su una complessità spazio-temporale e impieghino strategie di ripetizione. Soprattutto concentrandosi sul funzionamento della mostra in cui esso è inserito.

Nello spazio espositivo al Jeu de Paume, infatti, il video è proiettato in una stanza separata dal resto della mostra che, completamente vuota, anticipa un secondo spazio espositivo diviso molto teatralmente in due porzioni. Da una parte, in una nicchia ormai vuota, appare il set in cui è stato girato il video e i costumi di scena indossati dai musicisti (**fig. 25**). Dall'altra, invece, come fosse uno spazio domestico decisamente disordinato, sono accatastati una serie di antichi complementi d'arredo prelevati dalla casa dell'artista (un tavolo, delle sedie, una grande teca, un divano) (**fig. 26, 27**). Tra di loro, posati sul letto o chiusi dentro la grande credenza di vetro che domina la composizione, si distinguono una serie di acquerelli che raffigurano immagini dallo stile un po' retrò: un gentiluomo accanto al suo destriero (**fig. 28**), un altro (mascherato) accanto a una civetta (**fig. 29**), una donna che cavalca una specie di cinghiale (**fig. 30**) e qualche astratto dettaglio floreale (**fig. 31**). Questi lavori servono da illustrazioni di una novella che, in un libretto presentato anche in mostra e disposto come un vademecum sul tavolo, viene concepito dall'artista assemblando parti di un romanzo gotico intitolato *A Sicilian Romance* (1790) e scritto dell'inglese Ann Radcliffe.

↑ *fig. 24*
Mathilde Rosier
Find circumstances in the antechamber
2011

↑ *fig. 25*
Mathilde Rosier
Find circumstances in the antechamber
2011

↑ *fig. 26*
Mathilde Rosier
Find circumstances in the antechamber
2011

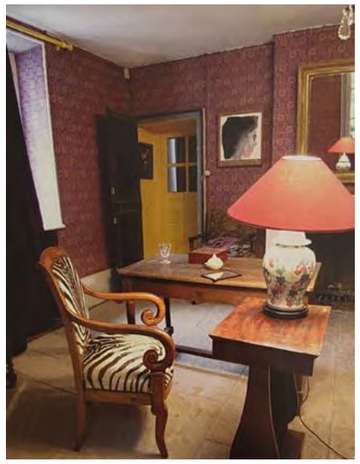
← *fig. 27*
Mathilde Rosier
Find circumstances in the antechamber
2011

↑ *fig. 28*
Mathilde Rosier
Man and Horse
2006

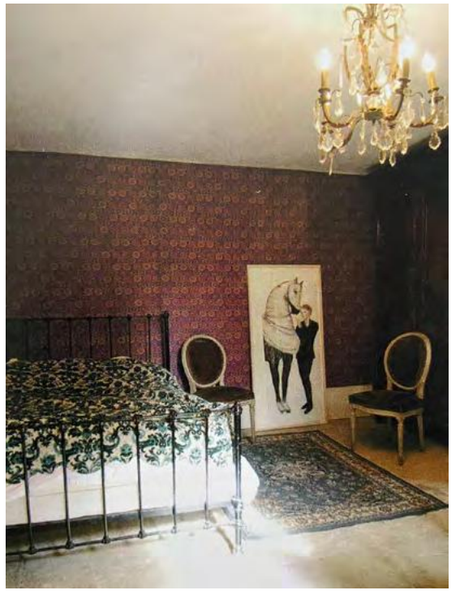
↑ *fig. 29*
Mathilde Rosier
Man and Owl
2006

↑ *fig. 30*
Mathilde Rosier
The Ride
2006

↑ *fig. 31*
Mathilde Rosier
Two Red Flowers
2006



↑ *fig. 32*
Mathilde Rosier
Photographies des pièces
2009



↑ *fig. 33*
Mathilde Rosier
Photographies des pièces
2009

Distribuite nelle stanze della casa di famiglia dell'artista (**fig. 32, 33**), queste immagini – come le altre componenti della messa-in-scena – sono schiacciate tra una dimensione immaginaria e personale diventandone i testimoni: oggetti destinati a rimanere occorrenti anche quando la narrazione sarà trascorsa.

Più in generale, invece, tutti gli oggetti messi in scena sono portatori di una propria dimensione spazio-temporale e concettuale, tanto che la stessa Rosier parla di loro come se avessero una speciale energia dovuta alle loro radici[62] e, nell'atto compositivo, ne gestisce l'apparizione secondo tre ordini di ripetizione: il primo è quello che collega le due stanze permettendo di riconoscere gli elementi dell'installazione nel video, e viceversa; il secondo è quello che prevede l'utilizzo di elementi appartenenti alla famiglia da generazioni e che, in maniera affettiva, evoca una memoria personale; il terzo, infine, è quello che si esprime con il montaggio del libro o con la riproposizione dei passaggi scritti secoli prima da Radcliffe.

La composizione della messa-in-scena, cioè, beneficia di suggestioni che l'artista preleva da contesti differenti e ricostruisce nel segno di una nuova unità formale e concettuale. Eppure, questi tre gradi di re-enactment ancora non possono dirsi capaci di smascherare l'atto compositivo che guida la mostra perché, all'interno di questo oggetto più grande e complesso in termini spazio-temporali, essi non sono né gli unici né i più esaustivi. Mentre contribuiscono a costruire una narrazione stratificata e decisamente caotica all'interno del lavoro specifico, in effetti, nessuno di questi re-enactment interni ha la possibilità di funzionare da riferimento temporale unificante per la narrazione della mostra.

L'elemento che assolve questa funzione e intorno a cui sono imperniati tutti gli altri livelli di ripetizione è, invece, ancora una volta indicato dal titolo. Sulla base di quanto detto finora *Find Circumstances in the antechamber* (*Trovare indizi nell'anticamera*) potrebbe sembrare semplicemente un suggerimento utile allo

62 "Old objects have a kind of special energy within them. The plunge us into something deep within us, like some kind of roots" / trad.it: "I vecchi oggetti hanno una sorta di energia speciale al loro interno. Ci immergono in qualcosa di profondo che è dentro di noi e che mette radici". Le parole sono pronunciate dall'artista nel video di introduzione alla mostra https://www.youtube.com/watch?v=Jvev4FDxbvE&t=501s [min. 5'21" – ultimo accesso: 20 dicembre 2021].

spettatore per riconoscere la già citata corrispondenza formale tra le due stanze in cui si sviluppa la mostra. Ma per quanto questa interpretazione circa la meccanica fruitiva dell'esposizione sia calzante e certamente fondata, essa deriva tutta la sua efficacia dall'allusione a un più comprensivo e ben più sottile atto citazionistico. Il titolo del lavoro video e dell'intera mostra, infatti, è lo stesso di una didascalia che accompagna la fotografia della anticamera della tomba di Tutankhamon contenuta in un report di archeologia e scattata dall'archeologo Harry Burton al momento della scoperta della piramide nel 1922 (**fig. 34**).

Rosier, che a sua volta scopre fortuitamente il documento nel corso delle sue ricerche, ritiene immediatamente che la dicitura possa essere abbastanza vaga e stravagante da diventare il titolo "for an exhibition where her fantastical world, in double, attempts to contest the imperatives of the real"[63] e, intorno ad essa, organizza tutti gli elementi già citati.

Per rispettare il riferimento storico-archeologico, infatti, l'artista sfrutta l'architettura del museo che vede due stanze distinte affacciarsi sulla medesima rampa di scale e, posizionando nella prima il video e nella seconda l'installazione, organizza un percorso discendente molto simile a quello necessario a entrare in uno spazio tombale ipogeo. Sulle pareti all'imbocco della scalinata, inoltre, dispone anche la riproduzione della fotografia e altre immagini della Tomba di Tutankham scattate da Burton nella stessa occasione in modo che, così posizionate prima degli altri lavori, questi documenti suggeriscono il legame di filiazione con una narrazione pregressa e, soprattutto, si presentino come before-images di quella che lo spettatore è pronto a scoprire (**fig. 35**).

Quest'ultimo è subito portato a riconoscere nelle immagini dei riferimenti archeologici gli indizi di una narrazione – magari quelli per una metaforica discesa nell'immaginario dell'artista –, ma può definitivamente rendersi conto di quanto la mostra simuli gli ambienti della piramide una volta giunto nell'ultima stanza del percorso espositivo, quella che ospita l'installazione. Qui la disposizione del

63 "Per una mostra dove il suo mondo fantastico, sdoppiato, cerca di contestare gli imperativi del reale". E. Filipovic, *The Truth Lies here*, in F. Bonnefoy, L. Moukouri (a cura di), *Mathilde Rosier. Find Circumstances in the Antechamber / Trouver des circonstances dans l'antichambre*, ed. Du Jeu de Paume, Parigi 2010, p. 16

mobilio non può che essere immediatamente associata a quella dell'immagine dell'anticamera di Tutankhamon. Il documento storico, infatti, ritrae una serie di memorabilia (statue, bauli, casse, effigi) che avrebbero dovuto accompagnare la salma del faraone e, oltre a essere un "unruly ensamble of items scientifally documented"[64] assume le fattezze di "a theatrical set for a play waiting to happen".[65] Esattamente come l'installazione di Rosier. (**cfr. fig. 36 e fig. 37**)

Sulla base di quanto detto, perciò, *Find Circumstances in the Antechamber* (la mostra) si presenta concettualmente e fisicamente come un re-enactment dell'esperienza archeologica del ritrovamento della tomba di Tutankhamon. È questo riferimento, infatti, a stabilire l'ordine temporale, spaziale e narrativo del nuovo oggetto: a plasmare il percorso espositivo e a condizionare la composizione formale dell'installazione.

Come succedeva ne *Le Sacre*, tuttavia, non è detto che questo principale re-enactment sopravviva isolato. Ogni elemento che compone la mostra, come è stato notato, è a sua volta legato ad alti riferimenti che, personali, storici o immaginari, sono comunque pregressi.

Il fatto che la mostra si costruisca su riferimenti dotati di una specifica omogeneità temporale e, al contempo, non escluda la possibilità che al suo interno siano contenuti materiali in grado di interpellarne un'altra, permette alcune riflessioni che sono conclusive di questo discorso sul re-enactment e, forse, aprono alla complessità spazio-temporale evocata dagli enactments ancora da descrivere.

È da ribadire infatti che perché un re-enactment si definisca tale non è necessario che, all'interno dell'opera o nel progetto creativo esista il riferimento a una sola linea temporale. In esso possono coesistere anche più riferimenti sincronici purché la preponderanza compositiva e narrativa sia in qualche modo riferibile a uno di loro. Ciò che è però importante – come dimostrano anche i lavori di Rosier – è che l'ammissione di temporalità plurime nel perimetro della stessa messa-in-scena comporta conseguentemente la scoperta di diversi atteggiamenti compositivi. Come prevede la OOO, d'altronde, l'opera completa può essere per

64 "Insieme indisciplinato di elementi scientificamente documentati" *Ibidem*.

65 "Un set teatrale per uno spettacolo in attesa di accadere, che sussurra la funzione dei documenti e dei fatti che pretendono di rappresentare". *Ibidem*.

← *fig. 34*
Harry Burton
Pharoh Tutankhamun
1922

← *fig. 35*
Mathilde Rosier
Find circumstances in the antechamber
2011

↑ *fig. 36*
Harry Burton
Pharoh Tutankhamun
1922

↑ *fig. 37*
Mathilde Rosier
Find circumstances in the antechamber
2011

così dire scomposta in porzioni più piccole in modo da individuare in ognuna un diverso atteggiamento di aggregazione spazio-temporale. Presa nella sua unitarietà, la mostra *Find Circumstances in the Antechamber* è un re-enactment teso a simulare l'esperienza archeologica, ogni aspetto di essa (compositivo, formale e narrativo) si presta ad essere analizzato nel segno della ripetizione di quel momento. L'installazione della mostra, per così dire, si presenta formalmente come un re-enactment della specifica fotografia e non avrebbe potuto esistere rispettando quella configurazione compositiva se non ci fosse stato una before-image cui riferirsi alle sue spalle. Per dirla altrimenti: l'esperienza espositiva simula il percorso di discesa nella tomba e i materiali esistenti sono ordinati con lo specifico scopo di richiamare le dinamiche storiche che hanno portato al ritrovamento della Tomba di Tutankhamon.

È però vero che, per come sono pensati alcuni oggetti che compaiono nella struttura di mostra – ad esempio il libro o il film – essa possa contenere anche delle composizioni a loro volta stratificate: quelle che a breve saranno chiamate "over-composizioni". Il libro è un montaggio di pensieri di Radcliffe (1707) e quindi non risponde alla stessa temporalità delle scoperte archeologiche (1922); il film è una citazione della casa dell'artista e, accanto al mobilio accatastato, appartiene a un periodo indefinito e privato della sua famiglia. Certo non alla temporalità dello scavo archeologico. La modalità in cui i riferimenti temporali si riferiscono l'un l'altro, cioè, potrebbe rispondere a soluzioni compositive ben più esuberanti della diacronia che abbiamo associato al re-enactment.

Come si vedrà nel corso del capitolo, infatti, l'over-enactment (o anche l'hyper) consiste nell'adozione di diverse fonti spazio-temporali che convivono nel perimetro di un'unica opera e gli oggetti che compaiono in questo lavoro di Rosier, quando analizzati in specifici legami relazionali, tendono ad avvicinarsi a questa meccanica.

Per concludere, dunque, sebbene sia importante sottolineare come la mostra *Find Circumstances in the Antechamber* (come lo era stato il video *Le Massacre du Prientemps*) sia un perfetto re-enactment narrativo; è bene dire che la composizione delle sue parti, può essere riconducibili a maggiori esuberanze.

In effetti, anzi, la questione permette di sottolineare come, a prescindere dalla diacronia con cui sono gestiti alcuni frammenti compositivi, le opere d'arte sottoposte a re-enactment siano spesso composte da oggetti riconducibili ad altre

modalità aggregative. La coesistenza di re-/over-/hyper-enactment nel perimetro della stessa opera è del tutto possibile ma è logico che essa dovrà di volta in volta essere distinta e specificata a livello scalare. Ogni oggetto, in base alle sue dinamiche interne compositive o narrative, potrà dirsi a cavallo tra una e l'altra ma, nel complesso, formerà materiali composti e adattabili a una sola definizione. D'altronde è l'insegnamento stesso del ciclo migratorio delle immagini: le before-images possono essere a loro volta il risultato di altre migrazioni, dunque quando sedimentano nello spazio di una nuova configurazione (sia essa una mostra o un'immagine) si portano dietro la memoria di ciò che sono state.

3.3 OVER-ENACTMENT

Introdurre nuovi prefissi in grado di accompagnare e specificare il termine enactment non è cosa banale. Sicuramente non lo è nei termini in cui non risulta immediato identificare delle formule con la stessa efficacia indicale che in inglese assume la parola re-enactment – il cui morfema, come è stato detto, è immediatamente capace di conferire alla radice una generale idea di ripetizione, di riattivazione e magari di ricircolazione.[66] L'operazione non può dirsi agevole neppure sul piano lessicale, dal momento che, anche trovando altri prefissi all'altezza del "re", risulta decisamente complesso abbinare alle nuove terminologie ottenute un significato univoco. Per non parlare, poi, di quanto è arduo fornirne ai nuovi vocaboli un'opportuna traduzione in altre lingue.

Sempre, in effetti, la nascita di nomenclature passa attraverso un complesso processo di canonizzazione linguistica che deve analizzare ogni questione sintattica sul piano contenutistico e simbolico. Nel caso del re-enactment o del più emergente pre-enactment, ad esempio, ci si è domandati quando le operazioni di ripetizione o prefigurazione che le parole composte chiamano in causa rispondano a esigenze nominali – cioè se questi vocaboli siano utili, banalmente, a descrivere qualcosa di esistente –; ci si è chiesto se il loro utilizzo abbia ripercussioni reali o immaginarie; e se, ancora, la loro forma debba essere considerata universalmente valida o esistano locuzioni capaci di restituire nelle altre lingue la giusta sfumatura agli originali vocaboli inglesi.[67]

Ma se la questione risulta di per sé problematica sul piano linguistico, trovare nuovi prefissi da abbinare al termine enactment è ancora più complesso quando l'ambizione principale vuole essere quella di specificare il significato di queste parole sulla base delle dinamiche compositive degli oggetti a cui esse si

66 Sul valore del "re-" si rimanda al volume C. Holzhey, A. Wedemeyer (a cura di), *RE-. Errant glossary*, ICI Institute, Berlino, 2019.

67 Già il termine re-enactment, si è detto, è difficilmente riconducibile all'italiano rievocazione dal momento in cui esso ha connotati troppo specifici nell'ambito della storiografia. Ed è invece più volte tradotto con le locuzioni ri-messa-in-azione o ri-messa-in-scena. Si veda: https://journals.openedition.org/mimesis/1109 [ultimo accesso: 14 dicembre 2021].

riferiscono. Dovrebbe essere ormai assodato infatti che, almeno in questa ricerca, la parola enactment definisca un atto aggregativo tra materiali differenti e, come equivalente del termine italiano messa-in-scena, risulti un ombrello di senso da specificare di volta in volta.

Ciò che è emerso finora, per esempio, è che lo scopo dei prefissi sia quello di descrivere differenti soluzioni narrative sulla base del numero e dell'estrazione spazio-temporale degli elementi riordinati nell'atto compositivo; e che, nel caso del re-enactment, essi siano decisamente pochi e controllabili. Gli oggetti aggregati in una fase di re-enactment, infatti, vengono prelevati da temporalità di un uniforme passato e, nell'intrecciarsi al presente, ne ripetono la composizione mantenendo con essa un forte legame narrativo. Anche nei casi più ostici, quando il nuovo oggetto appare costruito da riferimenti appartenenti a eterogenee segmentazioni temporali, un re-enactment si distingue per la capacità di richiamare la stessa matrice narrativa dell'originale. Il passato e il presente sono legati biograficamente al punto che le composizioni prodotte in uno vengono riproposte nell'altro con gli opportuni scarti spazio-temporali. Nel caso di Rosier, per esempio, è stato notato che la narrazione de *Le Massacre* non sarebbe mai potuta esistere senza quella de *Le Sacre*; così come il percorso espositivo di *Find Circumstances in the Antechamber* non avrebbe mai potuto essere strutturato in quel modo o avere questo titolo senza il ricorso alla foto di Harry Burton. Più in generale, infatti, tutti i nuovi lavori sottoposti a re-enactment assumono degli specifici tratti narrativi proprio in virtù delle scelte compositive che li riguardano.

Questa dinamica secondo cui uno/due/tre spazio-temporalità pregresse vengono assemblate in un nuovo presente, non può essere tuttavia l'unica regola compositiva individuabile nel complesso panorama della produzione artistica contemporanea. Sempre più di frequente, infatti, la progettazione artistica mira a utilizzare materiali prelevati da diverse configurazioni preesistenti e riposizionarli secondo nuove soluzioni contenutistiche e/o configurazioni estetiche. In questi lavori, script o score, frammenti di materiali d'archivio, oggetti "orfani" di altri contesti[68] non appartengono né a un unico passato né a un'unica narrazione:

68 Si tratta in entrambi i casi di before-images ma, usando la denominazione di "oggetto orfano" – a cui si dedicherà ampio spazio nel successivo capitolo – si vuole indicare il

sono piuttosto prelevati indiscriminatamente dallo sconfinato reame della storia dell'arte e della cultura visuale per poi essere liberamente rimontati nel presente in maniera del tutto anti-filologica.

Già le scelte di Mathilde Rosier potrebbero dare l'impressione di inglobare una complessità citazionistica e una libertà appropriativa capace di far vacillare la certezza di trovarsi nell'ambito di un vero e proprio re-enactment. Ma questa incertezza è del tutto annullata se paragonata allo spaesamento prodotto dalle opere di altre colleghe e colleghi. Tra i lavori già citati si pensi alle configurazioni installative di Haris Epaminonda, alle tante referenze enucleate nell'arazzo di Goshka Macuga; più avanti nella trattazione si analizzeranno anche i citazionistici lavori di Lucy McKenzie o i più intermediali progetti di Laure Prouvost. Anche tutti questi lavori sono programmaticamente costituiti dall'assemblaggio di oggetti pregressi ma, lungi dall'essere re-enactment e, dunque, dover far i conti con il ritorno di poche e controllate spazio-temporalità, si generano all'incrocio di innumerevoli frammenti che vanificano la possibilità di recuperare linearmente le matrici compositive e narrative di un originale. In queste peculiari composizioni, infatti, ogni oggetto prelevato da un passato convive accanto a un altro associabile a un tempo differente; quest'ultimo si unisce a sua volta con ulteriori frammenti spazio-temporalmente eterogenei, e così via, fino a creare delle morfologie complesse, caotiche e spesso intermediali. A riprova della loro diversità rispetto alle operazioni di re-enactment, il recupero di queste oggettualità non è funzionale alla costruzione di narrazioni biograficamente debitrici delle originali, a meno che queste non risultino utili a specificare questioni limitate (o ancora una volta pretestuose) all'interno della nuova composizione.

Questi riferimenti piuttosto, hanno lo specifico scopo di risolvere un problema formale e vengono inglobati nella nuova opera fisicamente o virtualmente; a volte sono come i materiali di un collage e vengono montati con le loro fattezze invariate e ben perimetrate; altre volte sono solo dei supporti concettuali e magari si presentano come fonti immateriali, canovacci narrativi, emanazione di precedenti script o score – magari performati o ricreati da altri artisti. Sempre, comunque,

fatto che queste immagini riferimento siano state a loro volta il risultato di precedenti enactment e, di questi ultimi, after-images.

producono opere con una narrazione contemporaneamente rivolta al passato e al futuro: da un lato naturalmente generata dalla somma delle caratteristiche dei singoli oggetti, mentre dall'altro, proprio come dice Harman, caratterizzata dall'"emergenza"[69] di caratteristiche nuove non riscontrabili in alcuno di essi.

Per identificare le regole compositive che ricorrono in questi lavori, si è qui scelto di utilizzare il termine "over-enactment": un'espressione che mantiene la stessa (ormai giustificabile) matrice inglese delle nomenclature disseminate in questa ricerca e che, perlopiù intraducibile in italiano,[70] vuole descrivere un processo che va *oltre*[71] le regole di linearità temporale, spaziale e narrativa abbinate finora alla messa-in-scena.

In lingua inglese, infatti, il morfema 'over' è utilizzato per indicare l'esuberanza rispetto a una norma e, senza specifiche restrizioni contestuali,[72] descrive le condizioni che rendono l'oggetto a cui si riferisce "superiore" o "in eccedenza" rispetto a uno standard.[73] Si può essere "over" una certa età, una certa taglia o una

69 Ricordiamo che, per Harman, il fenomeno detto "emergenza" è quello "in cui nuove proprietà fanno la loro comparsa allorché degli oggetti più piccoli si uniscano per formarne uno nuovo". In G. Harman (2021), *op.cit.*, p. 38. In questo il filosofo è d'accordo anche con il collega Manuel de Landa, che ne parla in M. de Landa, *Emergence, Casuality and Realism*, in L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman (a cura di), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, re.press, Melburne 2011, pp. 381–92.

70 Se si volesse parafrasare lo sforzo di traduzione fatto per il re-enactment, si potrebbe parlare di "super-messa-in-scena o -azione". Chi scrive, tuttavia, non è convinto che questa sia una traduzione pertinente e ritiene che si possa continuare usare il termine over-enactment come simbolico. D'altronde la lingua italiana ha già adottato nel suo vocabolario termini composti dal medesimo prefisso (vd. *oversize*, *overdose*). Al massimo può essere originale sperimentare (come si farà nel corso della trattazione) approcci di ibridazione linguistica che portino alla formazione di termini come "over-composizioni" o "over-temporalità". Ad ogni modo non si esclude che il termine possa avere una maggiore traducibilità in altre lingue.

71 Oltre potrebbe essere la più fedele traduzione italiana di "over".

72 Si utilizza "over" per indicare una posizione di superiorità che un oggetto assume rispetto a un altro; si può indicare l'ordine in una gerarchia spaziale, temporale o contenutistica. Per una panoramica sui vari usi del termine si veda https://dizionari.corriere.it/dizionario_inglese/Inglese/O/over.shtml [ultimo accesso 7 gennaio 2022].

73 Tale superiorità non è qualitativa, spesso è numerica e riferibile a indici oggettivamente valutabili.

certa posizione in classifica, proprio come si può stare "oltre" o "sopra" le regole che governano un dato fenomeno, per esempio quello aggregativo cui si riferisce la trattazione.

Con il concetto di over-enactment, in effetti, si vuole porre l'accento sul fatto che le composizioni ottenute dall'aggregazione di materiali prelevati da contesti differenti, siano caratterizzati dalla compresenza di elementi eterogenei che, più che essere solamente ripetuti lungo l'asse diacronico della storia, sono riattivati sincronicamente. Abbinare questa idea di esorbitanza al concetto di enactment risulta ancora più calzante se si pensa che, utilizzato come avverbio, il termine over ha la possibilità di indicare una ripetizione reiterata nel tempo.[74] O se si conta che uno dei più recenti convegni internazionali dedicati alle pratiche di ripetizione è stato intitolato proprio *Over and Over and Over Again. Re-Enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*.[75] Identificando per la prima volta il potenziale del morfema, il titolo del simposio tenuto all'Institute of Contemporary Inquiry – ICI di Berlino nel 2017 sottolineava la necessità di riconoscere l'esuberanza di queste pratiche – che già sfuggivano ai canoni della letteratura sull'argomento.[76] Non è un caso che nell'abstract dei vari interventi si incominci a individuare un approccio più svincolato dalle speculazioni teoriche sulle modalità di ricostruzione filologica e, nell'introduzione al convegno, si legga chiaramente che:

> To re-enact means not to restore but to challenge the past – to not merely repeat it, but to interpret and translate it – in the present and for the present – or for the future.[77]

74 Nel dizionario si riporta che il termine possa indicare ripetizione e che, con l'espressione "to count something over" si indichi, per esempio, l'atto di "contare più volte qualcosa". Il suo utilizzo in questo senso è sinonimo di "once more".s *Ibidem.*

75 Organizzato da Cristina Baldacci, Clio Nicastro, and Arianna Sforzini, il convegno si è tenuto all'Institute of Cultural Inquiry – ICI di Berlino nelle giornate del 16 e del 17 novembre 2017. https://www.ici-berlin.org/events/over-and-over/ [ultimo accesso: 7 gennaio 2022]. Proprio nei giorni in cui viene scritta questa ricerca è stata pubblicato il già citato lavoro editoriale derivato dalle riflessioni del convegno. Per ulteriori approfondimenti si rimanda dunque a C. Baldacci, C. Nicastro, A. Sforzini (a cura di), *op.cit.*

76 Soprattutto a quella legata al re-enactment coreografico e a quella degli studi sulla danza.

77 "Ri-mettere-in-scena non significa ristrutturare il passato ma sfidarlo – non

A distanza di qualche anno da questo approccio già fortemente direzionato a un'evoluzione delle strategie di ripetizione nell'arte contemporanea, invece, si potrebbe dire che l'over-enactment sia un re-enactment allargato. O, per fare il verso alla citazione del convegno e ricalcando la terminologia compositiva di questa ricerca, che il termine over-enactment non descriva un atto di recupero di un unico passato – o non si traduca solamente in una ricontestualizzazione dei suoi oggetti nel presente. Esso mira piuttosto a diventare una nomenclatura adeguata a rappresentare tutte quelle composizioni che inglobano riferimenti diffusamente prelevati da passati eterogenei: che pescano dalla linea del tempo non solo una volta (come suggerirebbe il prefisso "re-") ma più e più volte, *over and over and over again*.

Una nomenclatura espansa per una composizione allargata

Tra tutti gli atti compositivi o le possibili varietà di messa-in-scena delle fonti, l'over-enactment è forse quello che si presta maggiormente ad essere analizzato lucidamente tramite i processi introdotti dalla OOO e, una volta inquadrato nelle dinamiche del ciclo produttivo delle immagini, anche attraverso la metafora epistemologica della fisica quantistica.

Anzitutto, infatti, un over-enactment è mosso esattamente dalla meccanica aggregazionale delineata dal modello ontologico proposto da Harman: prevede che una serie di oggetti preesistenti si aggreghino nel perimetro di un nuovo oggetto composto e, a prescindere dal loro essere piccoli, grandi, umani, non umani, naturali, artificiali o immaginari lo informino delle spazio-temporalità di cui sono portatori permettendone lo sviluppo di nuove e peculiari. Detto nei termini del ciclo produttivo, cioè, ogni composizione derivata da un processo di over-enactment tende a unire una serie di before-images riconducibili a segmentazioni spazio-temporalmente eterogenee, ad assemblarle tra loro e, infine, a colmarne le distanze con nuove porzioni di opere per raggiungere composizioni e narrazioni inedite.

semplicemente ripeterlo, ma interpretarlo e tradurlo – nel presente e per il presente o per il futuro". *Ibidem.*

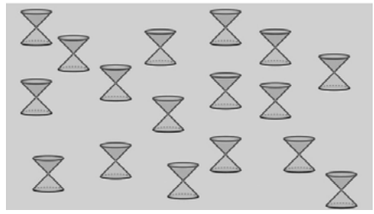
Ciò che è infatti giusto sottolineare è che queste "over-composizioni" – così potremo definire i risultati di una simile montaggio di materiali – godano sempre di una propria autonomia morfologica e concettuale e, anche quando continuano a conservare nelle proprie componenti gli indizi di ciò che sono state, si guadagnino un certo grado di novità grazie alla loro rielaborazione e trasformazione.

È però altrettanto necessario evidenziare che ogni riferimento recuperato fisicamente o virtualmente è portatore di una propria storia o, meglio, è discendente di quella che Harman definirebbe una specifica linea biografica. All'interno del nuovo oggetto, quest'ultima è testimone delle esperienze trascorse e, sia che la richiami esteticamente o che le evochi concettualmente, comunque le conserva.

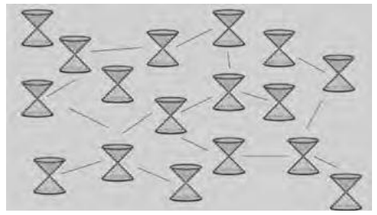
Non solo. Ancora una volta nel rispetto delle dinamiche del ciclo, non è escluso che queste biografie siano a loro volta la traccia di precedenti processi aggregativi. È possibile che tra di loro ci siano già dei re-enactment di lavori precedenti o che, perché no, alcuni siano il risultato di altri over- o hyper-enactment. Anche questi "materiali da costruzione" sono stati a loro volta costruiti, hanno un trascorso e, forse, prima di partecipare alla composizione che si sta analizzando in uno specifico presente, sono rientrati e riusciti dal continuum della storia più volte, permettendo la formazione o influenzando l'esistenza di infiniti altri materiali.

A livello composizionale non è influente che essi siano stati a loro volta composti da altri materiali e assemblati in altre epoche più o meno recenti; ciò che è importante e necessario riscontrare è che essi si comportino come materiale discreto e, come entità particolari, concorrano all'unità del nuovo oggetto nella stessa maniera in cui, a suo tempo, lo hanno fatto le loro componenti.

Le stesse nuove over-composizioni, d'altronde, potranno fare altrettanto in altri contesti e in futuri di là da venire: in quanto after-images di una specifica fase aggregativa, potranno diventare materiale occorrente, before-images, per nuove composizioni. E così via. In un processo che, con tempi sicuramente lenti benché potenzialmente infiniti, potrebbe dar vita a sempre nuovi materiali usandone di già esistenti.



M



N

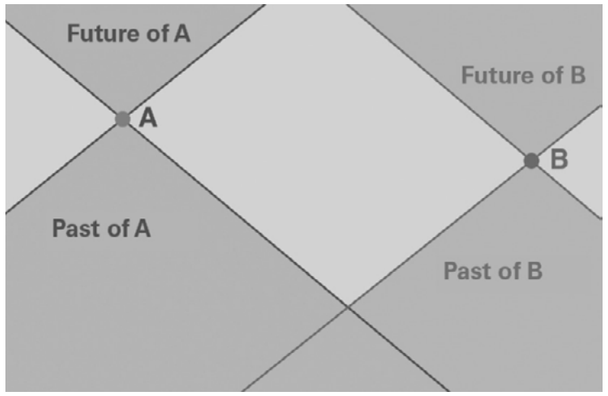
Nel tentativo di comprendere la meccanica aggregazionale descritta da un over-enactment è utile e necessario introdurre gli schemi che, riferiti al solito testo di Rovelli, permettono di abbinare le dinamiche della fisica quantistica a questo processo di costruzione delle cose del mondo. Il panorama su cui insiste il ragionamento (**ill. M**) – la "collezione di tesori" che Wiscombe immaginava "disposti in un tavolo"[78] o quella che Harman chiama "il tutto" – è la stessa su cui insisteva anche il re-enactment: si tratta di un caotico sistema (la contemporaneità) in cui gli oggetti reali e irreali, fisici e virtuali, umani e inumani esistono uno accanto all'altro e sono rappresentabili schematicamente come clessidre. Come degli orologi – è stato detto – che sono dotati di una memoria del proprio trascorso e di una prefigurazione del proprio futuro, mentre vivono in un presente (l'ansa della clessidra) che permette loro di unirsi e relazionarsi ad altri materiali.

A differenza di quanto succedeva nelle prospettive di aggregazione diacronica previste dal re-enactment – in cui solo poche e gestibili temporalità pregresse venivano ricucite o "intrecciate" nel presente (**ill. I e L**) – l'over-enactment prevede un montaggio allargato e sincronico. Nel nuovo oggetto, infatti, esso raduna molteplici frammenti e li unisce in maniera paritaria (**ill. N**) – cioè a prescindere dalla distanza spazio-temporale che essi impostano con il presente in cui avviene l'operazione o senza tener conto della differente natura mediale che li compete. Documenti fotografici di inizio Novecento possono coesistere accanto a materiale pittorico e scultoreo del Seicento; lo script di una coreografia o di una performance degli anni Sessanta può essere utilizzato del tutto o in parte per strutturare il senso di un nuovo lavoro, e così ancora fino a ottenere un consapevolmente caotico

78 T. Wiscombe (2014), *op.cit.* p. 35; citato anche in G. Harman, *op.cit*. (2021), p. 209.

incontro temporale nel perimetro di un'unica, nuova opera.

A voler seguire un ragionamento simile a quello osservato per il re-enactment, dunque, lo schema di aggregazione delle fonti non sarebbe più quello che porta una/due clessidre-oggetto a rientrare nella linea del tempo in maniera più o meno ciclica e ripetitiva (**ill. I e L**). La morfologia a cui far riferimento, piuttosto, sarebbe quella per cui più materiali si trovano uniti in un nuovo presente e, in esso, vengono riattivati, ripetuti, sovrapposti.



O

Immaginando che i legami relazionali che intercorrono tra le parti di queste over-composizioni si presentino come nello schema precedente (**ill. O**), la connessione di due oggetti – in figura nominati come A e B – costituirà una sorta di reticolo aggregazionale capace di unire spazi-tempi anche molto diversi tra loro. Questa morfologia, che è opportuno associare a tutti gli oggetti clessidra e definire replicabile in maniera scalare, formerà degli spazi interstiziali che sono identificabili come quei legami della nuova opera costruiti nel tempo presente e con la funzionalità di conferire nuovo senso ai riferimenti. Perché una composizione possa essere identificata come un over-enactment è importante sottolineare che essa, nel perimetro che le compete – piccolo o grande che sia – contenga un numero di riferimenti superiori a tre/quattro e che essi siano estrapolati da altrettanti contesti spazio-temporalmente differenti.

È la riprova che l'over-enactment non funzioni come un "semplice" intreccio tra i tempi della storia e quelli della narrazione – come ben vorrebbe la definizione che

Maria Muhle associa al re-enactment. A questa meccanica base può essere invece sostituita una più ampia tessitura a maglie larghe che, in un unico presente storico, permette la cucitura di narrazioni tra le più disparate, montate secondo forme inedite e sempre aperte. Siamo davvero di fronte alla proiezione del meccanismo che, secondo Cox e Lund, gestisce anche la contemporaneità: siamo davanti a un panorama che, a livello scalare – e cioè in vari "cluster" –[79] riesce a coniugare il senso di differenti "historical trajectories".[80]

Come già brevemente accennato, questo atto di composizione allargata ha delle forti ripercussioni a livello narrativo. Nella stessa maniera in cui la letteratura sul re-enactment ha scandagliato il significato di un ritorno del passato nel presente, infatti, è qui necessario chiedersi (almeno brevemente) quali siano le finalità concettuali di uno strategico montaggio di elementi spazio-temporalmente eterogenei. O, più semplicemente, quali siano le conseguenze. È evidente che le over-composizioni non possano più adottare la narrazione dell'oggetto ripetuto, riattivato o replicato. In esse convivono così tanti riferimenti – così tanti oggetti-clessidra – che risulterebbe pressoché impossibile individuare la preponderanza narrativa di uno o dell'altro. E forse non è proprio questa l'intenzione. Nella maggioranza di questi oggetti, infatti, ogni riferimento è utilizzato per assolvere a una specifica funzione – estetica, concettuale, iconografica, magari pure narrativa – ma il messaggio dell'opera nel suo complesso è dato dalla somma di queste parti. Non solo. Assumono un valore fondamentale a fini narrativi anche tutti gli oggetti creati per agevolare il dialogo delle fonti: questi ultimi – identificabili come gli spazi interstiziali del reticolo in cui si uniscono un dato oggetto A e un dato oggetto B – sono dotati di una loro spazio-temporalità e, costruiti nel presente, hanno spesso lo scopo di ordinare tutti gli altri materiali secondo un unico e inedito canovaccio narrativo.

Per dar conto di questo aspetto, si pensi alla struttura di una qualsiasi mostra d'arte che usi programmaticamente l'anacronismo come strumento di associazione dei suoi materiali. Si faccia riferimento, ad esempio, a una di quelle occasioni espositive che in apertura di questo capitolo sembravano rientrare con difficoltà

79 G. Cox, J. Lund (2016), *op.cit.*

80 *Ibidem.*

nel concetto di re-enactment pur essendovi più volte ricondotte – per esempio *Il Palazzo Enciclopedico*, *Time is Out of Joint* o *Slip of the Tongue*. Alcuni di questi oggetti-composti sono già stati utilizzati per analizzare la meccanica che governa le loro porzioni o before-images, ma diventano ancora estremamente utili per approfondire i risvolti narrativi di un over-enactment.

Queste mostre che per Claire Bishop rappresentavano la prova di una "contemporaneità dialettica"[81] sono in effetti anche un ottimo esempio di over-enactment: esse radunano oggetti estratti da contesti temporali differenti e spesso molto distanti tra loro, li cuciono tra loro sulla base di una o più tematiche che possono accomunarli e, infine, ne colmano le distanze fisiche, estetiche o concettuali grazie a oggetti inediti che possono coincidere con altre opere commissionate ad artisti contemporanei oppure con allestimenti capaci di mediare le differenze tra le parti. Pur sostenendosi sul messaggio veicolato dalle singole opere che mettono in mostra, la narrazione che costruiscono non coincide con nessuna di esse. Al massimo può dirsi in continuità con quella delle fonti ma è destinata a generarne sempre una nuova e peculiare; qualcosa che, come vuole la OOO, si presenta dotata di un surplus che emerge dalla somma delle parti.

In generale dunque – sia nel contesto di una mostra che di un'opera d'arte – tra la ripetizione e la riattivazione si imposta un livello di trasformazione e rielaborazione che coincide fondamentalmente con un aumento di originalità. Se già le composizioni sottoposte a re-enactment non possono sottrarsi dalle regole di quest'ultima – perché, lo ricordiamo, il loro paradosso è quello di non poter uguagliare gli originali pur volendolo fare – un over-enactment è un perfetto acceleratore di differenze: più oggetti coinvolge nelle sue composizioni, più aumenta la possibilità di ottenere una percezione delle sue parti completamente alterata e, dunque, di spostare l'asse della narrazione su sempre nuove frontiere. Ad essere "over", più precisamente, non sono solo le composizioni ma anche le narrazioni che esse gestiscono.

81 C. Bishop (2017), *op.cit.*

Anthea Hamilton: Reimagines Kettle's Yard

Come sempre, la modalità più appropriata a comprendere in che modo si attui concretamente questo tipo di dinamica compositivo-narrativa è quella di procedere con l'analisi di alcuni dei casi studio che l'hanno adottata. In questo caso, date le premesse teoriche e sottolineata la libertà aggregativa concessa al narratore, non sarebbe neppure difficile abbondare con gli esempi: è stato già detto quanto comune sia riscontrare una modalità citazionistica o appropriativa nella produzione artistica contemporanea e, d'altronde, molti degli stessi lavori già menzionati nel corso della precedente trattazione hanno dimostrato di optare per una fluida costruzione spazio-temporale e potrebbero ora essere facilmente analizzabili come over-enactment. Tuttavia, sperando di fare maggiore chiarezza sulla questione e tentando di allinearsi alle metodologie analitiche già seguite con l'esempio di Mathilde Rosier, si è qui scelto di procedere con l'analisi del lavoro di un'unica artista, l'inglese Anthea Hamilton. Fin dalle prime esperienze espositive intorno ai primi anni Duemila[82] – le stesse che in poco tempo le hanno valso, tra gli altri riconoscimenti, una candidatura come finalista per il prestigioso Turner Prize (2016) – Hamilton si è distinta per la capacità di costruire lavori complessi e stratificati che hanno "coreografato" materiali appartenenti virtualmente o fisicamente ad altri contesti.

Il riferimento a una terminologia coreutica è intenzionale: non solo perché i suoi progetti prevedono una forte componente performativa che, anche quando non si traduce in movimento, resiste come fonte iconografica; ma soprattutto perché ogni suo lavoro si presenta come una messa-in-scena di elementi che, proprio come in una danza, assolvono a un proprio ruolo mentre lavorano sincronicamente l'uno accanto all'altro. D'altronde, non è un caso che nel corso del secondo capitolo ci si sia lungamente dedicati all'analisi delle similitudini tra l'atto coreografico e la costruzione di una mostra. Né c'è da stupirsi se, nell'introduzione al catalogo di

82 *Athens*, la prima mostra personale installata negli spazi dell'organizzazione Ibid. projects di Londra risale al 2006. Qualche immagine dell'installazione disponibile al link: http://ibidprojects.com/2006/05/21/anthea-hamilton-3/ [ultimo accesso: 12 gennaio 2022].

una delle mostre personali di Hamilton intitolata *Sorry, I'm Late*,[83] la curatrice di performance alla Tate Modern Catherine Wood definisca i suoi lavori come "provisional mise-en-scènes".[84]

Anche le opere realizzate ex-novo – perlopiù sculture in tessuto o materiali industriali che hanno tutto l'aspetto di oggetti totemici – sono ispirate a iconografie pregresse e, secondo un metodo che l'artista definisce estrattivo,[85] simulano le fattezze di immagini diffusamente riferite contesti a differenti, anche non propriamente artistici.[86] Nella maggior parte dei casi, addirittura, i suoi lavori sedimentano in installazioni immersive e, come dei collage a scala reale, si alternano ai materiali cui si riferiscono. Rispondendo precisamente alle meccaniche aggregative delle over-composizioni, cioè, esse si presentano come delle costellazioni di oggetti o, sempre a detta di Wood, come delle "installations part-way made":[87] installazioni in parte realizzate da lei e in parte realizzate con gli artisti (o i loro lavori) appartenenti a diverse contemporaneità.

Seguendo in maniera consapevole questo metodo associativo, per esempio, nel 2016 Hamilton riesce a organizzare uno dei suoi più ambiziosi progetti espositivi

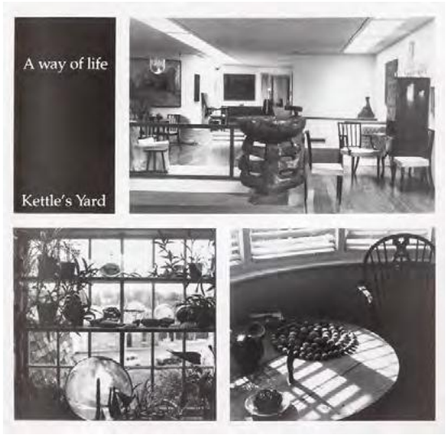
83 A cura di Michelle Cotton al Museo Firstsite, Colchester, UK dall' 8 settembre al 25 novembre 2012. Una video intervista in cui l'artista parla della mostra può essere visionata al link https://vimeo.com/50823614 [ultimo accesso: 12 gennaio 2022].

84 Cfr. C. Wood, *Superflat*, in M. Cotton (a cura di), *Anthea Hamilton: Sorry, I'm Late* (catalogo della mostra Firstsite 8 settembre – 25 novembre 2012), Firstsite, Colchester, Essex: UK, 2012, p. 26.

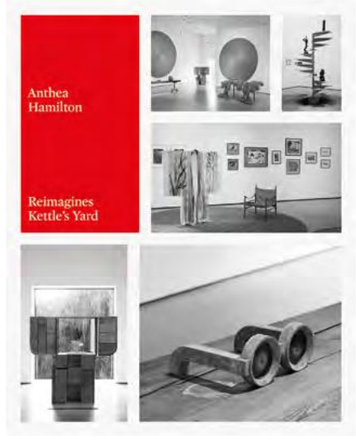
85 In un'intervista con i curatori Andrew Bonacina e Jennifer Powell, Hamilton sostiene "In many of the new works I've made, I used a form of *extraction* – it's not necessarily a direct quotation from things, but more the distilling of certain moments' (corsivi miei) / trad.it: "In molti dei miei nuovi lavori, ho usato una sorta di estrazione – non si tratta necessariamente di una citazione diretta delle cose, ma piuttosto di distillare certi momenti". Cfr. A. Bonacina, J. Powell, A. Hamilton, *Interview on Thurday 25 August 2016*, in A. Bonacina, J. Powell (a cura di), *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* (catalogo della mostra a Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016–1 maggio 2017), Kettle's Yard e Hepworth Wakefield, Cambridge 2016, p. 4.

86 Nella già citata *Sorry I'm Late* (2012), ad esempio, le immagini di John Travolta si alternavano a quelle della giapponese danza kabuki e, insieme, fornivano un'eccentrica interpretazione della città di Venezia.

87 *Ibidem.*



↑ *fig. 38*
Jim Ede, *A Way of Life*
(copertina libro)
1984



↑ *fig. 39*
Anthea Hamilton, *Reimagines Kettle's Yard* (copertina catalogo)
2015

e a realizzare quello che, alla luce dei principi di questa ricerca, può essere sicuramente definito un over-enactment.

Nel 2015, infatti, il museo di arte moderna e contemporanea Kettle's Yard invita l'artista a lavorare sulla sua collezione e a confrontarsi con un patrimonio sconfinato di opere e oggetti appartenuti ai coniugi Jim ed Helen Ede[88] e tutt'oggi fedelmente allestiti negli spazi della loro abitazione privata. Quest'ultima non è altro che un classico cottage all'inglese nei cui luminosi ambienti, si alternano complementi d'arredo dalle ricercate fattezze a opere di più o meno conosciuti artisti modernisti – da Ben e Winifred Nicholson, Alfred Wallis, Christopher Wood fino a Costantin Brancusi, Henry Moore e Barbara Hepworth.

Il confronto con la collezione mette subito l'artista nelle condizioni di apprezzare il valore degli oggetti che essa raccoglie, mentre il confronto con i documenti d'archivio le suggerisce che nessuna delle scelte allestitive si sottragga a un ordine ben definito. La lettura di *A Way of Life* (**cfr. fig.38 e fig.39**),[89] in

88 Per maggiori informazioni sui coniugi si rimanda alla sezione loro dedicata nel sito ufficiale di Kettle's Yard: https://www.kettlesyard.co.uk/collection/recollection/timeline/ [ultimo accesso 13 gennaio 2022].

89 J. Ede, *A Way of Life*, Cambridge University Press, Cambridge 1984. Pare importante

particolare – un volume autobiografico scritto e pubblicato da Jim Ede nel 1984 – rivela addirittura che, per come è pensata dalla coppia, la casa-museo non è altro che una messinscena di cui il libro rappresenta lo script.[90] Anche la collezione, cioè – proprio come le dinamiche che guidano la pratica di Hamilton – sembra seguire una sorta di partitura coreografica.

È probabilmente sulla base di questa rima metodologica, che l'anno successivo, nel 2016, quando Kettle's Yard chiude temporaneamente per intraprendere un progetto di sviluppo del capitale, Hamilton propone di riallestire una novantina di opere della collezione negli spazi ben più essenziali del museo Hepworth Wakefield. A quel punto, per dare vita al progetto denominato *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard*,[91] l'artista può certamente contare sui riferimenti visivi raccolti nel corso delle sue ricerche ma anche, e soprattutto, sul libro-partitura.[92]

Nonostante queste poche premesse sembrino suggerire un'affinità tra le dinamiche del progetto e la meccanica compositiva finora riconosciuta al re-enactment, l'approccio di Anthea Hamilton è ben più complesso. Al contrario di quanto fatto dai lavori di Rosier che riportavano un'apparente eterogeneità compositiva entro il perimetro di un'unica linea diacronica, l'artista inglese utilizza la ripetizione di un'altra messa-in-scena (quella della casa museo) come pretesto narrativo per manifestare una caotica esplosione spazio-temporale. In

dire che, graficamente, il catalogo del lavoro di Anthea Hamilton è un re-enactment del volume di Jim Ede. Vedi immagine (fig. 38).

90 "It's [the book] like a script for the house, tracing a journey, pulling certain things into focus" / trad.it.: "Il libro è come lo spartito della casa, traccia un viaggio, mettendo a fuoco alcune delle sue questioni". A. Bonacina, J. Powell, A. Hamilton, *Interview on Thurday 25 August 2016*, in A. Bonacina, J. Powell (a cura di), *op.cit.*, p. 5.

91 Dopo mesi di ricerca negli archivi di Kettle's Yard, il progetto viene inaugurato nel 2016 in una sala del museo Hepworth Wakefield. Un sito internet a cui far riferimento è http://www.kettlesyard.co.uk/events/anthea-hamilton-reimagines-kettles-yard/ [ultimo accesso: 12 gennaio 2022].

92 Come è stato ampiamente sottolineato anche nel corso del secondo capitolo, infatti, seguendo un canovaccio di tipo narrativo, gli oggetti riferimento (le before-images) possono essere effettivamente ordinati secondo una "struttura" e, in base alla composizione in cui sedimentano, dar vita a molteplici soluzioni compositive, più o meno fedeli all'originale o alle precedenti messa-in-scena.

effetti, oltre a distinguersi per un'architettura asciutta e diametralmente opposta a quella di Kettle's Yard,[93] l'aula a Hepworth Wakefield riproduce le fattezze della casa-museo solo vagamente: sia perché non tutte le opere di quest'ultima sono semplicemente ri-messe-in-scena, sia perché – seguendo le dinamiche della "part-way made installation",[94] l'artista ne alterna l'apparizione con materiale di altri colleghi artisti non appartenenti alla collezione, di sue opere prodotte per l'occasione e, infine, di alcuni elementi che sembrano mediare l'allestimento.

Tra questi ultimi, ad esempio, una scala a chiocciola in ferro e una serie di grandi stuoie circolari in corda (**fig. 40**) – tutti ispirati agli arredi della casa (**fig. 41, 42**) – servono rispettivamente da piedistalli e cornici dei vari oggetti e li dividono in gruppi che sembrano sotto-costellazioni di una più grande galassia di riferimenti. Sulla scala in acciaio intitolata *Spiral Stair Case* (2016) (**fig. 43**), per esempio, Hamilton posiziona ad altezze diverse alcune sculture in bronzo dello scultore vorticista Henri Gaudier-Brzeska – in particolare *Dancer* (1913) (**fig. 44**), *Boy with uplifted arms* (1913) (**fig. 45**), *Red Stone Dancer* (1913-14) (**fig. 46**) –[95] e le alterna a diverse versioni dell'opera *Butzenbrille* (2007) (**fig. 47**), delle sculture in cemento a forma di occhiali realizzate dall'artista tedesco Daniel Sinsel.

Una stuoia in corda del diametro di circa quattro metri, invece, disposta a parete, diventa lo sfondo di un cono prospettico in cui gravitano una grande scultura in vetro soffiato realizzata da Hamilton e intitolata *Vulcano Table* (2014) (**fig. 48**), una scultura in legno di Nicholas Byrne chiamata *Love Pillow* (2016) e una serie di sassi grigi appesi al soffitto che, nella casa di Ede, risultavano ordinatamente disposti su un tavolo (**cfr. fig. 49 e fig. 50**).

Su un altro supporto in legno di inizio Novecento, inoltre, sono disposti un'altra copia degli occhiali di Sinsel e una scultura in vetro di Jean-Luc Moulène, mentre sul lato opposto della sala – su altri due stuoie stavolta posizionate a terra – si formano dei piccoli salotti formati da arredi della casa-museo o da opere di Anthea Hamilton stessa (**fig. 51**). Tra queste spiccano in particolare due kimono

93 Anche solo perché il museo dedica alla mostra un'unica aula più simile a un white cube che a un cottage.

94 Cfr. C. Wood

95 Tutte fusioni postume realizzate tra il 1967 e il 1969.

molto scultorei (**fig. 52, 53**) che, parte di una *ongoing series* realizzata dall'artista per studiare la capacità di adattamento di alcune iconografie tradizionali, sono entrambi appesi a una struttura in metallo e decorati con motivi differenti: uno, più geometrico, è ispirato a quello dipinto nella maglia che il pittore inglese Christopher Wood indossa nel suo autoritratto del 1927 (**fig. 54**); mentre l'altro, più naturalistico, riproduce in stampa digitale le foto di erbe britanniche scattate dal fotografo Roger Phillips. Le stesse che, come una rima visiva, sono incorniciate sulla parete alle spalle dell'indumento-scultura (**fig. 55**).

In un angolo appartato della sala, poi, di fronte a una grande finestra che affaccia sul giardino del museo, l'artista posiziona un altro e più particolare kimono (**fig. 56**). Come a volersi mimetizzare tra gli arredi modernisti che lo circondano, infatti, questo oggetto ha solo la forma del vestito ma di presenta come un mobile in legno dotato di una grande apertura centrale – entro cui è posizionata la scultura *Construction in Space* di Naum Gabo (1962) – e tempestato di ventisei cassetti di medie e piccole dimensioni in cui sono sistemati piccoli oggetti di uso comune e altri materiali donati all'artista o da lei realizzati.

Una scultura realizzata da Laëtitia Badaut Haussmann (**fig. 57**), invece, posizionata a terra e realizzata con tessere di mosaico colorate, diventa il piedistallo-contenitore di un'opera in alabastro di George Kennethson intitolata *Forma* (1969-70) (**fig. 58**) e di un altro lavoro in bronzo di Henri Gaudier-Brzeska intitolata *Ornamental Mask* (1912) (**fig. 59**).

Tutto intorno a queste installazioni, infine, appesi alle pareti, si dispongono dipinti, disegni, lettere e fotografie di artisti presenti nella collezione di Kettle's Yard o invitati da Hamilton a contribuire alla sua ricostruzione. Si tratta di un consistente numero di dipinti del pittore inglese e pescatore Alfred Wallis (**fig. 60, 61**), di altri acquerelli di Prunella Clough, William Scott (**fig. 62**) e Kenneth Price, della famosa foto di Robert Mapplethorpe (**fig. 63**) che ritrae le gambe nude di Lisa Lyon e di altri lavori di amici e colleghi contemporanei come la lettone Ella Kruglyanskaya o Nicholas Byrne. Non mancano ovviamente altre opere della stessa Hamilton.

↑ *fig. 40*
Anthea Hamilton
Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard
2015

↑ *fig. 41*
Kettle's Yard House
Cottege (interno)

↑ *fig. 42*
Kettle's Yard House
Cottege (interno)

↑ *fig. 43*
Anthea Hamilton
Reimagines Kettle's Yard
(veduta dell'installazione)
2015

↑ *fig. 44*
Henri Gaudier-Brzeska
Dancer
1913

↑ *fig. 45*
Henri Gaudier-Brzeska
Boy with uplifted arms
1913

↑ *fig. 46*
Henri Gaudier-Brzeska
Red Stone Dancer
1913–14

↑ *fig. 47*
Daniel Sinsel
Butzenbrille
2006–07

↑ *fig. 48*
Anthea Hamilton
Volcano Table
2014

↑ *fig. 49*
Anthea Hamilton
e Samuel Nicolle
Mobile concettualizzati in
occasione della mostra
2015

↑ *fig. 50*
Jim Ede
Spiral of pebbles
n.d.

↑ *fig. 51*
Anthea Hamilton
Anthea Hamilton
Reimagines Kettle's Yard
2015

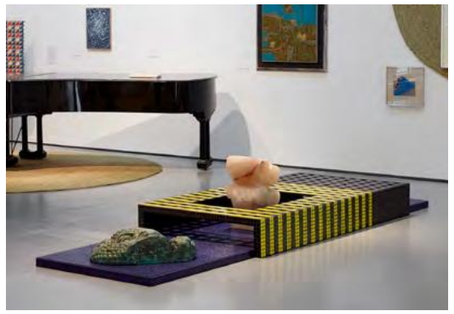
↑ *fig. 52*
Anthea Hamilton
Christopher Wood Kimono
2016

↑ *fig. 55*
Roger Phillips
Wall Barley,
(Hordean Murinum)
1980

↑ *fig. 53*
Anthea Hamilton
British Grasses Kimono
2015

↑ *fig. 54*
Christopher Wood
Self-portait
1927

↑ *fig. 56*
Anthea Hamilton
Kimono Cabinet
2016



↑ *fig. 57*
Laëtitia Badaut
Haussmann, DB 16
2016

← *fig. 60*
Alfred Wallis
Barque with man at the
wheel on a stormy sea
1936–38

↑ *fig. 62*
William Scott
Pears
1979

↑ *fig. 58*
George
Kennethson
Forma
1969–70

↑ *fig. 59*
Henri
Gaudier-Brzeska
Ornamental Mask
1912

↑ *fig. 61*
Alfred Wallis
Five ships – Mount's Bay
1928 ca.

↑ *fig. 63*
Robert Mapplethorpe
Lisa Lyon
1980

Stratificazioni programmatiche

È chiaro che la disordinata (e non esaustiva) descrizione appena conclusa rispecchi esattamente la caotica morfologia compositiva finora abbinata in termini teorici al concetto di over-enactment. Rispettando le regole di quest'ultimo, infatti, *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* si presenta come un progetto dotato di una propria autonomia estetica e concettuale che, pur dando vita a un'unità originale, si compone di riferimenti fisici e concettuali differentemente ripetuti, riattivati e ricostruiti. Ogni elemento, infatti, segue una propria traiettoria temporale e, nel sedimentare accanto a un altro, contribuisce alla creazione di una parte della nuova narrazione o configurazione estetica. Come accennato, Hamilton sceglie di ricorrere alla ripetizione quando si tratta di porre le basi dell'intera costruzione: ovvero quando decide di replicare l'allestimento della collezione di Jim Ede mantenendo lo stesso approccio associativo che ha guidato la formazione dell'originale.[96] Una più libera forma di riattivazione è ravvisabile invece quando i materiali preesistenti vengono ri-funzionalizzati per la creazione di nuove configurazioni o, magari, quando il loro script viene utilizzato come guida per altri. È quello che accade per le stuoie in corda che, da oggetti d'arredo quali erano, vengono riutilizzate come dispositivi di ordinamento spaziale della nuova installazione; è quello che accade nel caso dei lavori di Christopher Wood e Roger Phillips, i cui lavori pittorici e fotografici vengono utilizzati come materiale per la costruzione dei kimono di Hamilton; ma è anche il destino di molti dei lavori in mostra, che vengono sottratti dal loro isolamento concettuale – magari riferito a una narrazione costruita un secolo prima – per concorrere a una nuova, specificarla parzialmente e quasi mai in maniera filologica.

Infine, si può dire, Hamilton utilizza un certo grado di ricostruzione quando è evidente voglia ricreare una certa familiarità visiva con i riferimenti da cui parte

96 Dal press release della mostra si legge: "This collaborative approach reflects Hamilton's interest in echoing the way that Jim Ede assembled the collection, with objects and art works acquired through his friends and acquaintances" / trad.it: "Questo approccio collaborativo riflette l'interesse di Hamilton nel richiamare la maniera in cui Jim Ede assemblò la sua collezione, con oggetti e materiali artistici acquisiti attraverso conoscenze".

la sua narrazione. Pur con le opportune differenze estetiche e funzionali, infatti, la scala a chiocciola è un evidente riproduzione di quella che divide gli spazi domestici di Kettle's Yard; così come la disposizione di alcuni oggetti – sedie, fiori e tavoli tra tutti – risponde a un tentativo di simulare la presenza scenica in cui Hamilton li ha conosciuti.

Nonostante sia difficile riscontrare una differenza tra i tre approcci – dacché, va detto, l'artista si muove con molta agilità tra l'uno e l'altro ed essi stessi si richiamano vicendevolmente – ripetizione, riattivazione e ricostruzione forniscono un orientamento tra le diverse forme di relazione impiegate in un generico over-enactment. Ma ciò che è importante sottolineare è che esse coesistono nella stessa composizione senza che nessuna di esse prenda davvero il sopravvento sulle altre, mantenendo un certo grado di irrisolutezza narrativa. Mentre nel re-enactment, nonostante la presenza di altre più minute soluzioni narrative, non era mai intaccata l'integrità della ripetizione e, come nel caso di Rosier, tutto era funzionale a strutturare un'idea di ricostruzione metaforica o reale dell'esperienza archeologica o coreutica; qua tutto può rendersi possibile fino a formare una composizione ordinabile solo per parti e comprensibile solo in base al movimento che lo spettatore compirà al suo interno.

Vagare tra i diversi materiali radunati nell'aulone di Hepworth Weikfield, infatti, non significa avere la sensazione di essere a Kettle's Yard. Significa piuttosto esplodere ulteriormente le prospettive generatrici di quella collezione per approdare a una costruzione alternativa che certamente è debitrice del suo "originale" ma ne sovverte e ricontestualizza le caratteristiche sia in termini compositivi che narrativi, tematici ed estetici. È una conversazione tra oggetti o, usando una definizione della stessa Hamilton, un "collage of coincidences",[97] un montaggio di coincidenze.

La nuova composizione di Hamilton – per dirla con la metafora epistemologica della fisica quantistica, le regole del ciclo delle immagini e anche con i termini della OOO – segue consapevolmente una meccanica aggregativa ampia ed entropica.

97 Da una conversazione con lo storico dell'arte James Fox per un documentario realizzato da Loewe e BBC https://www.youtube.com/watch?v=3-9cFx0ysHY [ultimo accesso: 18 gennaio 2022].

Prima di tutto, in essa si trovano svariati materiali spazio-temporalmente differenti che potremo definitivamente chiamare before-images. Secondo una prospettiva object-oriented, essi sono unità singole che godono di una propria autonomia anche prima di essere usate per la nuova composizione: sono le opere dei maestri modernisti, ma anche i lavori della stessa artista o dei suoi colleghi più contemporanei. Ognuno di loro è immaginabile come una clessidra perché, a prescindere dal suo essere più o meno recente, è dotato di una propria esperienza di passato, presente e futuro. Ha una storia o, a detta di Harman, è a sua volta un oggetto composto fatto da altri materiali o riferito ad altri riferimenti. Il fatto che, ad esempio, i kimoni in tessuto siano delle strane rievocazioni di elementi di lavori precedenti o che, il *Kimono Cabinet*, contenga al suo interno dei materiali più piccoli è una riprova che ciascuna before-images possa essere il risultato di enactment precedenti: possa essere stata l'after-images di precedenti cicli produttivi che, nel nuovo prodotto, vengono usate come riferimento.

Quando si incontrano nel perimetro del nuovo lavoro, questi oggetti clessidra sono uniti in base al loro presente e, in quella determinata configurazione, sono interconnessi come nel reticolo rappresentato nello schema P. È infatti da immaginare che, proprio come in figura, i loro presenti e passati formino degli spazi interstiziali che, metaforicamente "riempiti" dalle parti della composizione costruite ex-novo (in questo caso scale, stuoie e altri elementi funzionali alla messa-in-scena), trasportano il nuovo oggetto su un nuovo e originale futuro che non avrebbe mai potuto sovrapporti a quello dei singoli percorsi. Le traiettorie che hanno portato i singoli oggetti nella configurazione di Hepworth Weikfield ne formano tutte assieme una unica e quest'ultima sarà potenzialmente sottoponibile a nuove riaperture e soluzioni narrative: potrà bloccarsi con le sue after-images, oppure, diventando riferimento per altre messa-in-scena, concorrere del tutto o in parte ad altre e diverse moltiplicazioni compositive.

Questa dinamica aggregativa – scalarmente applicabile tanto alle parti di cui è composta una composizione quanto a quelle che essa andrà a comporre – è ancora una volta perfettamente assimilabile alla metodologia utilizzata in ambito coreografico. La danza, d'altronde – un po' come la musica – è abituata a considerare la sincronia con cui avvengono i movimenti di esecutori differenti e, mentre è perfettamente consapevole che ognuno di essi possa dipendere da uno o più script, è anche evidentemente interessata a montarli differentemente per

← *fig. 64*
Juan Sànchez Cotàn
Quince, Cabbage, Melon and Cucumber
1602

ottenere nuove soluzioni. Con estrema consapevolezza, cioè, le sue composizioni insistono su una dinamica *con*-posizionale che è anche intrinsecamente *con*-temporale.

Ma a voler fare un ulteriore sforzo metaforico, il medesimo processo appartiene all'arte da sempre e, oltre che a tutti gli esempi passati in rassegna nel corso del primo capitolo, è applicabile anche a ben più tradizionali forme artistiche. Dal 2015, ad esempio, la stessa Hamilton sembra utilizzare l'immagine di una natura morta del Diciasettesimo secolo come guida utile a spiegare le dinamiche che muovono la sua pratica artistica. Realizzata nel 1602 dal pittore Juan Sànchez Cotàn, l'opera in questione si intitola *Quince, Cabbage, Melon and Cucumber* (**fig. 64**) e rappresenta una mela cotogna, un cavolo cappuccio, un melone e un cetriolo che emergono da uno sfondo scuro mentre alcuni sono appesi a uno spago e altri posati su un ripiano. Niente di più che una perfetta messa-in-scena.

Eppure, come è dichiarato nel catalogo della già citata mostra *Sorry I'm Late* dalla sua curatrice Michelle Cotton, "Hamilton has described her interest in the mathematical precision of this arrangement"[98] e, in effetti, è innegabile che esso sia calibrato perfettamente come lo sono i suoi lavori. Come la natura morta, per esempio, il lavoro *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* è strutturato perché

98 "Hamilton ha descritto il suo interesse per la precisione matematica di questo arrangiamento compositivo". *Forward by M. Cotton*, in M. Cotton (a cura di), *op.cit.*, p. 4.

ogni elemento acquisisca una specifica posizione rispetto all'altro; così come non è mai lasciato al caso il fatto che queste relazioni rispondano alla necessità di fornire una nuova immagine della collezione. Anche nei lavori dell'artista inglese c'è un certo grado di controllo che – anche quando da avvio alle più surrealistiche derive estetiche o entropiche soluzioni compositive – è riconducibile a una regola. Secondo Cotton, cioè, le stesse dinamiche esistenti tra gli oggetti immortalati da Cotàn, si ripetono nelle composizioni di Hamilton in cui gli oggetti sono "suspended, weighted and balanced by each other, dispersed within a space, often with a single vantage point in mind".[99][100]

Non solo. Quasi a chiudere il cerchio e a sottolineare che anche le nature morte possono essere riconducibili a un atto coreografico, questo stesso ordine visuale conduce Anthea Hamilton a ottenere quasi sempre delle soluzioni fortemente teatrali. Tutto, della struttura finale di Hepwortk Weikfield così come i frutti inquadrati su una finestra in Cotàn sembra avere un ruolo attoriale: tutto sembra essere riconducibile a un ordine di apparizione o a un punto di vista, sembra recitare una parte sincronica di uno script. Il melone è già aperto perché lo ha assaggiato qualcuno? Perché solo la mela e il cavolo sono appesi? E ancora, perché la finestra dà sul buio? E così via. Ogni soluzione compositiva ne chiama in causa una narrativa ma, in maniera fortemente teatrale, sembra caricarla di una narrazione specifica, propria. Proprio come nei lavori di Hamilton.

99 La citazione completa è riportata ancora una volta nell'introduzione del catalogo della mostra *Sorry I'm Late*: "There are obvious similarities here to her own three-dimensional compositions with object suspended, weighted and balanced by each other, dispersed within a space, often with a single vantage point in mind"/ trad.it: "Ci sono ovvie similitudini tra questa composizione e quelle tridimensionali di [Hamilton] in cui gli oggetti sono sospesi, hanno un peso e si bilanciano gli uni con gli altri, sono dispersi nello spazio, spesso prevedono un singolo punto di osservazione".

100 Nella già citata intervista-documentario realizzata per la BBC da LOEWE, l'artista dichiara di aver sempre avuto una formazione più matematica e precisa che artistica. E di aver iniziato a studiare pittura con la necessità di imparare "how to create a narrative within a frame" / trad.it.: "come creare una narrativa all'interno di una cornice". https://www.youtube.com/watch?v=3-9cFx0ysHY [ultimo accesso 18 gennaio 2022].

The Squash

Per ribadire le dinamiche teatrali dell'over-enactment e, contemporaneamente, riconoscerne l'organizzazione calibrata su modelli compositivi espansi spazio-temporalmente, risulta fondamentale introdurre un lavoro che, nella pratica di Hamilton, non è solamente tra i più recenti ma è anche tra i più complessi.

Invitata a realizzare un intervento espositivo per il prestigioso evento annuale Tate Commission,[101] nel 2018 Anthea Hamilton realizza un'installazione site-specific intitolata *The Squash*, che cambia i connotati dell'enorme aula neoclassico della Duveen Gallery alla Tate Britain e, per circa sei mesi, restituisce un'inedita immagine della sua collezione permanente. Anche in questo lavoro, l'artista sembra proporre le dinamiche compositive dei precedenti e, in maniera del tutto singolare, anche ripetere i meccanismi che diversi anni prima diceva ispirati dalla natura morta di Cotàn. Il lavoro sembra infatti ispirato a quest'ultima non solo per l'immaginario vegetale che evoca il titolo o suggeriscono le varie iconografie messe-in-scena – *squash* significa appunto "zucca". La sua affinità al dipinto seicentesco, piuttosto, coincide ancora una volta con le regole che guidano la composizione, con la gestione degli equilibri che fanno parte della messa-in-scena e, soprattutto, con il forte senso di teatralità che deriva dall'unione dei primi due fattori.

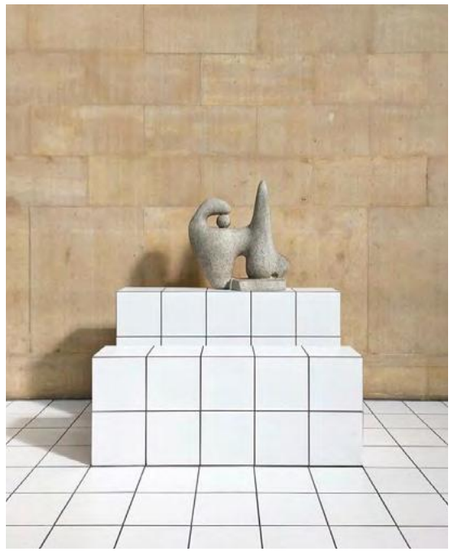
Quasi a simulare la struttura della natura morta, allora, il progetto di Hamilton si articola su due diversi livelli: il primo funziona da quinta scenica e ordina il perimetro della messa-in-scena o i limiti spaziali dell'enactment; l'altro, si potrebbe dire di natura attoriale, comprende tutti gli oggetti che, nello spazio, gravitano portando la loro eterogenea esperienza temporale.

La prima operazione prevede la costruzione di un unico pavimento in mattonelle quadrate che ricopre gli spazi della Duveen Gallery (**fig. 65, 66**) e si trasforma senza soluzione di continuità in una serie di estrusioni geometriche. Queste, che

101 L'occasione è quella dell'annuale Tate Britain Commission che, dal 2007, grazie al supporto di Sotheby's, invita un artista britannico a realizzare un'opera negli spazi della Dunveen Gallery a partire dalla collezione dell'Istituzione. Nel corso degli anni, tra gli altri, sono stati realizzati i lavori di: Mike Nelson, Cerith Wyn Evans, Pablo Bronstein, Christina Mackie, Phyllida Barlow, Simon Starling, Patrick Keiller, Fiona Banner, Eva Rothschild and Martin Creed.

↑ *fig. 65*
Anthea Hamilton
The Squash
2018

↑ *fig. 66*
Anthea Hamilton
The Squash
2018



↑ *fig. 67*
Anthea Hamilton
The Squash (piedistalli)
2018

↑ *fig. 68*
Henri Laurens
L'Automne
1948

← *fig. 69*
Arnold Machin
Spring exhibited
1947

↑ *fig. 70*
Henry Moore
Working Model for the Three Way Piece No.1: Points
196)

↑ *fig. 71*
F.E. McWilliam
Eye, Nose and Cheek
1939

← *fig. 72*
Lord Frederic Leighton
The Sluggard
1885

← *fig. 73*
Jean Robert Ipoustéguy
Earth
1962

molto scultoreamente hanno forme differenti e sono concepite come gli essenziali elementi di un palcoscenico, emergono dalla bidimensionalità del piano di calpestio per essere utilizzati come podi su cui sistemare le opere della collezione permanente (**fig. 67**). Alcuni sembrano dei recinti perfettamente ortogonali e ospitano opere dalle linee sinuose come *Autumn* di Henri Laurens (**fig. 68**) o *Spring* di Arnold Machin (**fig. 69**); altri, come dei tetris, sono accostati alle pareti in pietra della galleria e sorreggono ulteriori capolavori modernisti di Henri Moore (**fig. 70**) o Frederick Edward McWilliam (**fig. 71**); altri ancora separano e al contempo fanno da sfondo a modellati a scala umana come *The Sluggard* (1885) (**fig. 72**) di Lord Frederic Leighton o *Earth* (1962) (**fig. 73**) di Jean Robert Ipoustéguy.

Tutti, in generale, sembrano essere le parti di un dispositivo architettonico utile a riordinare le opere della collezione in una nuova e bizzarra modalità di enactment. Ma a questa prima operazione di over-enactment –che sembra essere perfettamente in linea con la meccanica già proposta a Kettle's Yard o con il concetto di "part-way made installation" – Hamilton aggiunge un nuovo livello utile a conferire complessità alle già tante traiettorie spazio-temporali chiamate in causa dall'installazione.

Lungi dall'essere solamente i piedistalli di opere storiche, infatti, molte di queste estrusioni ortogonali sono completamente vuote e – grandi come una facciata o piccole come una poltrona – diventano il *frame* entro cui far muovere, in numero variabile e a cadenza regolare, una serie di performer (**fig. 74**). Vestiti con degli abiti barocchi e dotati di grandi teste a forma di zucca (**fig. 75**),[102] essi si muovono nello spazio seguendo una coreografia apparentemente randomica: a volte si fermano sui piedistalli vuoti diventando essi stessi delle sculture; altre volte si affiancano ai modellati modernisti mimandone le pose (**fig. 76**). Inutile sottolineare come l'embodiment attivato dai loro corpi rispetti le regole previste dal concetto di corpo-archivio introdotto da André Lepecki,[103] ma abbinato a un contesto installativo che accoglie tanti lavori spazio-temporalmente eterogenei,

102 Questi abiti, in sette diverse varianti, sono realizzati da Anthea Hamilton in collaborazione con il Direttore creativo di LOEWE Jonathan Anderson. https://www.loewe.com/eur/en/stories-projects/thesquash.html [ultimo accesso: 18 gennaio 2022].

103 Vedi inizio di questo capitolo: A. Lepecki (2010), *op.cit.*, p. 29.

ANTHEA HAMILTON
THE SQUASH
(PERFORMER NELLO SPAZIO)
2018

← *fig. 74*

↑ *fig. 75,*

← *fig. 76*

sembra descrivere performativamente la meccanica prevista dall'over-enactment. Ogni performer simula l'approccio associativo e percorre una propria traiettoria spazio-temporale mentre è circondato da altre, a loro volta eterocroniche e sincroniche. Quasi come fossero una mimesi del processo di ricerca che guida l'artista, questi corpi vagano tra le fonti e, 'inciampando' di volta in volta su una differente spazio-temporalità, ne "estraggono" – per dirla con Hamilton – il potenziale compositivo e narrativo.

Sono loro, con i loro movimenti tra una fonte e l'altra, a creare il vero "collage of coincidences".

Ma se è chiara ormai la natura aggregativa che rende anche *The Squash* un over-enactment, un ulteriore approfondimento merita lo studio delle dinamiche che portano le fonti a ricongiungersi nella nuova messa-in-scena. È utile, cioè, eseguire dei piccoli carotaggi che, dalla nuova configurazione, risalgano alle fonti che sono state utili alla sua costruzione o, più semplicemente, ne analizzino la posizione all'interno del ciclo migratorio delle immagini.

È stato già detto che la categoria iconografica cui Hamilton si riferisce è ravvisabile tanto nel titolo del progetto, e nelle forme sinuose di alcuni lavori storici, quanto nella fattura dei costumi indossati dai performer. Si è inoltre sostenuto che, probabilmente in maniera del tutto fortuita, questa affinità con il mondo vegetale possa impostarsi in una metaforica continuità compositiva e concettuale con la natura morta di Cotàn che già circa dieci anni prima guidava il lavoro dell'artista (**fig. 77, 78, 79**).

Ma ciò che ancora non si è menzionato è che l'intera costruzione iconografica che Hamilton mette in scena è organizzata a partire da un unico frammento d'archivio che – a sua volta – è riconducibile a una serie di altre fonti. Pochi anni prima della realizzazione del lavoro alla Tate, infatti, l'artista trova una fotografia (**fig. 80**) scattata da Daniel Kramer in cui il noto ballerino Erick Hawkins è intento a eseguire i passi di una sua opera coreografica intitolata *8 Clear Places*.[104]

104 Sul lavoro esistono poche notizie e anche le conoscenze di Hamilton sono limitate ad una libera ricostruzione a partire dal materiale fotografico. Secondo quanto testimoniato dalla Dott.ssa Katherine Duke, direttrice della Erick Hawkins Company contattata per la scrittura della tesi, *8 Clear Places* era una coreografia in otto parti che, pensata da Hawkins

Hawkins, che nella foto è steso a terra e, in un'aderente tuta a strisce, è circondato da una serie di corde simili a rami di vite, indossa una maschera oblunga e mostruosamente sovradimensionata, decisamente simile a una zucca. Con lo scopo di rappresentare l'estetica di un corpo umano in metamorfosi, il riferimento iconografico a cui il ballerino allude è quello entno-antropologico della Cultura Hopi che, con il nome *Patung* (Squash), identifica una maschera Katsina dotata di un lungo muso affusolato (**fig. 81**).

Dopo aver ricostruito in maniera visuale e dichiaratamente[105] poco filologica la storia iconografica che nasconde l'immagine di Hawkins, Hamilton utilizza la fotografia come before-image del suo lavoro e ne estrae i dettagli utili al nuovo enactment. Prima, in un'operazione vicina a un puro re-enactment, costruisce un costume in bianco e nero uguale a quello della foto e lo fa abitare da un performer in occasione di un progetto presso la Serpentine Gallery nel 2016 (**fig. 82**).[106] Poi, in occasione della Tate Commission, moltiplica le possibilità estetiche contenute in quella prima immagine-riferimento per ottenere diverse configurazioni che possono confondersi nell'over-enactment di *The Squash*. Insieme al Direttore Creativo del marchio di moda LOEWE, crea una serie di sette abiti (**fig. 83**) che si differenziano nei motivi variamente ispirati al mondo vegetale ma sono tutti uniformati dalla grande e mostruosa maschera che copre il volto dei perfomers.

su una musica di Lucia Dlugoszewski e con sculture di Ralph Dorazio, venne per la prima volta performata all'Hunter (College) Playhouse di New York l'8 ottobre 1960.

Ogni parte prevedeva un duetto o una performance da solista dedicata a diversi elementi naturali con cui il movimento avrebbe voluto ristabilire un contatto. Uno di questi pezzi, l'ultimo dopo "l'albero di pino, la nuvola, la pioggia, l'acqua e un volo estivo, ecc." era appunto dedicato alla zucca, "squash", e prevedeva che Hawkins apparisse con una scultura – forse di Ralph Dorazio – in testa proprio come viene poi riproposta da Hamilton.

105 È la stessa artista a non essere certa della provenienza dell'immagine. Lo dichiara in alcune interviste, in particolare https://www.youtube.com/watch?v=tXoD3wOz4Mo [ultimo accesso: 18 gennaio 2022].

106 Si tratta dell'occasione performativa immersiva intitolata *Grasses* e presentata grazie al supporto di Fiorucci Art Trust presso la Serpentine Gallery nell'ambito del più ampio progetto intitolato The Magazine Session. Un video è disponibile al link https://www.youtube.com/watch?v=PsGnZWX7Pvg [ultimo accesso 18 gennaio 2022]. Il costume in questione appare al minuto 24'.

Nei termini del cosiddetto ciclo delle immagini, cioè, la messa-in-scena di *The Squash* è certamente un prodotto di aggregazione di materiali differenti come vuole la OOO ma non è sottovalutabile come la maggior parte di essi sia l'ultima versione spazio-temporale di una traiettoria di allusioni e citazioni che ha origine in un passato differente: ogni abito di Hamilton è ovviamente riconducibile all'immagine di Kramer, ma siccome le fattezze di Hawkins rappresentate in quest'ultima non possono a loro volta sottrarsi dal debito iconografico nei confronti della Hopi Culture, lo stesso lavoro alla Tate deve sentirsi legato a quel riferimento. Ogni singola scultura modernista presente negli spazi della Duveen Gallery, poi, è ovviamente riferibile a una specifica posizione nella collezione permanente ma non può essere disgiunta dalla temperie culturale che l'ha creata o alla sensibilità dei suoi autori. Chissà se tra i loro modellati, per esempio, si nasconda il riferimento occulto a qualche altra specifica citazione formale o concettuale.

Tutti questi materiali, cioè, più o meno recenti che siano, sono degli oggetti-clessidra e solo la struttura costruita per mediare una loro interrelazione può essere considerata inedita e deputata a ricoprire, colmare, quegli spazi interstiziali tra un materiale e l'altro.

Ma non è finita. Sempre nei termini del ciclo delle immagini, il nuovo enactment costruito da Hamilton si presta ad essere potenzialmente riaperto e ripresentato. Non solo perché, come dimostra il re-staging del lavoro al MHKA di Anversa (**fig. 84**),[107] il lavoro potrà essere riprodotto in altri e nuovi contesti – magari prevedendo un confronto con altrettante nuove collezioni o fornendo ai singoli oggetti una nuova veste, magari scultorea (**fig. 85**). Ma soprattutto perché le sue parti – comprese quelle inedite costruite ex-novo per l'occasione – sopravvivranno alla messa-in-scena come after-images, frammenti dell'over-enactment. Oltre alle fotografie e ai materiali documentali, infatti, i costumi di scena saranno gli unici veri testimoni dell'atto performativo e, in quanto "oggetti orfani"[108] dei corpi

107 *Anthea Hamilton, Mash Up* (18 febbraio - 15 maggio 2022), Museo di Arte Contemporanea M HKA, Anversa. https://www.muhka.be/en/programme/detail/1504-anthea-hamilton-mash-up- [ultimo accesso 17 febbraio 2022].

108 Vd. Capitolo 4, pp. 357–380.

che li hanno abitati, si presenteranno sia come frammenti autonomi (magari commercializzabili o stoccati in diversi archivi), sia come indizi del trascorso enactment e "spartiti" per nuove composizioni (**fig. 86, 87, 88**).

Per avviarci alla conclusione e ricapitolare, quel che sembra emergere dalle regole riscontrare dietro questi lavori di Hamilton e, in generale, alla base delle cosiddette strategie di over-enactment è che esse, al contrario del re-enactment che mantiene un legame con i suoi originali, esplodano le narrazioni in tante direzioni e non privilegino la supremazia di nessuna se non per visioni parziali. Possiamo anche aggiungere che, tra tutte le forme e strategie di produzione artistica contemporanea, quelle riconducibili alle regole dell'over-enactment sembrano essere le più comuni. Non solo perché è sempre più facile che un lavoro artistico si appoggi sulle "spalle dei giganti" e abbia come obiettivo quello di aggiornare un dato concetto iconografico o tematico; ma anche perché è sempre più vero che, in un contesto intermodale e mediale come il presente, le risposte a un problema non abbiano mai un'unica soluzione e la necessità sia quella di interpellare più realtà e fonti. Non è più urgente riprodurre un lavoro pregresso, neppure formalmente rimetterne in scena i suoi confini e perimetri; è ben più importante allargare il campo d'azione e contaminarlo con nuovi innesti fino a ottenere novità e originalità: un avanzamento dello stato dell'arte su un determinato argomento. Ancor di più quando è sempre più comune che il lavoro artistico non sia confinato a elementi di una singola opera, magari scultorea o pittorica, ma si espanda nello spazio al punto da far coincidere i confini della sua produzione artistica con quelli di una mostra intera. I "collage of coincides" di Anthea Hamilton, in effetti, sono il perfetto esempio di come la contemporaneità stia andando verso un up-cycling dei materiali che si è lasciata alle spalle. Di come ogni nuovo oggetto sia una copia-difforme di uno o più che li ha preceduti. Di come, in maniera solo apparentemente randomica, le varie traiettorie storiche si incrocino in un unico "cluster" fisico o contenutistico e, in esso, si differenzino dai propri riferimenti in maniera definitiva. Nei suoi lavori sembra di rivedere i giocattoli di Savinio, quelle composizioni tra il giocoso e l'inquietante in cui oggetti di dimensioni e fatture diverse coesistono accatastati l'uno sull'altro. Così come il maestro avanguardista creava con l'esistente in maniera pionieristica, Anthea Hamilton e molti colleghi della sua generazione gestiscono i frammenti della storia con una libertà disarmante e, giocando a loro volta con passato, presente e futuro, invitano

a sospendere qualsiasi fissa categorizzazione tra tempi e spazi.

Una questione rimane importante: se in questi esempi è ancora possibile riconoscere il peso specifico e le motivazioni che hanno guidato l'operazione aggregativa; o se in essi sembra ancora possibile eseguire dei carotaggi di senso che ci ricongiungano alle fonti; ebbene questa stessa operazione sembra essere progressivamente vanificata mano a mano che queste operazioni aggregative acquisiscono una dinamica citazionistica libera da qualsiasi criterio narrativo o, magari, quando essa è solo guidata da questioni estetiche.

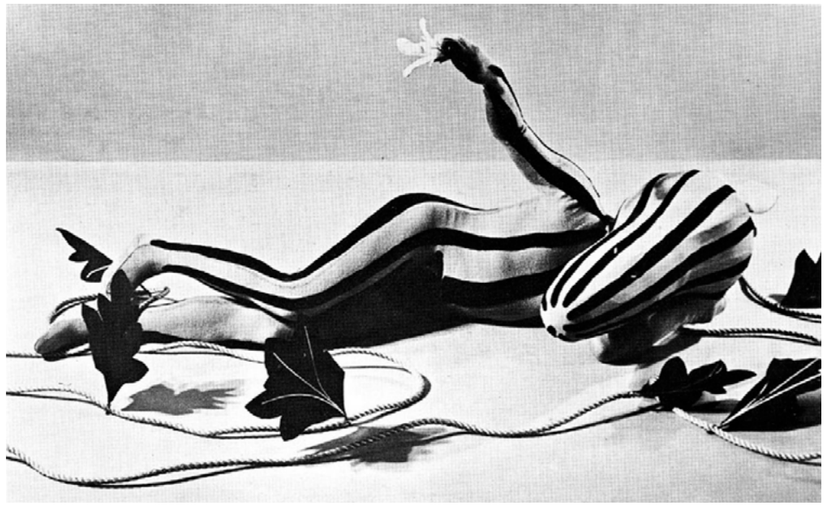
Si parlerà di questa possibilità nel prossimo sotto-capitolo, quando si esamineranno le cosiddette pratiche di hyper-enactment, ma per ora è importante dire che ogni fase di aggregazione si presenti come un perfetto acceleratore di disordine di cui i prefissi hanno lo scopo di delineare un progressivo aumento.

Come forse avrebbe definito Gertrude Stein, ogni fase di enactment è un atto compositivo statico eccetto che per i suoi mutamenti spaziali e temporali. Il suo paradosso è proprio quello di modificare spazio e tempo lentamente e, potenzialmente, all'infinito.

← *fig. 77*
Collezione di zucche in vetro e tessuto
nello studio di Anthea Hamilton

↑ *fig. 79*
Gilet fantasia utilizzato come capo di riferimento
per il costume da zucca in pelle marmorizzata

← *fig. 78*
Iconografie di riferimento



↑ *fig. 80*
Erick Hawkins
8 Clear Places (squash)
1960

← *fig. 81*
Katsina Dolls
Hopi Culture

← *fig. 82*
Anthea Hamilton
Grasses
2016

← *fig. 83*
Anthea Hamilton,
The Squash
(costumi),
2016

← *fig. 84*
Anthea Hamilton,
Mash Up,
performance
M HKA Anversa, 2022

← *fig. 85*
Anthea Hamilton,
Mash Up,
(allestimento costumi)
M HKA Anversa, 2022

← *fig. 86*
Oggetti di scena

← *fig. 87*
Schizzi preparatori

← *fig. 88*
Disegni tecnici per
costumi
LOEWE, Parigi

3.4 HYPER-ENACTMENT

Secondo uno dei più celebri e rivoluzionari saggi filosofici degli ultimi tempi – scritto dall'americano Timothy Morton e pubblicato per la prima volta nel 2013 con il titolo *Hyperobjects*[109] – il mondo sarebbe da tempo abitato da una nuova categoria di entità così tanto distribuite nel tempo e nello spazio da non essere mai percepibili nella loro completezza fisica o complessità concettuale. A detta di Morton, tra questi cosiddetti "iperoggetti"[110] può essere annoverata tutta una serie di fenomeni che, oltre a far parte del reame naturale – come i buchi neri, il sistema solare, la biosfera o perfino la somma di tutto il materiale nucleare presente sulla terra[111] – sono spesso completamente prodotti dall'uomo o emersi come conseguenza della sua attività – dalla macchina a vapore al riscaldamento globale, per esempio. A prescindere dalla loro natura, la loro principale peculiarità è quella di aver avuto un forte impatto sul mondo umano tanto da minarne definitivamente le tradizionali certezze e, in un tempo lento e indefinito, in spazi distribuiti e non localizzabili, averne influenzato l'esistenza a livello prima di tutto ambientale e poi culturale, etico ed estetico.[112]

Nonostante gli interessi che il mondo filosofico ha rivolto alla saggistica di Morton abbiano voluto concentrarsi sulle prospettive ecologiche sottese ai suoi ragionamenti critici – peraltro in maniera ragionevole, data l'urgenza delle tematiche –, le questioni affrontate in *Hyperobjects* sembrano diventare utili anche in altri ambiti e contesti. Non ultimo quello artistico-compositivo entro cui si muove questa ricerca.

109 Il titolo completo del volume sarebbe *T. Morton, Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World,* University of Minnesota Pressa, Minneapolis 2013. Il termine *Hyperobject*, tuttavia, non è coniato in questo volume ma in una precedente pubblicazione intitolata T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, Londra, Inghilterra 2010.

110 Questa la traduzione data all'originale hyperobject nella traduzione italiana del saggio a cura di V. Santarcangelo. Si veda T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero Edizioni, Roma 2018.

111 Cfr. T. Morton, *Ivi.*, p. 11.

112 Per ulteriori approfondimenti si vedano i testi sopracitati.

Anche solo a livello terminologico – si sarà notato – pare quantomeno curioso che le nomenclature utilizzate da Morton fin dal titolo del suo lavoro sembrino porsi in continuità con quelle di questa trattazione. E non solo per quanto riguarda il termine "oggetto" – essenziale in entrambi i casi per individuare l'unità essenziale su cui costruire il sistema analitico – ma soprattutto per il suo accompagnamento al prefisso *hyper/iper*.

A leggere lo scritto del filosofo americano, in effetti, si ha l'impressione di avere a che fare con un pensiero teorico guidato da dinamiche non dissimili da quelle descritte finora in ambito artistico. Non è un caso, per esempio, che il panorama da cui emergono gli iperoggetti sia caratterizzato da una generale entropia contestuale simile a quella da cui si è lasciato guidare anche questo studio. Non è da tralasciare neppure che questi enormi oggetti descritti da Morton si presentino nella loro inafferrabile unità pur essendo composti di più piccole porzioni a diversa natura e differentemente distribuite nel tempo e nello spazio. O infine non sembra nuovamente un caso che, per delineare le meccaniche e le regole che li governano, Morton faccia più volte riferimento alle strutture della fisica quantistica, proprio come la metafora epistemologica qui utilizzata.

L'intero discorso del filosofo americano, d'altronde, si basa sulle regole della Object Oriented Ontology adottate anche da questa ricerca e, di conseguenza, crede in un sistema di regole in cui ogni cosa della realtà, a prescindere dalla sua identità, sia un oggetto più o meno composito formato dall'associazione di altre parti più piccole e utili alla formazione di oggetti più grandi. A tutti i livelli scalari, essi si presentano come unità che, come i coni-clessidra previsti dall'enactment, sono unite tra loro (*entangled*) e creano nuove realtà pur portando memoria della propria esperienza spaziotemporale.[113]

Proprio come questo lavoro, inoltre, il pensiero di Morton non cerca di approfondire le regole che governano la cosiddetta "teoria del tutto" del collega Graham Harman. Egli le dà per assodate e si concentra, piuttosto, sulla loro applicazione a una particolare categoria di fenomeni che sembrano rappresentare la massima grandezza ottenibile dall'aggregazione. Quando parla di iperoggetti, infatti, Morton ne legittima il funzionamento sulla base dei già macinati processi

113 Cfr. T. Morton, *Ivi*, p. 92.

della OOO, più o meno come quando, dopo averne introdotto i principi, si è qui parlato di enactment come il risultato di processi aggregativi che usano come materia prima oggetti spazio-temporalmente differenti.

Secondo il filosofo americano, perciò, gli iperoggetti sono il punto di arrivo di tutte le simbiosi del mondo perché, a scala macroscopica, sono le conseguenze dell'aggregazione di tutti materiali che, così distribuiti nel tempo e nello spazio, diventano inafferrabili in termini di senso, dimensioni e forse valore. Il loro essere "iper", secondo Morton, è dovuto a una sovradimensione rispetto alle altre entità[114] o, come suggerisce l'etimologia del prefisso, al fatto che essi si distinguano per assumere "qualità o quantità superiori al normale".[115][116]

Pur consapevole dell'efficacia guadagnata dai termini introdotti dal saggio di Morton, la seguente ricerca non è pedissequamente allineata alle sue riflessioni. Certamente può dirsi parzialmente tangente ad esse almeno per la maniera in cui cerca di distillarne gli aspetti salienti o le radici ontologiche, ma, con le opportune specifiche e non senza il rischio di parecchie incongruenze, il discorso che segue se ne distacca sotto diversi punti di vista.

Prima di tutto, il prefisso *hyper-* è qui associato a quello di enactment – messa-in-scena – con lo scopo di specificare le caratteristiche di una particolare modalità aggregativa tra materiali. Seguendo gli stessi ragionamenti che sono stati proposti anche per il re- e l'over-, dunque, esso è al limite da intendersi come un morfema utile a delineare le meccaniche e i processi in cui si formano gli iperoggetti e, solo di conseguenza, quelle che riguardano gli iperoggetti stessi.

Poi, anche ammettendo che possa sussistere una coincidenza tra i prodotti di

114 Cfr. T. Morton, *Ivi*, p. 11.

115 https://www.treccani.it/vocabolario/iper/ [ultimo accesso: 20 gennaio 2022].

116 A differenza di quanto accadeva per l'intraducibile termine over-enactment, l'hyper-enactment trova il suo corrispettivo italiano nell'iper-messa-in-scena. In questo caso, in effetti, il prefisso iper si rende perfettamente accettabile per via della sua radice etimologica con il morfema latino. Purtuttavia, nel tentativo di omologare anche questa dicitura agli inglesismi di cui è disseminata la ricerca e non creare confusione, anche in questo contesto si userà la sua versione inglese hyper-enactments e, al massimo, si farà ricorso alla versione composta hyper-composizione per riferirsi agli oggetti frutto di una sua strategica applicazione.

un hyper-enactment (anche deniminati "hyper-composizioni") e gli iperoggetti, le regole della OOO non escludono la possibilità che quella di iperoggetto possa essere una definizione relativa. Per come è stato raccontato finora, cioè, lo scenario delineato dalla teoria di Morton lascia legittimamente far supporre che ogni oggetto del mondo – compresi quelli artistici analizzati in questa ricerca – occupi sempre una porzione scalarmente più piccola di quella degli iperoggetti e, dunque, sia da considerarsi un materiale in essi compreso.

Tuttavia – come è stato ampiamente ripetuto – un enactment è una fase aggregativa che può avvenire a diversi livelli scalari – sia utilizzando oggetti semplici che utilizzando materiali già composti. Quindi se è vero che l'iperoggetto di Morton è la parte più grande di un sistema di aggregazioni, questa ricerca non esclude che le hyper-composizioni siano gli oggetti che si distinguono per ampiezza rispetto a un dato sistema di riferimento. Isolato e definito quest'ultimo, in effetti, ciò che è iperoggetto da una parte può essere un oggetto semplice dall'altra, e viceversa.

Sempre sulla base di questa differente nomenclatura, infine, ciò che mira a descrivere il prefisso hyper- abbinato all'enactment è un processo di ulteriore esasperazione delle meccaniche aggregative già delineate nel caso dell'over-enactment. Esso non implica solamente l'utilizzo di una maggiore quantità di materiali-riferimento che vivono uno accanto all'altro facendosi portavoce di una propria esperienza spaziotemporale. Non è neppure interessato davvero alla "stazza", alla "scala" del materiale che viene prodotto. Ciò a cui vuol far riferimento la nomenclatura hyper-enactment piuttosto a una modalità di aggregazione delle fonti tanto ampia da diventare entropica e portare a complicare (spesso vanificare) qualsiasi comprensione univoca delle sue regole compositive o conseguenti strutture narrative. Le opere d'arte, d'altronde, non possono essere certamente descritte come degli oggetti di grandi dimensioni dacché, anche nei casi più importanti, occupano lo spazio di grandi auloni, o al massimo sono espanse in un territorio ampio. È dunque evidente che il concetto di hyper-enactment debba riferirsi a una complessità interna non riferibili alla loro grandezza fisica, bensì alla loro complessità concettuale o (ancor meglio) alla stratificazione di riferimenti derivata dal processo aggregativo che le ha prodotte.

Se già ogni oggetto frutto di re-enactment od over-enactment presenta la frustrante caratteristica di rivelare parti nascoste o adombramenti di sé

stesso a mano a mano che ci sembri di raggiungere una comprensione della sua composizione,[117] i materiali prodotti da un hyper-enactment si spingono al limite e rendono pressoché impossibile qualsiasi operazione a ritroso che, dalle fattezze di una data composizione, permetta di raggiungere le porzioni di cui è fatta. La differente estrazione spazio-temporale dei frammenti che chiamano in causa abbinati alla moltitudine degli stessi, portano sempre a processi aggregativi instabili.

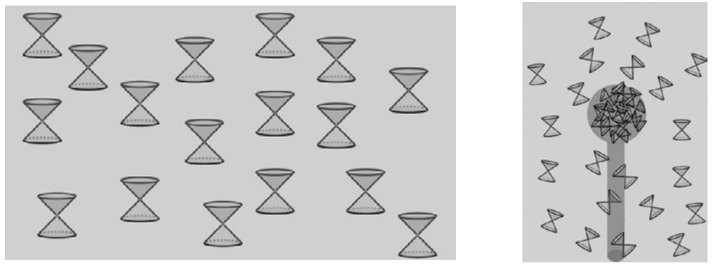
In un hyper-enactment, per così dire, salta la certezza di qualsiasi orientamento percettivo che permetta di ricongiungere gli oggetti fonte a una specifica narrazione; che consenta di valutare distintamente le biografie dei materiali sottoposti a simbiosi; o che, infine, permetta di strutturare una continuità narrativa tra le porzioni di cui è composto e il nuovo oggetto ottenuto dalla loro aggregazione. In una fase aggregativa denominata hyper-enactment – così come nelle hyper-composizioni[118] che da esso derivano – ogni materiale è evidentemente un elemento superstite di precedenti cicli produttivi ma perde qualsiasi appiglio al suo passato una volta entrato in contatto con una tale quantità di materiali simili. Si ritrae, per dirla con Harman, al punto tale da rinunciare alle proprie radici narrative o di metterle definitivamente al servizio di quelle del nuovo oggetto. Ciò non significa che, nel caso dei materiali artistici, le hyper-composizioni non siano dei materiali ben perimetrati in cui ogni elemento è indistinguibile dall'altro in maniera del tutto magmatica. È però vero che, all'interno dei loro perimetri espansi essi collezionino un materiale granulare e quantico che non sembra mai risolversi nell'aggregazione, nemmeno quando si incontra. Idealmente, tra tutte le strategie aggregative descritte finora, quelle denominate hyper-enactment si caratterizzando per una minore possibilità di ordinamento; si comportano da maggiori conduttori di entropia perché aumentano la quantità di differenze nell'atto di ripetizione o riattivazione.

117 "Quando ti avvicini a un oggetto, infiniti altri ne spuntano fuori"; Cfr. T. Morton (2018) *op.cit.*, p. 79.

118 Così possono essere chiamate le composizioni frutto di un hyper-enactment.

Hyper come caotico, non localizzabile, viscoso

Per chiarire la questione nella maniera in cui ci ha abituato la ricerca – e cioè tramite gli schemi di Rovelli e la OOO – si potrebbe iniziare con il dire che la configurazione di partenza cui dobbiamo riferirci sia sempre quella in cui le before-images sono clessidre inerti (**ill. M**). Si deve poi ipotizzare che le meccaniche aggregative dell'hyper-enactment prevedano accoppiamenti caotici e vibranti come nello schema che segue (**ill. P**). Si noterà subito, ad esempio, che rispetto alle dinamiche aggregative di re-enactment e over-enactment, gli oggetti-clessidra non solo non vengono cuciti tra loro in maniera lineare e diacronica, non solo non costruiscono un reticolo ordinato che li vede ancora distintamente separati tra loro, ma si aggregano in maniera così caotica e disordinata da rendere complesso anche individuare una qualsiasi regola che ne permette l'avvicinamento.



M **P**

Ne *L'ordine del tempo* – la pubblicazione da cui anche questi schemi sono estrapolati – il fisico italiano sottolinea come quella porzione di spazio allargata presente nello schema P sia un "buco nero": una zona dove lo spazio-tempo si presenta "fluttuante, probabilistica e discreta"[119] o un pullulare furibondo di quanti che appaiono e scompaiono.[120] Lungi dallo stabilire un'assonanza

119 C. Rovelli (2017), *op.cit.*, p. 109.

120 Cfr. *Ibidem*.

scientifica tra le caratteristiche specifiche di questo corpo celeste e quelle degli oggetti artistici di questa trattazione, è utile metaforicamente immaginare che anche ogni composizione sottoposta a hyper-enactment si comporti in maniera simile a quanto scritto da Rovelli. Così come un buco nero è quell'entità astrofisica capace di fagocitare qualsiasi materiale che lo circonda facendolo gravitare in un campo di forze e rendendolo fluttuante e indeterminato;[121] un hyper-enactment deve essere immaginato come una strategia aggregativa in cui materiali esistenti vengono proiettati in nuove configurazioni indeterminati e mai completamente comprensibili. Come si vedrà con gli opportuni esempi, infatti, in esso le before-images sembrano unite assieme come materiale quantistico e, quasi perdendo l'ancoraggio spazio-temporale ai contesti di partenza, si sovrappongono l'una all'altra dando vita a nuovi materiali interrelati senza soluzione di continuità tra le loro parti.

Utilizzando le nomenclature object-oriented con cui Morton ha descritto le qualità degli iperoggetti, si potrebbe addirittura dire che qualsiasi before-images impiegata in una hyper-composizione si distingua per una certa non "viscosità", "non-localizzabilità", "interoggettività" e che, infine, sia sottoposta a un certo livello di "ondulazione temporale". Proprio come le parti degli iperoggetti studiati dal filosofo americano, infatti, all'interno del processo di hyper-enactment ogni materiale-fonte si comporta come fosse immerso – da qui appunto "invischiato" – in un ambiente instabile con cui scambia continue tensioni spaziotemporali. Queste ultime non sono mai perfettamente stabili, mai perfettamente "localizzabili",[122] mai perfettamente approcciabili nelle loro specificità: sono sempre obbligate a una perpetua fluttuazione che le fa apparire ondulante tra i passati di cui sono portavoce, il presente in cui sono aggregati e i futuri verso cui sono direzionate.[123]

121 La definizione non è propriamente scientifica ma si riferisce in maniera semplificata al comportamento del buco nero che la fisica ha distintamente osservato in natura.

122 "Il concetto di non-località non fa evaporare la specifictà delle cose, facendole svanire nella nebbia astratta del generale, del più-esteso o del non-locale. Quello di non-località significa che il generale finisce in secondo piano rispetto al particolare. Non troverò da nessuna parte l'iperoggetto petrolio, ma solo gocce, flussi, fiumi e chiazze di esso". *Ivi.* p. 77.

123 "Gli iperoggetti si allungano nel tempo fino a raggiungere un'estensione così vasta che diventano quasi impossibili da cogliere concettualmente". *Ivi.*, p. 82

Le si deve immaginare come porzioni di un reticolo di posizioni interoggettive che sono spesso pronte a modificarsi, a cambiare sia in relazione al loro passato che al loro futuro: non solo è impossibile ricostruirne la traiettoria che le ha generate ma neppure quella in cui saranno proiettate. A differenza dell'over-enactment – che si era comunque descritto come un intreccio tra le traiettorie spaziotemporali dei singoli materiali – l'hyper-enactment insiste su una configurazione reticolare in perenne stato di fluttuazione: le entità che essa ordina "sembrano andare e venire, oscillando avanti e indietro nella brezza di un'onda [temporale] portante, ora debole, ora forte".[124]

Inutile dire che le ripercussioni di questa configurazione compositiva coincidono con oggetti artistici instabili da un punto di vista sia narrativo che formale. In un primo senso, infatti, la pluralità degli oggetti pregressi inglobati nella nuova composizione e la loro sovrapposizione genererà una pluralità di voci riordinabili per porzioni. Qualcosa che coincide con quello che Morton chiama fenomeno del *phasing*: un momento in cui una parte del nuovo oggetto sarà trainante per le altre[125] e, come la brezza d'onda di cui si è appena scritto, le costringerà a una sincronizzazione.[126] In un secondo senso, invece – ovviamente interrelato al primo e non meno al concetto di phasing – le oscillazioni cui sono sottoposte le immagini riferimento comportano delle ovvie variazioni estetiche tra gli oggetti. Essi non sono più semplicemente riconducibili a un'originale, piuttosto ne rappresenteranno una versione mutata e spesso incoerente: una mimesi interpretata sulla base di un nuovo significato. Nel nuovo oggetto artistico, in effetti, esse non appaiono referenziate, sono solo la manifestazione visuale di somiglianze fuori posto, spesso sono addirittura oggetto di manipolazioni che ne rendono parzialmente indistinguibile le forme.

124 *Ivi.*, p. 108.

125 "Un oggetto regola il tempo degli altri oggetti: la luna regola il tempo della Terra in un modo, il sole in un altro (...). Il phasing è un fenomeno estetico, un'entità sensuale per altre entità". *Ibidem*.

126 Il termine "sincronizzazione" è forse il più appropriato per una traduzione italiana del phasing. Tuttavia, essa si riferisce a una intuizione di chi scrive, dacché anche nella pubblicazione italiana del saggio di Morton, il concetto di phasing non presenta una specifica traduzione.

A tal proposito risulta utile sottolineare come spesso la nuova composizione trasporti i materiali originali su nuove frontiere mediali e, da un punto di vista estetico, ne comporti il mutamento. Il frammento di un lavoro pittorico può essere riprodotto in formato digitale, un elemento scultoreo reinterpretato in termini performativi, uno script documentale può trovare sfogo cinematografico mai avuto, e così via. Se cioè è vero che un hyper-enactment si distingua per la capacità di costringere le proprie before-images a un flusso di cambiamenti compositivi, concettuali e narrativi, è anche vero che esso si manifesta quasi sempre in oggetti la cui resa formale è abbinata a un imprescindibile scarto mediale.[127]

Come ulteriore esempio della meccanica a cui ci si riferisce e a riprova dell'efficacia con cui il prefisso hyper- ne descrive il funzionamento, non sembra forzato suggerire di immaginare un hyper-enactment come quell'entità informatica che il sociologo americano Ted Nelson battezzò già nel 1965 *hyper-text* (ipertesto). Un hyper-enactment, infatti, propone la stessa dinamica aggregativa tra le fonti seguita da un testo web[128] che, in maniera tutt'altro che lineare, ne contiene altri di diversa natura (grafica, cinematografica, sonora o ancora testuale). Ogni parola rimanda a una traiettoria compositiva e concettuale, la quale sarà essa stessa (probabilmente) un nuovo ipertesto e, così via, costruirà un sistema di rimandi e relazioni ipertestuali o, come diceva Kristeva,[129] intertestuali. Per dirla con le parole del poeta e critico americano Kenneth Goldsmith – che in un libro intitolato

127 Anche per questo motivo sembra essere calzante l'utilizzo del prefisso hyper. Già nell'ambito delle *digital humanities*, infatti, esso ha sempre più di frequente lo scopo di specificare un mondo in cui la realtà sovverte, cambia o aumenta le qualità delle proprie tradizionali caratteristiche grazie all'utilizzo di una variazione formale, spesso concessa dalla tecnologia. Solo per fare un esempio, si pensi al concetto di Hyper-reading: un modo di stimolare il nostro cervello in maniera immersiva sulla base dei tanti stimoli che esso riceve grazie alla tecnologia.

128 Si pensi ad esempio a una semplice pagina della più famosa enciclopedia digitale del web, Wikipedia. Ogni pagina HTML (HyperText Markup Language) contiene una serie di parole che, sottolineate ed evidenziate in blu, funzionano da collegamenti ipertestuali ad altre pagine. Queste ultime, a loro volta, saranno degli ipertesti, e via dicendo, in un processo di rimandi infinito.

129 J. Kristeva, *op.cit.*

Uncreative Writing[130] ragiona sulla scrittura contemporanea approdando a soluzioni simili a quelle condivise da questa ricerca – di fronte a una quantità di oggetti più o meno interessanti già esistenti, il problema è gestirne la circolazione. "Il modo in cui ci facciamo strada in questa foresta di informazioni – il modo in cui le gestiamo, analizziamo, organizziamo e distribuiamo – distingue la nostra scrittura [o in questo caso la nostra produzione artistica] da quella degli altri".[131] Questo modo di procedere tra le fonti, cioè, distingue un enactment dall'altro e, nel caso dell'hyper-enactment, definisce una tra le modalità più complesse, radomiche ed esplose.

Anche per quanto riguarda l'hyper-enactment, non è certo difficoltoso indicare un'abbondanza di progetti contemporanei che sembrano seguire le regole di questo processo aggregativo. Alla luce della meccanica finora descritta, per esempio, non sembrerebbe forzato ricondurre alla categoria il già citato *Aggregate* di Alexandra Pirici[132] – un lavoro in cui una moltitudine di corpi umani si muoveva errante nello spazio espositivo interpretando con il proprio corpo le fattezze delle più disparate opere d'arte. Questa dinamica performativa, di fatto, fornisce un'immagine lucida di ciò che è necessario immaginare quando si parla di fluttuazione quantica o aggregazione tra frammenti: essa determina la creazione di oggetti inediti utilizzando una caotica sovrapposizione di riferimenti iconografici e ne rende ulteriormente complesso il riconoscimento per via di uno scarto mediale che sembra insabbiare la citazione. A una simile attitudine compositiva possono essere ricondotti anche i lavori dell'artista francese Laure Prouvost (di cui si parlerà ampiamente nel capitolo dedicato alle after-images) o quelli della giovanissima artista americana Trisha Baga. Proprio come fossero immersi in un ambiente di scambi viscosi, i loro progetti installativi, scultorei e video-performativi sono fatti di oggetti che sembrano vibrare per senso e forma,

130 K. Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, New York 2011. Il testo di Goldsmith è poi stato pubblicato nel 2019 dalla casa editrice Nero (la stessa che ha pubblicato Iperoggetti) come K. Goldsmith, *CTRL+C CTRL+V*, Nero, Roma 2019.

131 K. Goldsmith (2019), *Ivi.*, p. 7.

132 Vd. Capitolo 1, pp. 86–87; Capitolo 2, pp. 151–152.

inseriti in un perpetuo flusso di risignificazioni e appesi in maniera instabile a una rete di scambio interoggettiva. Per non parlare poi di quanto possano essere calzanti in questo contesto le allegoriche iconografie computerizzate realizzate dal gruppo di artisti russi AES+F, che da sempre disseminano le loro composizioni digitali di riferimenti a citazioni medievali, rinascimentali o barocche.

Camille Henrot: Grosse Fatigue

Eppure, tra i tanti autori che si sono allineati a questa dinamica espressiva, l'artista che più o meno consapevolmente sembra essere riuscita a fornire una delle più convincenti traduzioni progettuali dell'hyper-enactment è certamente la francese Camille Henrot[133] che, da circa quindici anni, ingloba nei suoi lavori riferimenti caoticamente prelevati da contesti differenti – dall'antropologia culturale alla letteratura, dalla psicoanalisi ai social media.

Su un primo livello di analisi, le sue installazioni immersive e multimediali, i suoi film, disegni, pitture e sculture sembrano interpretabili come la rappresentazione di sogni lucidi, come immagini molto surrealisticamente derivate dall'onirico e dall'inconscio. E in effetti, proprio come nella più pura tradizione iconografica dell'avanguardia francese, in essi compaiono strane figure metamorfiche, riproduzioni di iconografie etniche, animali fantastici che sembrano protagonisti delle più assurde fantasie o delle più deliranti sequenze narrative. A ben vedere, però, gran parte di questi soggetti non si pongono solo in continuità con le grandi tematiche affrontate dalla storia dell'arte. Più spesso le loro fattezze sono ottenute dalla rielaborazione di frammenti sottratti a storie pubbliche o private, iconografie riconoscibili o incomprensibili; magari sono il risultato di semplici manipolazioni mediali o di ibride operazioni di montaggio tra immagini. I lavori di Henrot, cioè, pescano dall'esistente e su di esso applicano metodologie compositive e strategie estetiche evidentemente proiettate a esploderne le prospettive.

133 Per maggiori informazioni circa la pratica artistica e le numerose mostre internazionali dell'artista, si rimanda alla scheda redatta da una delle principali gallerie che la rappresentano, la Kammel Mennour di Londra. https://kamelmennour.com/artists/camille-henrot [ultimo accesso 25 gennaio 2022].

Una delle opere che sembra impiegare questo approccio in maniera eloquente è un lavoro video intitolato *Grosse Fatigue* che viene realizzato dall'artista in occasione di una residenza presso lo Smithsonian Institute di Washington DC e, dietro invito del curatore Massimiliano Gioni, presentato per la prima volta al pubblico alla già più volte citata mostra principale della Biennale di Venezia del 2013.[134]

Con grande affinità rispetto ai temi della manifestazione in cui debutta e – curiosamente – anche di quelli della metafora epistemologica cui fa riferimento questa ricerca, il lavoro di Henrot si presenta come un caotico viaggio enciclopedico tra riferimenti visivi e rimandi concettuali: una vera e propria hyper-composizione generata da porzioni di materiale quantico che contribuiscono a un oggetto pressoché inafferrabile nella sua complessa totalità. Simulando l'estetica delle interfacce grafiche utilizzate nella tecnologia computerizzata, l'artista realizza una breve video-composizione nello spazio di un desktop[135] su cui, ognuna all'interno di finestre o riquadri pop-up, appaiono per tredici minuti immagini o brevi video prelevati dagli archivi dello Smithsonian, dal web o realizzati dalla stessa

134 Si parla della manifestazione intitolata Il Palazzo Enciclopedico alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte Contemporanea La Biennale di Venezia. In quell'occasione l'artista viene insignita del premio destinato al più promettente giovane artista della mostra – il prestigioso Leone d'Argento – per avervi contribuito con un nuovo lavoro capace di catturare in maniera dinamica e affascinante il nostro tempo.

135 Negli ultimi anni, anche a causa del Covid-19, è stato sempre più comune utilizzare il desktop per la realizzazione di opera visuali al punto che si è voluto riconoscere in questa metodologia di creazione audiovisiva un nuovo genere. I media studies la hanno battezzata "desktop documentary" e la hanno descritta sia come un metodo di produzione filmica sia come un metodo di presentazione cinematografica: "an interdisciplinary computer-based variant of the essay film in which [s]creen capturing software takes the place of the camera, turning the computer screen into both the method of production and of dissemination of such a documentary" / trad. it.: "una variante computerizzata interdisciplinare del film in cui il software di cattura dello schermo prende il posto della telecamera, trasformando lo schermo del computer nel metodo sia di produzione che di diffusione di un tale documentario". M. Kiss, *Desktop documentary: From artefact to artist(ic) emotions*, in NECSUS Journal, n.10 (1), Spring 2021, pp. 99-119 https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/ [ultimo accesso: 27 gennaio 2022].

← *fig. 89*
Camille Henrot
Grosse Fatigue
2013

artista appositamente per l'occasione (**fig. 89**).[136] Si tratta perlopiù di fotografie provenienti dalle sezioni etnoantropologiche del museo, di screenshot di pagine di Wikipedia, registrazioni schermo catturate durante la navigazione online, pagine di libri e tante altri materiali che, come frammenti di un apparentemente randomico flusso di ricerca, riescono a convivere esteticamente e concettualmente l'uno affianco all'altro. Questi contributi visuali, di fatto, funzionano da compendio illustrativo di un mitologico racconto sulla nascita dell'universo[137] (**fig. 90**) che, in sottofondo, è recitato in *spoken words* dallo slummer americano Akwetey Orraca Tetteh e, sulle incalzanti composizioni musicali di Joakim Bouaziz, combina frammenti della storia della scienza a un mix di citazioni riferite a credenze delle più disparate tradizioni religiose – da quelle hindu, buddiste, ebree e cristiane a quelle islamiche, dogon e navajo.

La metodologia citazionistica con cui è costruito questo testo sembra ricordare quella prevista da qualsiasi hypertext[138] e, per quanto possibile, addirittura costituire lo script che ordina l'intero lavoro: è di fatto la struttura per mezzo della

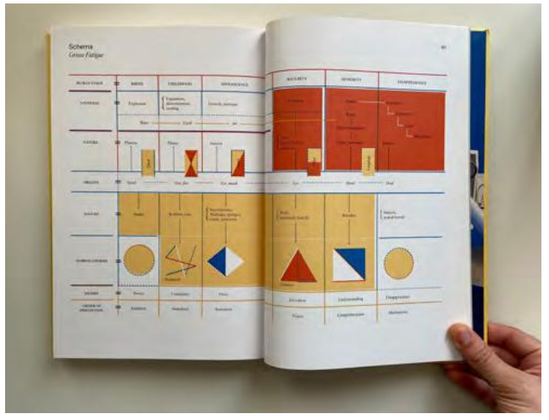
136 Alcuni estratti del lavoro alternati a un'intervista all'artista possono essere visionabili al link: https://vimeo.com/86174818 [ultimo accesso: 25 gennaio 2022]; altre porzioni di riprese amatoriali del lavoro sono disponibili ai link https://vimeo.com/95504080 [ultimo accesso: 25 gennaio 2022] e https://vimeo.com/122468330 [ultimo accesso: 25 gennaio 2022].

137 Il testo nasce da una collaborazione tra Camille Henrot e il poeta Jacob Bromberg

138 Si veda per esempio K. Goldsmit (2019), *op.cit.*

quale comprendere l'ordine di apparizione della moltitudine di riferimenti visivi che si susseguono nello spazio del desktop. Alle parole del primo livello testuale, corrispondono quelle del secondo livello visuale, e viceversa, fino a creare una, seppur enigmatica, regola compositiva.

Secondo la stessa artista – che ha cercato di chiarire la meccanica della sua opera in uno schema altrettanto complesso (**fig. 91**) apparso in una pubblicazione d'artista intitolata *Elephant Child* (2016) –[139] l'andamento visuale e narrativo di *Grosse Fatigue* rispetterebbero la stessa scansione in fasi prevista per la vita umana. Immagini e parole, pertanto, seguono una climax ascendente che, dalla nascita dell'universo, ne descrive l'infanzia, l'adolescenza, la maturità e la morte sincronizzando a questa esperienza evoluzionistica quella delle altre entità che lo abitano e compaiono nel video sotto forma visuale – dalla terra ai pianeti, dall'acqua all'aria, dall'uomo ai molluschi. Lungi dal seguire un lineare sviluppo documentaristico, tuttavia, ciascuna di queste sezioni è intricatamente legata all'altra e, soprattutto, appare disseminata di una quantità di richiami formali e rime poetiche di natura simbolica.



← *fig. 91*
Camille Henrot
Grosse Fatigue
(schema compositivo)
2013.

139 La pubblicazione di *Elephant Child* segna il culmine della ricerca iniziata allo Smithsonian in quanto raccoglie il materiale di ricerca e documentazione utile a creare Grosse Fatigue e la successiveainstallazione *The Pale Fox* (2014–15) – di cui si parlerà a breve. C. Meister et.al. (a cura di), *Camille Henrot. Elephant Child*, Inventory Press e Koenig Books, Londra e New York 2016.

↑ *fig. 90*
Camille Henrot
Grosse Fatigue
Still da video
2013

In una prima fase, per esempio, l'apparato iconografico si concentra su riprese di elementi naturali e artificiali in uno stato di disordine o di inquietante primordio: un gruppo di biglie che si muovono caoticamente su una superficie (**fig. 92**), le onde del mare increspate dalla loro stessa spuma, qualche ripresa di inchiostri neri che si diffondono in maniera affascinante all'interno di liquidi indefiniti (**fig. 93**), o magari le riprese di archivisti e studiosi che mostrano inquietanti fotografie dello spazio (**fig. 94**). Sovrapponendosi, collidendo e scomparendo l'una sotto all'altra sul desktop, queste immagini sono la traduzione visiva dei versi di Orraca Tetteh, che molto poeticamente recitano:

> In the beginning there was no earth, no water—nothing.
> [...]
> No light, no life, no movement, no breath.
> In the beginning there was an immense unit of energy
> [...]
> In the beginning were quantum fluctuations
> In the beginning the universe was a black egg where heaven and earth were mixed together
> In the beginning there was an explosion.[140]

In qualche minuto, le "quantum fluctuations" (le fluttuazioni quantiche) cui si riferisce profeticamente la voce narrante sembrano dare forma alla meccanica dell'intero lavoro che, per raccontare la nascita dell'uomo, del linguaggio e della cultura, usa le sue immagini come frammenti visivi che generano senso solo quando aggregate. Quando la voce narrante descrive la comparsa della Via Lattea e della mitologica proliferazione di divinità;[141] quando descrive la nascita degli animali e

140 "All'inizio non c'era terra, né acqua, niente/ C'era un'unica collina chiamata Nunne Chaha/ All'inizio era tutto morto/ All'inizio non c'era niente; niente di niente / Nessuna luce, nessuna vita, nessun movimento, nessun respiro / All'inizio c'era un'immensa unità di energia / All'inizio non c'erano altro che ombre e solo oscurità e acqua e il Grande Dio Bumba / All'inizio c'erano le fluttuazioni quantistiche / All'inizio l'universo era un uovo nero in cui il cielo e la terra erano mescolati insieme / All'inizio c'è stata un'esplosione". Frammento dallo script di *Grosse Fatigue*, disponibile al link: https://dailyartfair.com/events/download_press_release/2525 [ultimo accesso: 27 gennaio 2022].

141 "Then the Milky Way took form (...) Then the Creator was in the form of a man without bones" / trad.it: "Allora prese forma la Via Lattea (...) e il Creatore aveva le sembiaze di un uomo senza ossa". *Ibidem*.

degli uomini[142] o la creazione di un linguaggio destinato alla conoscenza,[143] allora le immagini cominciano davvero a fluttuare sullo schermo come quanti impazziti e a proliferare in maniera contemporaneamente didascalica e simbolica (**fig. 95, 96**). Sono al servizio della narrazione, ne rispecchiano la struttura ma, allo stesso tempo, restituiscono l'opprimente sensazione di 'fatica' generata dal malaugurato tentativo di comprendere il funzionamento dell'universo e delle cose contenute al suo interno.

Anche senza entrare nello specifico delle sequenze compositive e narrative su cui regge il lavoro – peraltro difficilmente sintetizzabili e spiegabili verbalmente –, è chiaro che *Grosse Fatigue* rispecchi perfettamente le regole dell'hyper-enactment e, con gli accorgimenti già presi in merito, dimostri di avere caratteristiche compatibili con quelle descritte da Morton per gli iperoggetti.

Innanzitutto, come vuole la Triple O, la complessità del lavoro è data dal continuo movimento di immagini che, come oggetti singoli, si aggregano dando vita a configurazioni diverse – addirittura tante quanti sono i *frame* compresi nel minutaggio completo, dacché ogni aggregazione è diversa dall'altra. Una dinamica che, peraltro, viene esasperata dalla scelta di utilizzare l'interfaccia grafica del computer come espediente estetico dell'intera messa-in-scena.[144]

Dopodiché – e questo è il dato più importante ai fini della costruzione di un hyper-composizione – ognuno di questi elementi sembra concorrere alla formazione di una composizione progressivamente più grande e caotica in cui le singole

142 "The Creating Power then took many animals and birds from his great pipe bag and spread them across the earth" (...) "When Neanderthal man considered the mysteries of the world, Homo Sapiens came next to replace him" / "Il potere creatore prese allora molti animali e uccelli dalla sua grande borsa per la pipa e li sparse per la terra". *Ibidem*.

143 "And mankind discovered the knowledge of history and nature"/ trad.it. "E l'umanità conobbe la conoscenza della storia e della natura". *Ibidem*.

144 La scelta sembra una eco visuale del riferimento informatico da cui prende spunto la stessa OOO. Ricordiamo infatti che la meccanica aggregativa e combinatoria descritta dalla OOO prende spunto da quella descritta dal linguaggio object-oriented dell'informatica: secondo cui oggetti variamente combinati danno vita a sempre nuove entità. (Vd. Capitolo 1, pp. 89).

CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, STILL DA VIDEO, 2013

← *fig. 92*

← *fig. 93*

← *fig. 94*

← *fig. 95*

← *fig. 96*

traiettorie spazio-temporali si intrecciano in maniera irreversibile vanificando qualsiasi possibilità di ricostruirne il trascorso.

Nell'unità della nuova composizione, infatti – sia essa scalarmente riferibile al singolo frame o alla totalità del video – ogni immagine sembra 'viscosamente' inserita in una nuova realtà in cui spazio e tempo fluiscono vorticosamente e, in virtù di questo fatto, perde qualsiasi possibilità di essere "localizzata" univocamente. Non solo salta come un quanto ripetendosi in parti diverse della composizione; non solo si sovrappone ad altre immagini creando reti interoggettive instabili, ma è soprattutto analizzabile limitatamente alla/e porzione/i in cui prende parte.

Quest'ultimo fenomeno, che Morton definisce phasing, è quello che ha maggiori ripercussioni sul piano di contenuto e rende l'opera pressoché indecifrabile nella sua interezza. Se è vero, come è stato detto, che ogni scelta visiva sembra richiamare un contenuto concettuale peraltro espresso dalla voce narrante, è anche vero che il phasing permette di considerare ogni sub-aggregazione presente nel lavoro – dunque potenzialmente ogni frame del video – come un microcosmo di materiale autonomo che richiama ad altrettanti significati. È questo il motivo per cui mentre l'opera d'arte nella sua totalità parla della nascita e dell'evoluzione dell'universo, o della frustrazione provata dall'uomo nel non riuscire a comprenderne il significato; le composizioni al suo interno, anche quando appaiono per solo pochi secondi, aprono a nuove direzioni narratologiche. L'appropriazione di immagini di manufatti appartenenti a culture non occidentali, ad esempio, imposta uno sguardo critico sulle dinamiche coloniali fondative della cultura museale etno-antropologica (**fig. 97**); l'utilizzo delle pagine Internet accanto ad immagini di libri e documenti originali richiama l'annoso conflitto tra digitale e analogico, anche a livello culturale (**fig. 98**); la presenza di corpi nudi maschili e femminili mixati a quelli di animali come fossero *cadavre exquis* impone una riflessione su un'idea di sessualità ibrida e post-umana (**fig. 99**); la presenza di immagini naturali all'interno di interfacce digitali condiziona una riflessione sul rapporto natura e tecnologia (**fig. 100**); e così via: ogni aggregazione compositiva ha ripercussioni sul piano narrativo al punto da far perdere i punti di riferimento e orientamento. Al punto, come diceva Morton, da far apparire sembre nuovi oggetti mano a mano che

ci si avvicini alla comprensione delle sue fattezze;[145] da creare un hyper-enactment di cui non si ha percezione esaustiva né in termini spaziali né in termini temporali.

Secondo la stessa Henrot – che parla cripticamente della questione all'interno del già citato *Elephant* – "everything is within" (ogni cosa è al suo interno).[146] Come se tutto fosse sempre un "hypertext" (un ipertesto) in cui, come diceva Julia Kristeva nel 1960,[147] le porzioni più piccole sono legate tra loro grazie a un sistema di connessioni che, a prescindere dall'essere più o meno esplicite,[148] aprono ad altri tempi, spazi e significati. Nel frame del più grande e unitario lavoro *Grosse Fatigue*, perciò, ogni immagine che appare ben perimetrata dai rettangoli delle finestre pop-up è a sua volta un'entità portatrice di tematiche più o meno occulte: è un enactment a sé stante che, nel suo unirsi alle altre immagini, ne amplifica le direzioni. Non è più importante conoscere la tipologia di enactment che l'ha creata, spesso neppure possibile: di rettangolo in rettangolo, di finestra in finestra, ogni composizione chiama in causa la sua costruzione interna e, di conseguenza, apre a sempre nuove ripercussioni concettuali e narrative. In un hyper-enactment queste ultime sono decisamente esplose e inafferrabili nella loro completezza (**fig. 101**).

The Pale Fox

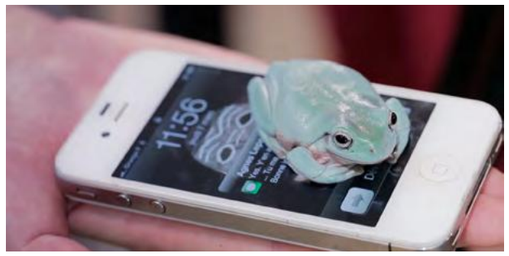
A dimostrazione del fatto che il potenziale aggregativo di un hyper-enactment non conosce limiti scalari e coinvolge viscosamente uno stesso oggetto a tutti i suoi livelli compositivi, anche lo stesso progetto *Grosse Fatigue* non può dirsi una configurazione stabile. Anzi, solo un anno dopo dalla sua prima esposizione in Biennale, il lavoro si attesta su nuovi assetti biografici e, oltre alle molteplici presentazioni, gli stessi materiali utili a costruirlo danno vita a una nuova configurazione aggiornata: a un'ulteriore hyper-composizione, stavolta di natura installativa.

145 Cfr. T. Morton (2018) *op.cit.*, p. 79.
146 C. Meister et.al. (a cura di), *op.cit.*, p. 127.
147 J. Kristeva, *op.cit.*, p. 121. Citata anche in *Ivi.*, p. 131.
148 *Ivi.*, p. 130.

← *fig. 97*

← *fig. 98*

← *fig. 99*



← *fig. 100*

← *fig. 101*

Nel 2014, infatti, alla Chisenhale Gallery di Londra,[149] Camille Henrot realizza un progetto intitolato *The Pale Fox* (La volpe pallida) che, come una prosecuzione o un approfondimento del precedente lavoro video e della ricerca allo Smithsonian, cerca di impostare un'ulteriore riflessione sulla storia dell'universo o sulla capacità umana di capirne il funzionamento. Lo stesso titolo del progetto deriva da un approfondimento di una delle culture religiose cui fa riferimento lo script di *Grosse Fatigue* e, citando un omonimo studio antropologico condotto da Marcel Griaule e Germaine Deterlen tra il 1930 e il 1960,[150] deriva dall'epiteto di Ogo, una volpe mitologica che, secondo le credenze religiose delle popolazioni Dogon africane, scompaginerebbe i piani degli dei perché colpevole di troppa curiosità.

Per restituire ancora una volta questa sensazione di schizofrenica ricerca della conoscenza, Henrot realizza una stanza rettangolare dipinta di un blu oltremare che riempie di oltre cinquecento oggetti di natura differente (**fig.102**). Alcuni sono evidenti riproduzioni delle immagini presenti in *Grosse Fatigue*; altri sono fogli che riportano disegni ad inchiostro realizzati dall'artista, diagrammi, pagine di libri o intere pubblicazioni riferite alla stessa narrazione; altri ancora sono artefatti prestati da istituzioni internazionali e piccoli oggetti trovati o comprati su portali online come ebay.

Tutti sono posizionati nello spazio in maniera diversa (**fig.103**): in molti sono collocati su qualche snella mensola in alluminio che corre curvilinea lungo le pareti ricordando graficamente l'andamento di traiettorie storiche o proprio di fluttuazioni quantiche; qualcuno si allontana dalle pareti di qualche metro e si posiziona su altre strutture in metallo o su cavalletti (**fig.104**); tantissimi sono sovrapposti l'uno all'altro senza un apparente criterio se non quello di creare momenti di caos controllato (**fig.105**).

Anche in questa occasione, cioè, l'artista sembra costruire una struttura ordinatrice che, pur nel tentativo di gestire l'apparizione dei suoi riferimenti, privilegia la nascita di una composizione caotica e quantica, esteticamente molto

149 Il lavoro è presentato alla Chisenhale Gallery di Londra ma è co-prodotto insieme alla Kunsthal Charlottenborg di Copenaghen, al Bétonsalon Research Centre di Parigi e alla Westfälischer Kunstverein di Münster.

150 M. Griaule e G. Deterlen *Le Renard Pâle*, Paris Institut D'Ethnologie, Parigi 1965.

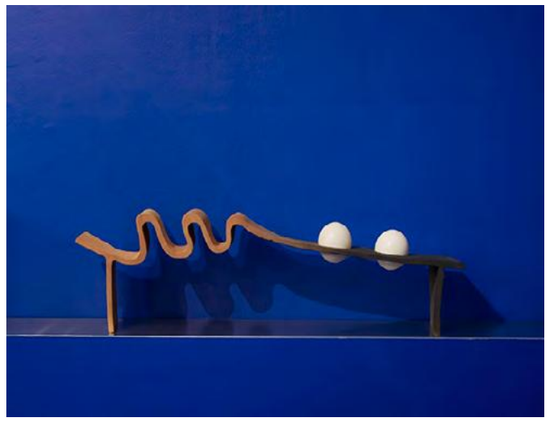
← *fig. 102*
Camille Henrot
The Pale Fox
2015

↑ *fig. 103*
Camille Henrot
The Pale Fox
2015

↑ *fig. 104*
Camille Henrot
The Pale Fox (dettaglio)
2015

↑ *fig. 105*
Camille Henrot
The Pale Fox (dettaglio)
2015

← *fig. 106*
Camille Henrot
The Pale Fox (Principle of Perfection)
2015



← *fig. 107*
Camille Henrot
The Pale Fox (Principle of Perfection)
2015

simile a quella di una Wunderkammer in cui nessun memorabilia si distingue per rango e valore.

A dispetto delle apparenze, però – un po' come un'analisi più attenta aveva mostrato relativamente alla corrispondenza tra contributo visuale e sonoro di *Grosse Fatigue* – la messa-in-scena risponde a una studiata (seppur enigmatica e simbolica) struttura compositiva e narrativa. La disposizione della stanza, per così dire, segue uno script. E nel farlo, sembra riproporre gli stessi principi che avevano ordinato lo sviluppo del video.

Ogni parete, infatti, è dedicata a un diverso punto cardinale e, sulla falsariga di *Grosse Fatigue*, raccoglie gli elementi che l'artista ritiene possano essere simbolicamente abbinati a un preciso momento della vita delle cose, o della propria.[151] Il muro Ovest, per esempio, intitolato "Principle of Perfection" è dedicato all'inizio della vita e, in maniera molto didascalica, presenta, tra altri oggetti, immagini d'infanzia, la fotografia di un bambino (**fig.106**) e una scultura che dà il titolo all'intera parete e posiziona due uova di struzzo su un supporto curvilineo realizzato in ceramica (**fig.107**).

A Nord, "Law of Continuity", è forse la parete con la configurazione più articolata e, dedicata alla crescita e all'adolescenza, raduna su una delle due pareti più lunghe dello spazio espositivo anche la maggior quantità di materiali. Si tratta di disegni ad inchiostro realizzati dall'artista, di fotografie prese da internet o di sculture in legno e bronzo che si riferiscono a un'idea di crescita ed evoluzione, sia

151 "I realized that it was very difficult to think of the history of the universe spatially without referring to my personal history and experiences, and actually, to the lived experiences of all humanity. We conceive of time through the stages of birth, childhood, adolescence, adulthood, old age and death. I realized that it is very difficult to not be contaminated by the experience of being a human when trying to devise something beyond human scale" / trad.it.: "Mi sono reso conto di quanto fosse difficile pensare spazialmente a una storia dell'universo senza fare riferimento alla mia storia personale, alle mie esperienze e, in realtà, alle esperienze vissute da tutta l'umanità. Concepiamo il tempo attraverso le fasi della nascita, dell'infanzia, dell'adolescenza, dell'età adulta, della vecchiaia e della morte. Mi sono resa conto che è molto difficile non essere contaminati dall'esperienza di essere un umano quando si cerca di escogitare qualcosa al di là della scala umana". *Coversation. Camille Henrot and Monique Jeudy-Ballini* in C. Meister et.al. (a cura di), *op.cit.*, p. 184.

fisica che esperienziale (**fig.108**). Qui, alle pareti, corrono le mensole dalle forme più eccentriche mentre per terra e su alcuni piedistalli si dispone un'abbondanza di materiale iconografico incontrollabile (**fig.109**). Sembra davvero una configurazione frutto di ingestibili ondulazioni quantiche, come a sottolineare che il massimo cambiamento della materia e del pensiero coincide proprio con questa fase della vita.

Il muro Est, invece, "The Principle of Sufficient Reason" è quello dedicato alla creazione di limitazioni e, in uno spazio più ridotto rispetto al precedente, descrive il principio aggregativo più facilmente associabile all'età adulta: quello dell'accumulazione. In un tempo ridotto come quello riservato alla maturazione, le conoscenze radunate nel corso della vita precedente si accumulano al punto da sovrapporsi e creare degli spazi di costrizione. Su questa parete, pertanto, il materiale visivo di Henrot si organizza in maniera entropica, caotica e per niente lineare. Non solo. È anche dedicato a categorie iconografiche molto specifiche che, riferite al mondo urbano, lavorativo e digitale, forniscono un'immagine dell'individuo contemporaneo carica d'ansia e frustrazione (**fig.110, 111**).

La parete Sud, infine, intitolata "Principle of Indiscernible" è carica di immagini e sculture legate al declino e alla morte. Una coppia di fette d'anguria mangiate è vicina ad una serie di immagini che, molto teatralmente, sembrano parlare della morte come della fine di uno spettacolo. Sono vicine a una lampada ospedaliera che è puntata verso una serie di immagini prelevate da internet e disposte in maniera ben ordinata; come se la fine di qualsiasi esistenza obbligasse chiunque a ordinare gli elementi della propria conoscenza: a far tesoro della propria esperienza o a liberarsene definitivamente (**fig.112, 113**).

In un caotico ambiente, dunque, Henrot restituisce a ogni parete una sua ragion d'essere compositiva e narrativa; individua il perimetro di un'allegoria e ne comunica il senso distribuendo gli oggetti con un criterio decisamente personale. Tuttavia, pur essendo utile a una generale leggibilità della messa-in-scena, anche questo schema sembra non aiutare a orientarsi tra le fonti di cui si dispone. Sicuramente è utile a una ricostruzione del progetto in diversi contesti – è evidentemente un *vademecum* per i tanti re-staging che l'opera ha conosciuto – ma diventa inutilizzabile qualora di voglia approcciare la meccanica aggregativa tra le before-images o comprenderne gli innumerevoli simbolismi. Obiettivo che, sicuramente, non è tra le intenzioni di Henrot.

↑ *fig. 108*
Camille Henrot
The Pale Fox
(Law of Continuity)
2015

↑ *fig. 109*
Camille Henrot
The Pale Fox
(Law of Continuity)
2015

↑ *fig. 110*
Camille Henrot
The Pale Fox
(Principle of Sufficient Reason)
2015

↑ *fig. 111*
Camille Henrot
The Pale Fox
(Principle of Sufficient Reason)
2015

← ↑ *fig. 112, 113*
Camille Henrot
The Pale Fox
(Principle of Indescernible)
2015

Il sistema di ordinamento spaziale previsto dall'artista funziona sicuramente a livello installativo ma, a livello spazio-temporale, finisce per ottenere risultati ben più esplosi e ingestibili. Le sue porzioni interne sono disseminate nel tempo e nello spazio e ogni qualvolta ci sembri plausibile avvicinarci alla loro comprensione, esse sono sfuggenti al punto da rivelare sempre nuovi adombramenti.

Quel che sembra far emergere questo approccio di Henrot, in effetti, è che la "grande fatica" non coincide, solamente, con l'avvicinarsi alla conoscenza delle dinamiche che hanno governato la nascita e la storia dell'universo. Essa coincide soprattutto con la difficoltà approcciata da qualsiasi "narratore della storia" che tenti di destreggiarsi tra i ritmi che ne governano l'evoluzione o, addirittura, sembra assimilabile allo sforzo provato da chiunque voglia ri-costruire una versione plausibile della storia delle cose e incoraggiare l'esodo dei suoi frammenti in migrazioni cross-temporali. Una fatica che, è possibile sostenere a conclusione di questo capitolo, non è appannaggio del solo hyper-enactment. Certamente, in questa strategia aggregativa è più conclamata ed evidente dacché i lavori che ne derivano sono i luoghi fisici di un confronto spazio-temporale che perde qualsiasi aderenza alle traiettorie storiche. Ma a ben vendere questa faticosa procedura – che considera ogni evidenza estetica come il sintomo di una radicata storia spazio-temporale – è estendibile alle strategie aggregative già descritta dall're-enactment e dall'over-enactment.

La vita delle immagini – così basata sul modello ciclico di cui questo capitolo ha delineato solo il cuore – prevede che qualsiasi messa-in-scena sia solo un luogo di scompaginamento delle prospettive; lo spazio in cui qualsiasi riferimento iconografico (before-image) sospende il proprio "essere stato" per approdare a nuovi contesti, tempi e significati.

Qualsiasi enactment, a prescindere dal trattamento che riserva ai suoi oggetti, è un acceleratore di cambiamento: un momento di creazione ed evoluzione, capace di restituire l'idea di caducità e provvisorietà, morte e oblio, cui anche le immagini sono sottoposte. Gli oggetti visuali, per così dire, sono l'unità di misura di un percorso per cicli il cui movimento e/o stasi è solo finalizzato all'evoluzione.

Anche tutto ciò che, formalmente o concettualmente, è prodotto dai lavori di Mathilde Rosier, Anthea Hamilton o Camille Henrot – ovvero da un re-/over-/ o hyper-enactment – non potrà sottrarsi a questi movimenti di aggregazione

fisiologica. Sedimenterà provvisoriamente come un'after-image, in attesa di divenire nuovamente un riferimento per altri enactment. Magari accompagnati da nuovi prefissi.

Capitolo 4

AFTER-IMAGES
LASCIARE TRACCE

Being used to help (...)
Used to prove something,
get the imagination going.
Proof of reality.
A small part of a bigger thing,
often used by religions
Reliques, Laure Prouvost[1]

4.1 SOPRAVVIVERE ALLA MESSA-IN-SCENA

Giunti al quarto e ultimo capitolo di questa trattazione, dovrebbe essere chiaro che il ciclo migratorio delle immagini non abbia alcuna pretesa di esaustività nella descrizione del panorama artistico contemporaneo e che, piuttosto, ambisca a proporsi come un modello di orientamento nella sua entropia. Ribadiamo ancora una volta, infatti, che la definizione di contemporaneità cui fa riferimento questa ricerca – quella caotica coesistenza di "heterogeneous clusters" che gli studiosi Geoff Cox e Jacob Lund dicono "generated along different historical trajectories"[2] – coincide metaforicamente con un sistema complesso in cui le relazioni tra le parti avvengono in maniera disordinata, sincronica e, talvolta, inattesa. Anche tutti gli strumenti utilizzati fino a questo momento nell'analisi delle immagini composte – dalla OOO di Harman alla fisica quantistica di Rovelli, dal ciclo delle

1 "Usati per aiutare (...) / Usati per provare qualcosa / per far partire l'immaginazione / Prove della realtà / una piccola parte di una cosa più grande / spesso usati in ambito religioso". L. Prouvost, *Reliques* in N. Haq (a cura di), *Legsicon. Laure Prouvost* (catalogo della mostra *AM-BIG-YOU-US LEGSICON,* M HKA, Anversa 2019), Books Works e M HKA, Brugge (BE), 2019, p. 245.

2 G. Cox, J. Lund (a cura di), *op.cit.*

immagini alla struttura di Korzybski – rappresentano dunque delle proposte di approccio plausibile e, pur ambendo a costruire le regole di una esaustiva teoria epistemologica, si scontrano con la necessità di analizzare un problema alla volta o di illuminare sfumature parziali del sistema stesso. Per questo motivo anche le tre nomenclature di enactment proposte nel capitolo precedente devono essere interpretate come modelli di organizzazione delle immagini composte senza però escludere l'ipotesi che ne esistano altri, o che le regole che li governano possano coesistere nel perimetro di uno stesso oggetto.

Su un altro versante, poi, è opportuno specificare che l'articolazione temporale before-after (prima-dopo) che guida la scansione dell'intero ciclo è da considerarsi puramente didascalica, soprattutto se si conta che molte fasi di produzione artistica possono avvenire nello stesso momento. Su questo fronte, per esempio, occorre addirittura puntualizzare quale sia il senso di una differenziazione tra un prodotto visivo e l'altro e, in particolare, tra le cosiddette before- e after- images.

Queste ultime, infatti, sono state fino a questo momento definite come una categoria di immagini destinata a sopravvivere al cosiddetto atto enunciativo e a rimanere occorrente per successive riattivazioni. Per questo motivo è stato ampiamente suggerito, tra le altre cose, che la loro stessa distinzione dalle before-images abbia un valore decisamente arbitrario perché, in realtà, – come nel caso dei *Fragments* di Tabet – ogni immagine è spesso un materiale intrinsecamente occorrente alla costruzione di nuove composizioni. Lungi da negare che questa differenziazione sia effettivamente analitica – giacché, come detto, gli oggetti contemporanei privilegiano davvero la sincronia – occorre almeno motivarne l'utilizzo posizionandosi in quell'intervallo di tempo più o meno lungo che intercorre tra la conclusione di una generica fase di enactment e la riapertura dei prodotti che ne sono derivati. O, per meglio dire, in quel momento non standardizzabile in cui le immagini assumono una loro completa autonomia prima di poter essere considerate nuovamente before-images per successivi enactment.

Secondo la definizione abbozzata nel primo capitolo, del resto, il termine composto after-image ha un senso prima di tutto strutturale, letterale forse: indica una categoria di prodotti visivi che "arriva dopo" e che, in virtù del modello temporale basato sulla re-circolazione delle immagini, "rimane" materiale occorrente anche quando

l'esperienza che li ha prodotti sarà trascorsa.[3] La terminologia si ispira al concetto di "afterimage" (senza trattino)[4] con cui le neuroscienze descrivono il fenomeno per il quale l'impressione di un'immagine rimane nell'occhio di un osservatore per un tempo considerevole anche dopo la rimozione della causa originaria. Si pensi a quelle peculiari sensazioni che accompagnano uno spettatore che si sia soffermato eccessivamente a contemplare un'opera di Optical o Cinetic Art; o a quegli innocui disturbi clinici che sono caratterizzati dalla percezione di corpi estranei nel nostro campo visivo dopo aver, per esempio, osservato una fonte luminosa. In tutti questi e in altri casi simili, all'effetto fisico-ottico si associa la sensazione di un ritardo tra l'atto della visione e l'elaborazione neuronale dell'oggetto osservato, che rimane come lo spettro di un momento passato. E non è certamente un caso che la teoria delle immagini si sia talvolta servita della terminologia scientifica in un senso metaforico, associando questi fenomeni a una produzione visuale in grado di evocare i traumi della storia o la memoria stessa.[5]

Tuttavia, a differenza di questi bizzarri effetti percettivi, le after-images sono qui intese non solo come metaforici esempi culturali di persistenza e durata, né solamente come fenomeni di sopravvivenza di un dato effetto visivo, ma, soprattutto, come evidenze della sopravvivenza stessa. Ovvero: mentre in fenomeni clinici (le afterimages senza trattino) sono assimilabili a dei "fantasmi sensoriali"[6] che, come suggerisce anche la *Phantasia* warburghiana, rendono presenti le cose assenti,[7] le after-images qui descritte

3 Vd. Capitolo 1, pp. 113–114.

4 La scrittura *after-images* è volutamente composta e si differenzia dal termine scientifico afterimages a cui si associa solo metaforicamente. Da questo momento in poi verrà utilizzato il termine composto (after-images) per indicare le immagini inserite nel ciclo descritto, mentre si continuerà a far riferimento al termine afterimage qualora si desideri evocare la scientificità del fenomeno.

5 Per un approfondimento in merito, ad esempio: J. Hirsch, *Postmodernism, the Second Generation, and Cross-Cultural Posttraumatic Cinema*. in AAVV, *Afterimage: Film, Trauma And The Holocaust*, Temple University Press, Filadelfia, 2004, pp. 140-162.

6 La definizione è del neurologo americano Silas Weir Mitchell ed è raccontata in O. Sacks, *Il fiume della coscienza*, Adelphi, Milano 2018, p. 171.

7 "Attraverso la 'phantasia' [...] le immagini delle cose assenti sono presenti al punto che ci sembra di vederle con i nostri occhi come se fossero presenti". Cfr. C. Ciceri Via *Fra visibile e invisibile. Aby Warburg e le ultime riflessioni sulle immagini*. in Ardovino A., Guastini D., (a cura di). *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, p. 344.

corrispondono a vere e proprie presenze: sono residui fisici di un atto enunciativo e non, solamente, la loro manifestazione allucinatoria.

Provando a sostenere la questione nei termini object-oriented condivisi dalla ricerca, ogni after-image corrisponde a un assemblaggio di oggetti preesistenti che, dopo la messa-in-scena o qualsiasi atto di composizione, sopravvivono in maniera aggiornata come un materiale autonomo dotato di caratteristiche differenti da quelle di partenza. Non sono, dunque, ologrammi dell'atto stesso. Come abbiamo visto, trattasi di opere d'arte, mostre, archivi, ma anche oggetti di scena, documenti, script, fotografie, e così via, che hanno visto la loro struttura modificata da precedenti innesti simbiotici e che, osservati nell'ultima (seppur provvisoria) fase di questa sequenza di aggregazioni, si presentano come oggetti fatti e finiti: strutture in cui sono incapsulate le indicazioni formali, temporali e concettuali raccolte nel corso dei precedenti cicli vitali. La loro funzione, come questo capitolo cercherà di dimostrare, non è solo quella di portare memoria del passato che le ha generate e di cui, in qualche modo, sono la manifestazione; il loro scopo è piuttosto quello di produrre differenze con i loro originali che, ciclo dopo ciclo, portino a un'evoluzione simbolica e formale o, ed è la complessità più grande, esplodano ancora di più le fonti entropizzando il sistema di riferimento.

Per questo motivo, senza voler forzare una difficoltosa operazione a ritroso che dalle evidenze estetiche illumini l'intero percorso seguito dalla singola immagine prima di arrivare alla sua ultima configurazione,[8] si deve immaginare che approcciare il ciclo delle immagini in questa fase richieda l'atteggiamento di un vero "hunters of objects":[9] un ricercatore che, per dirla nei termini con cui la poetessa Gertrude Stein[10] ha riletto l'arte modernista, è capace di destreggiarsi tra i riferimenti concettuali, temporali e formali della singola immagine e, come un detective davanti a una scena del crimine,[11] ricostruirne il senso.

8 Operazione da scongiurare per non cadere in quel tipo di riduzionismo fallace che Harman chiama 'undermining'. Vedi Capitolo 1.

9 G. Harman, *op.cit* (2012), p. 12.

10 G. Stein, *op.cit.*

11 Gestrude Stein cit. in F. Martini, *Detections, leftlovers, "dead things", and the time in-between: notes on exhibiting performance.* Oncurating.org, no.15, pp. 42–44.

A proposito di indizi e metodi investigativi, esistono almeno tre prospettive critiche utili a rivendicare lo statuto di autonomia e l'importanza che le after-images ricoprono nel ciclo delle immagini. La prima, di carattere formale ed estetico, è una prevedibile conseguenza della libertà compositiva suggerita in fase di enactment e insiste sul fatto che, dagli esuberanti atti composizionali come quelli affrontati nel capitolo precedente, debba necessariamente derivare un materiale altrettanto vario da richiedere un approccio specifico. La seconda, di carattere temporale, si fonda invece sull'evidenza che questo momento *ad interim* tra l'enactment e la fase di riattivazione dei suoi prodotti abbia sempre una durata consistente e che, dunque, a prescindere dall'imprevedibilità di una possibile riattivazione, richieda uno studio approfondito. La terza, invece, di carattere contenutistico, crede nel fatto che qualsiasi atto di ri-petizione o ri-composizione presupponga una necessaria adattabilità al presente differenziandosi dalle sue immagini riferimento per uno scarto concettuale che merita sempre un'analisi.

L'autonomia delle after-images

Ma si proceda con ordine e, in particolare, si parta dall'analisi della prima delle tre linee di approccio al problema: quella di carattere formale e/o mediale. Qui l'approccio investigativo è illuminante dal momento che, per capire le differenze tipologiche tra un'after-image e l'altra, si richiede di considerare le dinamiche compositive che hanno riguardato la fase di enactment. Infatti, nonostante le after-images siano l'eco di un atto artistico che può prevedere qualsiasi tipologia di produzione mediale – dalla scultura all'installazione, dalla pittura alla costruzione di una mostra, o anche tutti i precedenti approcci contemporaneamente – è altrettanto vero che non tutti gli strumenti utilizzati portano agli stessi risultati. Si è ampiamente detto che l'assemblaggio, il ready-made, il collage e il fotomontaggio, per esempio, sono gli archetipi di un procedimento di composizione spazio-temporale ampiamente diffuso nella contemporaneità; essi si costruiscono all'incrocio di oggetti diversi (ognuno portatore delle proprie informazioni spazio-temporali) in una maniera non dissimile dalle modalità con cui Christodoulos Panayiotou pensa ai suoi oggetti archeologici o un'operazione curatoriale riordina i suoi oggetti.

Eppure, in questa fase, è da sottolineare che l'enactment di collage o assemblaggi dadaisti – a differenza di progetti, ad esempio, performativi – porti alla realizzazione di un prodotto finito sovrapponibile in termini spazio-temporali alle relazioni attuate al momento della creazione. È vero infatti che, in tutti gli ambiti di produzione tradizionale, la fase di enactment coincide con il momento creativo a cui, almeno fino a quando Pollock non si fa riprendere da Namuth in preda ai movimenti dell'*action painting*, non è mai assegnata una dignità o valenza artistica autonoma. Le dinamiche compositive, cioè, non sono delimitate spazio-temporalmente all'interno del ciclo. In questi casi risulta pressoché impossibile stabilire una differenza tra esse e la fase di enactment: l'atto di produzione e l'oggetto creato, per così dire, sono riconducibili alla stessa, indistinta temporalità.

Per chiarire la questione, si pensi ai ready-made duchampiani: gli oggetti che compongono la famosa *Bycicle Wheel* (1913), per esempio – uno sgabello da cucina e una ruota di bicicletta – vengono assemblati per la prima volta nel 1913 in un'occasione sconosciuta e non testimoniata. Anche nelle successive edizioni, questi oggetti rimangono sospesi nella stessa dimensione spazio-temporale dell'enactment che li ha prodotti. Al massimo spetta a una o più fotografie la possibilità di aggiungere un livello spazio-temporale alternativo, ma anche in questa modalità, gli oggetti simulano l'originale in maniera mimetica. Nel caso di queste archetipiche e tradizionali tipologie di composizione, per dirlo più chiaramente, il ciclo produttivo delle immagini sembra far coincidere la fase di enactment con quella delle after-images perché, ad eccezione delle sole fotografie che ritraggono gli oggetti fisici, il tempo specifico della produzione si sovrappone a quello immanente della loro rappresentazione. Il ruolo principe delle after-images, invece, quello per cui è possibile individuare tutta la complessità del ciclo produttivo e anche comprendere la distanza che questa categoria di immagini crea con gli oggetti prodotti nelle altre fasi, è decisamente più apprezzabile con riferimento all'ambito delle arti performative o, come ha sottolineato anche Sven Lütticken, a qualsiasi esperienza *time-based* successiva all'avvento del cinema[12] – compresi i tanti esempi di prodotti intermediali presentati nel capitolo precedente.

12 S. Lütticken, *History in motion: Time in the Age of the Moving Image*. Sternberg Press, Berlino 2013, p.7.

La performance art, il teatro, la danza e gran parte delle esperienze artistiche la cui condizione fisica possa dirsi influenzata da una dimensione temporale, seguono le stesse prerogative del ciclo produttivo e si adattano perfettamente a una scansione before-after fatta di oggetti che precedono e seguono il momento live differenziandosi nettamente da esso.

In questi ambiti, infatti, al contrario degli altri approcci artistici tradizionali, la fase di enactment acquisisce una sua dignità artistica e si manifesta come il momento in cui vengono riordinate[13] o animate le immagini-riferimento. Essa coincide con il vero atto creativo-compositivo che, a differenza degli assemblaggi dadaisti, viene qui mostrato in atti perfomativi (danze, azioni, recital, readings) che si dotano di una spazio-temporalità unica e, seppur sovrapponibile, separata da quella del ciclo produttivo. Questo momento ben perimetrato ed effimero – che siamo soliti chiamare "evento" ma che, secondo la OOO, è esso stesso un oggetto composto – è formato da più ingredienti a loro volta differenziati sulla base della loro capacità di condividere o meno la temporalità della messa-in-scena.

Da una parte, odori, suoni, movimenti e gestualità, i corpi stessi dei performer o quelli del pubblico, si allineano alla vita effimera dell'enactment e possono esistere solo nel presente dell'evento live.[14] Dall'altra, una tipologia di altri materiali – oggetti e abiti di scena, props, scenografie, intere installazioni o (come nel caso degli oggetti d'arte tradizionali) fotografie e video che hanno registrato l'evento live staccandosene da un punto di vista spazio-temporale – sopravvivono al tempo specifico dell'enactment, si dotano di una autonomia che li avvicina all'immanenza dell'oggetto d'arte tradizionale e, dunque, rientrano nella temporalità del ciclo produttivo come materiali autonomi, modificati o, appunto, after-images. Parafrasando le parole della ricercatrice e storica della performance Pegghy Phelan, infatti, se "l'unica vita della performance è nel presente",[15] ogni

13 È il caso di *Fragments* di Tabet o di *Spoil Heap* di Panayiotou.

14 Tra l'altro, ogni specifica esecuzione si presenterà a sua volta come un oggetto a sé stante – con un pubblico differente e, molto spesso, anche una differente componente performativa.

15 "Performance's only life is in the present (...) Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance" /

altro materiale che non risponda alla sua temporalità specifica è da considerarsi un "oggetto altro": un materiale che, come vorrebbe anche la OOO, è il risultato dalla simbiosi di elementi differenti ma, rispetto ad essi, è dotato di un surplus di caratteristiche che lo rendono assolutamente inedito.

Anche a rischio di complicare la situazione, però, è necessario operare un'ulteriore distinzione su questi oggetti che sopravvivono perché non tutti, in effetti, si pongono nello stesso rapporto "biografico" con la fase di enactment, lasciano la stesse tipologia di tracce o si prestano ad essere interpretati alla stessa maniera. A ben vendere, infatti, essi si possono comportare da "documenti" o "testimoni" della messa-in-scena. Per quanto sembrino sinonimi e spesso siano utilizzati come tali, infatti, i due termini – e dunque le due categorie di prodotti – nascondono delle differenze tutt'altro che trascurabili e, quando abbinati al concetto di after-image, garantiscono una diversa *afterlife*[16] agli oggetti ordinati durante la fase di enactment.

Documenti e testimoni

Con il termine "documento" – più volte utilizzato anche nel corso di questa ricerca – si è soliti indicare la prova materiale o l'evidenza di un fatto:[17] qualcosa che attesti la validità di una vicenda o che si presenti come la conferma lampante dell'esistenza di un qualsiasi materiale. Le fattezze del documento possono essere diverse, – spesso sono cartacee, fotografiche, filmiche, contengono indicazioni tecniche o sono solo immagini, e via dicendo. Ma ciò che è importante ai fini di questo atteggiamento tassonomico è che esse si comportano sempre come surrogati dell'oggetto di cui provano l'esistenza. Anche nella loro versione

trad.it.: "L'unica vita della performance è nel presente (...) La performance non può essere salvata, registrata, documentata, o comunque partecipare alla circolazione di rappresentazioni di rappresentazioni: una volta eseguita, diventa qualcosa di diverso dalla performance". Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York e Londra 1993, p. 146.

16 "Oltrevita". Di "afterlife" parla anche Peggy Phelan in *Ibidem.*

17 Cfr. C. Baldacci (2016), *op.cit.*, p. 23.

più mimetica e fedele, cioè, registrano le caratteristiche dell'oggetto originale dichiarandosi come rappresentazioni indipendenti o, addirittura, alternative formali. Nella categoria dei documenti, per dirla con qualche esempio, rientra il materiale fotografico che prova l'esistenza di una prima copia della *Bycicle Wheel* di Duchamp; o il filmato di Hans Namuth che riprende i movimenti sciamanici dell'action painting di Pollock; rientrano spartiti e script di performance musicali o teatrali; e, più in generale, tutti quei materiali che si propongono come prove dell'enactment ma, nel farlo, mirano ad essere dei potenziali sostituti dell'oggetto di cui provano l'esistenza. Tutti gli esempi riportati, non condividono soltanto le modalità con cui impostano una certa distanza spazio-temporale da essa ma la capacità di veicolare informazioni su un'operazione artistica al punto da risultare la base per ricostruirla. Delle due tipologie di score che sono state analizzate nel secondo capitolo, i documenti possono essere certamente ricondotti a quelli che, per dirla con Folkerts, "produce description, transmission, as signification in order to be read, enacted, or executed in whatever form desirable".[18] Non solo. Spesse volte la loro vita dipende da autori differenti da quelli che gestiscono l'enactment e, soprattutto nel caso di video e fotografie, fornisce un punto di vista sull'oggetto decisamente alieno all'esecuzione originale, sia in termini temporali che spaziali.[19]

La vita del "testimone", invece, che spesso risiede in oggetti funzionali all'esecuzione dello script o è indissolubilmente legata alla scena dell'azione fino a coincidere con essa, eredita la stessa complessità dell'enactment e, in un certo senso, la esplode. Ponendo la questione su un piano enunciativo, il materiale riconducibile a questa categoria è quello che, conclusa la fase di enactment, rimane come segno-vivo, traccia, impronta, della stessa perché ne ha condiviso lo spazio d'esecuzione. Possiamo ricondurre a questa categoria le strutture installative costruite da Anthea Hamilton per *The Squash* o gli abiti che rimangono come sindoni dei suoi performer; ma anche gli assemblaggi di Christodoulos Panayiotou o gli arazzi di Goshka Makuga; ovvero tutti quei materiali che appartengono

18 "Producono una descrizione, una trasmissione, una sifnificazione che può essere letta, messa in scena o eseguita in qualsiasi forma desiderabile". H. Folkerts (2017), *op.cit.*

19 Un punto di vista fotografico non è lo stesso di chi sta eseguendo un'azione per creare un'opera.

allo stesso spazio della messa-in-scena, dell'esecuzione live o del momento enunciativo e che, rispetto ad esso rimangono come *reliquie*. A differenza dei documenti che possono costruire una distanza autoriale e spazio-temporale, i testimoni dell'enactment stabiliscono con esso un regime di filiazione diretto e si fanno carico delle sue stesse complessità spazio-temporali almeno fino a quando saranno parte alla messa-in-scena. Una volta conclusa l'esperienza live, infatti, usciti dal suo specifico perimetro spazio-temporale, essi vivranno di una loro dignità estetica e, in base alle loro caratteristiche, saranno destinati a essere smantellati, magari conservati in qualche impolverato magazzino fino a un nuovo utilizzo, o invece, verranno trattati (probabilmente esposti o venduti) come opere a sé stanti capaci di raccontare il momento che li ha prodotti. La loro forma, d'altronde, è quella di un qualunque oggetto artistico riconducibile al mondo delle arti visive e, a livello mediale, può essere una scultura, una pittura, un'installazione o, più in generale, un materiale visivo dotato di una presenza. In questo senso i testimoni sono da considerarsi come la più importante espressione del concetto di after-images, non solo in quanto prova di una sopravvivenza, ma perché, per loro attitudine, dilatano la vita dell'esperienza artistica congelandone la sensazione in una rappresentazione fisica e materiale. Rispetto allo score a cui ci siamo riferiti nel secondo capitolo, essi sono "commodities" attraversate da strutture pregresse che, pur non mostrandosi formalmente come dei sistemi notazionali, sono l'evidenza di un materiale pregresso e, potenzialmente, ne permettono tanto la sopravvivenza quanto la riproduzione. Potremmo dire, in fin dei conti, che avere dei testimoni è una prerogativa degli enactments time-based o performativi mentre, avere una documentazione è una possibilità concessa a qualunque oggetto artistico.

Ripercorrendo velocemente alcuni degli esempi che ci hanno accompagnato fin dall'inizio della trattazione, per esempio, siamo ora capaci di sottolineare che un lavoro come *Atlante* di Alberto Savinio sia l'after-images di un momento enunciativo di cui non abbiamo tracce formali (perché l'autore non si è mai ripreso nell'atto di dipingere il lavoro) ma che, qualsiasi fotografia del singolo lavoro e forse anche qualsiasi descrizione delle sue fattezze, sia un documento imprescindibile per una sua eventuale riattivazione. D'altronde, a loro volta, le iconografie che si incontrano e mescolano nel perimetro di quella stessa tela – la riproduzione della fotografia della madre dell'artista, il dinosauro/mostro, la mappa geografica e il

modellato della scultura classica – sono a loro volta l'evidenza di una sopravvivenza resa possibile dall'accesso che Savinio ha avuto a un certo tipo di documentazione.

Potremo poi dire che il momento di enactment in cui l'artista Alexandra Pirici ha coordinato l'aggregazione di oggetti artistici pregressi si sia tradotto in un materiale fotografico e filmico ma che, per specifica conformazione dell'opera, non abbia prodotto alcun materiale – se non i performer – testimone dell'evento stesso. Sono al massimo questi ultimi, con i loro corpi-archivio, a rappresentare un'after-image dell'evento live. O ancora: ci è possibile sostenere con esattezza che i momenti di enactment in cui Tabet organizza le varie occasioni espositive sono assolutamente documentati e producono anche dei testimoni che coincidono con, ad esempio, i suoi frottage. Ma possiamo anche affermare che la sua ricostruzione delle vicende che hanno coinvolto il bisnonno e l'archeologo Max von Oppenheim, è basata su documenti scritti e può a sua volta contare su testimoni: il libro o il tappeto frammentato, in particolare, sono materiali che hanno condiviso la stessa spazio-temporalità del momento originale su cui interviene Tabet e, svincolati da quella narrazione specifica, sono rimasti come materiale autonomo e contemporaneamente mnestico.

Siamo inoltre capaci di affermare che i materiali che derivano dal lavoro *The Squash* di Anthea Hamilton lavorano principalmente come testimoni della messa-in-scena e che la loro documentazione, per quanto abbondante, abbia un altro valore rispetto ai costumi o alle scenografie – anche solo per la tipologia di commercializzazione a cui oggi sono soggetti.[20] Non è poi banale sottolineare che questi testimoni abbiano davvero il valore di "commodities-scores", dal momento in cui le loro sinuosità vivificano quelle del costume che Erick Hawkins indossa nel 1968 o quelle delle Katchina Dolls cui il coreografo moderno si ispira.

Infine, potremo dire decisamente che l'arazzo di Goshka Macuga, *Death of Marxism, Women of All Lands Unite*, sia effettivamente un testimone della performance che avviene al suo cospetto nella stessa maniera in cui lo sono gli abiti

20 Gli abiti realizzati in collaborazione con LOEWE, in effetti, sono oggetti scultorei che, come tali, vengono commercializzati dalle gallerie che rappresentano l'artista. La documentazione invece – fotografie e video – non rappresenta un materiale commercializzabile e, anzi, è consultabile in open access nel sito della Tate Britain.

delle due performer che animano l'iconografia composta costruita dall'artista. In questo specifico caso, tra l'altro, la costruzione dell'arazzo stesso potrebbe rientrare in quella categoria di oggetti di cui non si conosce la fase di enactment, ma per le modalità con cui è trattato, risponde perfettamente alle caratteristiche time-based del ciclo produttivo e, quando fugacemente abitato dai corpi, si allinea alla temporalità specifica dell'enactment performativo sopravvivendo come testimone. Prendendo come spunto l'ambiguità di quest'ultimo esempio – che sembra tanto un enactment tradizionale ma vive una vita da testimone – occorre sottolineare che esiste una modalità per la quale anche un enactment tradizionale si presta ad acquisire una valenza time-based rispondendo perfettamente ai ritmi del ciclo before-after. Questa possibilità coincide con la costruzione di una mostra o di un'installazione. Non si pensi esclusivamente al progetto di mostra del curatore – quello in cui oggetti spazio-temporalmente differenti vengono assemblati per approfondire un'idea o rispondere a una specifica tematica. Si faccia soprattutto riferimento alla mostra come a una strategia mediale: come a un processo creativo adottato dall'artista e finalizzato alla gestione di un palinsesto di oggetti che lavorano insieme come fossero le parti di un'unica opera composta. La loro messa-in-scena, ovviamente limitata nel tempo, corrisponde precisamente a una fase di enactment che è dotata di proprie e specifiche informazioni spazio-temporali per la sola durata della mostra. Dopodiché, conclusa quest'ultima, le parti che l'hanno composta inizieranno a vivere in maniera autonoma (se sono state create ad hoc per la mostra) o torneranno alla loro, comunque indipendente, condizione di immagini riferimento. Sembra esattamente questo il metodo adottato dall'artista scozzese Lucy McKenzie, le cui opere assumono tanto le sembianze di oggetti composti da enactment tradizionali quanto, a loro volta, sono radunate in configurazioni scenografiche o installazioni destinate a smembrarsi a conclusione dell'occasione espositiva per cui sono pensate.

Una mostra di after-images: Lucy McKenzie

Fin dai primi anni Duemila McKenzie è autrice di diverse tipologie di lavori che utilizzano la tecnica del trompe-l'oeil[21] per appropriarsi di iconografie pregresse e, su supporti differenti, decostruiscono i limiti tra pittura, scultura e design. Le sue installazioni, infatti, radunano oggetti tra i più disparati che, realizzati con questa – apparentemente antiquata – tecnica pittorica mirano a destabilizzare la percezione dello spettatore: alcuni sono pitture murali di interni domestici – magari mimetiche rappresentazioni di tappezzerie moderniste o fedeli riproduzioni di architetture Art Nouveau –; altri sono plastici arredi di design minuziosamente decorati con venature di marmo e legno; altri ancora, forse i più citazionistici, si presentano come eterogenee composizioni di oggetti inorganici dipinte su pannelli a parete o su tavoli. Questi ultimi, che McKenzie realizza in grandi quantità e, numerandoli, intitola tutti *Quodlibet* (ovvero la versione latina del termine tromp l'oeil), sono disseminati di riferimenti prelevati dalla storia dell'arte, dell'architettura o della cultura visuale e forse si prestano ad essere considerati la porzione elementare di una meccanica produttiva che risponde perfettamente alla temporalità del ciclo delle immagini.

Ogni composizione di *Quodlibet*, infatti, è di per sé un oggetto composto che – molto savinianamente – è creato dalla coesistenza di diverse iconografie nel perimetro dello stesso pannello.[22] A loro volta però, quasi a seguire le indicazioni

21 Questa tecnica è il risultato degli studi che, a partire dal 2007, dopo una prima formazione a Dundee, l'artista conduce presso la scuola di pittura decorativa l'Ecole Van Der Kelen-Logelain di Bruxelles. Si tratta di un approccio estremamente radicato nella tradizione artigiana del XIX secolo e, a posteriori, anche riferito ai riferimenti di Art and Crafts, Art Nouveau e Vittoriani in cui l'artista è stata immersa nella sua città natale, Glasgow.

Per un approfondimento circa l'evoluzione della ricerca artistica di Lucy McKenzie, si consiglia la conversazione con il curatore Jacob Proktor avvenuta nel 2020 in occasione della mostra personale *Prime Suspect* al Museum Brandhorts di Monaco di Baviera, link: https://youtu.be/mU5IEadn4Sc [ultimo accesso: 22 ottobre 2021]

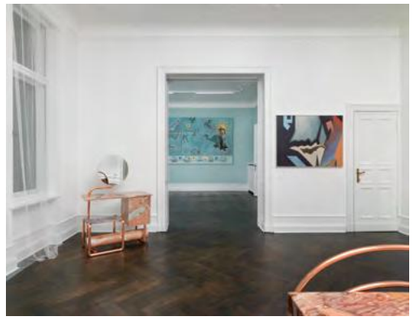
22 Come sostiene il curator Jabob Proktor nella conversazione con McKenzie, i riferimenti di cui si appropria l'artista scozzese sono tutti prelevati da una "history mediated trought mass media. Not something she participated in" / trad.it: "una storia

della OOO, questi collage figurati si prestano come materiale utile a comporre più grandi ed effimere narrazioni: momenti di enactment che, anche senza un atto performativo, si prestano ad essere considerati progetti time-based. Se infatti il momento di enactment del singolo *Quodlibet* rientra ancora in una dinamica tradizionale e coincide con il risultato delle after-images; l'assemblaggio dei diversi oggetti in installazioni più complesse corrisponde esattamente a una fase di enactment in cui, una specifica ed effimera organizzazione spazio-temporale di immagini preesistenti, ha la possibilità di produrre nuovo materiale da lasciare come testimone.

In occasione di *Inspired by an Atlas of Leprosy* (2015) (**fig. 1, 2**),[23] per esempio, la sua quarta mostra personale presso le Galerie Buchholz di Berlino, Lucy McKenzie ricostruisce l'appartamento di una non-identificata imprenditrice culturale e dispone nelle stanze della galleria una serie di arredi che funzionano da indizi di una narrazione o, più precisamente, da protagonisti di un sospeso momento di enactment. Tra questi c'è *Serrancolin Bed* (2015) (**fig. 3, 4**), un parallelepipedo di MDF riposto come un materasso su una sinuosa struttura in tubi di rame e dipinto minuziosamente con la stessa texture della tipologia di marmo Serrancolin che dà il nome al lavoro; c'è *Quodlibet LXI (Cerfontaine Coiffeuse)*, 2015 (**fig. 5, 6**) una toletta in finto marmo e tubi di rame sul cui pianale sono dettagliatamente dipinti confezioni di creme e altri prodotti di make-up; c'è *Quodlibet LX (Violet Breche Desk)*, 2015 (**fig. 7, 8**), una sontuosa scrivania in stile modernista con le superfici pezzate da venature in marmo Breche; ci sono *Quodlibet XLVII* (**fig. 9**), *Quodlibet LII* (**fig. 10**) e *Quodlibet XLIX* (**fig. 11**), dei pannelli a parete che simulano delle bacheche blu su cui sono affissi documenti e promemoria; alcune armadiature – come *Cipolino Filing Cabinet*, 2015 o *Maple Wardrobe*, 2015; o ancora sono disposti grandi pannelli intelaiati che, sempre con la sola pittura, riproducono il prospetto di un bagno non riproducibile in tre dimensioni. Poi c'è una surrealista scultura a forma di conchiglia [*Shell Light*, 2015 (**fig. 12**)]; alcuni più tradizionali

mediata attraverso i mass media. Non qualcosa a cui l'artista ha preso parte". *Ibidem*.

23 Un'installazione immersiva composta di oggetti tutti realizzati nel 2015, inizialmente pensati per una mostra mai inaugurata al Museo BOZAR di Brussels.



← *fig. 1*
Lucy McKenzie
Inspired by an Atlas of Leprosy
Berlino, 2015

↑ *fig. 2*
Lucy McKenzie
Inspired by an Atlas of Leprosy
Berlino, 2015

quadri astratti che sembrano riprodurre i motivi delle finte superfici marmoree (**fig. 13**); ci sono delle grandi mappe che, in maniera decisamente citazionistica, sovrappongono simbologie araldiche a un territorio post-coloniale (**fig. 14**).

A livello concettuale è chiaro che tutti questi oggetti – insieme ad altri non citati – concorrano a creare un'installazione composita che, con la sua configurazione specifica, risponde a una storia e a una narrazione precisa. Per esempio, alcuni arredi, tra cui la toletta, ci suggeriscono che il proprietario del finto appartamento sia una donna o che la vocazione dello spazio, così carico di oggetti d'ufficio, sia in parte domestica e in parte professionale. O ancora, l'uso del marmo può voler simboleggiare una potenza e un'autorità di classe molto comune nel periodo avanguardista cui sembra alludere l'estetica degli arredi. Ma è altrettanto evidente che, a livello compositivo, gli oggetti in questione sono attraversati da riferimenti iconografici prelevate da altri e già esistenti contesti e che, come materiali composti, sono destinati a sopravvivere alla specifica messa-in-scena. Per dirla altrimenti, cioè, oltre a essere veicolo di un particolare messaggio narrativo, la fase di enactment di *Inspired by an Atlas of Leprosy*, è tanto basata su un montaggio delle fonti sul modello delle before-images quanto pronta a generare nuovo materiale, ad essere messa in discussione, adattata, disgregata o riformulata.

Non è un caso che, l'anno successivo, gli stessi oggetti della mostra vengano riproposti in una diversa configurazione nella sede newyorkese delle Galerie Buchholz e, con il titolo *Inspired by Inspired by* (2016) (**fig. 15, 16**), non fungano da arredi di un appartamento spazialmente connotato ma vengano presentati

↑ *fig. 4*
Lucy McKenzie
Quodlibet LXI
(Cerfontaine Coiffeuse)
2015

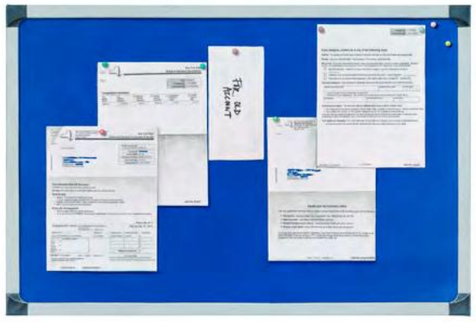
↑ *fig. 3* Lucy McKenzie, *Serrancolin Bed,* 2015
↓ *fig. 5* Lucy McKenzie, *Quodlibet LXI (Cerfontaine Coiffeuse)*, 2015

↑ *fig. 5*
Lucy McKenzie
Quodlibet LXI
(Cerfontaine Coiffeuse)
2015

← *fig. 7*
Lucy McKenzie
Violet Breche Desk
2015

↑ *fig. 8*
Lucy McKenzie
Violet Breche Desk (dettaglio)
2015

↑ *fig. 9*
Lucy McKenzie
Quodlibet XLVII
2015



← *fig. 11*
Lucy McKenzie
Quodlibet XLIX
2015

↑ *fig. 10*
Lucy McKenzie
Quodlibet LII
2015

↑ *fig. 12*
Lucy McKenzie
Shell Light
2015

↑ *fig. 13*
Lucy McKenzie
Breche abstract
2015

← *fig. 14*
Lucy McKenzie*Map of the*
Dutch East Indies
2015

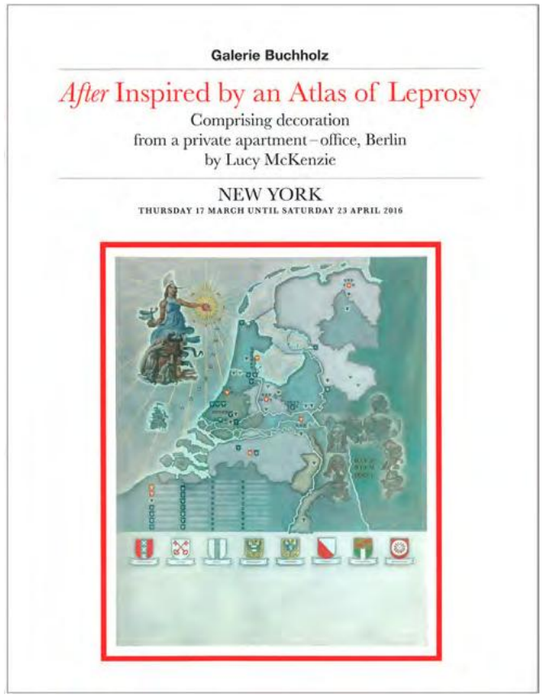
↑ *fig. 15*
Lucy McKenzie
Inspired by Inspired by
Veduta dell'installazione Galerie Buchholz
New York, 2016

↑ *fig. 16*
Lucy McKenzie
Inspired by Inspired by
Veduta dell'installazione Galerie Buchholz,
New York, 2016

singolarmente, in una maniera scultorea.[24] Quasi a ribadire la loro vita autonoma, infatti, gli arredi sono posizionati sopra piedistalli e, circondati dai *Quodlibet* e dalle *Mappe* a parete, occupano lo spazio senza la pretesa di assolvere ad alcuna funzione, se non quella di artigianali manufatti di design, formalmente bizzarri e (al massimo) appartenuti a una non identificata persona. In questa nuova fase di enactment – o di re-enactment a dire il vero, dato che anche il titolo del progetto suggerisce un atto di deliberata ripetizione – gli oggetti vengono mostrati precisamente nel loro ruolo di after-images e, contemporaneamente, si offrono come testimoni della storia che hanno narrato nella messa-in-scena precedente. Per documentare entrambe le occasioni espositive, non a caso, McKenzie produce

24 A tal proposito il testo che accompagna la mostra recita: "*Inspired by Inspired by* presents a selection of work from the exhibition *Inspired by an Atlas of Leprosy*, which was held at Galerie Buchholz, Berlin, in November 2015. Here, the paintings and sculptural furniture, displayed in the form of *abstracted period rooms*, function as material with which to examine how elements of décor are used to contextualise particular artworks, and conversely, how fine art adds value to design" / trad.it: "*Inspired by Inspired by* presenta una selezione di lavori presentata nella mostra *Inspired by an Atlas of Leprosy*, inaugurate negli spazi della Galerie Buchholz di Berlino nel novembre del 2015. Qui, i dipinti e gli arredi scultorei sono *presentati come in un allestimento museale*, e diventano un materiale per analizzare come gli elementi di decorazione sono usati per contestualizzare una precisa opera d'arte e, viceversa, come quest'ultima può dare valore all'oggetto di degign". In https://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/lucy-mckenzie-new-york-2016/ [ultimo accesso 26 ottobre 2021].

uno snello libro d'artista che, intitolato eloquentemente *After Inspired by an Atlas of Leprosy*,[25] è strutturato come fosse l'inventario di una vendita immobiliare ed elenca tutti gli oggetti descrivendone false provenienze e fonti (**fig.17**). Inutile sottolineare come il termine "after" dell'intestazione assuma un'importanza notevole: non solo nell'avvalorare la scelta delle nomenclature adottate da questa ricerca, ma nel legittimare la possibilità di ricondurre alla categoria delle "immagini che vengono dopo" anche questi lavori di Lucy McKenzie, per i quali, dichiaratamente, la stessa autrice immagina un'afterlife.



↑ *fig. 17*
After Inspired by an Atlas of Leprosy
(catalogo della mostra, copertina)
2016

25 Il titolo completo è *After Inspired by an Atlas of Leprosy. Comprising decoration from a private apartment – office Berlin by Lucy McKenzie* (catalogo della mostra, Galerie Buchholz di New York) Lucy McKenzie e Galerie Buchholz, New York-Berlino 2016.

Com'è prevedibile, allora, quella di New York non è l'ultima occasione in cui i lavori sono stati mostrati in configurazioni alternative a quella originaria. Oltre all'ultima grande retrospettiva sull'artista che, fatalità, inaugura alla Tate Liverpool lo stesso giorno in cui vengono scritte queste riflessioni,[26] i lavori di *Inspired by an Atlas of Leprosy* hanno "arredato" gli spazi di altre più o meno importanti istituzioni e gallerie e, nonostante i richiami alla mostra berlinese, si sono principalmente mostrati nella loro autonomia e comunque mai tutti assieme come erano concepiti. Solo la scorsa estate (giugno 2021), sono stati installati anche nell'ambito della mostra personale dell'artista, *Prime Suspect*,[27] e per l'occasione mixati a una serie di altri lavori di McKenzie che lavorano nella stessa maniera. Già il titolo del progetto che fa eco al linguaggio investigativo utilizzato anche da Stein e Harman è particolarmente utile a inquadrare l'approccio richiesto per la comprensione della mostra. Ma guardare ogni lavoro come fosse l'after-image di un precedente momento di enactment rende l'indagine ancora più complessa e, oltre a spingere l'osservatore a destreggiarsi tra gli indizi di narrazioni da ricostruire (operazione peraltro comune a qualsiasi opera d'arte), incoraggia a considerare ogni oggetto come l'evidenza di un percorso compositivo fatto di innesti e/o rimandi a differenti contesti.

Tra i lavori presentati nella mostra al Museum Brandhorst di Monaco, in particolare, spiccano i primi monumentali esperimenti pittorici che, risalenti ai primi anni Duemila, si presentano come singoli oggetti pur capaci di creare architetture effimere (e immersive) ancora una volta disseminate di riferimenti alla storia e all'arte. Quattro grandi tromp l'oeil intelaiati si dispongono in maniera ortogonale nello spazio espositivo e, guardandosi l'uno con l'altro, creano un ambiente rettangolare a cui si accede tramite un passaggio ricavato in uno degli

26 La mostra intitolata laconicamente Lucy McKenzie ha inaugurato alla Tate Liverpool il 20 ottobre 2021 e rimarrà allestita fino al 13 marzo 2022.

27 La mostra Lucy *McKenzie, Prime Suspect* è stata ospitata al Museum Brandhorst di Monaco di Baviera tra il 10 settembre 2020 e il 6 giugno 2021. È stata una delle prime retrospettive internazionali dell'artista scozzese e, composta di un'ottantina di lavori, ha radunato le più significanti tipologie di lavori realizzate dal 1997 ad oggi. Un catalogo antologico è stato prodotto per l'occasione: J. Proctor (a cura di) *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Monaco 2020.

↑ *fig. 18*
Lucy McKenzie, *Prime Suspect*, 2020

↑ *fig. 19*
Lucy McKenzie, *Prime Suspect*, 2020

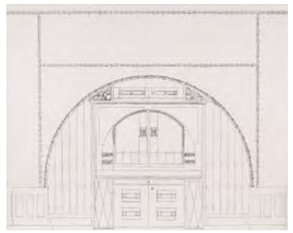
↑ *fig. 20*
Lucy McKenzie, *Interior (P. Jaspar – Michel House, Liège, 1899)*, 2007

↑ *fig. 21*
Lucy McKenzie, *Interior (C. R. Mackintosh – Design for the Dug-Out, Willow Tearooms, 1917)*, 2007

angoli. Mentre l'esterno della stanza ottenuta è caratterizzato dalla successione dei retri dei dipinti (**fig. 18**), lo spazio interno è riccamente decorato con i prospetti di diversi interni domestici (**fig. 19**). Questi ultimi, tutti decisamente eccentrici, sono ciascuno la riproduzione di alcuni disegni di studio realizzati a inizio Novecento da quattro architetti moderni: un omaggio a Paul Jaspar è un pannello lungo sei metri che ingrandisce le sinuosità decisamente Art Nouveau utilizzate dall'architetto belga nei disegni preparatori della Michel House (**fig. 20**); un altro altrettanto imponente è l'ingrandimento di un disegni di studio realizzato dallo scozzese Charles Rennie Mackintosh a progetto di una Tea Room a Glasgow (**fig. 21**); e infine le pitture che tamponano i lati corti della struttura, sempre monumentali ma contenute rispetto alle altre, sono rispettivamente ispirate ai disegni di Paul Hankar (**fig. 22**) e Joseph Maria Olbrich (**fig. 23**), e sembrano illusionistici sfondamenti in ambientazioni Arts and Craft.

Tutti insieme, così radunati in questo eclettico set-design, i lavori di McKenzie rispondono perfettamente a un doppio momento di enactment: da una parte, presi nella loro singolarità, sono ognuno l'after-image di un assemblaggio di riferimenti di tipo tradizionale di cui non ci è presentata la fase di produzione; dall'altra, radunati in un'unica installazione, sono colti in una configurazione destinata a durare per il solo periodo della mostra. Finita quest'ultima, infatti, ogni pannello tornerà alla propria collezione, potrà essere esposto singolarmente e, pur essendo testimone dell'avvenuto enactment, avrà una vita propria e indipendente.

↑ *fig. 22*
Lucy McKenzie
Interior (P. Hankar – Wijnand Fockink, Rue Royale, Brussels, 1897)
2007



↑ *fig. 23*
Lucy McKenzie
Interior (M. Olbrich – Blaues Zimmer auf der Ausstellung Turin, 1902)
2007

Nella stessa mostra a Monaco, esattamente accanto all'installazione composta e immersiva appena descritta, si componeva un altro set design molto simile per forme e intenzioni. Disposti a ferro di cavallo, tre pannelli dipinti si presentavano come pareti di uno stesso interno domestico abbandonato (**fig. 24**). Uniformati dalla medesima boiserie in legno bianco – da una tappezzeria derelitta decorata con un cielo attraversato da nuvole ingiallite e da alcuni aloni di umidità o tracce di vecchi quadri – i pannelli si differenziavano per alcuni caratteristici elementi: il più grande, *May of Teck* (**fig. 25**), era simmetricamente diviso da un caminetto in marmo, gli altri due, invece, *Town/Gown Conflict* (**fig. 26**) e *Kensington 2246* (**fig. 27**) rappresentavano rispettivamente un calorifero decisamente malandato e un telefono a muro circondato da alcuni scarabocchi. Anche questo angolo neoclassico era un chiaro tentativo di enactment della specifica narrazione di *The Girl of Slender* (1963), la novella della scrittrice britannica Mauriel Spark a cui si riferiva.[28]

28 In un'intervista l'artista commenta a tal proposito: "The work here (...) is inspired by a novel by the Scottish writer Muriel Spark, called *The Girls of Slender Means*. The book is set in London in the post-war era. There is a house which is bequeathed by a trust to house young women of slender means. The house in which they live is a beautiful Kensington town house which has been chopped up and turned into lots of little rooms. And it's something about the story of the 20th century. We have our glorious Victorian past. We used to have a moneyed class, but this just disappeared in the post-war era, and all those beautiful houses are now turned into tiny apartments" / trad.it: "Il lavoro qui (...) è ispirato a un romanzo della scrittrice scozzese Muriel Spark, intitolato *The Girls of Slender Means*. Il libro è ambientato a Londra nel dopoguerra. C'è una casa che è stata lasciata in eredità per ospitare giovani donne di scarsi mezzi. La casa in cui vivono le ragazze è una bella casa di città di Kensington che è stata fatta a pezzi e trasformata in tante piccole stanze. Ed è

↑ *fig. 24*
Lucy McKenzie
Prime Suspect
Veduta dell'installazione a Museum Brandhorst
Monaco di Baviera 2020

↑ *fig. 25*
Lucy McKenzie
May of Teck
2010

↑ *fig. 27*
Lucy McKenzie
Town/Gown Conflict
2010

← *fig. 26*
Lucy McKenzie
Kensington 2246
2010

A dimostrazione del fatto che ogni tromp l'oeil è di per sé un testimone riposizionabile e una porzione indipendente di una data narrazione, la configurazione del lavoro presentata in occasione di *Prime Suspect* si differenziava dai precedenti enactment e mancava di alcuni elementi che l'avevano fino ad allora caratterizzata. Gli stessi tre pannelli, infatti, erano stati presentati da McKenzie per la prima volta nel 2010 in una mostra presentata sempre alla Galerie Buchholz di Berlino intitolata come il libro di Spark e, pochi anni più tardi, anche in un'installazione immersiva nell'ambito della mostra *A Bigger Splash* alla Tate Britain. In entrambe le occasioni, però, la loro disposizione nello spazio era stata esplosa fino a prevedere la disposizione dei pannelli in punti anche molto distanti tra loro. Inoltre, la configurazione dell'installazione aveva potuto contare su un quarto pannello intitolato *Mrs Diack* (**fig. 28**) che, in continuità con gli altri, presentava lo stesso tipo di trattamento formale e, oltre alla boiserie e alla tappezzeria, raffigurava due porte in legno bianco tra cui campeggiava la traccia di un quadro dimesso.

Oltre ad essere i testimoni di questi precedenti enactment installativi e prima di raggiungere l'ultima configurazione di *Prime Suspect*, questi particolari lavori si sono affiancati ad altri oggetti più piccoli che, come i diversi *Quodlibet*, ne hanno abitato lo spazio e reso più complessa la narrazione.[29] Uno di questi momenti di enactment, per esempio, forse il più eloquente nel rispettare le dinamiche del ciclo produttivo, li ha usati come scenografia di un film e, in *ABRACADABRA* – realizzato dall'artista Lucile Desamory nel 2013 – (**fig. 29**) li ha fatti abitare da altri oggetti e corpi (tra cui quello della stessa McKenzie) garantendo loro un ruolo in

qualcosa che riguarda la storia del Ventesimo secolo. Abbiamo il nostro glorioso passato vittoriano. Avevamo una discreta ricchezza, ma questa è scomparsa nel dopoguerra e tutte quelle belle case ora sono state trasformate in minuscoli appartamenti".

La trascrizione originale è disponibile sul sito web della Tate [https://www.tate.org.uk/art/artists/lucy-mckenzie-8631/lucy-mckenzie-painting-or-stage-set] e al link https://www.youtube.com/watch?v=wVlQSyKKagE&t=123s [ultimo accesso 27 ottobre 2021].

29 In occasione di Slender Bender presso la Galerie Buchholz di Berlino (2010) i pannelli erano affiancati da *Quadlibet X*, un tavolo su cui erano raffigurate carteggi e altri oggetti, e *Ian Hamilton Finley Archive Bureau*, un vero e proprio tavolo di design progettato dall'artista con Hubert Debiesme and David Boussier. Essi servivano da arredi allo spazio espositivo sulle cui pareti erano affissi *May of Teck*, *Town/Gown Conflict*, *Kensington 2246* e anche *Mrs Diack*.

↑ *fig. 28* Lucy McKenzie, *Mrs Diack*, 2010

↓ *fig. 29* Lucile Desamory, *Abracadabra* (still da video), 2013

una temporanea configurazione spazio-temporale. Finita la stessa, è ovvio che il film rimane come documento del loro trascorso ruolo, mentre gli oggetti, con la loro struttura da protagonisti del momento compositivo, sono decisamente destinati a rimanere come testimoni.

Una prospettiva temporale e concettuale

Non certo analizzabile in termini lineari, il lavoro di Lucy McKenzie permette di introdurre brevemente anche le altre due prospettive critiche che, lasciate in sospeso a inizio capitolo, aiutano a ricostruire lo statuto di autonomia e l'importanza delle after-images da un punto di vista temporale e concettuale.

Sul primo versante, quello temporale, è stato sostenuto che i prodotti di qualsiasi tipo di enactment – sia esso tradizionale o time-based – siano a destinati a rimanere come oggetti-nuovi per un tempo sufficiente a illuminarne le loro differenze con la fase che li ha preceduti o a rivendicare una funzione autonoma rispetto a quella che li farà diventare nuovamente riferimento (before-images) per successivi enactment. Dopo ogni fase di messa-in-scena, a ben vedere, anche tutti gli oggetti di Lucy McKenzie – così come i materiali prodotti dagli altri artisti analizzati finora – si trovano in un limbo spazio-temporale che oscilla tra il loro essere oggetti autonomi e il loro servire da materiali occorrenti ad altre messa-in-scena. Proprio in questa fase sono al massimo della loro potenzialità per essere considerati "immagini che vengono dopo", per essere riconosciuti come testimoni o documenti e, metaforicamente, per conservare un'energia potenziale pronta a scaricarsi su una nuova esecuzione o composizione. Nella prossima sezione del capitolo si dedicherà ampio spazio al concetto di "oggetto orfano" e, concentrandosi soprattutto sull'idea di sopravvivenza in ambito performativo, ci sarà modo di comprendere come il tempo intercorso tra un enactment e l'altro sia variabile ma sempre fondamentale per ricondurre un determinato oggetto alla categoria delle after-images. Per ora basti pensare che gli oggetti che derivano dall'enactment hanno necessità di essere conservati e ricondotti agli stessi luoghi di stoccaggio delle before-images (archivi o collezioni) dove vi rimangono come after-images per il tempo che li separa dalla loro riapertura.

Sempre nella prossima sezione, a tal proposito, verranno affrontati alcuni casi studio di produzioni artistiche o mostre che hanno riflettuto sulla temporalità di questi materiali residui e, lavorando come archivi, insistito sulla temporanea autonomia concessagli. Ma sono comunque le citate mostre di Lucy McKenzie ad aver già fornito l'esempio di questa indipendenza: si pensi ancora una volta agli arredi sui piedistalli di *Inspired by Inspired by an Atlas of Leprosy*, o alle diverse configurazioni in cui sono presentati i tromp l'oeil e, infine, si pensi all'esempio filmico di Desamory, che pur risultando un documento dell'esistenza di quegli oggetti, li fa definitivamente apparire come testimoni di quello specifico enactment e degli altri che lo hanno preceduto.

Una specifica utile ad accompagnare la conclusione di questa prima riflessione sulle after-images merita invece l'analisi della prospettiva concettuale abbinabile a questa categoria di oggetti visivi. Come è stato detto anche nei capitoli precedenti dedicati alle before-images e agli enactments, qualsiasi atto di ri-composizione e di ri-petizione presuppone che gli oggetti di cui ci si appropria abbiano una loro adattabilità alle caratteristiche storiche e alla sensibilità politica del momento in cui avviene il loro rimontaggio. Abbiamo per esempio accennato come le fotografie di Miroslav Tichý siano state ri-composte da Macuga con lo scopo di assegnare nuova dignità alla condizione femminile; o come il progetto di Tabet, oltre alle ovvie finalità personali, abbia funzionato da volano per denunciare le ataviche criticità delle dinamiche culturali nella Siria contemporanea; e, nel complesso, è stato sostenuto che ogni nuovo lavoro derivato dall'assemblaggio di più oggetti preesistenti, sia di per sé dotato di caratteristiche non riferibili alle porzioni di partenza anche su un piano contenutistico. Non pare però inutile sottolineare come questo scarto sia ancora più convincente se considerato dal punto di vista delle after-images, cioè dalla (seppur provvisoria) fase conclusiva del ciclo migratorio delle immagini.

Osservare i *Quodlibet* di Lucy McKenzie – che abbinano iconografie di materiali inorganici riproducendole minuziosamente su tavoli o bacheche – significa poter analizzare strutturalmente un oggetto composto in cui, oltre ad apprezzare una configurazione unitaria, è altrettanto possibile identificare il perimetro dei singoli frammenti che vi prendono parte. Nel già citato *Quodlibet LXI (Cerfontaine Coiffeuse)*, per esempio, la toletta di *Inspired by an Atlas of Leprosy*, la superficie

del tavolo è disseminata di confezioni di make-up singolarmente identificabili e contemporaneamente, si presenta come un unico oggetto composto.

McKenzie, tuttavia, non utilizza il tromp l'oeil come un puro capriccio compositivo. Lo strumento pittorico le è utile da un punto di vista contenutistico perché, nonostante la sua apparente staticità, concede alle fonti un'elasticità semantica. La ricostruzione di oggetti posizionati in maniere solo apparentemente randomiche, cioè, concede di creare delle configurazioni che rispondono ogni volta a una diversa tematica e, un po' come in una collezione benjaminiana o in un atlante warburghiano, ragionare per contrasti o affinità iconografiche.

In questa trattazione risulta pressoché impossibile schedare e descrivere tutti gli oltre sessantacinque[30] *Quodlibet* realizzati dall'artista scozzese a partire dal 2008. Ma è evidente che tutti loro abbiano uno scopo contenutistico e, con senso critico o una vena di ironia, utilizzino iconografie di momenti pregressi con il principale scopo di garantire loro una nuova vita nel presente in base al loro grado di adattabilità o all'urgenza di certe tematiche.

Quodlibet XL, 2014 (spesso chiamato anche *Quodlibet XXXX*) (**fig. 30**) si presenta come un tavolo sulla cui superficie verde sono posizionati un bicchiere e alcuni materiali editoriali prodotti da artisti e pensatori del XX secolo tutti accusati di pedofilia. Nel radunare i lavori di Eric Gill, Otto Muehl, Rene Scherer, Adolf Loos, and Graham Ovenden, McKenzie attualizza una tematica scottante, la rende addirittura seducente rimettendo all'osservatore la possibilità di criticarla.

Quodlibet XXIII (2012) (**fig. 31**), invece, è una bacheca in finto sughero su cui l'artista riproduce le fattezze di alcuni documenti: una copertina di un disco di Gus Van Sant a sua volta musicato sugli scritti di William S. Burroughs, una sciarpa di seta, una copia tascabile dei racconti di fantascienza di J.G. Ballard – *The 4-Dimensional Nightmare* – e due foto di una ragazza in bikini. Quest'ultima in particolare, insieme a un flyer che lascia solo intravedere la scritta rossa "feminist", probabilmente smaschera, seppur mantenendo un velo di ambiguità, la necessità di McKenzie di appropriarsi di iconografie pregresse per mettere in discussione le narrazioni dominanti del patriarcato nella storia dell'arte e nella cultura in generale. Sarebbe questo anche l'obiettivo di *Quodlibet XXXIV* (**fig. 32**)

30 J. Procton, *op. cit.*

← *fig. 30*
Lucy McKenzie
Quodlibet XL
(o Quodlibet XXXX)
2014

← *fig. 31*
Lucy McKenzie
Quodlibet XXIII
2012

↑ *fig. 32*
Lucy McKenzie
Quodlibet XXXIV
2014

in cui, su un finto marmo cipollino, l'artista riproduce fotografie di manifestazioni sportive e olimpioniche in cui sono protagoniste solo figure femminili.

Insomma, è lecito presumere che la strategia compositiva di Lucy Mckenzie, sia finalizzata a forzare l'elasticità con cui coesistono i frammenti visuali e sia interessata a creare nuove e più urgenti direzioni concettuali spesso modificando il significato originale dei singoli oggetti. Nonostante queste decisioni facciano capo al momento di enactment delle fonti, esse manifestano tutta la loro potenza a conclusione dello stesso: quando, diventate after-image, rimangono come prova dell'aggiornamento dei materiali che chiamano in causa.

Questo meccanismo, d'altronde, è anche l'obiettivo ultimo del ciclo produttivo: posizionati in questa sua ultima fase, come detto, non si può prescindere dal considerare gli scarti che, in ogni fase di riattivazione, vengono aggiunti al materiale utilizzato. Dunque, per rispondere alla perplessità posta inizialmente circa l'utilità di differenziare le before-images dalle after-images, pare più che mai necessario sostenere che qualsiasi oggetto, analizzato a conclusione del ciclo e dopo essere stato sottoposto a qualsivoglia tipologia di enactment, si presenti sempre necessariamente diverso dalle condizioni di partenza. Se già, come sostiene Derrida, ogni ripetizione crea inevitabili (anche quando minime) differenze, atti di ricomposizione come quelli analizzati producono modificazioni tutt'altro che trascurabili.

Come abbiamo visto, in effetti, a conclusione del ciclo, ogni immagine si presta certamente ad essere riaperta sul modello delle before-images ma, a sua volta – a prescindere dal suo essere testimone o documento – diventa una capsula di informazioni formali, temporali e concettuali dell'enactment che l'ha creata. Per insistere sulla metafora biografica di Harman, cioè, il suo codice genetico è il frutto di un'operazione di "meticciato": un processo per il quale i suoi caratteri stabiliranno dei rapporti di somiglianza con i materiali che l'hanno creata prima di diventare l'origine di successive, nuove e sempre diverse filiazioni.

A proposito di biografie e legami di parentela, nel tentativo di specificare ulteriormente le potenzialità creative del ciclo, il prossimo sottocapitolo sarà dedicato a un particolare tipo di oggetti-testimone che, non a caso definiti "orfani", dimostrano di essere la forma più pura delle after-images. Essi sono il risultato di un enactment performativo ma, oltre a resistere al tempo della messa-in-scena, vengono prodotti nel corso della stessa e rimangono come materiali visuali autonomi: sono realizzati con un medium differente, hanno una temporalità che spesso coincide con l'immanenza e si prestano ad essere svincolati concettualmente dall'atto performativo. Com'è prevedibile, tuttavia, la loro autonomia è illusoria come lo è la loro staticità: per natura anche questi oggetti sono destinati a rientrare nelle dinamiche del ciclo, a migrare in nuove configurazioni, a essere riutilizzati da altri corpi o, magari, posizionati in nuovi contesti con altri scopi.

4.2 GLI OGGETTI ORFANI

Nel 1972, al 112 di Greene Street, Soho (New York), l'artista americana Joan Jonas realizza la sua prima video-performance: *Organic Honey's Visual Telepathy* (**fig. 33**).[31] Nei diciassette minuti in bianco e nero che documentano l'azione, l'artista interpreta una misteriosa figura che, con il volto coperto da una maschera in porcellana e con indosso una vestaglia e un copricapo di piume, si dedica alternativamente al disegno, al canto e all'utilizzo di ampolle, specchi e altri materiali non ben identificati. Impegnata in questo enigmatico rituale un po' alchemico e un po' magico, Jonas utilizza il suo corpo per riflettere sulla frammentazione dell'identità femminile e, in un'operazione di travestitismo, lo trasforma lentamente in quello della sua alter ego: un personaggio che, appunto, battezza Organic Honey. Sono gli anni immediatamente successivi al suo diploma in scultura[32] ma anche quelli in cui un nuovo gruppo di artisti – Simone Forti, Richard Serra, Susan Rothenberg e Jonas Mekas tra gli altri – stravolge la scena newyorkese (e ben presto internazionale) proponendo un progetto visivo che vede il corpo al centro di un'attenzione intermediale. Jonas in particolare sviluppa

← *fig. 33*
Joan Jonas
Organic Honey's Visual Telepathy
1972

31 Una parte del video può essere visionata al link https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JoanJonas/organic-honeys-visual-telepathy-video/

32 Jonas ottiene il suo Master nel 1965 presso la Columbia University.

← *fig. 34*
Joan Jonas
Organic Honey's Visual Telepathy
(performance)
1972

subito un'attenzione per questa nuova sensibilità e, mentre studia danza, disegna, produce i suoi scultorei set e si appassiona al teatro giapponese Noh, compra la sua prima videocamera Portapack e si cimenta in una serie di azioni performative che sono destinate a rimanere iconiche. Le gestualità, sperimentate in solitaria o in compagnia, si traducono in materiali artistici complessi che, nella maggioranza dei casi, sono composti di vari elementi, utilizzano contemporaneamente diversi dispositivi e si modificano nel tempo conquistando nuove spazialità, oggetti o ritmi narrativi. In poco tempo, ad esempio, la stessa video-performance *Organic Honey's Visual Telepathy* è presentata in così tante forme differenti da diventare più un "gruppo di opere d'arte iterative, variabili e interconnesse"[33] che un singolo oggetto artistico.

Il 29 febbraio del 1972, infatti, qualche tempo dopo la prima registrazione, Jonas presenta l'opera in un omonimo arrangiamento live negli spazi newyorkesi della LoGiudice Gallery (**fig. 34**). L'azione è pensata come un atto di espansione del video e, per la prima volta nella lunga ricerca artistica di Jonas, prevede che esso sia proiettato al centro di un campo allargato in cui compaiono anche un

33 Definizione dell'artista in https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JoanJonas/artwork-case-studies/ [ultimo accesso 10 novembre 2021].

↑ *fig. 35, 36*
Joan Jonas
Organic Honey's Visual Telepathy
(performance)
1972

↑ *fig. 37*
Joan Jonas
Organic Honey's Visual Telepathy
(performance)
Roma, 1972

monitor che presenta la documentazione di altre due performance,[34] diversi oggetti di scena e, infine, un cameraman che registra e proietta in tempo reale il corpo di Joan Jonas e altre tre interpreti (**fig. 35, 36**).[35] Come in una vera e propria mise-en-abyme, il video originale appare all'interno della nuova performance dando allo spettatore, che le ha davanti entrambe (**fig. 37, 38**), la possibilità di individuare le variazioni o, al contrario, le affinità tra una e l'altra messa-in-scena. Se è abbastanza evidente che, vestita come nel video e ripercorrendo un simile script, Jonas incarni lo stesso personaggio e utilizzi gli stessi materiali di scena, è anche vero che, in galleria, la performance si arricchisce di nuovi materiali e segue un modello di enactment ben più composito. Accanto al video, l'artista organizza la scena con specchi, props, disegni, memorabilia, proiezioni di altre performance, e in generale una serie di materiali visivi preesistenti che si distinguono ognuno per una precisa esperienza di tempo, dignità mediale o qualità formale.

Alcuni di questi oggetti sono riferimenti estetici al modernismo di inizio secolo (**fig. 39**); altri, come la maschera di Organic Honey che si riferisce al disegno

34 Si tratta di *Jonas' Duet* (1972) e *Anxious Automation* (1971), quest'ultima realizzata con il compagno di allora, l'artista Richard Serra.

35 Le altre tre interpreti sono Suzanne Harris, Kate Parker, Linda Patton. È importante sottolineare che questo è il periodo in cui, riflettendo sul concetto di femminilità e di immagine femminile, Jonas lavora solo con interpreti donne e, anche per quanto riguarda l'atto di documentazione, si fa filmare da fotografe o registe donne come Babette Mongolte. Altre informazioni in merito: https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JoanJonas/organic-honeys-visual-telepathy-performance/ [ultimo accesso 8 novembre 2021] e J. Jonas, *Space Movement Time*, in A. Daneri, C. Natalicchio (a cura di), *Joan Jonas*, edizioni Charta e Fondazione Antonio Ratti, Como 2007, p. 30.

↑ *fig. 38*
R. Serra
Joan Jonas posa per un poster
(mai realizzato)

↑ *fig. 39*
Joan Jonas
OHVT oggetto di scena
(dettaglio)
Giugno 1972

↑ *fig. 40*
Joan Jonas
OHVT oggetto di scena
(dettaglio)
Giugno 1972

↑ *fig. 41*
Joan Jonas,
Organic Honey's Visual Telepathy, 1972
Ritratto di Joan Jonas
con il cane Sappho

di una dea alata fotografata da Babette Mongolte, simulano immaginari orientali o miti greci (**fig. 40**); altri ancora sono più semplici riferimenti alla sua vita personale – come i suoni vagamente reggae del video o altre immagini del suo cane Sappho (**fig. 41**):[36] tutti, più in generale, vengono recuperati da esperienze pregresse in maniera più o meno lucida e programmatica. Come sottolinea l'artista Lawrence Weiner nell'introduzione al catalogo della grande retrospettiva che lo Stedelijk Museum di Amsterdam dedica a Jonas nel 1994, qualsiasi performance dell'artista – e dunque anche *Organic Honey's Visual Telepathy* – non è altro che una mise-en-scene di elementi:

> a collage of pre-existing materials (props) / a petrified forest of conventional wisdoms /the remnants of various churches & temples. / a monolithic setting that (...) resembles (...) a Maginot line of cultural references.[37]

---

36 È la stessa artista a sostenere: "ogni mio lavoro si comporta sempre come una collezione di oggetti trovati e poi utilizzati" o ancora: "Nel mio lavoro trasferisco dal passato al presente queste storie, che è un altro modo di lavorare diversamente con spazio e tempo. Il tempo sembra compresso e il passato non così distante, in rapporto al mio stesso presente". J. Jonas, *Space Movement Time*, in *Ivi*, p. 22–45.

37 "Un collage di materiali preesistenti (oggetti di scena) / una foresta pietrificata di saggezza convenzionale / i resti di varie chiese e templi. / Un'ambientazione monolitica che (...) ricorda (...) una linea Maginot di riferimenti culturali".
L. Weiner, *Enter: That is the point*, in D. Mignot (a cura di), *Joan Jonas: Works 1968–1994*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1994, p. 6.

In perfetto stile OOO, cioè, *Organig Honey Visual Telephaty* è un palinsesto di oggetti a diversa estrazione spazio-temporale (le before-images) che sedimentano senza gerarchie[38] in altrettanto diverse installazioni effimere. Ma c'è di più. Secondo Weiner[39] ogni configurazione attende che il corpo di Jonas ne attivi la struttura, ne sviluppi la narrazione e, vagando erratico di riferimento in riferimento, si concentri su singole immagini o ne produca di nuove.[40] Non tutti i materiali che compaiono nelle performance dell'artista americana, infatti, esistono fin dall'inizio dell'atto: molti assumono un senso inedito nel corso dell'azione stessa o, come "creation of an image within the framework of another image",[41] sono addirittura creati nel tempo della sua esecuzione. In entrambi i casi, come abbiamo visto, sono destinati a sopravviverle come documenti o testimoni.

Nella prima categoria rientra l'abbondante materiale fotografico scattato dalla fotografa Babette Mongolte o dall'artista Richard Serra – rispettivamente amica e compagno dell'artista; possono addirittura rientrare le video-performance che vengono realizzate e distribuite ad avvenuto atto performativo; più in generale si comportano come documenti tutti quei materiali che diventano prove dell'avvenuta messa-in-scena.

Alla seconda categoria, invece, possono essere ricondotti i tanti oggetti che affiancano l'artista nel corso dell'azione performativa. Sono props o scenografie che cambiano costantemente ruolo e funzione da un'esecuzione a un'altra ma, soprattutto, si tratta di una particolare tipologia di materiale visivo che in Jonas sembra svolgere un fondamentale ruolo strutturale e drammaturgico: i disegni.

38 Non esiste infatti differenza tra le medialità che convivono in ogni messa-in-scena: testo, disegno, suono, corpo e video opacizzano i loro confini per sedimentare nel nuovo oggetto composto. Un riferimento a questa assenza di gerarchie è in B. Clausen, *Drawing Languages*, in V. Smith, W. Niesluchowski (a cura di), *Joan Jonas. Five Works*, Queen Museum of Art, New York 2003, p. 114.

39 Weiner infatti continua: "She trails this flag through the assembled materials. Some of which she has journeyed to find some of which have found her" / trad.it.: "Lei [Jonas] trascina la bandiera attraverso i materiali assemblati. Alcuni dei quali sono stati trovati grazie al viaggio, altri l'hanno trovata". L. Weiner in D. Mignot (a cura di), *op.cit.*, p. 6.

40 Cfr. D. Mignot, *From Reflection to "Revolt"*, in *Ivi*, p. 6.

41 "Creazione di un'immagine nel contesto di un'altra". B. Clausen, *Drawing Languages*, in V. Smith, W. Niesluchowski (a cura di), *op.cit.*, p. 113.

Questo genere di lavori, che in ambito artistico vengono spesso sottostimati, costituisce il vocabolario della ricerca di Jonas e, oltre a riempire pagine di notebook[42] servendo da indizi per la preparazione della performance, può venir prodotto nel corso di quest'ultima sopravvivendole come materiale inedito.

Nella performance *Organic Honey's Visual Telepathy*, per esempio, l'artista traccia il contorno di alcuni oggetti su un foglio e, sovrapponendone le sagome, ottiene un caotico quanto iconico materiale astratto. In *Organic Honey's Vertical Roll* (1972) – un'ulteriore variante video-performativa di *Visual Telepathy* eseguita per la prima volta alla Ace Gallery di Los Angeles – Jonas veste ancora una volta i panni della sua alter ego e si sofferma a disegnare il profilo del suo cane e di altri soggetti che racchiude in una serie chiamata "drawing for the monitor".[43] In altri lavori storici, come ad esempio la performance *Funnel* (1974)[44] Jonas appare inserita in un set di props (coni, pareti trasparenti, sculture fluttuanti e monitor a circuito chiuso) e tra un'azione e l'altra disegna in maniera improvvisata delle sagome che mostra alla telecamera. O anche nel film *Mirage,* (1976)[45] Jonas organizza una sequenza di disegni realizzati su una lavagna che, nel trasformarsi l'uno nell'altro, diventano degli "endless drawings".[46] In lavori ancora più recenti, invece, come nei multimediali progetti espositivi *They Come to Us without a Word*

42 Per ulteriori approfondimenti, è possibile consultare: https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JoanJonas/organic-honey-notebooks/#notebooks.

43 J. Jonas, *Closing Statement*, in D. Crimp (a cura di), *Joan Jonas. Script and Descriptions 1968 –1982*, University Art Museum e Stetelijk Van Abbemuseum, Berkeley – Eindhoven 1983, p. 138.

44 *Funnel* è una video-performance registrata live nello spazio The Kitchen di New York. Nel video Jonas appare al centro di una composizione di oggetti – una palla blu, un banco per bambini, una tenda di seta, un cerchio di metallo e una collezione di coni di carta – con cui si relaziona venendo registrata e mostrata in presa diretta.

45 Una serie di lavori sono conosciuti collettivamente come *Mirage.* Tra questi un video, visionabile al link https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JoanJonas/mirage-film/ [ultimo accesso 9 novembre 2021] in cui l'artista disegna su una lavagna i suoi "endless drawings" / "disegni infiniti".

46 *Ibidem.*

← *fig. 42*
Joan Jonas,
They Come to Us without a Word
Padiglione U.S.A.
Biennale di Venezi
2015

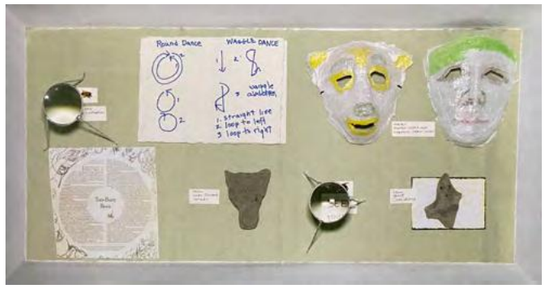
(2015)[47] (**fig. 42**)o *Moving off the Land* (2016-18)[48] – entrambi presentati a Venezia rispettivamente alla Biennale e all'Ocean Space – i disegni e i props vengono mostrati accanto alle opere video-performative durante cui sono stati prodotti (**fig. 43, 44, 45, 46**).

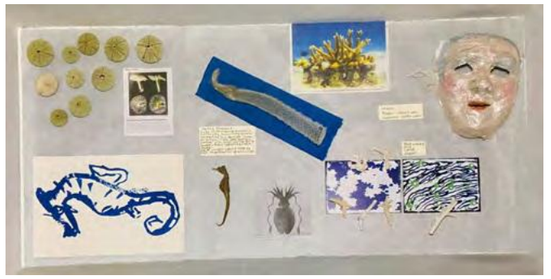
In tutti questi esempi che ripercorrono grossolanamente cinquant'anni di carriera di Jonas, i disegni sono una parte fondamentale della gestualità performativa e, contemporaneamente, ne sono i residui. Da una parte occupano un ruolo centrale nell'organizzazione visuale dell'atto performativo e sono al centro della narrazione; dall'altra, anche una volta completata la loro esecuzione, non possono astenersi dal sopravviverle evocandola. Essi cioè, per dirla con le parole

47 Commissionata dal MIT List Visual Arts Center in occasione della 56.esima Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia (2015), Joan Jonas ha concepito un'installazione multimediale che occupava l'intero spazio del Padiglione degli Stati Uniti. La mostra includeva video, disegni, elementi scultorei e performativi, che analizzavano la fragilità della natura in una situazione in rapido cambiamento. Per un approfondimento: https://listart.mit.edu/exhibitions/they-come-us-without-word [ultimo accesso 9 novembre 2021].

48 Realizzata dopo anni di ricerca, la mostra era un omaggio al mondo marino e si concentrava sul ruolo assunto dall'oceano in anni di storia. Includeva sculture, disegni, suono e nuove produzioni video girate in acquari e nelle acque della Jamaica. Per approfondimenti: https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/joan-jonas-moving-land-ii [ultimo accesso 9 novembre 2021]

↓ *fig. 43–46*
Joan Jonas
They Come to Us without a Word
(vetrine installative)
2015





dell'artista, non traducono forse l'"emozione"[49] della performance – la sensazione irriproducibile del momento live di cui parlava anche Phelan – ma certamente la contengono:[50] sono la traccia della messa-in-scena e al contempo altro da essa, l'impronta di un trascorso che le ha create o abitate.

Insieme ai tanti oggetti che compongono la performance e sopravvivono al passaggio dell'interprete – che spesso lo vestono o ne coadiuvano le azioni – questi disegni sono in un rapporto di diretta filiazione con l'oggetto performativo che li ha creati e, per lo speciale rapporto di assenza/mancanza che instaurano con il momento che li ha generati, possono essere simbolicamente definiti "oggetti orfani".

L'espressione oggetti orfani – che in ambito artistico è pressoché inedita –[51] ha proprio lo scopo di evocare il rapporto di filiazione tra la performance e i materiali che la abitano (o che da essa sono creati) ma, proprio di questi ultimi, vuole illuminare il loro carattere residuo: il loro essere materiali in grado di mantenere una propria autonomia fisica e dignità visuale anche dopo che l'atto a cui sono abbinati è da considerarsi definitivamente concluso. Non solo: insistendo sulla metafora biografica già condivisa dalla OOO, la terminologia sottintende che il loro essere privati di una genealogia, non infici nuove prospettive di vita. Rispettando i ritmi del ciclo cioè – come è ormai intuitivo – essi sono pronti ad essere riutilizzati come materiale occorrente per nuove composizioni. Il concetto di oggetto orfano, che si propone come termine utile soprattutto all'ambito performativo, è dunque utile a descrivere tutto ciò che rimane come testimone dall'atto live e, al contempo, è pronto a trasformarsi in before-images per successive, nuove produzioni.

49 "There is an emotion in the image that cannot be translated. The image contains it" / trad.it: "C'è un'emozione nell'immagine che non può essere tradotta. L'immagine la contiene". Cfr. J. Jonas, *Ivi.*, p. 139.

50 *Ibidem.*

51 Non risulta che esistano riferimenti ad "oggetti orfani" in ambito artistico. Un unico timido tentativo di concettualizzazione della terminologia in ambito culturale sembra provenire dallo storico dell'arte Remo Bodei, il quale, in uno snello saggio edito da Laterza intitolato *La vita delle cose,* sottolinea la capacità che alcuni oggetti hanno di intrappolare l'affetto dei loro padroni diventando di conseguenza orfani alla loro morte. R. Bodei, *La vita delle cose,* Laterza, Roma-Bari, 2009.

Joan Jonas non è certamente la prima interprete di questo approccio e, tra gli artisti che dagli anni Settanta si confrontano con la performance, neppure l'unica. Già una ventina d'anni prima, durante un happening live con pubblico e orchestra, il celebre artista francese Yves Klein aveva creato le sue iconiche *Antropométrie* e, facendo posare alcune modelle cosparse di colore blu su grandi tele bianche aveva dimostrato che, anche a conclusione dell'atto performativo, quelle sagome astratte ottenute dall'azione potessero rimanere come testimoni dell'evento e al contempo opere indipendenti. Negli stessi anni Settanta e Ottanta, tra l'altro, alcune artiste internazionali come Rebecca Horn e Jana Sterback stavano sperimentando la propria corporeità grazie all'utilizzo di oggetti prostetici che, oltre a essere inalienabili strumenti di azioni performative come *Arm Extensions* (1968), *Mechanical Body Fan* (1972) o *Remote Control* (1989), erano anche materiali destinati a rimanere come scultorei contenitori svuotati dei loro corpi. Sempre negli anni Settanta, l'artista Guy de Cointet aveva cominciato a realizzare installazioni composte da oggetti di scena che, anche dopo aver funzionato da set di performance teatrali, rimanevano come tracce del trascorso evento. O ancora: nel 1971 l'artista inglese Robert Morris aveva costruito un'installazione immersiva fatta di un gruppo di sculture con cui il pubblico della Tate Gallery avrebbe potuto relazionarsi e, battezzando il lavoro *Bodyspacemotionthings,* aveva dimostrato che l'oggetto artistico avrebbe potuto essere costantemente attivato dal corpo e dal movimento di interpreti diversi senza mai perdere una dignità e indipendenza formale. Più recentemente invece, alcune mostre seminali come *Out of Actions. Between Performance and the Object (1949-79)* – presentata al MOCA di Los Angeles nel 1998 – o *Hors Limites (Off Limits)* – inaugurata al Centre Pompidou di Parigi nel 1994 – hanno addirittura analizzato le modalità con cui i più tradizionali mezzi espressivi come pittura, scultura e disegno si sono messi al servizio della performance pur creando opere indipendenti; esposizioni come *A Bigger Splash: Painting After Performance* (Tate Modern, Londra 2013) o la già citata e recentissima *The Paradox of Stillness* (Walker Art Center. Minneapolis 2021), hanno poi illuminato il senso del loro essere ritmicamente riattivati. Insomma, sono tante le occasioni in cui gli artisti hanno usato oggetti, props e opere d'arte come supporto e residuo delle proprie performance.

Eppure, a differenza degli esempi proposti – che pure rientrano nella meccanica del ciclo delle immagini grazie a una costante riattivazione performativa dei loro

stessi materiali – il lavoro di Joan Jonas è certamente fondamentale ai fini di questa ricerca perché si costruisce all'incrocio di referenze iconografiche preesistenti, non sempre appartenenti alla sua produzione. Come sostiene la stessa artista in una celebre conversazione con Robert Ayers,[52] il suo interesse è quello, per esempio, di capire come "stories are retold in modern or contemporary terms and how they can mean something to us".[53]

Nel lavoro di Jonas cioè, le before-images non sono solo quelle prelevate da precedenti suoi lavori – pur essendo vero che, anche nella ricerca dell'artista americana, questi ultimi si comportino come tali fin dalla seconda, terza o ennesima messa-in-scena. Piuttosto, i materiali con cui l'artista costruisce le sue opere sono prelevati da altri contesti concettuali o iconografici per soddisfare un unico scopo principale: quello di ri-raccontare storie.

Sono già stati menzionati i riferimenti che hanno guidato Jonas nella creazione di *Organic Honey* e ancora tanto si potrebbe dire sul fatto che il lavoro *Juniper Tree* (1976) fosse una rielaborazione delle favole dei fratelli Grim; che *Lines in the Sand*, commissionato da Documenta XI nel 2002, fosse basato su un poema di Hilda Doolittle intitolato *Helen in Egypt* e utilizzasse immagini della nonna dell'artista; o si potrebbe scrivere lungamente del lavoro *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (2004-06), interamente basato sul *Rituale del Serpente* di Aby Warburg, intrecciato a riferimenti iconografici della *Melancholia* di Dürer e infine completato con ricordi di un autobiografico viaggio in una riserva Hopi nei deserti dell'Arizona.

52 R. Ayers, J. Jonas, *That's what we do – we retell stories. Listening to Joan Jonas*, in J. Lorz, A. Lissoni (a cura di) Joan Jonas, Edizioni Hirmer, Monaco 2018, pp. 161-69. Pubblicato originariamente in S. Foster, A. Wilkinson (a cura di), *Joan Jonas* (catalogo in associazione con Wilkinson Gallery pubblicato in occasione della mostra alla John Hansard Gallery, 2004), pp. 9–16. Edizione digitale disponibile al link: https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JoanJonas/wp-content/uploads/2020/05/OH_Ayers2004_TATE_2018.pdf [ultimo accesso 10 novembre 2021].

53 "Come le storie siano ri-raccontate in termini moderni e contemporanei e come possono significare qualcosa per noi". R. Ayers, J. Jonas, *Ivi.*, p. 169. Una versione tradotta della citazione è disponibile anche in R. Pinto, *Joan Jonas,* in A. Daneri, C. Natalicchio (a cura di), *Joan Jonas*, edizioni Charta e Fondazione Antonio Ratti, Como 2007, p. 17.

Ma basti ora pensare a Jonas come a una delle pioniere delle immagini composte trattate in questa tesi; come una di quelle narratrici della storia che, come ha sostenuto anche il critico Nicolas Bourriaud, lavorano "con oggetti che sono già (...) informati da altri oggetti"[54] prima di produrne di nuovi che rimangono come after-images. Sotto questa luce, infatti, il suo lavoro non è solo anticipatore delle più recenti e già citate modalità di assemblaggio di riferimenti (before-images) ma ancora si distingue per l'interesse a produrre lavori che si caratterizzano per la capacità di disseminare un'abbondanza di materiale orfano.

L'oggetto che rimane nel flusso: Laure Prouvost

Seppur con altri risultati estetici la meccanica del lavoro di Joan Jonas sembra abbinabile (a tratti sovrapponibile) a quella della più giovane artista francese Laure Prouvost. Anche la sua ricerca si costruisce all'incrocio di fonti preesistenti – magari prelevate dalla musica pop, dalla cultura di massa, dal web o dai suoi album di famiglia – che l'artista riorganizza creando surrealistiche narrazioni video-performative o installazioni immersive dall'"estetica *bric-à-brac*".[55] Concepite come architetture effimere a supporto del filmato, queste ultime ne contengono la proiezione o ne richiamano il senso radunando i materiali utilizzati per la sua realizzazione. Sembra quasi superfluo sottolineare come il loro statuto sia proprio quello di oggetti orfani.

Nel 2017, per esempio, Prouvost realizza il lavoro *Dit Learn* (**fig. 47, 48**),[56] un video dall'estetica solo apparentemente infantile che elegge oggetti e parole come protagonisti di un'ampia e sempre aperta riflessione sul linguaggio. Di fatto, *Dit Learn* è un *footage* di brevi video che, simili per qualità e provenienza a quelli

54 N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia books, Milano 2004, p. 7. Anche citato in: R. Pinto, *Joan Jonas, ivi.*, p. 16.

55 R. Tenconi, *Grandad dove sei? Esmèe Lyington in conversazione con Roberta Tenconi*, in R. Tenconi (a cura di), *Grand Dad's Visitor Center* (catalogo della mostra all'Hangar Bicocca, 2017), Mousse Publishing, Milano 2019, p.126.

56 *Dit Learn* è visionabile con accesso riservato al link https://vimeo.com/241482283 [ultimo accesso 18 novembre 2021].

↑ *fig. 47*

↑ *fig. 48*

↑ *fig. 49*

↑ *fig. 50*

↑ *fig. 51*

↑ *fig. 52*

fig. 47–52 Laure Prouvost, *Dit Learn*, (Still da video), 2017

trovati sul web, ritraggono oggetti o azioni alternandosi a momenti in cui Prouvost, nel suo studio, indossa una maschera di carta dipinta e sussurra alcune indicazioni all'osservatore con voce suadente. Facendo eco all'ambiguità del titolo metà in francese e metà in inglese, [57] l'artista impartisce suggerimenti volti a minare la padronanza linguistica dello spettatore, gli ricorda la fallacità dei momenti in cui ha appreso l'associazione tra la percezione di un oggetto e la parola che usa per nominarlo, o lo sottopone a piccole sfide di memoria che lo aiutino ad apprendere una serie di nuovi e bizzarri abbinamenti semantici. Nel corso del video, infatti, compaiono alcuni messaggi scritti in stampatello che coinvolgono l'osservatore in uno strano gioco di ruolo: prima lo avvisano della necessità di disimparare tutto ciò che conosce (**fig. 49**),[58] poi gli chiedono di ricordare il nome di alcuni oggetti (**fig. 50**)[59] e dunque assegnano nuovi nomi a una frenetica successione di immagini. Un bicchiere blu è il nuovo significante della parola "mother" (**fig. 51**) mentre un fenicottero rosa della parola "hangry" (**fig. 52**), la clementina è il nuovo oggetto per il termine "Love", un pezzo di pane corrisponde a "work", un fiore a "happy", alcune uova rotte a "you are late" e così via, fino a creare un nuovo vocabolario verbo-visivo fatto di associazioni creative e originali.

Al di là dei contenuti che, com'è evidente, si reggono su un calibrato equilibrio tra logica e stravaganza, il motivo di un interesse per *Dit Learn* in questa trattazione coincide con il suo essere composto di oggetti pronti a migrare in ulteriori e sempre più compositi contesti. In perfetto stile object-oriented, infatti, lo stesso filmato e alcuni oggetti che compaiono in esso divengono il fulcro di una mostra-installazione intitolata *They Are Waiting For You* prima di essere usati come props

57 *Dit*, in francese, è la terza persona del verbo presente "dire" mentre *Learn*, in inglese, significa imparare. Una traduzione letterale del titolo potrebbe dunque essere "Dice impara", ma è più probabile che l'artista abbia voluto utilizzare il gioco di parole interlinguistico per evocare il suono dell'espressione inglese *de-learn*: disimparare. Infatti, lo scopo del video è proprio quello di portare lo spettatore a dimenticare le certezze lessicali a cui è abituato e abbracciare un nuovo vocabolario.

58 La frase precisa che compare nel video è "You have to de-learn everything you had learnt" / trad.it: "è necessario che disimpari tutto ciò che hai imparato".

59 "You need to learn and remember the meaning of things' / trad.it: "È necessario che impari e ricordi il significato delle cose".

↑ *fig. 53, 54*
Laure Prouvost
They Are Waiting for You
2017

in un'omonima performance e infine rimanere orfani dell'intera narrazione.

Nel 2018 Laure Prouvost viene invitata dal Walker Art Center di Minneapolis a lavorare a un progetto di mostra[60] che si traduce in un'unica installazione immersiva capace di occupare un intero piano del museo e il suo adiacente terrazzo. L'artista organizza lo spazio come un'architettura totale in cui, alla maniera di un collage, si affiancano oggetti spazio-temporalmente eterogenei. Dopo essere accolto dallo slogan "UOY ROF GNITIAW ERA YEHT", che, specchiando le lettere del titolo della mostra, insiste sulla stessa ambiguità linguistica di *Dit Learn*, lo spettatore si trova davanti all'imbocco di uno stretto e buio corridoio in cartongesso: forse l'inizio di un labirinto, più probabilmente l'accesso a una dimensione in cui ci si aspetta di sospendere qualsiasi ordine linguistico, narrativo o concettuale. Fisicamente è la soglia di un tunnel stretto e lungo che taglia la sala espositiva dividendola diagonalmente in sue porzioni (**fig. 53**). In entrambe le parti – come anche nella terrazza oltre la grande vetrata che dà luce alla sala – sono posizionati dei tavoli rotondi in metallo (**fig. 54**) su cui si dispongono alcune clementine e ciò che resta di vecchi fiori: si tratta degli oggetti parte del vocabolario visivo di *Dit Learn*, che Prouvost aveva rispettivamente abbinato ai termini "Love" e

60 La mostra intitolata *Laure Prouvost: They are Waiting for You* è organizzata al Walker Art Center di Minneapolis a cavallo tra il 2017 e il 2018 (12 Ottobre 2017– 11 Febbraio 2018). Curata da Victoria Sung e Gwyneth Shanks è realizzata grazie al congiunto supporto della Andrew W. Mellon Foundation, del National Endowment for the Arts, e del William and Nadine McGuire Commissioning Fund.

“Happy”. Accanto a loro, inoltre, sulla struttura del tavolo e su vecchi rami secchi, sono appese come gocce delle sculture in resina a forma di seno, un’iconografia femminile che ricorre nel lavoro di Prouvost in diverse dimensioni e medium.

Una volta sorpassata la soglia buia che introduce al corridoio, invece, lo spettatore incomincia a sentire il sussurro dell’artista e, quasi come se potesse vividamente esperire la sensazione di una voce che proviene dall’inconscio, è spinto a seguirla. Ma prima di arrivare alla fonte di questa incorporea litania che coincide esattamente con la proiezione del video *Dit Learn*, l’avventore si trova isolato in una altrettanto scura “waiting room”, dove risulta finalmente chiaro il significato del titolo e si capisce definitivamente “chi stia aspettando chi” (**fig. 55, 56**). Come sostiene il critico e curatore Nav Haq,[61] infatti, questo spazio è pensato come luogo d’incontro tra lo spettatore e molti degli oggetti che acquisiscono nuovi significati nel filmato: pur essendo immobili, questi ultimi “are literally talking to each other. They are animate, in a state of flux, preparing us to learn of their new meanings”.[62]

La sala d’aspetto è poco illuminata: al centro un tavolo con alcune riviste è circondato da sedie in legno e acciaio dalle cui strutture pendono altre piccole sculture a forma di seno; tutt’intorno, tra diverse piante da interno, si trova un manichino in ferro che infilza una serie di clementine con le braccia e ha il volto coperto dalla stessa maschera di carta indossata da Prouvost nel video, e una teca in vetro a quattro piani in cui sono esposti alcuni degli oggetti di *Dit Learn*. Alle pareti, inoltre, si dispongono alcuni disegni realizzati dall’artista, dei poster che dividono le nuove parole in base al loro genere maschile o femminile e – in alcune

61 Curatore di un’altra mostra di Laure Prouvost, presentata nel 2019 al Museo MHKA di Anversa e intitolata AM-BIG-YOU-US LEGSICON. Il progetto, che aveva scopi antologici, ha prodotto anche un catalogo utile a decodificare (per quanto possibile) il vocabolario artistico di Prouvost. Non a caso è pensato come un dizionario all’interno del quale a ogni voce ricorrente nell’opera dell’artista corrisponde una serie di immagini pescate da diversi momenti della sua carriera. Il lavoro è curato proprio da N.Haq (a cura di), *Legsicon. Laure Prouvost* (catalogo della mostra *AM-BIG-YOU-US LEGSICON,* M HKA, Anversa 2019), Books Works e M HKA, Brugge (BE), 2019.

62 “Stanno letteralmente parlando tra loro. Sono animati, impegnati in un flusso, ci preparano a conoscere i loro nuovi significati”. N. Haq, *Laure Prouvost’s Lexicon of Ambiguity*, in *Ivi*., p. 15

↑ *fig. 55* Laure Prouvost, *They are Waiting for You*, 2017
↓ *fig. 56* Veduta dell’installazione a The Bass, 2018

fig. 57, 58
Laure Prouvost
They Are Waiting for You
(reliquie)
2017

↑ *fig. 57*

↑ *fig. 58*

varianti dell'installazione – anche un grande arazzo che, come una sorta di abecedario, raffigura una capra (la nuova immagine che significa "noi") circondata da tutti gli oggetti presenti nel video e rispettivi significati. Alle pareti della sala, infine, sono appese due piccole mensole quadrate che, ben illuminate, sostengono due oggetti presenti anche nel video: il bicchiere blu ("mother") (**fig. 57**) e il pane ("work") (**fig. 58**). Sono parte della serie di lavori chiamati "reliques" che, come veri e propri oggetti orfani, Prouvost dissemina nelle sue installazioni insieme a delle piccole targhe scritte a mano che specificano il loro essere "prova di qualcosa".[63] In *They are Waiting for You*, per esempio, il bicchiere è abbinato alle parole "this green teapot will melt into you"[64] mentre il pane è accompagnato dall'epigrafica scritta "this cake is so pleased to be here with you and not stuck in storage".[65] Entrambi dunque, ancora una volta, non sono ciò che sembrano ma, come tutti gli altri oggetti dell'installazione, sono certamente elementi di un gioco compositivo che li spingerà in un flusso di risignificazioni e riposizionamenti costanti.

A prescindere dall'essere *ready-made* già memori di una precedente condizione, prodotti artigianali dalle fattezze inedite o scarti di cibi il cui deterioramento è scongiurato da colate di resina trasparente, tutti questi oggetti sono parti di un lavoro composto ma sono

63 La citazione a inizio capitolo, quello strano indovinello – "Being used to help (...) / Used to prove something, /get the imagination going. / Proof of reality. / A small part of a bigger thing, / often used by religions /" – si riferisce proprio a queste reliquie.

64 "Questa teiera verde si squaglierà in te".

65 "Questa torta è così qui con te non chiusa in credenza".

← *fig. 59*
Laure Prouvost
They Are Waiting For You
(performance)
2017

pronti a sopravvivergli spazio-temporalmente portandone traccia e migrando in altre occasioni.

Così, dopo aver rivendicato immobili una provvisoria emancipazione da *Dit-Learn*, alcuni dei protagonisti dell'installazione al Walker Art Center vengono utilizzati come materiale di scena di un omonimo *spin-off* performativo.

Il lavoro teatrale *They are Waiting for You*[66] (**fig. 59**) viene presentato nel febbraio 2018 al McGuire Theater di Minneapolis. Realizzato in collaborazione con il danzatore e coreografo francese Pierre Droulers e l'artista britannico Sam Belinfante, è il primo grande progetto per palcoscenico pensato da Prouvost ed è concepito come un'esperienza cinematografica espansa[67] in cui, per una cinquantina

66 La performance – realizzata in collaborazione con Pierre Droulers e Sam Belinfante – è congiuntamente commissionata da The Curtis R. Priem Experimental Media and Performing Arts Center at Rensselaer Polytechnic Institute (EMPAC) e dal Walker Art Center in concomitanza della mostra al Walker Art Center di Minneapolis (12 Ottobre 2017– 11 Febbraio 2018). La world premiere del lavoro si tiene al McGuire Theater di Minneapolis il 9 e 10 febbraio 2018. A quella performance partecipano i percussionisti Eli Keszler e l'Artemis Ensemble (Tara Loeper, Lizz Windnagel, Alia Jeraj, Bethany Battafarano) e i danzatori Terry Hempfling e Jack Magai. L'anno successivo, quando la performance viene presentata al Kaaitheater di Brussels (13–14 marzo 2019) nell'ambito della rassegna Performatik, Eli Keszler viene accompagnato dalle cantanti Clemmie Franks, Catherine Carter and Josephine Stephenson.

67 Il comunicato stampa della presentazione al Kaaitheater di Brussel descrive il lavoro di Prouvost come una "expanded cinema experience". https://www.kaaitheater.be/en/agenda/they-are-waiting-for-you [ultimo accesso: 12 novembre 2021].

di minuti, le immagini di *Dit Learn* vengono alternate a una serie di azioni live che comprendono danza, musica, suono e proiezioni. Fin dall'inizio dello spettacolo lo spettatore[68] è calato in un'atmosfera immersiva che, rovesciando qualsiasi gerarchia semantica come vorrebbe *Dit-Learn*, lo rende "the seat [he is] sat on".[69] Assecondando il video, infatti, la drammaturgia ricalca le fasi di un processo di dis-apprendimento ma, stavolta, raggiunge il suo obiettivo trasformando gli oggetti in personaggi della narrazione. Tra loro si distinguono perfettamente le stilizzate sculture in ferro della serie *Metal Men* (2014 – ongoing) (**fig. 60**); le tante maschere in carta dipinta che coprono il loro volto e quello dei performer; i rami, le arance, il pane e le uova di cui è cosparso il palcoscenico; qualche sacchetto di foglie secche ma anche il grosso pesce che Prouvost tiene in mano nel video. Tutti loro sono residui delle precedenti narrazioni e, pur privati delle loro azioni, resistono anche a quest'ultima messa-in-scena come materiali orfani.

Si potrebbe infatti pensare che a conclusione della performance *They are Wating for You* anche tutti gli oggetti sopra elencati si siano eclissati. Al contrario, una loro dispersione definitiva non è ammissibile né per Prouvost né per il concetto stesso di after-image. Su un primo versante, tutti gli oggetti realizzati dall'artista francese sono inseriti in un processo di riutilizzo che, anche quando non può conservarli fisicamente perché deperibili, li riporta in auge come segno ricorrente. Non è infatti un caso che accanto alla produzione inedita del grande progetto *Deep See Blue Surranding You* pensato per il Padiglione Francia alla Biennale di Venezia (2019), l'artista abbia proposto come marchio di fabbrica una pavimentazione in resina in cui sono intrappolati uova e rami; che abbia utilizzato i suoi uomini in metallo come props di una serie di fotografie di scena (**fig. 61**); o che per l'inaugurazione abbia fornito a ogni spettatore una maschera in carta simile a quella della video-performance *Dit Learn* (**fig. 62, 63**).

68 Chi scrive ha assistito alla peformance presso il Kaaitheatre di Brussel in data 14 marzo 2019.

69 "You are to become the seat you are sat on" / "Stai per diventare la sedia in cui sei seduto". Cfr. Dallo script di *Dit Learn* riportato in N. Haq, *Laure Prouvost's Lexicon of Ambiguity*, in *op.cit.*, p. 11.

← *fig. 60*
Laure Prouvost
They Are Waiting For You
(performance)
2017

← *fig. 61*
Laure Prouvost
Deep See Blue Surrounding You
(still da video)
2019

↑ *fig. 62, 63*
Laure Prouvost
Deep See Blue Surrounding You
(identità visiva)
2019

Sembra cioè che nella ricerca di Prouvost nulla si crei e niente si distrugga, ma tutto si trasformi secondo nuove e sempre diverse aggregazioni di oggetti.[70]

Su un altro versante, invece, la dispersione degli oggetti orfani è impossibile perché, come già detto, la loro ragion d'essere all'interno del ciclo non è solo riconducibile alla fase delle cosiddette after-images. Ricordiamo infatti che ogni immagine che deriva da un generico atto enunciativo rimane after-image fino a quando non migrerà in altre composizioni.

Anche in questo caso, così come è stato per Joan Jonas, per abbinare gli oggetti di Laure Prouvost alla simbolica definizione di orfani, occorre posizionarsi in quello specifico momento di quiete tra il loro essere stati protagonisti di un'azione e il loro migrare in un'altra.

Ma come e in quali condizioni si riconosce questo stato?

Esporre le after-images o "non giocare con le cose morte"

È chiaro che già le installazioni originate dai momenti time-based (video-performance o performance) sono di per sé agglomerati di oggetti orfani: attraversare il corridoio di *They are Waiting for You* – così come riflettere sullo stesso titolo del progetto – suggerisce immediatamente che l'installazione di Prouvost sia pensata come un limbo di oggetti in tensione tra il loro essere stati e il loro divenire. O ancora, sia guardare la documentazione della prima versione installativa di *Organic Honey Vertical Roll*, sia attraversare gli oggetti utilizzati in *Funnel* e riallestiti al Walker Art Center nel 2019 quarantacinque anni dopo la performance originale, significa riconoscere che la stessa Joan Jonas consideri i propri materiali di scena come oggetti solo provvisoriamente immobilizzati. Queste perfette costruzioni multimediali, infatti, fatte di oggetti che rispondono coralmente alla stessa narrazione, mantengono un forte legame con l'azione che li ha prodotti e lo spettatore che le attraversa, consapevole di questo rapporto di

70 È una chiara citazione alla legge fisica di conservazione della massa. Ma ci si riferisca all'enunciato solo in termini metaforici dacché, più che in un flusso, la trasformazione dei lavori di Prouvost procede seguendo diverse sequenze di aggregazioni di oggetti, come direbbe la OOO.

filiazione ha, per così dire, tutti gli strumenti per comprenderne il senso e il valore.

Eppure, la condizione di oggetto orfano è ancora più apprezzabile quando i materiali installativi vengono allontanati da queste organizzazioni corali. Depositati in archivi o collezioni private, esposti singolarmente in musei, gallerie o fiere, ricondotti a coralità diverse da quelle di origine e magari presentati in mostre collettive accanto ad altri materiali della loro specie, questi oggetti sembrano quasi annullare la possibilità di essere riattivati e rimangono sbilanciati soprattutto nella loro condizione di after-image. In queste occasioni, interpretando le parole della filosofa Juliane Rebentisch, le parti della nuova installazione non possono essere ricondotte al significato che avevano nella narrazione originale,[71] pur essendone, in qualche modo, una proiezione spazio-temporalmente statica. Utilizzando un'espressione ben più estrema mutuata dall'artista americano Mike Kelley, essi appaiono addirittura come "oggetti morti":[72] una dicitura che, con la sua enfasi funerea, sottolinea il loro essere caratterizzati da un immobilismo (ancora una volta) apparentemente irreversibile.

Nel 1993, in occasione della sua partecipazione alla nuova edizione della mostra di scultura Sonsbeek 93,[73] Mike Kelley propone la realizzazione di un insolito

71 "In view of the provocatively patient stasis of the objects collected in the installation, however, any idea of time represented in or through it inevitably proves quite clearly to be a projection". "The meaning of the individual elements in the installation can never be traced back to a narrative meaning that might conclusively explain their place in the totality of the installation" / trad.it: "Tuttavia, vista la stasi paziente degli oggetti raccolti nell'installazione, qualsiasi idea di tempo rappresentata in o attraverso essa si rivela inevitabilmente una proiezione". "Il significato dei singoli elementi dell'installazione non può mai essere ricondotto a un significato narrativo che possa spiegare in modo definitivo il loro posto nella totalità dell'installazione". Cfr. J. Rebentisch *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlino 2012, p. 165.

72 L'artista utilizza il termine come titolo del suo saggio introduttivo al catalogo della mostra *The Uncanny*, M. Kelley, *Playing with dead things*, in Grunenberg C., *The Uncanny by Mike Kelley* (catalogo della mostra *The Uncanny*, Tate Liverpool, Liverpool 2004), Verlag der Buchhandlung Walther Koning, Colonia 2004, p. 25–38.

73 Sonsbeek 93, a cura di Valerie Smith, è l'ottava mostra del progetto Sonsbeek, un ciclo di mostre di scultura che si svolgono nel parco cittadino di Arnhem (Paesi Bassi) dal 1949. Pur essendo stata concepita come una manifestazione a cadenza biennale, ha subito dovuto fare i conti con la sua temporalità e si è prima trasformata in mostra triennale fino

progetto espositivo che, intitolato *The Uncanny* come il celebre saggio di Sigmund Freud, raduna oltre un centinaio di oggetti dall'aura perturbante[74] conservati nella sua e in altre collezioni private. Si tratta di manichini, marionette, bambole ma anche immagini di morte, magia e antropomorfismo, che, radunati per tematiche in gruppi o "harem", sono scelti per avere un'estetica tanto inquietante da generare nello spettatore quella familiare sensazione di tormento di cui parlava lo psicanalista tedesco. Nell'introduzione al catalogo – intitolata *Playing with dead things* (Giocare con le cose morte) – Kelley si riferisce a loro utilizzando l'espressione "oggetti morti"[75] che, per quanto motivata dall'estetica grottesca, suona particolarmente calzante rispetto a questa ricerca per la propensione ad analizzare questo materiale in un momento specifico della "sua vita".[76] La maggior parte degli oggetti che vengono inseriti negli harem, in effetti, sono estrapolati da altre narrazioni e, ormai privati delle stesse, appaiono come materiali inerti. A prescindere dall'essere stati abitati da un corpo, come richiederebbe la nozione di oggetto orfano appena introdotta, hanno tutti ricoperto un loro ruolo preciso nella cultura visuale: alcuni sono dei materiali prostetici utilizzati per la cura dei pazienti focomelici, altri sono props di scena impiegati in film dell'orrore o fantascientifici, altri ancora sono materiali dimostrativi in ambito medico (come parti del corpo umano o animale), altri infine sono opere d'arte particolarmente stravaganti o fotografie di momenti storici particolarmente brutali. Insomma, se l'uncanny estetico è il filtro ordinatore della mostra, lo statuto di gran parte di loro è quello di documenti o testimoni: più in generale after-images di momenti pregressi.

---

ad abbracciare una cadenza irregolare. Per maggiori approfondimenti si consiglia https://dutchartinstitute.eu/page/3908/about-sonsbeek [ultimo accesso 16 novembre 2021].

74 "Perturbante" è la traduzione con cui in italiano ci si riferisce all'uncanny freudiano. Kelley utilizza l'espressione "uncanny aura", Cfr. M. Kelley, *A new Introduction to The Uncanny*, in Grunenberg C., *op.cit.* p. 9.

75 "All of these feelings are provoked by an object, a *dead object* that has *a life of its own*, a life that is somehow dependent on *you*, and is intimately connected in some secret manner to your life"/ trad.it.: "Tutte queste sensazioni sono provocate da un oggetto, *un oggetto morto* che ha *una vita a parte*, dipendente da te, ed è intimamente e segretamente connesso alla tua vita" [corsivi miei]. M. Kelley (2004), *Introduzione: Playing with dead things*, in Grunenberg C., *op.cit.* p. 26.

76 *Ibidem.*

Tuttavia, ben lungi dalla perentoria dicitura funerea proposta da Kelley, anch'essi possono essere trattati come materiale solo provvisoriamente immobile e, tramite l'approccio ludico cui fa riferimento anche il titolo dell'introduzione, costruire nuove configurazioni.

Sempre in *Playing with dead things*, non a caso, l'artista-curatore imposta una similitudine tra i materiali della mostra e la collezione di *memorabilia* cinematografici radunati nella casa di Forest J. Ackerman – editor del magazine *Famous Monsters of Filmland* e uno dei maggiori collezionisti degli oggetti radunati in *The Uncanny*. Nonostante la sovrabbondanza di after-images faccia apparire entrambe le configurazioni come "obitori",[77] Kelley pone una differenza sostanziale tra le due forme di display e, involontariamente, imposta le basi per una riflessione sull'utilizzo, la conservazione e lo stesso destino delle after-images.

Nel caso della collezione di Ackerman, i props cinematografici sono organizzati secondo una logica che li vuole statici e, pur non escludendo un loro futuro ri-utilizzo, li conserva immobilizzandoli nella loro condizione di after-images, testimoni, oggetti orfani. Nel secondo caso, invece, l'arrangiamento allestitivo è molto simile alla "cacofonia con cui un bambino organizza la propria stanza"[78] e dunque, anche se comunque statiche, le 'cose morte' sono di per sé inserite in una nuova fase di enactment o, per meglio dire, le loro singole narrazioni sono ricucite in una più grande.

Se, da un punto di vista compositivo, entrambe le narrazioni possono essere considerate come agglomerati alla maniera object-oriented, è anche vero che la versione di Kelley insiste sulla riattivazione del significato delle singole immagini. Al contrario della collezione di Ackerman, l'artista curatore concepisce un nuovo oggetto composto e, come direbbe il filosofo sloveno Slavoj Žižek citando Jacques Lacan, concede a ogni oggetto al suo interno di diventare una "cosa":[79] di

---

77 *Ivi.*, p.28.

78 "A child's bedroom [where] things are piled everywhere in a cacophony of fil history" / trad.it: "la stanza di un bambino [dove] le cose sono accatastate come in una cacofonia senza storia"2. M. Kelley (2004), p. 28.

79 Per un approfondimento: L. López Paniagua, *Mike Kelley: Materialist Aesthetics and Memory Illusions*, Mousse Publishing, Milano 2020; in particolare al capitolo *Lost Objects, Doubles and Surrogates*, in L. López Paniagua, *op.cit.,* p. 59–66. (Citazione a pag. 65).

conquistare una dignità significante a prescindere dalla sua dichiarata morte o di moderare quest'ultima diventando un "undead object" (un oggetto non-morto).[80]

Per dirla altrimenti, nei termini del ciclo delle immagini, ogni oggetto all'interno della mostra è sì presentato a conclusione di un percorso biografico di cui risulta un'after-image ma, essendo parte del "gioco" compositivo di Kelley, già diventa la before-images per una nuova narrazione. La sua partecipazione alla vita di *The Uncanny*, infatti, inizia il giorno in cui esso è esposto a Sonsbeek 93 ma, continua, aggiornata, anche nelle successive esposizioni a Liverpool e Vienna (2004) o ai suoi ipotetici e futuri re-staging.

In effetti, potremo dire definitivamente anche per risolvere i dubbi relativi agli oggetti radunati nelle installazioni di Jonas e Prouvost, il momento in cui ogni immagine si può considerare "orfana" o "undead" (non morta), è solo quello in cui si presenta come memorabilia alla maniera di Ackerman: quel periodo interstiziale tra la chiusura di un ciclo e l'apertura di uno nuovo o, in ambito performativo, tra la fine di un momento di enactment e una sua eventuale riattivazione.

Nel 2008, al Centro Villa Arson di Nizza, Marie de Brugerolle ed Eric Magion curano *Ne pas jouer avec les choses mortes – Not to play with dead things* (*Non giocare con le cose morte*): un progetto espositivo che, fin dal titolo evidentemente ispirato al quello del saggio introduttivo di Mike Kelley, dimostra di riflettere sugli oggetti artistici in termini meno dinamici. E forse trattarli davvero come oggetti orfani, a tratti perfino morti.

La mostra radunava una serie di lavori prodotti durante significative performance e li presentava al pubblico come sculture, oggetti di scena, script, spartiti autonomi. Secondo le parole del curatore Eric Magion:

> All the pieces featured have had their moment of being alive through a gesture or an action. But this moment is now over. We are no longer playing. The game is finished. They are only relics. (...) They are no longer manipulated, neither by the artist nor by the audience.[81]

80 *Ibidem.*

81 "Tutti i pezzi presentati hanno avuto la loro occasione momento di essere considerati vivi attraverso un gesto o un'azione. Ma questo momento ora è finito. Non stiamo più giocando. Il gioco è finito. [Questi oggetti] sono solo reliquie. (...) Non sono più manipolati, né dall'artista né dal pubblico". Eric Magion in conversazione con Raphaëlle Giangreco, The Fetish-making finish of performance art, in De Brugerolle M., Magion E. (a cura di), *Not to Play with Dead Things* (catalogo della mostra Villa Arson, Nizza, 2008). JRP Ringier, Zurigo 2010, pp. 14–15.

Tra loro, ben custoditi dietro una teca e allestiti su sfondo blu, spiccavano gli oggetti[82] usati nella produzione della serie di film *Body Double* (1995-ongoing) di Brice Dellsperger (**fig. 64**); o quelli raccolti da Dora Garcia per il suo progetto *The Beggar's Opera* (2007) (**fig. 65**); si apprezzano silenziose e scultoree quattro delle parrucche (*Wig*, 2005) usate da Vasco Arrujo per la costruzione del personaggio delle sue video performance (**fig. 66**); o ancora, ormai immobile e svuotata, si poteva apprezzare *Sisiphe III*, la struttura metallica costruita da Jana Sterback per l'omonima performance del 1991 (**fig. 67**).Più in generale, senza analizzare la performance o il contesto che li aveva prodotti – il preciso momento di enactment – la mostra si presentava come una collezione di oggetti immobilizzati nel preciso momento in cui potevano rivendicare una propria autonomia.

Pur essendo consapevoli che la loro manifestazione come reliquia non riattivabile sia tutt'altro che definitivo, i due curatori costruiscono la mostra intorno al loro essere after-images e sospendono il corso del ciclo mostrando gli inerti nel loro momento di stasi: in quel momento di quiete tra il loro essere stati vivi e la possibilità di esserlo ancora. È la prova definitiva del loro essere after-images fino a nuova apertura.

Se per l'allestimento di *The Uncanny* valeva la metaforica immagine di obitorio, la configurazione pensata per *Ne pas jouer avec les choses mortes* sembra poter assomigliare definitivamente a quella di un "orfanotrofio": qui gli oggetti sono ospitati temporaneamente come tracce di una precedente genealogia, ma – tutt'altro che morti – sono pronti a continuare la loro esistenza migrando di contesto in contesto.

Qualche anno dopo la mostra, in un testo apparso su Flash Art International nel 2016,[83] la curatrice Marie de Brugerolle si interroga sul valore di questo materiale orfano e, già dal titolo *Next to performance*, sembra rivendicare una posizione

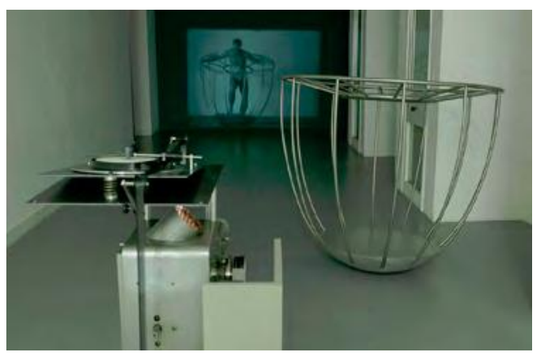
82 Maschere, parrucche, scarpe, costumi, gioielli, oggetti di scena per il corpo e ovviamente tutti i tipi di trucco. Dal catalogo: De Brugerolle M., Magion E. (a cura di), *Ivi.,* p. 203.

83 M. de Brugerolle, *Next to Performance. What's leftover?,* Flash Art International n.257, Milano 2007, pp. 88–90.

← *fig. 64*
Brice Dellsperger
Body Double
(collezione di oggetti)
1995 – ongoing

← *fig. 65*
Dora Garcia
The Beggar's Things, 2007

← *fig. 66*
Vasco Araujo
Wig
2005



← *fig. 67*
Jana sterback
Sisiphe III
1991

ben precisa rispetto all'occasione che l'ha impiegato. Introducendo il concetto di "oggetto scenico" e riferendosi soprattutto all'opera del già citato Guy de Cointet, de Brugerolle sottolinea come gli oggetti prodotti nel corso della performance o in essa utilizzati mantengano la propria fisicità anche a conclusione della stessa e che, pertanto, si trasformino da attori ad agiti, da direttori di scena a testi.[84] La loro vita può dunque essere parallela ("next to") all'azione di cui saranno partecipi, tanto che pur essendo "accessori, testi e personaggi durante l'azione, possono essere messi in scena a prescindere"; addirittura – come vorrebbe la nozione di score discussa nel secondo capitolo – possono diventare la struttura visiva o notazionale per la costruzione di nuove realtà.

Interpretando le parole di de Brugerolle, si può dunque dire che anche se l'atto performativo è l'origine degli oggetti orfani, questi sono capaci di svincolarsi dalla loro genealogia in termini temporali, spaziali e concettuali. Hanno la capacità di vivere accanto alla performance – magari essendo da essa stessa ripristinati – ma nulla esclude che il loro essere immanenti li faccia migrare in nuovi e differenti contesti. Ciò che è importante sottolineare è che il loro essere orfani è limitato al momento in cui essi si presentano nella loro immobilità pur conservando ancora un certo grado di energia potenziale al loro interno.

Ancora una volta, infatti, e per concludere, ricordiamo che la meccanica del modello temporale before-after non considera l'archiviazione di questo materiale come "un vangelo o un santuario, bensì un ricordo vivo e un copione aperto".[85] Gli oggetti dell'arte sono resistenti e autonomi e, come nel flusso di Prouvost, appaiono o scompaiono dentro e fuori i processi che li hanno immaginati: molti di essi sono destinato a rientrare nel ciclo delle immagini, altri andranno persi o sopravvivranno inanimati per il resto della loro vita. Le configurazioni installative appena analizzate, con la loro sintassi espositiva e l'ordine logico-compositivo, sono lo spazio d'eccellenza in cui riconoscere la versatilità del ciclo: non (solo) per la loro possibilità di accumulare, neppure (esclusivamente) per la vocazione

84 *Ibidem.*

85 M. Canet, M. De Brugerolle, C. Wood, *From Performance to Post-performance. A conversation between Marie Canet, Marie de Brugerolle e Catherine Wood,* in Mousse magazine n.44, Milano 2014, pp. 162–171.

a ordinare, ma soprattutto per essere un dispositivo "vivo e instabile"[86] capace mostrare la sopravvivenza delle after-images illuminandone le traiettorie passate e future.[87]

86 A. Dekker, *Lost and Living (in) Archives, Collectively Shaping New Memories*, Pia Pol, Valiz, Amsterdam 2017, pp.11–26.

87 La conclusione di questo sottocapitolo – e altre parti dello stesso – sono la rielaborazione di un articolo che ho scritto nell'aprile del 2020 per la rivista Roots-Routes. S. Mudu, *Da before- ad after-images. Gli oggetti orfani e la mostra come archivio*, in C. Baldacci, A. C. Cimoli (a cura di), *Archivio è Potere*, roots-routes magazine anno 10 n. 33. Una versione digitale è disponibile al link: https://www.roots-routes.org/da-before-ad-after-images-gli-oggetti-orfani-e-la-mostra-come-archivio-di-stefano-mudu/ [ultimo accesso 16 novembre 2021].

4.3 RIAPRIRSI ALLA CHIUSURA

Com'è appena stato notato, una delle caratteristiche da riconoscere alle after-images è la loro ambigua finitudine. Siano essi documenti, testimoni oppure oggetti orfani, infatti, i materiali riconducibili a questa categoria occupano una posizione di raccordo all'interno del ciclo produttivo delle immagini contemporanee e, pur essendo i sopravvissuti di un'esperienza che li ha preceduti, sono anche il materiale utile a crearne una nuova. Osservati in questo limbo tra il loro essere stati e il loro diventare – in quel momento che, come è stato detto, coincide spesso con le configurazioni compositive proprie dell'installazione, della mostra o dell'archivio – essi appaiono come oggetti inerti, dei quanti più o meno grandi, in attesa di una riattivazione.

Ma come avviene quest'ultima? Come è possibile che anche il più "irrigidito repertorio di immagini normalizzate"[88] sia sottoposto a una rivalutazione o, ancor di più, che le sue componenti si trovino a migrare in altri e nuovi contesti? Come è possibile che la loro struttura – ammesso che ne esista una –[89] possa unirsi ad altre fisicamente o concettualmente?

È stato ampiamente dibattuto come le filosofie continentali riconoscano il merito di questa opportunità compositiva al ruolo di un soggetto ordinatore che, esclusivamente umano, utilizzerebbe le proprie capacità intellettive o la propria immaginazione per spingere gli oggetti verso sempre nuove risignificazioni. L'archivio di Derrida, il rizoma di Deleuze, l'episteme di Foucault, prevedono che sia l'intervento di un autore a rendere possibile un movimento consapevole tra le "cose" o a permetterne eventuali ulteriori configurazioni.

Ma per quanto tale prospettiva possa sembrare indiscutibile – soprattutto in un settore come quello artistico in cui l'autorialità ha sempre ricoperto massima importanza – è anche vero che essa non basta a spiegare le relazioni compositive

88 P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Bari 2010, p. 69.

89 Non sempre, come è stato detto nel secondo capitolo, la struttura è reale; non sempre è equivalente a quella delle repère canoviane. Talvolta è soprattutto un insieme di informazioni di carattere estetico che si tramutano in una griglia effettiva solo nel momento in cui è necessario intervenire sul materiale, magari replicarlo o effettuare su di esso delle modifiche.

che intercorrono nella creazione di lavori così spazio-temporalmente complessi come quelli contemporanei. Al loro interno, infatti, queste opere possono dirsi composte da materiali e riferimenti ad altri contesti mentre, tutt'intorno, sono circondate da – o si uniscono con – oggetti tanto diversi da richiedere uno sguardo ben più ampio e antigerarchico. È un fatto, inoltre, che il concetto di intermedialità che le coinvolge e le plasma, ha ormai raggiunto i suoi massimi livelli di espansione e, ormai, comprende elementi umani, inumani, non umani, immaginati, naturali, artificiali, ecc.

È proprio questo il motivo per cui questa ricerca ha abbracciato un approccio più radicale delle filosofie cosiddette postmoderne e ha fatto costante riferimento all'Object Oriented Ontology. Come è stato già detto nel corso del primo e del secondo capitolo, infatti, il promettente sistema filosofico propone di trattare il reale come un sistema di relazioni tra oggetti che, a prescindere dalla loro natura, si uniscono simbioticamente tra loro formando entità progressivamente più complesse. Sperando di non cadere in inutili ripetizioni, secondo la OOO questo incontro non avviene mai direttamente, ma deve per forza essere mediato da un terzo termine che, anche se fosse da considerarsi l'autore caro alle filosofie continentali, dovrebbe comunque essere definito oggetto e ricoprire un ruolo democraticamente uguale a quello delle altre parti con cui si relaziona. Nell'ambito dell'oggetto composto chiamato "esperimento scientifico", ad esempio, il chimico che nel suo laboratorio crea una reazione tra due elementi ha per la OOO la stessa importanza degli oggetti di cui permette l'unione; l'architetto che posiziona due elementi architettonici nello spazio ha lo stesso peso specifico di quelle parti; l'artista che si muove tra oggetti di scena in una performance si confonde tra di loro; e così via fino a sottolineare che in ogni entità composta si vengano a creare nuovi equilibri[90] in cui non è tanto messa in crisi la centralità del soggetto o prodotta una nuova forma di conoscenze relativa agli oggetti preesistenti, bensì è aumentata l'importanza di tutte le entità coinvolte. Eppure, giunti a conclusione della trattazione, anche questa versione sembra mantenere irrisolti alcuni aspetti

90 Riferendosi a Ortega, Harman sottolinea: "La metafora che mette insieme cipresso e fiamma non è una forma di conoscenza relativa a due oggetti preesistenti, ma la creazione di un nuovo oggetto". In G. Harman (2021), *op. cit.*, p. 85.

compositivi e merita dunque alcune specifiche.[91] La OOO dichiara infatti che, nel momento in cui si formano gli oggetti composti, le parti più piccole che li compongono si ritirano per consentire alla nuova unità di emergere. Non è però chiaro se esista e quale sia la qualità che permette questo ritiro o, per meglio dire, la caratteristica che rende gli oggetti predisposti a questo legame strutturale o a una semplice loro riattivazione. Neppure l'esempio di Alfred Korzybski[92] – usato nel secondo capitolo per spiegare l'unione delle before-images – sembra aver chiarito ulteriormente la questione dato che, in effetti, nella spiegazione dei dati teorici ci si è solo allineati al processo delineato da Harman e ci si è limitati a dire che ogni oggetto-immagine è percorso da una griglia di informazioni che entrano in contatto fisico o concettuale tra di loro senza mai essere compromesse e senza alcuna necessità di cambiare.

Dunque, qual è la caratteristica che glielo permette? Per spiegare il completamento del ciclo delle immagini e permettere che ogni after-image sia nelle condizioni di migrare in nuovi contesti, è necessario che esse siano dotate di una qualità che le rende costituivamente adattabili o, al massimo, inserite in un sistema di relazioni che legittimi la loro ri-messa-in-azione. Di cosa si tratta?

Per fare chiarezza in proposito, sembra utile riproporre la nozione di "apertura" cui è già stato fatto breve cenno nel corso del primo capitolo.[93] Nonostante compia sessant'anni proprio quest'anno, infatti, la teoria cui il concetto fa riferimento è ancora perfettamente in grado di rispondere ad alcune problematiche compositive riscontrate in questa trattazione.

Nel 1962, pochi anni prima della consapevole diffusione del cosiddetto Postmodernismo, Umberto Eco pubblica *Opera Aperta*: una riflessione epistemologica che riordina alcuni saggi precedentemente apparsi su alcune riviste come il Menabò, il Verri e Incontri Musicali.

Le argomentazioni del filosofo italiano muovono dall'analisi del contesto artistico

91 Sulle problematiche della relazione vicaria si consulti: C.J. Davies, *Object-Oriented Ontology and Its Critics. The Problem of Causality in Object-Oriented Ontology*, Open Philosophy 2, De Gruyter 2029, pp. 98–107.

92 Vd. Capitolo 2, pp. 143–147.

93 Vd. Capitolo 1, pp. 24–28.

che lo circonda e si concentrano su una particolare tipologia di produzione poetica che si distingue per essere programmaticamente strutturata affinché lo spettatore non sia solo il destinatario dei propositi dell'autore ma un suo effettivo co-autore. Gli spartiti di musica sperimentale, i lavori visivi ascrivibili alla sensibilità cinetico-programmata,[94] ma più in generale tutte le esperienze installative che richiedono la partecipazione attiva di uno spettatore, sono descritte da Eco come "opere aperte" perché appaiono "come i pezzi di un meccano"[95] che vengono messi nelle mani dello spettatore e vivono di tante vite quante sono le interpretazioni che riescono a suscitare.

> L'autore offre insomma al fruitore un'opera da finire: non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la sua opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché in sostanza egli aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo.[96]

A leggere le parole di Eco, vengono subito in mente le opere del Gruppo T[97] che

94 Con Arte Programmata si indica una tendenza artistica italiana riconducibile agli interessi cinetici sviluppati nel panorama internazionale a cavallo tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta. Il tema della programmazione deriva dalla fascinazione per la nascente tecnologia computerizzata – introdotta in Italia da Olivetti –, i cui processori di calcolo permettono anche all'arte di ottenere infinite varianti dello stesso lavoro. Questo interesse si traduce in opere d'arte con un'estetica molto precisa: oggetti fisicamente conclusi con prospettive (soprattutto fruitive) illimitate. Il nome della tendenza non a caso si deve all'intuizione di Umberto Eco e Bruno Munari, che battezzano la poetica in occasione della mostra *Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta,* organizzata negli Spazi Olivetti della Galleria Vittorio Emanuele (Milano, 1962).

95 U. Eco (2016), *op.cit.*, p. 35.

96 *Ivi.*, pp. 58–59.

97 Il Gruppo T (dove T= Tempo) viene fondato nel 1959 dagli artisti milanesi Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e Grazia Varisco – che non è firmataria del manifesto pur essendo presente da subito. Il Gruppo è fin da subito interessato a lavorare sulla temporalità dell'esperienza fruitiva che, insieme alla componente spaziale, coinvolge completamente lo spettatore condizionando il suo

coinvolgevano lo spettatore in esperienze attive o sensibili; è facile ricordare le installazioni luminose di Laura Grisi o Nanda Vigo, che si presentavano come delle piccole architetture finite ma variavano costantemente a seconda della posizione assunta dallo spettatore; o non si fatica a ricordare i tanti lavori di Enzo Mari, che creavano composizioni infinitamente percepibili pur essendo scultoreamente rifinite.

Insomma, tornano alla mente una serie di lavori in cui, emulando il principio di funzionamento algoritmico alla base della nascente tecnologia computerizzata, lo spettatore diventa un vero e proprio utilizzatore dell'opera d'arte e, con le sue azioni, è in grado di attivarla o modificarla ogni volta diversamente.

Nella sua analisi, in particolare, Eco dimostra di riconoscere che alla base di questi momenti di libera fruizione debba esserci un atto di interpretazione dell'opera d'arte: cioè un momento in cui il fruitore permette al lavoro stesso di intraprendere un movimento di tipo fisico o concettuale. Nonostante il suo interesse illumini soprattutto il ruolo ricoperto dallo spettatore, però, l'approccio teorico non sembra escludere la possibilità che questo rapporto opera-interprete sia mediato (o addirittura reso possibile) da una caratteristica in seno alla struttura dell'opera d'arte: la sua apertura appunto. È quest'ultima a consentire un'eventuale interpretazione da parte dello spettatore, non il contrario. A dimostrazione di quest'ultima affermazione, infatti, Eco sottolinea che, al di là delle opere a lui contemporanee considerabili aperte perché programmaticamente progettate per esserlo, l'intera storia dell'arte è disseminata di oggetti pronti ad aprirsi a nuove interpretazioni a prescindere dall'essere stati progettati in questo senso dal loro autore. Descrivendo l'apertura come una qualità latente, infatti, il filosofo sostiene che:

> Ogni opera d'arte, dalle pitture rupestri a *I promessi sposi*, si propone come un oggetto aperto a una infinità di degustazioni. E non perché un'opera sia un mero testo per tutte le esercitazioni della sensibilità soggettiva (...), ma perché è tipico

rapporto con l'opera. *Miriorama 1*, la prima mostra collettiva delle 14 programmatiche che includevano solo i lavori dei cinque, inaugura alla Galleria Pater di Milano nel 1959 e si sviluppa come un happening in cui le opere (tra tutte il *Grande oggetto pneumatico* e *Pittura in fumo*) divenivano oggetti immersivi per coinvolgere gli spettatori. Talvolta erano addirittura accompagnate dalla scritta "Si prega di toccare".

> dell'opera d'arte il porsi come *sorgente inesausta di esperienze* che, mettendole a fuoco, ne fanno emergere sempre nuovi aspetti. L'estetica contemporanea ha insistito a lungo su questo punto e ne ha fatto uno dei suoi temi.[98]

Tralasciando le potenzialità con cui l'opera diventa veicolo di informazioni aggiornabili in base al contesto di riferimento – qualcosa di fondamentale dal momento in cui legittima un dialogo intertemporale tra i contenuti – queste ultime parole sono quelle che permettono di estendere il ragionamento sull'"apertura" anche a questa trattazione. Se è vero, come sostiene Eco, che le opere d'arte di ogni tempo e spazio sono considerabili aperte qualora esse rivivano in una prospettiva originale grazie all'interpretazione; e se è vero, oltretutto, che l'apertura è una caratteristica che si manifesta a livello della struttura dell'opera; allora è anche vero che tutti i lavori citati fino a questo momento hanno potuto modificarsi, migrare, o unirsi ad altri oggetti grazie a un'apertura per così dire congenita. Il banale sillogismo, infatti, aiuta a sostenere che il motivo dell'ambigua finitudine delle after-image – ciò che le rende transeunti – è una predisposizione strutturale ad aprirsi alla chiusura.

L'ambigua finitudine della composizione

Sebbene le premesse teoriche siano identiche, le prospettive con cui questa ricerca tratta il concetto di apertura sono leggermente differenti da quelle di Eco. Nei vari esempi analizzati dal filosofo, infatti, questa caratteristica è sempre prodotta da un atto interpretativo di tipo diretto che non esce mai dalla logica lineare autore-opera-fruitore – cioè un autore fa un'opera e un altro soggetto la interpreta (**ill. Q**). Per dirla in altri termini, Eco non contempla la possibilità che lo spettatore possa a sua volta identificarsi come un nuovo autore interessato a estrapolare la struttura dell'opera dal contesto originario e magari, anche dopo anni, riproporla sul modello dei vari re-/over-/hyper-enactment. Le sue prospettive teoriche prevedono che l'autorialità del manufatto non sia mai messa in discussione e l'opera, più o meno alterata formalmente, sia sempre

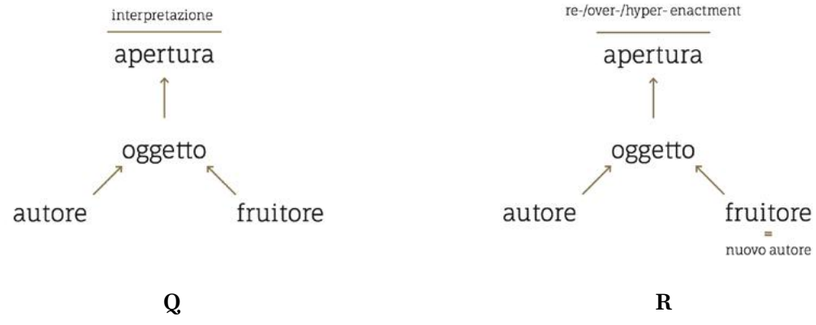
98 *Ivi.* [corsivi miei], p. 65–66.

riconsegnata tra le mani di chi l'ha creata. Tutti i lavori del Gruppo T, di Enzo Mari, di Laura Grisi e di Nanda Vigo, ad esempio, sono concepiti per essere approcciati in innumerevoli maniere ma, anche dopo essere stati osservati, toccati, attraversati e addirittura modificati rispetto alle configurazioni originarie, rimangono pur sempre opere di questi artisti:

> Una forma è un'opera riuscita, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una nuova consumazione che – articolandosi – torna a dar vita sempre e di nuovo, da prospettive diverse, alla forma iniziale.[99]

Nei tanti esempi che hanno accompagnato e supportato le teorie esposte in questa ricerca, al contrario, l'oggetto artistico è sempre un materiale instabile che, migrante e creato da precedenti agglomerazioni, si presta ad essere analizzato da interpreti che sono a loro volta autori e lo manipolano a piacimento e a distanza di tempo (**ill. R**). Il concetto di apertura ad esso abbinato, quindi, non è tanto quello che gli permette infinite interpretazioni sul modello di Eco ma anche, e soprattutto, quello che concede alla sua struttura, alla sua composizione spazio-temporale di unirsi a quella degli altri per formarne una nuova.

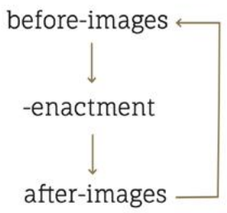
È chiaro che è proprio questa caratteristica a permettere la meccanica del ciclo produttivo delle immagini. Giunti a conclusione di quest'ultimo, a ben vedere, le after-images da esso prodotte si presentano come materiali inerti: un gruppo di oggetti più o meno ordinati, dei frammenti al contempo memori e orfani di



99 *Ivi.*, p. 21.

un'esperienza che li ha prodotti o coinvolti. Ben lungi dall'essere "morta" come avevano provocatoriamente dichiarato Kelley, Magion e de Bruougerolle, la loro struttura è "aperta" al punto tale da permettere non solo la libera interpretazione, ma la libera ripetizione, riattivazione e unione di questi frammenti, sia grazie all'interesse del medesimo autore sia grazie a quello di un altro. Viste a conclusione del ciclo migratorio, in effetti, le after-images sono in una posizione di cerniera destinata a durare per un periodo non definitivamente prevedibile. Anzi, per parafrasare e modificare le parole della precedente citazione di Eco, appariranno come "opere riuscite, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una nuova".[100] Ma a differenza di quanto sosteneva il filosofo che, dopo averle fatte articolare secondo prospettive diverse, le riconsegnava al loro autore, queste immagini possono evitare di tornare "alla forma iniziale"[101] e anzi prestarsi a nuova identità.

Sottoposte allo sguardo del nuovo interprete – è da ricordare – esse smettono di essere after-images e diventano così before-images: oggetti utili alla costruzione di un nuovo oggetto composto (si faccia nuovamente riferimento allo schema **(ill. H)** del ciclo introdotto nel primo capitolo e di seguito riprodotto). Seguendo gli schemi precedenti, pertanto, ogni momento di enactment si presenterà come il risultato dell'incontro di opere aperte che, potenzialmente ottenute da cicli differenti, porteranno nel nuovo oggetto la propria esperienza di tempo e spazio prima di



H

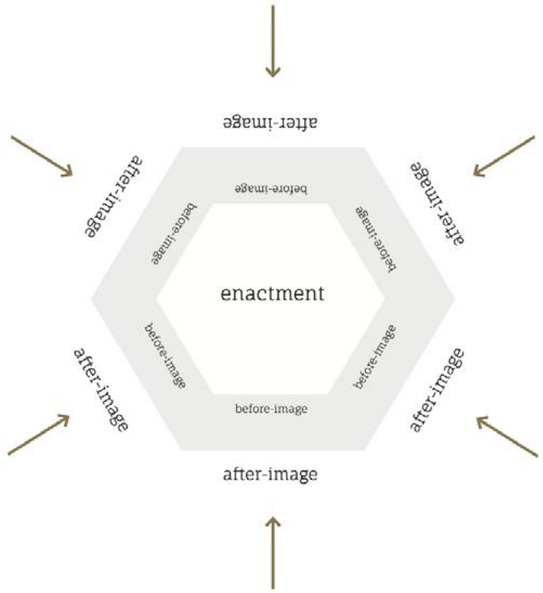
100 *Ibidem.*
101 *Ibidem.*

mettersi al servizio della nuova composizione. Una prospettiva che, tornando ancora una volta alla metafora epistemologica della fisica quantistica, non è molto dissimile da quello proposta da Rovelli nel suo *Ordine del Tempo* o dall'idea di agglomerazione approcciata da Harman. Tutte queste opere funzionano da porzioni elementari **(ill. S)** di un sistema più complesso in cui sono inseriti: sono unità a sé stanti ma non è detto che a loro volta non siano il risultato dell'unione con altre after-images. Ogni enactment, ogni nuovo oggetto, è da considerarsi come il luogo di incontro di una serie di before-images che, a loro volta, sono state after-images di precedenti altri lavori. Così rappresentate, le after-images appaiono come i legami aperti di relazioni sempre alla ricerca di nuovi contesti in cui migrare e dimostrano di essere il collante tra i vari nuclei di opere. Come emerge dal grafico **(ill. T)**, essi devono essere analizzati sia come entità con una loro compiuta agglomerazione spazio-temporale, sia come oggetti partecipi di una più grande aggregazione biografica. Sono le parti di una struttura granulare e quantica destinata a costruire la contemporaneità e, con le sue stratificazioni progressivamente più complesse, entropizzarla irreversibilmente.

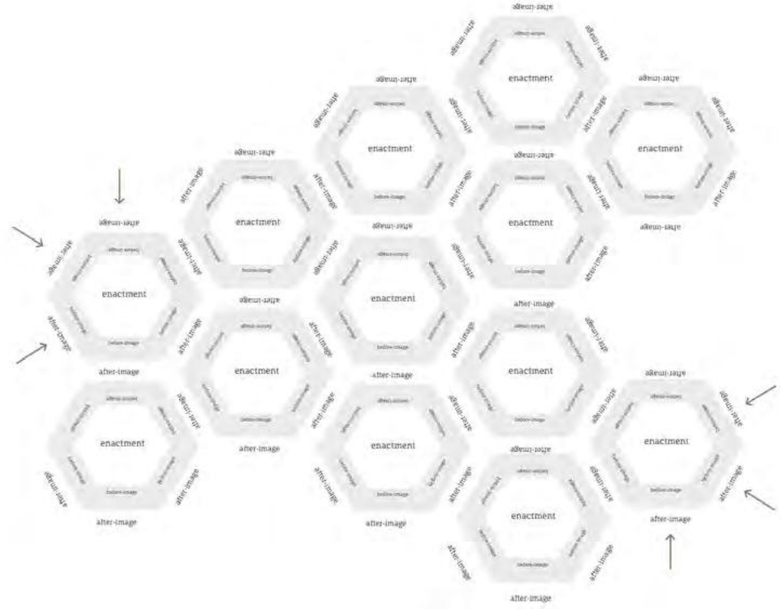
Un'applicazione critica dell'opera aperta

Prima di procedere con un ulteriore esempio artistico che permetta di comprendere in maniera convincente quanto il concetto di apertura sia connaturato ai processi di enactment per l'arte contemporanea, pare necessario motivare la scelta di utilizzarlo nel contesto di una trattazione come questa – anche solo per il suo essersi dichiarata moderatamente antagonista delle cosiddette filosofie continentali a cui il pensiero di Eco è sempre stato ricondotto.

Si potrebbe provare a sostenere che le condizioni storiche e il dibattito critico al momento in cui *Opera Aperta* è stato pubblicato fossero completamente diverse da quelle attuali; o che il successo riscosso dalla teoria a livello internazionale non possa automaticamente ascrivere Eco a un sistema filosofico così post-strutturalista come quello di Foucault, Deleuze o Derrida; infine si potrebbe addirittura dare prova del fatto che lo stesso filosofo italiano si sia più volte definito



S



T

un realista[102] (o un Vetero Realista) e dunque sia stato affine allo stesso ceppo filosofico di cui fa parte la OOO.[103] Ma per quanto Eco possa dimostrare di credere in una filosofia che considera il mondo come un fatto esistente a prescindere dalla sua percezione (e questo è vero soprattutto negli ultimi vent'anni del suo pensiero) o per quanto *Opera Aperta* sia un saggio pre-semiotico che dichiara di non avere alcuna finalità assiologica sul reale, la sua analisi sembra voler consegnare all'interpretazione un valore ancora esageratamente predominante. L'aspetto che risulta più problematico, in particolare, è che rispetto alla flat-ontology di Harman, nella teoria di Eco il protagonista di questa interpretazione è sempre umano e sembra ancora sussistere una distinzione abissale tra il soggetto interpretante e l'oggetto interpretato. Per dirla altrimenti, i due estremi del rapporto sono posizionati su due poli differenti e sembrano essere uno il creatore

102 Alcune questioni che accomunano Eco al Realismo sono già contenute in un saggio intitolato *Brevi cenni sull'Essere* (1985) pubblicato in F. Barone (et.al), *Metafisica: il mondo nascosto*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 99-139. È importante sottolineare anche la sua partecipazione ad alcuni convegni che, intorno agli anni Duemila, hanno cercato di decretare la fine del Postmoderno e la nascita di un Nuovo Realismo (Si veda in particolare: *On the Ashes of Post-Modernism: A New Realism?*, Istituto Italiano di Cultura, 7 Novembre 2011 e *Nuovo realismo: una discussione aperta*, Fondazione Rosselli, 5 dicembre 2011). In un convegno a New York organizzato da Maurizio Ferraris proprio nel 2011, il filosofo italiano sostiene definitivamente la sua posizione in merito e, decretando la fine del Postmoderno, annuncia la nascita del cosiddetto Realismo Negativo: "il mondo sta fuori di noi indipendentemente dalla conoscenza che ne possiamo avere" e ogni ipotesi interpretativa è sempre opinabile a meno che non sia sbagliata.

Il suo contributo è stato poi pubblicato su la Repubblica dell'11 marzo 2012 e l'articolo è consultabile online alla pagina: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/11/il-realismo-minimo.html [ultimo accesso 24 novembre 2021].

103 Come sottolinea Mario De Caro che con lui lavora al volume *Bentornata Realtà* (Einaudi 2012), l'idea dell'ultimo Eco è che la realtà fa sempre attrito rispetto ai nostri tentativi di determinarla e di controllarla: le interpretazioni, insomma trovano sempre limiti invalicabili nel modo in cui il mondo è fatto. Qualcosa che risuona nelle parole di Harman: 'mentre molte di queste correnti [riferendosi ai continentalisti] hanno sostenuto che la realtà è qualcosa di "costruito" dal linguaggio, dal potere o dalle pratiche culturali dell'uomo, la OOO è una filosofia apertamente *realista*. Ciò implica, tra le altre cose, che secondo la OOO il mondo esterno esista a prescindere dalla consapevolezza umana'. G. Harman (2021), *op.cit.*, p. 23.

dell'altro mentre, come dovrebbe essere ormai chiaro, la OOO vorrebbe che essi si relazionassero sullo stesso piano, come elementi uno stesso oggetto composto, come porzioni equivalenti di una medesima realtà.

Ciononostante, di tutte le distanze che potrebbero separare le due teorie, quella appena sottolineata sembra effettivamente la più colmabile. Innanzitutto, il fatto che l'apertura sia una caratteristica dell'oggetto (quello che Eco chiama "opera") e non del "soggetto" (l'autore o l'interprete) permette di abbracciare una prospettiva più materialista e meno soggettiva; in secondo luogo il fatto che l'apertura dell'opera (e dunque la sua trasformazione) avvenga di volta in maniera distinguibile seppur differente sottrae l'oggetto dal pericoloso fluire di trasformazioni in cui credeva la filosofia continentale; e infine, il fatto che in ogni relazione tra autore-opera-interprete si possano riconoscere i singoli attori come entità singole, restituisce un'immagine abbastanza object-oriented e permette di dire che, in effetti, le differenze principali sono di tipo terminologico.

Infatti: ammettendo che dietro a ogni termine del rapporto di Eco si nascondano elementi di natura differente (umana, non umana, naturale, artificiale, così come effettivamente richiede oggi un'intermedialità non ammissibile al suo tempo) e provando a sostituire a tutti gli elementi coinvolti la nomenclatura di oggetto, non saranno certamente intaccate le prospettive di apertura impostate dal filosofo italiano e si otterrà piuttosto una visione ontologica simile a quella sostenuta da Harman. Tra l'altro, si può effettivamente riconoscere che l'interpretazione di Eco sia mediatrice delle relazioni tra gli oggetti nella stessa maniera in cui la metafora orienta le relazioni previste dalla OOO. Secondo Harman – non è banale ricordarlo – la metafora "serve a fondere due entità molto dissimili tra loro per crearne una nuova e impensabile".[104] Il procedimento che porta a questi risultati, già spiegato a conclusione del primo capitolo, prevede che tra due estremi di una metafora – ad esempio "il mare è una tavola" – intervenga un terzo oggetto reale che colma la distanza immedesimandosi teatralmente nelle qualità del secondo estremo. Questo terzo oggetto, il lettore, veste la maschera della "tavola" ed è portato a capirne a pieno le caratteristiche che lo accomunano al "mare". Lo stesso capita in ambito artistico: lo spettatore capisce (o interpreta) il rapporto metaforico

104 *Ivi.*, p. 74.

che l'opera d'arte instaura con la realtà grazie alla sua capacità di immedesimarsi con le sue qualità, di sostituirsi ad esse. Qualcosa che, a ben vedere, richiama perfettamente il ruolo che l'interprete di Eco ricopre nel momento della fruizione di un'opera.

Il filosofo italiano, però, sembra aggiungere un fattore. Perché l'interpretazione – equivalente alla metafora – possa avvenire, gli oggetti coinvolti devono aprirsi o essere aperti. Qualora non lo fossero, qualsiasi immedesimazione sarebbe vana e l'unione tra gli oggetti non potrebbe aver luogo.

Infatti, senza perdersi in ulteriori questioni o complicare ulteriormente quelle già poste, quel che è importante sottolineare circa l'apparente sovrapposizione tra metafora e interpretazione è che il loro intervento permette di avvicinare e abbinare gli oggetti, e tutto per mezzo delle loro strutture aperte.

Prima dell'inizio e dopo la fine: gli oggetti di Goshka Macuga

Nonostante un simile ragionamento sull'apertura possa essere esteso a tutti i progetti artistici trattati finora, per comprendere maggiormente il legame che ogni oggetto instaura con l'altro pare utile illustrare un nuovo esempio relativo al lavoro di Goshka Macuga – l'artista polacca già citata nel corso del secondo capitolo per il suo lavoro *Death of Marxism, Women of All Lands Unite*. Così come quell'arazzo inglobava le varie immagini di Miroslav Tichý permettendo a vecchie opere di riaprirsi alla chiusura, si può dire che tutto il lavoro di Macuga ruoti intorno al concetto di assemblaggio di fonti pregresse e, tra loro, trovi un equilibrio che Harman definirebbe simbiotico. Una recente fotografia tessuta su un monumentale arazzo di tessuto jacquard sembra essere il manifesto programmatico di questo approccio compositivo o, quantomeno, l'efficace rappresentazione di un atto di accoppiamento di immagini. Intitolata *Exhibition M*, 2019 (**fig. 68**), l'opera è un chiaro re-enactment della celebre fotografia in cui il politico e saggista André Malraux riordina le immagini del suo *Musée imaginaire* e, con la stessa inquadratura aerea, ritrae Macuga intenta a lavorare con oltre duecento

↑ *fig. 68*
Goshka Macuga
Exhibition M
2019

riproduzioni di opere d'arte appartenenti alla collezione del MoMA.[105] Queste ultime, adagiate sul pavimento in maniera pressoché identica alla configurazione dell'immagine ispiratrice, sono davvero oggetti dotati di una pregressa autonomia spazio-temporale ma, immobilizzati in un momento di provvisoria finitudine, sembrano impegnate in un costante processo di negoziazione con altri materiali di pari ruolo e spessore. Il palinsesto costruito dall'artista, cioè, dimostra come la struttura della singola iconografia si apra proprio nel momento in cui sembra destinata a definitiva chiusura e, sul modello della OOO, si unisce ad altre prestandosi a formare composizioni sempre più grandi.

A riprova del fatto che non esiste una limitazione scalare in questo approccio compositivo, infatti, mentre i citati arazzi sono l'esempio di agglomerati di immagini che convivono nel perimetro di una stessa immagine,[106] Macuga lavora anche a livello più ampio e spesso utilizza il formato espositivo come un lavoro artistico. D'altronde, come sostiene anche la curatrice e critica d'arte Elena Filipovic molti dei lavori di Macuga "are objects that enfold a set of references within them or literally re-enact (reproduce) an artwork from previous time, while others display – *curate* – the work of others into an exhibition that is conceived as a work".[107]

Va da sé che soprattutto in questa configurazione espositiva, gli oggetti interagiscono in composizioni allargate e – a prescindere dall'essere materiali

105 Il lavoro è stato commissionato in occasione della riapertura del Museum of Modern Art – MoMA nel 2019. https://www.moma.org/slideshows/524/5314 [ultimo accesso: 29 novembre 2021]. Ma è importante sottolineare che l'approccio artistico di Macuga muova sempre dalle frequentazioni d'archivio e preveda sempre una prima, lunga fase di ricerca sulle fonti messe a disposizione dall'Istituzione ospitante.

106 Nel caso di *Exhibition M*, questo agglomerato è, nella sua interezza, anche un re-enactment di un oggetto precedente. Quindi un episodio artistico concettualmente più complesso e stratificato.

107 "Sono oggetti che racchiudono al loro interno una serie di riferimenti o letteralmente ri-mettono-in-scena (riproducono) un'opera d'arte di un tempo precedente, mentre altri mostrano – *curano* – il lavoro di altri in mostre che sono concepite come opere". E. Filipovic, *On Goshka Macuga's Irrational Epistemology*, in M. Mainetti (a cura di*), Goshka Macuga. Before the Beginning and After the End* (catalogo della mostra a Fondazione Prada, 4 febbraio al 19 giugno 2016), Edizioni Fondazione Prada, Milano 2016, p. 12.

artistici di altri autori, documenti pregressi o contemporanei, nuovi materiali inediti realizzati dalla stessa artista o perfino oggetti orfani e testimoni di trascorse performance – si aprono non solo a nuove interpretazioni ma, soprattutto, a nuove dinamiche composizionali.

Uno dei lavori più esemplari in questo senso è stata certamente *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 (*Al figlio dell'uomo che mangiò la pergamena*),[108] un grande progetto espositivo che, fin dal titolo riferito al passo del Nuovo Testamento in cui Ezechiele ingoia la pergamena su cui è riportata la parola di Dio,[109] dimostra di voler ragionare bulimicamente sul concetto di accumulazione della conoscenza. Non a caso, negli spazi dell'allora neonata sede milanese della Fondazione Prada,[110] Goshka Macuga raduna una serie di nuove ed eterogenee produzioni intermediali traboccanti di riferimenti alla storia del progresso umano. La prima, intitolata *To the Son of Man Who Ate the Scroll* (**fig. 69**) come l'intero progetto, serve da preludio alle qualità mnestiche disseminate nel corso del percorso espositivo ed è concepita come una mostra nella mostra. La seconda, intitolata *International Institute of Intellectual Cooperation* (**fig. 70**), consiste in una serie di settantatré sculture che ri-attivano la memoria di personaggi della storia culturale e popolare. La terza, *Al la filo de la homo kiu manĝis la skribrulaĵon* (*Al figlio dell'uomo che mangiò la pergamena*) (**fig. 71**), è una performance che prevede la lettura in lingua esperanto dei passi del Nuovo Testamento che hanno ispirato l'intero progetto. E infine la quarta, *Before the Beginning and After the End* (**fig. 72**), è un'altra installazione composita che, oltre a battezzare anche il catalogo prodotto per l'esposizione,[111]

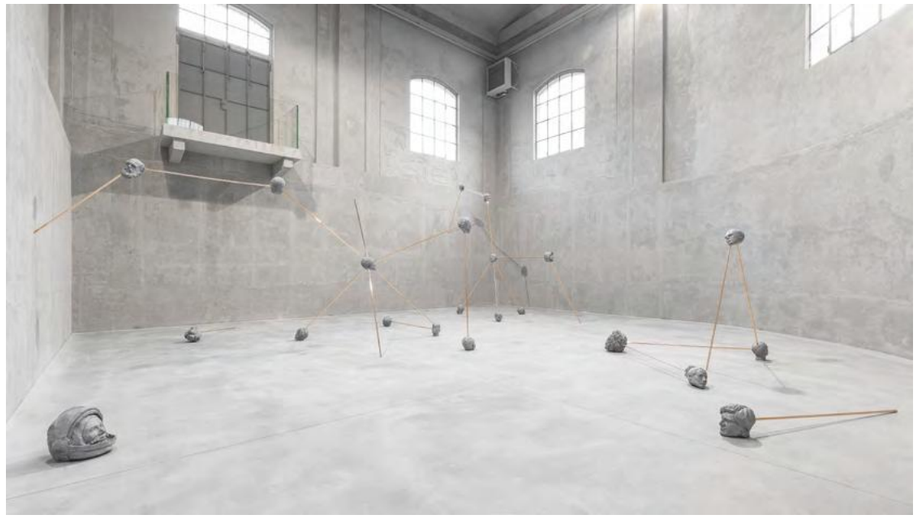
108 La mostra, curata da Goshka Macuga come un progetto artistico, viene presentata negli spazi di Fondazione Prada, a Milano, nel 2016 (dal 4 febbraio al 19 giugno). Un video che può essere utile a figurare l'allestimento è disponibile al link https://vimeo.com/155018247 [ultimo accesso: 30 novembre 2021].

109 Si tratta di un passaggio del *Libro della Rivelazione*, l'ultimo del *Nuovo Testamento*, in cui un angelo chiede al Profeta Ezechiele di imparare la parola di Dio ingoiando una pergamena. Macuga utilizza l'evento come titolo della sua mostra e come metafora del consumo della conoscenza.

110 Alcuni spazi della nuova sede milanese della Fondazione inaugurano il 9 maggio 2015. Si può dunque dire che il progetto di Macuga sia tra quelli inaugurali della nuova sede progettata dall'architetto Rem Koolhaas e dal suo studio OMA.

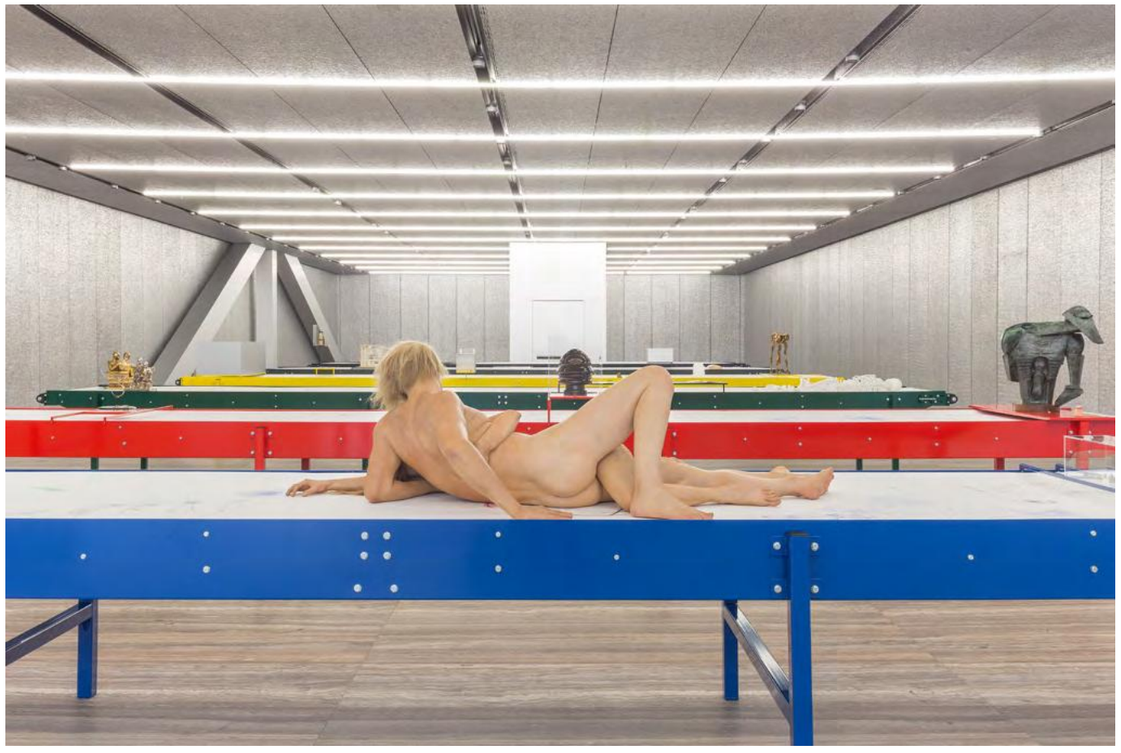
111 Il curatore del catalogo/antologia, ammette che la scelta del titolo sia dipesa

← *fig. 69*
Goshka Macuga: To The Son Of Man Who Ate The Scroll
2016



↑ *fig. 70*
Goshka Macuga
International Institute of Intellectual Cooperation (Configuration 3, 4 e 5)
2016

← *fig. 71*
Goshka Macuga
Al la filo de la homo kiu manĝis la skribrulaĵon
2016



↑ *fig. 72*
Goshka Macuga in collaborazione con Patrick Tresset
Before the Beginning and After the End
2016

sembra indagare la meccanica del ciclo delle immagini e concentrarsi sulla loro ambigua finitudine.

Pur essendo considerata come un unico progetto, come detto, l'intera operazione espositiva è dunque composta da installazioni che dialogano tra di loro come fossero opere a sé stanti. Ognuna di queste, come se non bastasse, è a sua volta un enactment (over-enactment ad essere precisi) che unisce allusioni culturali, riferimenti letterari, documenti, testimoni di precedenti lavori e li utilizza come before-images per nuove composizioni.

To the Son of Man Who Ate the Scroll

Per cominciare, soffermandoci su aspetti perlopiù compositivi e tralasciando alcune questioni tematiche,[112] la prima delle quattro installazioni appare come un'ulteriore prova della già citata metodologia creativa di Macuga ma al contempo – e forse per la prima volta in maniera così lucida – sembra anche manifestarsi come l'equivalente visivo di alcuni dei concetti seminali in cui crede la OOO. A Fondazione Prada, infatti, *To the Son of Man Who Ate the Scroll* è allestista nel cosiddetto Podio d'ingresso e, sul modello di over-enactment di Hamilton, si presenta come una collezione di opere pescate dalla storia dell'arte per la loro capacità di ragionare sull'idea di cosmo. Si tratta, tra le altre, di *Concetto Spaziale. Natura* (1982) di Lucio Fontana, dell'opera *Giocoliere n.3* (1967–68) di Ettore Colla, della prismatica scultura *Cubo* (1934) di Alberto Giacometti e di altre opere più recenti come *Float*, 1970 (2000) di Robert Breer o *Untitled: Hanginglumpcoalblack* (2012) di Phyllida Barlow. Tra questi pezzi di modernità e contemporaneità artistica,

dalla necessità di comunicare come nei lavori di Macuga coesistano "ideas, contexts and relations that existed *before* the start (or which remained *after* the end) of each artist's research project" / trad.it: "idee, contesti e relazioni che esistevano *prima* dell'inizio (o che rimanevano *dopo* la fine) di ciascun progetto dell'artista". [corsivi miei]. Cfr. M. Mainetti, *An Atlas*, in *Ivi*., p. 6.

112 La lettura non entrerà troppo nel merito dei contenuti delle opere anche se, va detto, questi ultimi sono affini a tematiche care a questa ricerca come la memoria e il riciclo storico.

← *fig. 73*
Goshka Macuga
To the Son of Man Who Ate the Scroll (androide dettaglio)
2016

ognuno testimone della propria esperienza spazio-temporale, siede anche una strana figura parlante: un androide dalla fisionomia iperrealista che, con una folta barba e vestito di un tessuto trasparente, sembra un uomo sulla trentina (**fig. 73**). Si rivolge al pubblico con una voce calda e recita un monologo che, con estrema coerenza compositiva, è un assemblaggio di discorsi esistenti pronunciati o scritti da intellettuali, registi, filosofi e attivisti nel corso della storia. Non a caso il robot si presenta agli spettatori come un "repository of human speech" (un depositario del linguaggio umano) e, mentre fornisce una sua versione sul destino dell'umanità, sembra essere un capace guardiano dei frammenti di storia che lo circondano. O forse ne è solo una versione aggiornata: perché a ben vedere, nonostante sembri spiccare tra le opere che lo circondano come un soggetto in grado di ordinarle e gestirle, l'androide è esso stesso un prodotto della conoscenza umana e come tale si confonde nella grande costellazione di lavori di cui sembra autore-demiurgo. Per dirla altrimenti, se è possibile rivedere nel rapporto compositivo tra robot e opere la stessa dinamica gerarchica di un soggetto dominatore di una collezione sul modello benjaminiano,[113] è anche vero che questa immagine gerarchica è subito ridimensionata da Macuga che, abbraccia completamente una prospettiva democratica e "flat" come vorrebbe l'ontologia orientata agli oggetti. L'intelligenza e le fattezze del robot, in effetti, sono artificiali come i manufatti di cui esso è circondato e gli permettono di partecipare all'atto compositivo con un eguale peso

113 Vd. Capitolo 1, pp. 11–18.

formale e concettuale (**fig. 74**). In questo senso, infatti – analizzando l'installazione come un oggetto composto – si può dire che tra le opere di *To the Son of Man Who Ate the Scroll* si instaura un rapporto di cooperazione reso possibile solo dall'apertura delle singole strutture e dalla nascita di legami inediti, impensabili nella fase in cui ciascun riferimento era considerato solamente l'after-image di un precedente enactment, il frammento di un'altra precedente narrazione.

Chi lo avrebbe mai detto che le opere di Fontana e Giacometti, James Lee Byars e Phyllida Barlow, avrebbero condiviso lo stesso spazio-tempo anni dopo la loro creazione? O che i passi del Nuovo Testamento sarebbero stati utilizzati come metafora di consumo di conoscenza e, ad alta voce, sarebbero addirittura stati letti in lingua originale negli spazi di una delle più importanti istituzioni culturali al mondo[114]. Chi avrebbe mai potuto ipotizzare che, un giorno, i pensieri di pensatori storici e contemporanei avrebbero potuto essere montati in un unico discorso pronunciato da un robot? Se le domande sono retoriche, è ovvio che le risposte sono contenute nell'immaginario di Macuga in cui, evidentemente, è possibile utilizzare tutti questi riferimenti come fossero dei materiali inerti, oggetti sospesi, ognuno bloccato tra la fine e l'inizio di narrazioni.

← *fig. 74*
Goshka Macuga
To The Son of Man Who Ate The Scroll
2015

114 Ci si riferisce alla citata opera *Al la filo de la homo kiu manĝis la skribrulaĵon* (*Al figlio dell'uomo che mangiò la pergamena*).

È l'estetica del lavoro *International Institute of Intellectual Cooperation*[115] a dare un'ulteriore consistenza visiva alle meccaniche strutturali che occorre tenere a mente quando si pensa agli oggetti composti e alla loro costante ri-messa-in-forma (o -azione). Infatti, ispirata all'omonima organizzazione fondata nel 1926 per agevolare il confronto tra pensatori, scienziati, ricercatori e artisti di diversa nazionalità, l'opera di Macuga è pensata come metafora di aggregazione quantomeno intellettuale ed è fatta di settantatré sculture in bronzo che riproducono fedelmente il volto di sessantuno personaggi storici e contemporanei.[116] Queste teste sono unite tra loro per mezzo di lunghe barre metalliche e, suddivise in gruppi di numero variabile, danno forma a dodici strutture più complesse simili a configurazioni molecolari o a costellazioni: qualcosa di non molto diverso da quanto figurato nello schema N (**fig. 75**). Le composizioni sono in effetti molto simili ai poligoni che compongono il labirintico schema e, create dall'unione di after-images (in questo caso le teste riferite a una precedente narrazione), si uniscono tra loro a formare unità composte prima di diventare a loro volta before-images per la costruzione dell'intera installazione. E così via, come nello schema,

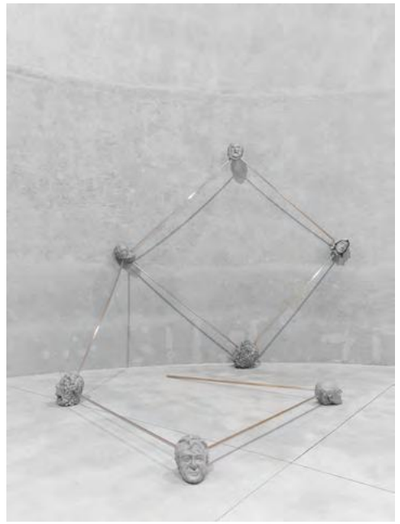
115 Per un approfondimento sul progetto si rimanda al volume *Goshka Macuga. Intellectual Cooperation* pubblicato in occasione della mostra *International Institute of Intellectual Co-operation* curata da Eva Kraus presso il Neues Museum – State Museum for Art and Design di Nuremberg nel 2018. Il progetto espositivo raccoglieva infatti tutte le configurazioni realizzate da Macuga e le abbinava ad alcuni altri lavori della collezione permanente. E. Krauss (a cura di), *Goshka Macuga. Intellectual Cooperation,* (catalogo della mostra Neues Museum 13 luglio – 16 settembre 2018), Koening Book, Colonia 2018.

116 La lista completa include: Anassimandro, Sant'Agostino, Francis Bacon, Alain Badiou, Ronald Bailey, Julian Barbour, Madame Blavatsky, Nick Bostrom, Ray Bradbury, Giordano Bruno, Noam Chomsky, Nicolò Copernico, Paul Crutzen, Charles Darwin, Olympe de Gourges, Jared Diamond, Albert Einstein, Robert Fludd, Michael Foucault, Frankenstein, Sigmund Freud, Francis Fukuyama, Yuri Gagarin, Mikhail Gorbacev, Guerrilla Girls, Donna Haraway, Stephen Hawking, George Wilhelm Friederich Hegel, Fred Hoyle, Julian Huxley, Jim Jones, Carl Jung, Kanak man (Melanesian), Oe Kenzaburo, Ibn Khaldun, Ray Kurzweil, Gottfried W. Leibniz, Andrei Linde, Ramon Llull, H.P. Lovecraft, Ada Lovelace, Martin Luther King, Jean-François Lyotard, Karl Marx, Isaac Newton, Friederich Nietzche, Wolfgang Pauli, Giovanni Pico della Mirandola, Pussy Riot, Carlo Rovelli, Martin Ryle, Mary Shelley, Edward Snownden, Socrate, Joe Stack, Aaron Swartz, Rabindranath Tagore, Alan Turing, Aby Warburg, Slavoj Žižek.

← *fig. 75*
Goshka Macuga
International Institute of Intellectual Cooperation (Configuration 6
(dettaglio)
2016

fino a creare l'oggetto-mostra. Ancora più interessante è pensare che ognuno dei dodici raggruppamenti è dedicato a una diversa tematica e riunisce i volti dei personaggi che, a prescindere dal periodo storico o dalla geografia di appartenenza, meglio ne rappresentano le istanze. Una delle configurazioni, intitolata *End of Time,* 2015 (**fig. 76**) è concepita ad esempio come un immaginario confronto sulla fine del concetto di tempo ed è ottenuta dall'unione dei volti dei filosofi Ramon Llull, Giordano Bruno, Gottfried Leibniz, Sant'Agostino e da quelli dei fisici Isaac Newton, Carlo Rovelli, Julian Barbour. Un'altra, intitolata *End of History*, 2015 sembra una riunione tra quei pensatori che hanno provocatoriamente immaginato o evocato la fine della storia e, tra gli altri, comprende il filosofo Slavoj Žižek, così come le attiviste Pussy Riot ed Edward Snowden. Un'altra ancora, stavolta dedicata a un ipotetico "ultimo uomo" e intitolata laconicamente *Last Man*, 2015 (**fig. 77**), riunisce i volti di Noam Chomsky, Georg Wilhelm Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Mikhail Gorbachev e Francis Fukuyama. È dunque ovvio che ognuna di queste teste, che appare come un simulacro del personaggio di cui riproduce le fattezze, è concettualmente il riferimento a pensieri dislocati in diversi tempi e spazi e, quando viene montata alle altre, concorre alla costruzione di un oggetto composto alla maniera di un over-enactment che è destinato ad esplodersi progressivamente man mano che le sue parti si uniscono a contesti più grandi.[117]

117 Come detto, infatti, ogni singola configurazione è da pensarsi come una sola



← *fig. 76*
Goshka Macuga
International Institute of Intellectual Co-operation (Configuration 13)
2015

↓ *fig. 77*
Goshka Macuga
International Institute of Intellectual Co-operation (Configuration 12)
2015

Ciò che pare dunque illuminante nell'osservare questo lavoro di Macuga è che la sua estetica rende manifesta la regola di accoppiamento tra gli oggetti e, oltre ad aiutare nella comprensione dell'approccio creativo dell'artista polacca, permette un orientamento nel panorama artistico che si affida alle strategie compositive di re-/over-/hyper-enactment. Le barre che uniscono le teste dell'*International Institute of Intellectual Cooperation*, si può dire, rappresentano gli stessi legami strutturali che, invisibili, intercorrono tra un riferimento e l'altro presentato negli arazzi; e sono gli stessi che, come in una matriosca compositiva, si ripropongono a livello scalare tra l'after-images di una narrazione più piccola e la before-images di un'altra più grande. Il tutto con infinite potenzialità.

Una serie di infinte riaperture

Mentre l'"Istituto" immaginario messo in scena da Macuga aiuta a dare corpo visuale alla meccanica di aggregazione degli oggetti, l'installazione *Before the Beginning and After the End*[118] sembra precisarne le modalità di apertura presentando una serie di immagini nel limbo tra il loro essere after e before e suggerendo – fin dal titolo – l'inesorabile ciclicità del loro destino.

Il lavoro è costituito da sei tavoli industriali di diverso colore su cui, come fossero le pergamene del titolo *To the Son of Man who Ate the Scroll*,[119] sono tesi altrettanti fogli di carta lunghi nove metri e mezzo (**fig. 78**). Ognuno di questi monumentali supporti riporta disegni di opere d'arte, formule matematiche e scritti realizzati con la penna biro dai robot *Paul-n* (**fig. 79, 80**) progettati dall'artista Patrick Tresset[120] e, al contempo, funziona da piedistallo per una serie di oggetti scultorei

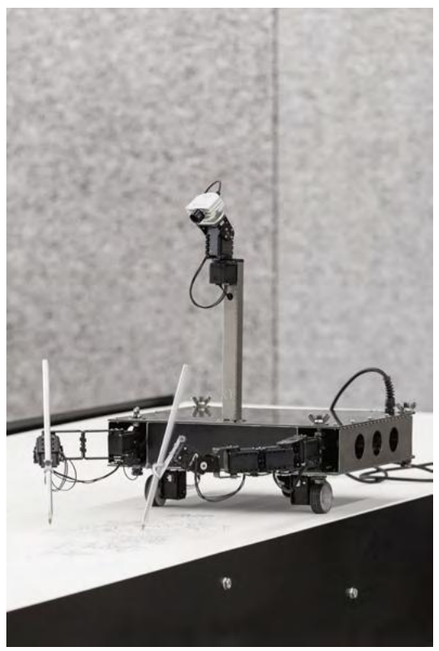
porzione dell'opera pensata da Macuga e, dopo aver contribuito al più grande oggetto composto identificato con il nome di *International Institute of Intellectual Cooperation*, diventerà una porzione ancora più minuta della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*.

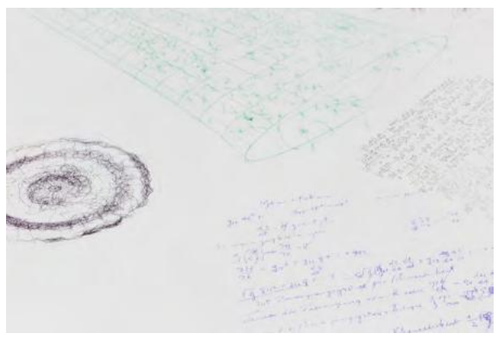
118 Nella mostra a Fondazione Prada, l'installazione si trovava al piano superiore.

119 E, come detto, anche la prima installazione e la performance.

120 Patrick Tresset è un artista visivo di origini francesi. Dopo una prima formazione pittorica, dedica la sua ricerca all'arte computazionale e, in particolare, alla creazione di robot che sono capaci di riprodurre immagini grazie all'intelligenza artificiale. Due robot

← *fig. 78*
Before the Beginning and After the End,
2016





↑ *fig. 80*
Disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-n” su rotoli di carta

← *fig. 79*
Patrick Tresset
Paul-n
2016

prestati da collezioni pubbliche e private. Come le singole configurazioni di *International Institute of Intellectual Cooperation*, ciascun tavolo è dedicato a una specifica tematica e si presenta come un oggetto a sé stante composto da una serie di riferimenti ordinati per affinità concettuale e non certo per concordanza spazio-temporale. Nel primo tavolo, ad esempio, intitolato *Beginnings* (Gli inizi), si susseguono le tracce di formule matematiche, disegni del Big Bang, una riproduzione del famoso disegno dell’Homo Sapiens di Charles Darwin, e alcune immagini un po’ scientifiche e un po’ mistiche, mentre, tra di essi, sono sistemati alcuni oggetti archeologici neo e paleolitici provenienti dalla Mesopotamia e dal Perù, un lavoro dadaista della Baronessa Elsa von Freitag-Loringhoven (*Cathedral*, 1918) e perfino la nota scultura di John de Andrea intitolata *Arden Anderson and Norma Murphy*, 1972.

Il terzo tavolo, invece, ragiona sulle esperienze umane che hanno voluto emulare la divinità e, intitolato *Transhumanism,* unisce nevrotici disegni di Frankenstein ad alcune sculture in bronzo di Giorgio de Chirico, un carteggio originale tra Albert Einstein e Sigmund Freud e una scultura di Marzia Migliora. E così via, per tutti i primi cinque tavoli, Macuga combina i disegni del robot ai reperti culturali creando composizioni eterogenee, mentre nel sesto lascia muoversi performativamente solo due robot di tipologia *Paul-A* impegnati a disegnare davanti al pubblico per l’intera durata della mostra.

È chiaro che l’intento dell’installazione di Macuga sia quello di proporre una storia illustrata del progresso dell’umanità.[121] Ma è altresì vero che le modalità di assemblaggio compositivo che la guidano sono tutt’altro che puramente lineari. Lo stesso fatto che oggetti tanto spazio-temporalemente diversi possano coesistere nel perimetro di un univo tavolo dimostra l’adesione a una nozione di storia non ortodossa, svincolata da qualsiasi ordine diacronico e, soprattutto, estremamente democratica nel riconoscere pari dignità a materiali così differenti. Il fatto poi che

della serie *Paul-n* e *Paul-A*, sono utilizzati nell’installazione di Macuga e, muovendosi sui tavoli disegnano a penna e con un segno scattoso alcuni esempi estrapolati dalla cultura umana. Un video del processo è disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=nPM2f4g3Mdc [ultimo accesso: 1 dicembre 2021].

121 “An illustrated narrative of the progress of humanity” / trad.it.: “una narrazione illustrata del progresso dell’umanità” in M. Mainetti (a cura di), *op.cit.,* p. 240.

↑ *fig. 81, 82*
Goshka Macuga (in collaborazione con Patrick Tresset)
Before the Beginning and After the End – 6 pieces
2016–18

questi ultimi, come frammenti di precedenti narrazioni, vengano utilizzati per costruirne una nuova, è una riprova della loro possibilità di ri-aprirsi alla chiusura e di essere partecipi di un costante processo di recircolazione.

Quando l'installazione viene riproposta in Germania due anni dopo (**fig. 81, 82**), ad esempio, l'impianto strutturale del lavoro rimane invariato, ma gli oggetti sui tavoli sono estrapolati dalle collezioni dell'Istituzione ospitante – il Neues Museum Nuremberg – e da altre collezioni private tra cui quella dell'artista. In questa occasione, ovvero, Come sottolinea la stessa Macuga in un'intervista:

> By bringing my works together in a new context, different narratives are automatically brought into dialogue and this creates a greater complexity within the work even if the spirit of the original setting is absent.[122]

L'installazione di Macuga, in definitiva, suggerisce proprio che questi oggetti così eterogeneamente radunati siano solo immobilizzati in un preciso momento della loro vita – *Before the Beginning and After the End* appunto – e, pur apparendo come morti, immobili e conclusi, sono tutt'altro che finiti. La mostra stessa li costringe in una specifica configurazione e, al cospetto della sua narrazione, li fa

122 "Riunendo le mie opere in un nuovo contesto, narrazioni diverse vengono automaticamente messe in dialogo e questo crea una maggiore complessità all'interno dell'opera anche se lo spirito dell'ambientazione originale è assente". In *Interview with Goshka Macuga*, in E. Krauss (a cura di), *op.cit.,* p. 54.

riaprire pretestuaosamente; ma non è escluso che, nel tornare alle loro collezioni come after-images aggiornate o nell'essere riutilizzati in altre nuove installazioni, esse si aprano ancora, ancora e infinitamente ancora – "over, and over, and over again".

D'altronde, anche la loro presentazione "on conveyor belts refers symbolically to an ever-changing evolution always arranged in cycles".[123]

Per dirla con le parole con cui il fisico americano descrive la dinamica di questo e altri lavori di Macuga, infatti, "in cosmology, as in the rest of the physics, and indeed the rest of life, beginning and ending are often tied together";[124] nulla esclude dunque che lo stesso meccanismo spieghi l'inesorabile incedere della produzione artistica e diventi la regola in grado di governare il ciclo delle immagini e la conseguente entropia che esso crea nella contemporaneità. Cioè distingua un doppio livello di movimento che, a tutti i livelli di grandezza, aggrega elementi diversi e, nel farlo, ne attiva una ciclica riproposizione.

Avviandoci alla conclusione di questo capitolo e dell'intera tesi, quest'ultima citazione di Weiner sembra tra l'altro giustificare l'utilizzo che questa trattazione ha fatto della fisica quantistica. Oltre a richiamare la disciplina in termini contenutistici, infatti, tutti i lavori di Macuga rispondono perfettamente alla metafora epistemologica illustrata nel primo capitolo e possono essere utilizzati quali esempi delle dinamiche che essa prevede. Ogni materiale utilizzato come riferimento dei lavori dell'artista (teste dei pensatori, oggetti delle collezioni, disegni, ma anche i singoli riferimenti fotografici degli arazzi) è un materiale inerte che, come i quanti di Rovelli o gli oggetti di Harman, è disposto a unirsi in configurazioni più ampie senza mai perdere la propria unità interna. Tra l'uno e l'altro, come hanno dimostrato le barre metalliche dell'*International Institute of*

123 "Sui nastri trasportatori si riferisce simbolicamente ad una sempre diversa evoluzione articolata in cicli perenni". E. Krauss, *A Brief Introduction*, in *Ivi.*, p. 8.

124 "Nella cosmologia, così come nel resto della fisica, e dunque nel resto della vita, inizio e fine sono sempre interconnessi". L. M. Krauss, *The End* in M. Mainetti (a cura di), *op.cit.*, p. 220.

Intellectual Cooperation, si vengono a instaurare dei legami strutturali che, grazie all'apertura del singolo riferimento, formano un primo oggetto composto.

Il percorso non è ovviamente finito. Il modello di agglomerazione di questi quanti-oggetti è scalare e coinvolge anche i nuovi oggetti composti in agglomerati progressivamente più grandi. Come abbiamo visto, infatti, le singole configurazioni (i tavoli tematici o le configurazioni di teste) si uniscono tra di loro per formare l'installazione completa e, quest'ultima, si unisce ad altre partecipando alla mostra.

Ognuna di queste configurazioni, a prescindere dall'essere composta, può essere utilizzata come un elemento unitario che, nel pieno rispetto del relativismo di Rovelli, può essere usato come riferimento per nuove composizioni e riposizionata costantemente portando però memoria dell'esperienza spazio-temporale che la ha generata. Il suo corredo biografico, per meglio dire, è costantemente aperto a continui innesti: isolabile e unitario ma temporalmente riposizionabile.

Alla base di questo costante riposizionamento e apertura scalare c'è un movimento che è tutt'altro che lineare e conduce le after-images di una narrazione ad essere before-images per un'altra, o i frammenti di un oggetto a essere utili alla costruzione di uno nuovo. Ecco la ciclicità dimostrata: ancora una volta, a qualsiasi livello della realtà, nulla è da considerarsi definitivo: tutto cambia pur mantenendo la propria unità.

Conclusioni

VERSO GLI ENACTMENT STUDIES

Questo lungo discorso sulle strategie di riattivazione delle immagini nell'arte contemporanea è iniziato con una precisa intenzione: quella di analizzare le diverse modalità che caratterizzano questi processi e, applicando un filtro di tipo compositivo, proporre una nomenclatura alternativa a quella in vigore negli studi sull'argomento. Come è stato notato fin dall'introduzione della tesi, infatti, lo scopo della ricerca è sempre stato quello di ridefinire il perimetro metodologico, applicativo e concettuale dei cosiddetti "re-enactment studies" supponendo che qualsiasi atto ripetizione dell'esistente da essi evocato possa essere considerato come un enactment: un puro momento di aggregazione tra oggetti dalla differente estrazione spazio-temporale. Un'operazione che, come è stato poi discusso, ha portato, in quest'ordine: ad analizzare la storia dell'arte applicando nuovi filtri interpretativi; a riadattare superati modelli epistemologici o a metterne in campo degli altri; a utilizzare metafore dal funzionamento apparentemente inconciliabile con i processi umanistici; a proporre l'esistenza di una nuova categoria di studi basata sull'"enactment"; a discutere prefissi alternativi da associare al nuovo termine; e, infine, a differenziare più o meno minuziosamente le modalità con cui si sono costruiti quegli oggetti artistici che, nel corso degli ultimi dieci-quindici anni, hanno inglobato altri materiali preesistenti.

Nella speranza di aver affrontato gli aspetti salienti della tematica in maniera coerente e, magari, di aver impostato le basi per nuove riflessioni sull'argomento, le conclusioni di questa ricerca meritano di seguire un doppio ordine di riflessioni, che aiutino tanto a rilevare l'attualità delle tematiche trattate quanto illuminino i loro ulteriori sviluppi.

Sul primo fronte, sembra quasi scontato tirare le fila del discorso chiedendosi quali siano le criticità dell'approccio proposto o che tipo di scenario storico-artistico deriva da una sua applicazione. D'altronde il cosiddetto ciclo delle immagini (la spina dorsale dei ragionamenti affrontati) appare come uno schema astratto, un modello analitico di tipo convenzionale, e si potrebbe dubitare del fatto che la sua architettura epistemologica sia davvero capace di descrivere le ripercussioni reali prodotte dai processi di riattivazione descritti. Le stesse perplessità, poi, potrebbero essere estese anche a tutte le sue alleate teoriche: si potrebbe sostenere che la scelta di ricorrere a una metafora epistemologica di natura fisico-quantistica per spiegare la frammentazione del sistema artistico sia un atto di riduzionismo; o ancora si potrebbe obiettare che la OOO sia davvero capace – come ritiene – di spiegare il funzionamento dei processi di aggregazione tra oggetti, artistici e non.

Eppure, per quanto possa essere apparso riduttivo o pretestuoso, l'approccio di questa tesi ha avuto in più occasioni l'opportunità di disvelare, ordinare, canonizzare le meccaniche compositive che coinvolgono la morfologia del singolo oggetto artistico sottoposto a riattivazione. Andando oltre gli aspetti squisitamente teorici dei modelli applicati, infatti, ci si è sempre misurati con aspetti estremamente pratici della storia dell'arte contemporanea, suggerendo come le dinamiche aggregative del modello proposto potessero essere utili a descrivere gli atti di ripetizione che coinvolgono tanto una singola opera d'arte, quanto una mostra, una performance, una pièce teatrale e, addirittura, la costruzione di pensieri teorici o approcci curatoriali.

Approfittando di un brutale riassunto, infatti, il ciclo delle immagini è stato definito come un percorso migratorio scandito da perpetue fasi di stasi e movimento che delega a generici momenti di enactment – o più specificamente a Re-/Over-/Hyper-Enactments – il compito di organizzare un materiale esistente (before-images) per la produzione di oggetti nuovi (after-images). Già questo basterebbe per sostenere che, la prima possibilità pratica del ciclo, coincida proprio con il suo essere uno strumento utile a visualizzare i ritmi con cui buona parte della produzione creativa nell'arte contemporanea aggiorna materiali esistenti.

Tuttavia, è il fatto stesso che questo atteggiamento di costante "riciclo" sia spiegabile sulla base di un modello come quello proposto a far presupporre non solo che queste dinamiche di riattivazione siano ormai una strategia creativa

consolidata e diffusa, ma che forse siamo entrati in una fase della storia dell'arte e della cultura visuale basata su quella che potremmo chiamare "ecologia delle immagini". Con questa dicitura – che già negli anni Settanta viene usata da Susan Sontag[1] per indicare un'alternativa alla bulimia con cui consumiamo i prodotti visivi – sembra infatti possibile indicare l'approccio di un'epoca, quella attuale, in cui nulla di davvero inedito è prodotto finché non sia stato utilizzato tutto l'esistente. Lungi dal dichiarare la fine di un uso consumistico delle immagini, è infatti vero che una gran parte della produzione artistica contemporanea guarda all'esistente con fare estrattivo: come si guarda a una miniera inesauribile di materiale creativo. Infatti, nel panorama contemporaneo che questa tesi ha descritto su livelli scalari differenti – da quello della singola immagine a quello della più ampia mostra – sembrano definitivamente diffusi i risvolti applicativi della quinta regola d'oro del cinema di Jim Jarmusch, quella secondo cui "nothing is original", nulla è originale.[2] Ogni opera che appare in esso sembra lavorare come un enactment inedito, in cui sono radunati gli oggetti esistenti più disparati, selezionati sulla base della loro capacità di nutrire l'immaginazione di chi li ha assemblati. E in effetti, anche tutti gli esempi artistici qui trattati – quelli realizzati, tra gli altri, da Haris Epaminonda e Goshka Macuga, da Christodoulos Panayiotou o da Laure Prouvost – inglobano qualsiasi oggetto possa essere loro d'aiuto per costruire le proprie composizioni e narrazioni.[3]

Senza entrare nelle questioni ambientali evocate dalla terminologia, la loro condizione è quella di essere oggetti costituivamente ecologici: di materiali

1 S. Sontag, *On Photography*, Penguin, Londra 1979, p.180; trad.it. E. Capriolo (a cura di), *Sulla fotografia. Realtà e imagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978, p. 156.

2 J. Jarmusch, *The Five Golden Rules of Filmaking*, Movie Maker magazine, 2004. Ripubblicato in Things I've Learned: Jim Jarmusch, Movie Maker magazine, giugno 2013. https://www.moviemaker.com/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/ [ultimo accesso: 10 marzo 2022].

3 Nella quinta regola del cinema, in perfetto stile object-oriented, sono elencati alcuni di questi eterogenei materiali: "old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows" / "vecchi film, nuovi film, musica, libri, dipinti, fotografie, poemi, sogni, conversazioni, architetture, ponti, segnali stradali, alberi, nuvole, masse d'acqua, luci e ombre". *Ibidem.*

che, aggiungendo stratificazioni su stratificazioni spazio-temporali alle proprie composizioni, riciclano l'esistente garantendogli una vita sempre nuova; che pescano materiali dal passato, li assemblano nel presente e poi li proiettano nel futuro dove, forse, la loro storia ripartirà da capo entropizzando progressivamente il panorama.

È ancora il meccanismo del ciclo migratorio a fornire la possibilità di visualizzare i risvolti e le derive di questo atteggiamento fino a restituire una vivida immagine di come si comporta tutta la contemporaneità o buona parte della sua produzione. Se ogni oggetto è infatti impiegato in un processo di trasformazione e quest'ultima è descrivibile in cicli, allora la contemporaneità stessa sarà descrivibile come l'accadere sincronico di questi percorsi migratori o processi di riattivazione; sarà il luogo di un costante e progressivo aumento di entropia spazio-temporale; ma soprattutto apparirà come il perimetro più o meno definito in cui, ognuno nel proprio percorso, vengono riciclati costantemente oggetti di natura differente. Per descrivere questa morfologia contemporanea, allora, si potrebbero addirittura parafrasare le parole degli studiosi Jacob Lund e Geoff Cox e sostenere che le "traiettorie storiche eterogenee" da loro teorizzate, in realtà, abbiano la forma dei cicli di cui si è detto e che essi si intersechino tra loro al punto da aggrovigliarsi in matasse spazio-temporali di cui è sempre più difficile tenere traccia.

Così nominato, tra l'altro, questo nuovo paradigma "icono/eco-logico" aiuta a comprendere maggiormente le motivazioni che muovono le varie operazioni di enactment nella contemporaneità. Nella stessa maniera in cui l'implementazione di pratiche ecologiche permette di ridurre e (speriamo) modificare l'impatto ambientale dell'attività umana, metaforicamente la riattivazione dell'esistente previsto dall'ecologia delle immagini aiuta anche l'arte a trovare nuove e più adatte modalità di risolvere vecchi problemi. Sempre secondo Sontag, d'altronde, le immagini sono una "risorsa illimitata" ed è per questo che è "ancora più necessario applicare [su di loro] un rimedio conservativo".[4]

Come si è detto nel corso del secondo capitolo dedicato alle before-images, infatti, uno dei fattori principali che muove qualsiasi processo di ri-messa-in-scena dell'esistente coincide con la volontà di aggiornare il passato e accompagnarlo

4 Cfr. S. Sontag, *op.cit.* p.156.

verso nuove frontiere estetiche, narrative o mediali, spesso illuminando nuove soluzioni e filiazioni narrative. Si ricorda, ad esempio, che le azioni coreografate da Alexandra Pirici in *Aggregate*, non sono altro che un adattamento performativo di iconografie pregresse e ben codificate; così come è da mettere in evidenza che, fin dalla scelta del titolo, il lavoro di Goshka Macuga *Death of Marxism, Women of All Lands United* intenda riproporre in chiave femminista il noto adagio comunista di Marx; o ancora è da ribadire che *Le Massacre du Prientemps* (*Il massacro della primavera*) a cui allude il lavoro video di Mathilde Rosier sia da intendersi come un aggiornamento mediale del balletto di Stravinskji *Le Sacre du Prientemps* e insieme avanzi una denuncia del sovvertimento degli equilibri uomo-natura celebrati dall'originale. Sempre più spesso, poi, una tendenza della produzione artistica contemporanea ha coinciso con la costruzione di *assemblage* di immagini esistenti prelevate da contesti differenti, umani e inumani, per la creazione di figure ibride utili a mettere in discussione la supremazia dell'*antropos*.

E così via: insomma, un fattore criticamente ecologico è per così dire connaturato ai processi di Re/Over/Hyper-enactment ed è sempre motivato da revisioni di natura critica che, passando per le opportune modificazioni compositive, producono delle ricadute nell'arte in termini di sostenibilità contenutistica. Per rifarsi ancora una volta alla regola di Jim Jarmusch e la massima di Jean-Luc Godard da lui citata: "It's not where you take things from – it's where you take them to".[5]

Ma è ancora una volta un simile atteggiamento ecologico a condurre queste conclusioni al secondo ordine di riflessioni preannunciate e, in particolare, a permettere di delineare gli aspetti su cui, immaginando un futuro per questa tesi, si propone di concentrare possibili, nuove considerazioni.

L'aver voluto costruire una nuova epistemologia critica utile a orientarsi tra le strategie di riattivazione dell'arte contemporanea, ha permesso di ricondurre l'argomento a una serie di generali ricorrenze circa la meccanica dei processi di apertura, archiviazione e anche ricomposizione delle immagini. Eppure, nonostante l'approccio filo-tassonomico, è più volte stato notato come le regole del modello proposto si costruiscano sulla base di una costante osservazione empirica

5 "Non è importante da dove si prendono le cose, ma dove le si porta". *Ibidem*.

e che, quanto cambia sul piano pratico, richiede sempre un aggiornamento su quello teorico.

Soprattutto per quanto ha riguardato l'analisi della fase di enactment, si è tenuto a raccontare tre differenti processi di messa-in-scena e distinguerli sulla base dei loro approcci compositivi, ma si è anche suggertio che, come regola di base, sotto il nuovo termine ombrello ricadano una quantità non standardizzabile di altri metodi aggregativi per il quali possono essere trovati altrettanto differenti prefissi o terminologie. Una delle questioni con cui dovrà confrontarsi un ipotetico sviluppo di questa ricerca, dunque, non potrà che coincidere con la necessità di monitorare una potenziale proliferazione terminologica delle pratiche di enactment, magari facendo appello non solo a regole compositive ma anche a scelte contenutistiche.

Sarebbe per esempio importante, come già intuito nella stesura di questa ricerca e già timidamente abbozzato in uno scritto in corso di pubblicazione,[6] proporre un nuovo prefisso per quei processi di riattivazione a fini critici che sono stati poc'anzi descritti come discendenti diretti dell'ecologia delle immagini. Una prospettiva di studio potrebbe partire dall'analisi delle modalità con cui questi oggetti ricorrono a vecchie composizioni per denunciare l'inattualità dei contenuti che veicolano e, grazie alla loro manipolazione formale che spesso coincide con la decostruzione dell'oggetto originale, arrivino a proporre soluzioni più convincenti. Ci si potrebbe riferire a loro parlando di *de*-enactments e, magari, si potrebbe limitare l'analisi ai tanti casi studio che, con gli stessi presupposti politici, agiscono nel solo ambito degli studi coloniali (o de-coloniali) e di genere. Si pensi, ad esempio, a lavori come quelli della giovane artista americana Tourmaline, che da anni costruisce narrazioni cinematografiche su personalità queer, trans o appartenenti alla cultura afroamericana che sono state rimosse dalla memoria storica; o dell'artista Özlem Altin che abbina materiali prelevati dalla sua collezione iconografica con quelli di archivi entno-antropologici per riflettere su nuovi immaginari al contempo post-umani e post-coloniali; alle performance e ai video dell'artista palestinese Noor Abuarafeh, che mettono in crisi le narrazioni storiche dominante a partire da oggetti, testi e documentazioni socio-antropologiche; o si pensi ancora alle grandi

6 S. Mudu (*in corso di pubblicazione*), *Under the Sign of Reenactment*, in. C. Baldacci, S. Franco (a cura di) *op.cit.*.

operazioni architettoniche di display delle mostre, in grado di rendere gli oggetti in esse contenuti come dei materiali dialoganti tra tempi e spazi differenti, ma anche di impostare le gerarchie di una nuova storia decostruendo le precedenti. In effetti si potrebbe applicare il ciclo delle immagini descritto in questa tesi all'analisi cronopolitica della storia dell'arte, della cultura visuale contemporanee, o, più in generale, di altri contesti disciplinari.

Per ora questo studio ha voluto concentrarsi sugli aspetti strutturali – se così possono essere chiamati – del problema. Speriamo sia stato capace di fornire uno strumento di analisi consono e abbia avuto la lucidità di dimostrarne l'efficacia applicativa su diverse scale della produzione artistica. Chi scrive è però estremamente consapevole del fatto che, le tempistiche di una sola ricerca, non possano permettere l'approfondimento di un ambito di studi così vasto e al momento controverso come quello degli "enactment studies". L'ambizione futura, dunque, rimane quella di provare a dimostrare un'applicabilità delle teorie affrontate in questo dottorato anche in altri contesti: di spingerle su sempre nuovi spazi applicativi. In fin dei conti, i ritmi che gestiscono la nostra contemporaneità e scandiscono l'evoluzione delle nostre convinzioni sono ricorrenti: ripropongono ciò che è stato nel passato ancora e ancora; ma sempre per la prima volta.

BIBLIOGRAFIA

Monografie, capitoli su libro, articoli su riviste scientifiche

- AAVV, *The Routledge Handbook of Reenactment Studie*s, Key Term in the Field, Routledge, New York 2020

- AAVV, *Memory*, Whitechapel Documents of contemporary Arts, Whitechapel Gallery MIT Press, Londra-Cambridge (MA) 2012.

- AAVV, *Appropriation*, Whitechapel Documents of contemporary Arts, Whitechapel Gallery -MIT Press, Londra-Cambridge (MA) 2009

- AAVV, *Afterimage: Film, Trauma And The Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia, 2004

- ALFIERI A., *Vita e tensione dell'immagine, Saggio su Warburg, il cinema e l'arte contemporanea*, Edimond Edizioni, Città di Castello (PG), 2010

- ALLEN D., *Art and the Human Adventure André Malraux's Theory of Art*, Rodopi, Amsterdam – New York 2009

— AGAMBEN G., *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Milano 2008

— *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 2005

— *Che cos'è un dispositivo?,* I Sassi Nottetempo, Decima edizione, Milano 2018.

- AGNEW V., *What is Reenactment* in *Extreme and Sentimental History*, Criticism, vol. 46 n. 3, Wayne State University Press, 2004, pp. 327–339.

- ASSMANN A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002

- AUSLANDER P., *On the Performativity of Performance Documentation*, in Clausen B. (a cura di), *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna 2006

- BALDACCI C., *Archivi impossibili*, Joan and Levi editore, Monza 2017

— *Recirculation: The Wandering of Digital Images in Post-Internet Art*, in Holzhey C.F.E., Wedemeyer A. (a cura di), *Re-: An Errant Glossary,* Cultural Inquiry, 15 (Berlin: ICI Berlin, 2019), pp. 25–33

— *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in Holzhey C.F.E., Wedemeyer A. (a cura di), *Re-: An Errant Glossary,* Cultural Inquiry, 15 (Berlin: ICI Berlin, 2019), pp. 57-67

—*Sogno di sapere tutto. Intervista a Massimiliano Gioni sulla 55.esima Esposizione Internazionale d'Arte / I Dream of Knowing Everything: An interview with Massimiliano Gioni on the 55th International Art Exhibition,* La Biennale di Venezia, Venezia 2013

– *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke* (tesi di dottorato XXII ciclo, aa. 2010-11), Università Ca' Foscari di Venezia, Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, p. I <http://hdl.handle.net/10579/1128> [ultimo accesso 18 febbraio 2022]

- BALDACCI C., BERTOZZI M., *Montages: Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, ITA, Mimesis International, Milano-Udine 2018

- BALDACCI C., NICASTRO C., SFORZINI A. (a cura di), *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cultural Inquiry, 21, ICI Berlin Press, Berlin 2022 <https://doi.org/10.37050/ci-21>

- BARTHES R., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi Editore, Torino 1988

— *From Work to Text* in Barthes R., *The Rustle of Language*, Hill and Wang, New York 1986

- BASUALDO C., BOURGEOIS C. (a cura di), *Bruce Nauman. Contrapposto Studies* (catalogo della mostra a Palazzo Grassi – Punta della Dogana, Venezia 2021/22), Marsilio Editori, 2 volume.

- BAUDRILLARD J., *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor Michigan, 1981

- BENJAMIN W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962

— *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa,* trad. it. E. Filippini (a cur di), Einaudi, Torino 1998.

- BISHOP C., *Museologia Radicale. Ovvero, cos'è 'contemporaneo' nei musei di arte contemporanea?,* Johan & Levi, Monza nel 2017

— *Radical Museology. Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Koenings Books, Londra, 2013

— *Installation Art. A critical history*, Tate Publishing, Londra 2005

—*The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, Dance Research Journal, 46:3, Cambridge University Press 2014, pp. 62-76

- BODEI R., *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009

- BONACINA A., POWELL J. (a cura di), *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* (catalogo della mostra a Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016 – 1 maggio 2017), Kettle's Yard e Hepworth Wakefield, Cambridge 2016

- BONNEFOY F., MOUKOURI L. (a cura di), *Mathilde Rosier. Find Circumstances in the Antechamber / Trouver des circonstances dans l'antichambre*, ed. Du Jeu de Paume, Parigi 2010

- BOURRIAUD N., *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia books, Milano 2004

- BOYM S., *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2002

- BRETON A., *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi editore, Torino 1966

- BRILLIANT R., KINNEY D., *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture: from Constantine to Sherrie Levine*, Routledge, Londra 2011

- BRYANT L.R., *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, University of Michigan, Ann Arbor, 2011

- BUCHLOH B., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, Arforum 21, 1(1982), pp.44-56

- CARERI G., LISSARRAGUE F., SCHMITT J., SEVERI C. (a cura di), *Traditions et temporalités des images*, Editions EHESS, Parigi 2009

- CASTORIADIS C., *World in Fragments: Writing on Politics, Society and Imagination*, Stanford University Press, Stenford: California 1997

- CELANT G., *The Story of (my) Exhibition*s, Silvana Editoriale, 2021

- CIERI VIA C., *Introduzione ad Aby Warburg*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2011

— *Fra visibile e invisibile. Aby Warburg e le ultime riflessioni sulle immagini*. in Ardovino A., Guastini D., (a cura di). *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2016, pp. 335-349

- CLAUSEN B., *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, in Clausen B. (a cura di), *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna 2006

- COEN E. (a cura di), *Savinio. A - Z,* (catalogo della mostra, Palazzo Altemps. Roma), Electa, Milano 2020

- COLLINGWOOD R.G., *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford UK, 1993

- COLLU C (a cura di), *Time is Out of Joint*, Silvana Editoriale, Milano 2020

- CONNERTON P., *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 2006

- COPELAND M., PELLEGRIN J. (a cura di), *Choreographing exhibitions*, a Ferme du Buisson and Kunst Halle Gallen editions, St. Gallen 2013

- CORREIA A., *Interpreting Jeremy Deller's The Battle of Orgreave* in Visual Culture in Britain n.7., 2006, pp. 93-112

- COSULICH S., COLLICELLI CAGOL S., *Fuori. Quadriennale d'Arte 2020* (catalogo della mostra), Treccani, Roma 2020

- COTTON M. (a cura di), *Anthea Hamilton: Sorry, I'm Late* (catalogo della mostra Firstsite 8 settembre – 25 novembre 2012), Firstsite, Colchester, Essex: UK, 2012

- COX G., LUND J. (a cura di), *The contemporary Condition. Introductory Thoughts on Contemporaneity and Contemporary Art*. Sternberg Press, Berlino 2016

- CRIMP D. (a cura di), *Joan Jonas. Script and Descriptions 1968 –1982*, University Art Museum e Stetelijk Van Abbemuseum, Berkeley – Eindhoven 1983

- CZIRAK A. et.al (a cura di), *Performance zwischen den zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst un Wissenschaft*, transcript Verlag, Bielefeld 2019

- DAMASIO A., *The Feeling of What Happens Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999), trad it. S. Frediani (a cura di), *Emozione e coscienza*, Adelphi edizioni, Milano 2000.

- DANERI A., NATALICCHIO C. (a cura di), Joan Jonas, edizioni Charta e Fondazione Antonio Ratti, Como 2007

- DANTO A.C., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano 1996

- DE ASSIS P., SCHWAB M., *Futures of the Contemporary. Contemporaneity, Untimeliness and Artistic Research*, Orpheus Institute Series, Leuven University Press, Leuven, Belgio 2019

- DE BELLIS V. (a cura di), *The Paradox of Stillness: Art, Object and Performance* (catalogo della mostra) Walker Art Center, Minneapolis 2021.

- DE BRUGEROLLE M., *Not to Play with Dead Things* (catalogo della mostra Villa Arson, Nizza, 2008). JRP Ringier, Zurigo 2010

- DE COINTET G., *Portrait of the artist as cryptographer*. JRP Ringier, Zurigo 2009

- DEKKER A., *Lost and Living (in) Archives, Collectively Shaping New Memories*, Pia Pol, Valiz, Amsterdam 2017

- DE LAET T., *Who's Afraid of the Big Bad Memory? A Re-enactment from Stage to page (and Back Again)* in Bewegung Lesen / Bewegung Schreiben, Isa Wortelkamp edizioni, 2012

— *Dancing Metamemories in Performance Research: a Journal of Performing Arts*, 2012

— *Archivial Revivals. Re-enactment at the Intersection of Preservation and Provocation, in Archive Practice,* Patrick Primavesi and Janine Schulze, Monaco 2013

- DELEUZE G., *L'immagine-tempo*, Einaudi, Milano 2017

— *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina editore,

- DE LANDA M., *Mille anni di storia non lineare*, Instarlibri, Le antenne, Torino 2000

— *A Thousand years of Nonlinear History*, Swerve Editions, New York, 2000

— *Emergence, Casuality and Realism*, in L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman (a cura di), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, re.press, Melburne 2011, pp. 381-92

- DELLA CASA B., *Teatro di Mnemosine. Giulio Paolini d'après Watteau* (catalogo della mostra), Edizioni Casagrande, Collezione Olgiati, LAC Lugano Arte e Cultura

- DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996

— *Archive Fever. A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, Londra 1995

- DERTNIG C., THUN-HOHENSTEIN (a cura di), *Performing the Sentence. Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, vol. 13, Akademie der bildenden Künste Wien, Sternberg Press, Berlino-Londra 2014.

- DESIDERI, F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma, 1980

- DÌAZ E., *The experimentators. Chance and design at Black Mountain College*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra 2015

- DIDI HUBERMAN G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les éditions de minuit, Parigi 2000

— *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

- DOANE M.A., *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2002

- DRAY W.H., *History as Re-enactment. R.G. Collingwood's Idea of History*, Clarendon Press, Oxford 1995

- EBELING E., *The Contemporary Condition Series. There is no now: An Archaeology of Contemporaneity*, Sternberg Press, Berlino 2019

- ECO U., *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 2013

- EDE J., *A Way of Life*, Cambridge University Press, Cambridge 1984

- ESCH A., *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, in Archiv für Kulturgeschichte 51, 1969, pp. 1-64.

- FABIAN J., *Il tempo e gli altri*, l'Ancora del mediterraneo, 1999

- FARVER J. (a cura di) *J. Jonas. They Come to US without a Word* (catalogo della mostra Padiglione USA 56esima Esposizione Internazionale – La Biennale di Venezia 2015), MIT List Visual Arts Center, Gregory Miller & Co., Hatje Cantz Verlag, New York-Venice 2015

- FEIREISS L., *Radical Cut-Up: Nothing Is Original*, Sandberg Instituut e Sternberg Press, Amsterdam-Berlin 2019

- FOSTER H., *An archive impulse*, October 110 (2004), pp.3-22

— *The return of the real*, October Book, MIT 1996

- FOSTER N., *Restaging Origin, Restaging Difference: Restaging Harald Szeemann's Work*, in Journal of Curatorial Studies 8: 2, pp. 232-58, 2019

- FOUCAULT M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Edizioni Burr, Milano 2013

— *L'archeologia di sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), trad. it. Di G. Borgiolo, Rizzoli, Milano 2006

— *What is an Author?*, in Marsh J., Caputo J.D., Westphal M. (a cura di), *Modernity and its discontents*. 299-314. Fordham University Press, New York 1969

- FRANCO S., GIANNACHI G., *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Edizioni Ca' Foscari, 2021 (open access)

- FRANCO S., NORDERA M., *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010

- FRANCO S., *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra* in DANZA E RICERCA, vol. 12, Bologna 2020, pp. 217-236

— *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica* in RICERCHE DI S/CONFINE, vol. n. 5, 2019, pp. 55-65

- FRANK R., VON BISMARCK B., *Of(f) Our Times: Curatorial Anachronics*, Sternberg Press e Oslo National Academy of the Arts, Berlin 2019

- GARCIA T., *Form and Object. A treatise on things*, Edinburgh University Press, Edinburgo 2014

- GIANNACHI G., KAYE N., SHANKS M., *Archaeologies of presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, edizioni Routledge, New York 2012

- GIANNACHI G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma 2021

— *Archive Everything. Mapping the everyday*, The MIT Press, Londra 2016

- GIONI M., BELL N., (a cura di), *Il Palazzo enciclopedico,* cat. mostra (Venezia, 55.esima Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, 1 giugno-24 novembre 2013), La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 2013

- GIONI M., PINOTTI A., *Images of images: survivals and repetitions of forms*, in *Per la scrittura di un immagine / To Write An Image*, Ennesima, Mousse Publishing – La Triennale, Milano 2015

- GLISSANT E., *Poetica della relazione*, Quodlibet, Roma 2007

- GRAEVE INGELMANN I., *Mechanics and Expression: Franz Roh and the New Vision – A Historical Sketch*, MoMA Essay, n.d.

- GREEN B., *L'universo elegante. Teoria delle stringhe*, Einaudi, Milano 2005

- GRUNENBERG C., *The Uncanny by Mike Kelley* (catalogo della mostra *The Uncanny*, Tate Liverpool, Liverpool 2004), Verlag der Buchhandlung Walther Koning, Colonia 2004

- HAQ N. (a cura di), *Legsicon. Laure Prouvost* (catalogo della mostra *AM-BIG-YOU-US LEGSICON,* M HKA, Anversa 2019), Books Works e M HKA, Brugge (BE), 2019

- HARMAN G., *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*, Zero Books, Winchester 2010

— *The Quadruple Object,* Zero Books | John Hunt Publishing, UK: Londra 2011

— *The Third Table, 100 Notes - 100 Thoughts series*, dOCUMENTA (13), Hatje Cantz, 2012

— *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Penguin Random House, UK: Londra 2017

— *Aesthetics and the Tension in Objects*, in [Met]Afourism, Midsea Books Ltd, La Valletta Malta 2018, pp. 11–19

— *Ontologia Orientata agli Oggetti*, Carbonio editore, Milano 2021

- HARTOG F., *Regimes of Historicity, Presentism and experiences of Time*, Columbia University Press, New York, 2015

- HEAT S. (ed.), *Roland Barthes. Image Music Text*, Fontana Press, Londra 1977

- HELD B., SUBIRÀ P., *Possibility of Action: The Life of the Score*, catalogo della mostra al Museu d'Art Contemporani de Barcelona Study Center (Barcellona, 2008). Programma online: https://img.macba.cat/public/uploads/20080617/Programa_PDF_ENG.pdf

- HEIDEGGER M., *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 2006

- HENROT C., *Elephant Child*, Inventory Press, Koening Books

-HIRSCH J., *Postmodernism, the Second Generation, and Cross-Cultural Posttraumatic Cinema*. in AAVV, *Afterimage: Film, Trauma And The Holocaust,* Temple University Press, Filadelfia, 2004, pp. 140-162

- HOLZHEY C., WEDEMEYER A. (a cura di), *RE-. Errant glossary*, ICI Institute, Berlino, 2019

- JENKINS J. (a cura di), *In the Spirit of Fluxus* (catalogo della mostra), Walker Art Center Minneapolis, Minneapolis 1993

- JOHNSON K., *Performing Pasts for Present Purposes: Reenactment as Embodied, Performative History* in D. Dean et al. (a cura di), *History, Memory, Performance*, Palgrave Mcmillan, UK 2015, pp.36–52

- JONES A., HEATHFIELD A. (ed.), *Perform, Repeat, Record, Live Art in History, Intellect*, The Mill/The University of Chicago press, Bristol/Chicago, 2012

- JONES A., STEPHENSON A. (ed.), *Performing the Body. Performing the Text*, Routledge, Londra e New York, 1999

- JONES A., *"Presence" in absentia. Experiencing Performance as Documentation*, Art Journal, Winter 1997

- KELLY K. (a cura di), Joan Jonas. *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, DIA art Foundation and Yvon Lambert, New York e Parigi, 2006

- KERNBAUER, E., *Anachronic concepts, art historical containers and historiographical practices in contemporary art*, in Journal of Art Historiography, vol. 16, June 2017

- KHOLEIF O. (ed.), *Two Days after forever. A reader on the choreography of time* (catalogo della mostra), Sternberg Press, Berlino 2015

- KITAMURA K., *Recreating Chaos: Jeremy Deller's The Battle of Orgreave*. In I. McCalman, P.A. Pickering (a cura di) *Historical Reenactment. Reenactment History*. Palgrave Macmillan, London 2010

- KORZYBSKI A., *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, European Society for General Semantics, Quinta edizione, New York 1994

- KOTZ L., *Circuit and Score*, in AAVV., *See this sound. Versprechungen von Bild un Ton / Promises in Sound and Vision*, Verlag der Buchhandlung Walther Köning, Colonia 2009, pp. 129-143

— *Object, Action and Ephemera*, in A. Hochdörfer, S. Neuberger (a cura di), *Konzept Aktion Sprache / Concept Action Language,* Museum of Modern Art/Foundation Ludwig, Vienna 2010, pp. 39-49.

- KRAMER S. (a cura di), *The Way of the Shovel. Art as Archaeology* (catalogo della mostra), Museum of Contemporary Art, Chicago, 2014

- KRAUSS E. (a cura di), *Goshka Macuga. Intellectual Cooperation,* (catalogo della mostra Neues Museum 13 luglio – 16 settembre 2018), Koening Book, Colonia 2018.

- KRAYNAK J. (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writing and Interviews*, The MIT Press, Cambridge (MA) e Londra (UK), 2005

- KRISTEVA J., *Semeiotichè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978

- KUBLER G., *La forma del tempo*, Einaudi, Milano 1989

- KUZMA M., LAFUENTE P., OSBORNE P., *State of Things*, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books, IUAV Venezia, The State of Things', catalogo della mostra del Padiglione Norvegia alla 54esima Biennale di Venezia 2011.

- LAMBERT-BEATTY C., *Time Management*, in Clausen B. (a cura di), *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna 2006

- LARGE D., *On 'untimeliness': temporal structures in Nietzsche or: 'The day after tomorrow belongs to me'*, in Journal of Nietzsche Studies , Autumn 1994, No. 8, *Time, Cause and Value* (Autumn 1994), pp. 33-53

- LEONARDI F., *Curating the context: re-enacting and reconstructing exhibitions as ways of studying the past*, in Museum Management and Curatorship, Vo. 36, issue 2, 2021

- LEPECKI A., The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal, 42*(2), 28-48. 2010 <doi:10.1017/S0149767700001029>

— *Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object*, OCTOBER 140, Spring 2012, Ltd. And Massachussets Institute of Technology, 2012

- LIVERANI P., *Reimpiego senza ideologia, La lettura antica degli spolia dall'arco di Costantino all'età Carolingia*, Rom. Mitt. 111, 2004

- LORENZ R., *Not Now! Now! Chronopolitics, Art and Research*, Sternberg Press, Berlino 2014

- LUND J., *The contemporary condition series. Anachrony, contemporaneity, and Historical Imagination*, Sternberg Press, Berlino 2019

- LÜTTICKEN S., *History in motion: Time in the Age of the Moving Image*. Sternberg Press, Berlino 2013

— *Life once more. Forms of reenactment in contemporary art*, Witte de With, Rotterdam 2015

- MACKSEY R., DONATO E., *The Structuralist Controversy. The Language of Criticism & The Sciences of Man*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora e Londra, 1979

- MAINETTI M.(a cura di*), Goshka Macuga. Before the Beginning and After the End* (catalogo della mostra a Fondazione Prada, 4 febbraio al 19 giugno 2016), Edizioni Fondazione Prada, Milano 2016

- MALIK, S., *ContraContemporary*, in Thijs Lijster (a cura di), *The Future of the New*, Valiz 2018, pp. 247-278.

- MARTI ARIS C., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 2010

- MCKENZIE L., *After Inspired by an Atlas of Leprosy. Comprising decoration from a private apartment – office Berlin by Lucy McKenzie* (catalogo della mostra, Galerie Buchholz di New York) Lucy McKenzie e Galerie Buchholz, New York-Berlino 2016

- MEILLASSOUX Q., *Dopo la finitudine, Saggio sulla necessità della contingenza*, Mimesis, Milano- Udine 2012

— *Time without becoming*, Mimesis International, Milano-Udine 2014

- MEISTER C. et.al. (a cura di), *Camille Henrot. Elephant Child*, Inventory Press e Koenig Books, Londra e New York 2016.

- MELANDRI E., *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004

- MELONI L., *Arte guarda arte: pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia Books, Milano 2013

- MENGONI A., *Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini*, La casa Usher, 2013

— *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, Engramma n. 100, settembre/ottobre 2012

— *La temporalità plurale delle immagini*, Carte Semiotiche (2013), pp. 12-17

— *Ri-montaggi*, in Borgherini M.M. (a cura di), I*mmagini, rappresentazioni. Metamorfosi, migrazioni, ombre*, Aracne, Roma 2014

- MEREWETHER C. (a cura di), *Archive*, Documents of Contemporary Art Series, Whitechapel Gallery, MIT PRESS, Londra, Cambridge 2006

- MEYEROWITZ P. (a cura di), *Gertrude Stein: Writings and Lectures 1909-1945*, Penguin, Baltimore 1967, p. 21-30

- MIGNOT D. (a cura di), *Joan Jonas: Works 1968–1994*, 116–119. Stedelijk Museum, Amsterdam 1994

- MOLYNEAUX B.L. (a cura di), *The Cultural Life of Images,* Routledge, Londra 1997

- MONTANI P., *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Bari 2010

- MORSE M., Soft is Fast. Simone Forti in the 1960s and After, The MIT Press, Cambridge Massachusetts e Londra, 2016.

- MORTON T., *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018

— *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World,* University of Minnesota Press, Minneapolis 2013

— *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, Londra, Inghilterra 2010

- MUDU S., THOMAIDIS D., *Sacri rituali in luoghi profani*, OFFICINA* (27) *Sacro e Profano*, Anteferma edizioni, 2019

- MUDU S., *Under the Sign of Re-enactment*, in C. Baldacci, S. Franco (a cura di), *On Reenactment*, Concepts Methodologies, Tools, Academia Press

— *Oltre il re-enactment. Strategie di apertura nell'arte contemporanea*, OFFICINA* (24) *Autenticità*, Anteferma edizioni, Treviso 2019

— *Spazi Critici. I luoghi della scrittura d'arte contemporanea*. Mimesis, Milano 2018

- MUHLE M., *The Times of Reenactment, From Minimalism to Time Based Media*, in *Timing, On the temporal dimension of Exhibiting*, Sternberg Press, Berlino, 2014, pp. 47-60

- NAGEL A., WOOD C.S., *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York 2010

- NANAY B., *George Kubler and the Biological Metaphor of Art*, British Journal of Aesthetics, vo. 58, n 4, Ottobre 2018, pp. 423-434

- OSBORNE P., *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Verso, Londra, 1995

— *Contemporary Art is Post-Conceptual Art*, (Lecture) Fondazione Antonio Ratti, Atti Luglio 2010

— *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*, Verso, Londra, 2013

— *Temporalization as Transcendental Aesthetics. Avant-Garde, Modern, Contemporary*, The Nordic Journal of Aesthetics No. 44-45, 2012-2013, pp. 28-49

— *The postconceptual condition. Or, the cultural logic of high capitalism today*, Radical Philosophy 184, Marzo/Aprile 2014, pp.19-27

— *The postconceptual condition. Critical Essays*, Verso, Londra New York, 2018

- PERNIOLA M., *L'arte espansa*, Einaudi, Milano 2015

— *Sex Appeal of the Inorganic*, continuum, New York e Londra 2004

- PHELAN P.. *The ontology of performance: representation without reproduction,* in *Unmarked, the Politics of Performance*, Routledge edizioni, Londra e NewYork, 1993

- PINOTTI A. (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018

- PINOTTI A., SOMAINI A., Walter Benjamin. Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media, Einaudi, Torino 2012

- PROCTOR J. (a cura di), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Monaco 2020.

- REBENTISCH J., *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlino 2012

- RICOEUR P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003

- RICOEUR P., *Tempo e racconto*, vol.III, Jaca Book, Milano 1999

- ROBINSON J., *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960*, in OCTOBER 127, Inverno 2009, MIT Ltd., Massachusetts, pp. 77-108

- ROELSTRAETE D., *The way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art* (catalogo della mostra), Museum of Contemporary Art, Chicago 2013-14

- ROH F., TSCHICHOLD J., *Foto-auge: 76 Fotos der Zeit* (*Photo-eye: 76 photos of the time*), F. Wedekind, Stoccarda 1929

- ROSENBERG H., *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975

- ROVELLI C., *Helgoland*, Adelphi, Milano 2020

— *The Order of Time*, Riverhead books, New York 2018

— *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017

- SACKS O., *Il fiume della coscienza*, Adelphi, Milano 2018

- SAVINIO A., *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984

— *Peer Gynt di Werner Egk*, in Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio, a.v. n. 20, 16 maggio 1942, p. 5; in *Scatola sonora*, Il Saggiatore, (edizione digitale) Milano 2017

— *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 2011

- SCHAWINSKY X., *Spectodrama: Contemporary Studies*, in Leonardo, vol.2 n. 3, luglio 1969, pp. 283-286

- SCHMIDT_BURKHARDT A., *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus (Second, revised and enlarged edition)*, Springer, Wien New York 2011

- SCHNEIDER R. (a cura di), *Performing remains, art and war in times of theatrical re-enactment*, Routledge edizioni, Londra e NewYork 2011

- SCHOLEM G., *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi ebook, edizione digitale 2015

- SEITZ W.C. (a cura di), *The Art of Assemblage* (catalogo della mostra), The Museum of Modern Art, 1961

- SETTIS S., *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2017

- SFORZINI A., *Repetition: Differential Monotony, Affects, Creation*, in Holzhey C.F.E., Wedemeyer A. (a cura di), *Re-: An Errant Glossary,* Cultural Inquiry, 15 (Berlin: ICI Berlin, 2019) (Berlin: ICI Berlin, 2019), pp. 99–105

- SHANKS M., *Social Theory and Archaeology*, Polity Press, Cambridge 1987.

- SIMONDON G., *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Jérôme Millon, Grenoble 2013.

- SMILES S., MOSER S., (a cura di), *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, Blackwell, Oxford, 2005.

- SMITH J.E.H (a cura di), *Emdodiment. A History*, Oxford University Press, Oxford e New York, 2017

- SMITH V., NIESLUCHOWSKI W. (a cura di), *Joan Jonas. Five Works*, Queen Museum of Art, New York 2003

- STEIN G., *What are Masterpieces*, Pitman, New York 1970

- THOMAS J., *Time, Culture, and Identity: An Interpretative Archeology*, Routledge, Londra 1996

- TIEDEMANN R., SCWEPPENHÄUSER H. R. (a cura di), Gesammelte Schriften; trad. ita E. Ganni (a cura di), Walter Benjamin. Opere complete, vol. IX Walter Benjamin, I "passages" di Parigi, Einaudi Editore, Torino 2000.

- TUYMANS L., BOHM G., CLARK T.J., DE WOLF H., *Luc Tuymans, The Image Revisite*d, Ludion 2018

- VALAGUSSA, F. (a cura di), *Walter Benjamin. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2014

- VETTESE A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2010

— *L'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2012

- VŌ D., BOURGEOIS C., *Slip of the Toungue*, catalogo mostra (Venezia, Punta della Dogana, Fondazione Pinault 2015), edizioni Pinault Collection- Marsilio, Venezia 2015

- VON BISMARCK B. et.al (a cura di), *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, Kulturen des Kuratorischen, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig and Sterberg, Londra-Berlino 2014

- YOUNG L. M. (a cura di), *An Anthology of Chance Operations*, Library of Congress, New York 1963

- ZUCCONI F., *La Sopravvivenza delle Immagini nel Cinema. Archivio, Montaggio, Intermedialità*, Mimesis edizioni (collana cinema), Milano-Udine 2013

Articoli di giornale e riviste

- CANET M., DE BRUGEROLLE M., WOOD C., *From Performance to Post-performance. A conversation between Marie Canet, Marie de Brugerolle e Catherine Wood*. Mousse magazine (44), Milano 2014, pp. 162-171

- CENTI L., *Rizoma e Struttura*, DATA Pratiche e teorie dell'arte, n. 31, Milano 1978

- CHALUPECKY J., *Time Zero*, DATA Pratiche e teorie dell'arte, n. 18, Milano 1975

- DE BRUGEROLLE M., *Ubi? Quolibet!*, la Warburghiana (2), *Archivi e Paesaggio*, 2010, p.13

— *Post-performance future*. Mousse magazine (63), Milano 2018, pp. 200-208

— *Next to Performance. What's leftover?*. Flash Art International 257, Milano 2007, pp. 88-90

- KATRIB R., *Camille Henrot*, Cura magazine, nr.18, p.53

- MUDU S., *Una strana sensazione di tempo. Haris Epaminonda, Pablo Bronstein e Anthea Hamilton*, in Flash Art, nr. 347, dic-gen 2019-20, pp. 66-73

— *L'ostinata teatralità dell'installazione. Augustas Serapinas, Rebecca Ackroyd e Tomaso De Luca*, in Flash Art Italia, nr. 348, feb-marz, 2020, pp. 40-48

— *Da before- ad after-images. Gli oggetti orfani e la mostra come archivio*, in C. Baldacci, A. C. Cimoli (a cura di), *Archivio è Potere*, roots-routes magazine anno 10 n. 33

— *Gestualità fluide. Trasformazioni e trasmissioni nei corpi di Michele Rizzo*, in Flash Art Italia, nr. 351, inv, 2020 pp. 128-143

— *Fluid Gesture: Transformations and Transmissions in the Bodies of Michele Rizzo*, in Flash Art International, nr. 333, inv., pp. 128-143

— *Di corpi celesti e moti rivoluzionari. Una conversazione non-lineare con Alessandro Sciarroni*, in Flash Art Italia, nr. 352, pp. 178-189

— *Bruce Nauman. Contrapposto Studies* in Flash Art Italia, nr. 354, pp. 36-37.

- FOLKERTS H., *Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness*, South Magazine n. 7 [documenta 14 no.2], documenta 14.

- MARTINI F., *Detections, leftovers, "dead things", and the time in-between: notes on exhibiting performance.* Oncurating.org, no.15, pp. 42-44

- PANAYIOTOU C., SETTIS S., (in conversazione) *Double Ancient,* Flash Art International 304, Milano 2015

- QUESADA M., *Parigi 1930. Savinio inventa la sua arte e sulle tele si muovono Dei*, Repubblica 23 febbraio 1991

- TRINI T., *Agnetti: uso e nozione del tempo,* DATA Pratiche e teorie delle arti, n. 7-8, Milano 1973

Conferenze

- BALDACCI C., NICASTRO C., SFORZINI A., *Over and Over and Over Again, Re-enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Institute for Cultural Inquiry – ICI Berlino, 16-17 novembre 2017

- BALDACCI C., FRANCO S., *On Reenactment. Concept, Methodologies, Tools, online international* conference nell'ambito del progetto Mnemedance, 19-20 novembre 2020

- BRILLIANT R., KINNEY D., *Mirror and Spolia: premodern Practice and Postmodern Theory,* Clark Art Institute, Boston 2006

- BRILLIANT R., *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, «Prospettiva» 31, 1982, pp. 2–17.

- CZIRAK A. et al. (a cura di), *P/RE/ENACT! Performing in Between Times*, Institute for Cultural Inquiry – ICI Berlino, 27 ottobre 2017

- OSBORNE P., *On the Historical Existence of Objects: Archive as Afterlife an Life of Art*, ECAL / University of Art and Design Lausanne – Conferenza nell'ambito del Progetto Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions – 21 ottobre 2016 – registrazione online - https://www.youtube.com/watch?v=2XmSSQcII58

- PINOTTI A., *Iconologia dell'orientamento* (estratto), Accademia delle Scienze, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Urbino, Urbino 16 settembre 2016

CREDITI FOTOGRAFICI

Tutte le opere sono Courtesy l'Artista, salvo diversa indicazione. In caso di copie o riproduzioni, vengono indicate le dimensioni dell'opera originale.

Capitolo I

1. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Tavola B, 1929
Riproduzione dalle lastre fotografiche
© Warburg Institute, Londra

2. André Malraux tra le immagini del suo *The Imaginary Museum of World Sculpture*, 1953.
Photo M.Jarnoux ©M.Jarnoux/Parismatch/Scoop

3. El Lissitzky, *Self-Portrait (The Constructor)*, 1924
Stampa ai Sali d'argento
Museum of Modern Art New York, Thomas Walther Collection.
Gift of Shirley C. Burden, by exchange © 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

4. Florence Henri, *The glory that was Greece*, 1933 ca.
Fotomontaggio
Florence Henri © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri

5. Valentine Penrose, *Untitled*, 1950 ca.
Collage
Riprodotto da V. Penrose, *Dons des Feminines*, Librairie "Les Pas Perdus", Parigi 1951

6. Alberto Savinio, *Atlante*, 1927
Olio su tela
Collezione privata

7. Hans Namuth, *Jackson Pollock*, 1950
Fotografia ai Sali d'argento
© National Portrait Gallery, Smithsonian Institute; gift of the Estate of Hans Namuth

8. Mary Caroline Richards, planimetria per *Theater pieace n. 1* al Black Mountain College, disegno realizzato per William Fetterman nel 1989.
Riprodotto da W. Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces (Contemporary Music Studies)*, Routledge, Londra, New York, 1996, p. 100.

9. Xanti Schawinsky, *Collages per illustrare gli Spectodramas, 7 dimostrazioni amorfe*, 1924-38
Materiale fotografico su carta
The Xanti Schawinsky Estate, Zürich

10. Xanti Schawinsky, *Collages per illustrare gli Spectodramas, 8 costruzioni tensionali*, 1936-37
Materiale fotografico su carta
The Xanti Schawinsky Estate, Zürich

11. Robert Rauschenberg, *Minutiae*, 1954
Assemblaggio (olio, carta, tessuto, giornali, legno, metallo, plastica e specchi su struttura di legno e ferro)
Collezione Privata, Courtesy Hauser & Wirth

12. Robert Rauschenberg, *Minutiae (spettacolo)*, 1954
Scenografia per l'omonimo spettacolo eseguito dalla Merce Cunningham Dance Company
In foto: Remy Charlip and Anita Dencks
Foto credits: Louis Stevenson.

13. *The Art of Assemblages*, vedura dell'installazione, 4 ottobre 1961–12 November 1961.
Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN695.8.
Photograph by Soichi Sunami.

14. George Maciunas, Chronology of Russian History: 1896–1917 (Reactionary Government /Progresive Opposition) (dettaglio), c. 1953-54.
Inchiostro e matita su fogli a righe, 2 fogli abbinati
Riproduzione da A. Schmidt Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus (Second, revised and enlarged edition)*, Springer, Wien New York 2011, p. 113.
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, 2008. Courtesy of Billie Maciunas. Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, New York.

15. George Maciunas, Chronology of Russian History: 1917–1934 (Industry/ Agriculture/ Budget/ Poetry /Prose) (dettaglio), c. 1953-54.
Inchiostro e matita carta
Riproduzione da A. Schmidt Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus (Second, revised and enlarged edition)*, Springer, Wien New York 2011, p. 116.

16. George Maciunas, *Greek and Roman History of Art Chart* (dettaglio), c. 1953-54.
Inchiostro e matita carta
Riproduzione da A. Schmidt Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus (Second, revised and enlarged edition)*, Springer, Wien New York 2011
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, 2008. Courtesy of Billie Maciunas. Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, New York.

17. Giulio Paolini, *174*, 1965
Fotografia applicata su tavola, 150 x 120 cm
GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino
© Giulio Paolini Foto Riccardo Gonella. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

18. Jean Antoine Watteau, *Les Charmes de la Vie*, 1718
Olio su tela
© The Wallace Collection, London

19. Giulio Paolini, *Mnemosine (Les Charmes de la Vie/1)*, 1981
Collage su tela dipinta ad acrilico e su parete
Tela 160 x 240 cm, misure complessive variabili
Collezione privata, Torino
© Giulio Paolini
Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

20. Giulio Paolini, *Mnemosine (Les Charmes de la Vie/2)*, 1981–1983
Tele montate una sopra l'altra, collage su tela dipinta ad acrilico e su parete
Misure complessive variabili
CIC Lyonnaise de Banque, Lione
© Giulio Paolini Foto © Agostino Osio. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

21. Giulio Paolini, *Mnemosine (Les Charmes de la Vie/3-6)*, 1981–1987
Tele dipinte ad acrilico, calchi in gesso
236 x 360 x 320 cm
The Olnick Spanu Collection, New York © Giulio Paolini
Foto © Agostino Osio. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

22. Immagine della mostra *Teatro di Mnemosine. Giulio Paolini d'après Watteau*
LAC Lugano Arte e Cultura, 2015
Giulio Paolini, *Mnemosine (Les Charmes de la Vie/1-9)*, 1981–1988
Foto © Agostino Osio. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

23. Paolo Portoghesi, *La Strada Novissima*, 1980
Prima Biennale di Architettura di Venezia 1980: *The Presence of the Past*
Riproduzione immagini da Domus 605 / aprile 1980

24. Paolo Portoghesi, *La Strada Novissima*, 1980
Prima Biennale di Architettura di Venezia 1980: *The Presence of the Past*
Dettaglio facciata di Hans Hollein
Riproduzione immagini da Domus 605 / aprile 1980

25. Dick Higgins, *Intermedia Chart*, gennaio 1995
Stampa laser, 28 x 21 cm. firmato.
Collezione Luigi Bonotto. Courtesy Fondazione Bonotto

26. Philip Corner, *Intermedia Chart (update)*, 2009
Intervento manuale su foglio di cartone stampato, 80 x 60 cm. firmato.
Collezione Luigi Bonotto. Courtesy Fondazione Bonotto.

27. Lamberto Pignotti, *Intermedia Chart (update)*, 2019
Intervento manuale su foglio di cartone stampato, 80 x 60 cm. firmato.
Collezione Luigi Bonotto. Courtesy Fondazione Bonotto.

28. Tomomi Adachi, *Intermedia Chart (update)*, gennaio 2020
Intervento manuale su foglio di cartone stampato, 80 x 60 cm. firmato.
Collezione Luigi Bonotto. Courtesy Fondazione Bonotto.

29. Alberto Savinio, *Monumento ai giocattoli*, 1930
Olio su tela
Collezione Privata

30. Haris Epaminonda, *VOL. XXVII*, 2019
Installazione. Materiali vari. Veduta dell'installazione presso 58. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, 2019
Fotografia di Stefano Mudu

31. Alexandra Pirici e Manuel Pelmus, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale,* 2013
Performance. Veduta dell'enactment de *L'incontro Supremo* di Giacomo Grosso presso il Padiglione Romania alla 55. Biennale di Venezia, 2013.
Photo credits: Eduard Constantin

32. Alexandra Pirici, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale,* 2013
Performance. Veduta dell'enactment de *Untitled* di Felix Gonzalez Torres presso il Padiglione Romania alla 55. Biennale di Venezia, 2013.
Photo credits: Eduard Constantin

33. Giacomo Grosso, *Incontro Supremo,* 1895
Pittura su tela
© Courtesy La Biennale di Venezia, Archivio ASAC

34. Felix Gonzalez-Torres *Untitled (Lover Boys)*, 1991. Installed in *Felix Gonzalez-Torres: This Place*. Metropolitan Arts Centre, Belfast, Northern Ireland, United Kingdom. 30 Ottobre 2015 – 24 Gennaio 2016. A cura di Eoin Dara. Courtesy of Metropolitan Arts Centre, Belfast.

35. Alexandra Pirici, *Aggregate,* 2017-19
Performance environment, durata 4 ore
Veduta della performance presso il Messeplatz di Basilea, giugno 2019
Fotografia di Cecilia Alemani e Andrei Dinu.

Capitolo II

1. Christodoulos Panayiotou, *Spoil Heap*, 2015
Mattonelle, dimensioni variabili
Courtesy the artist, Rodeo, Istanbul, London; Kamel Mennour, Parigi e Padiglione Cipro
Foto by Aurelien Mole

2. Christodoulos Panayiotou, *74.51.2369*;
74.51.2617;
74.51.2458;
74.51.2498;
74.51.2869, 2015
Tutte pietra calcarea
© Collezione di Repubblica di Cipro; Photo by Aurelien Mole

3. Christodoulos Panayiotou, *Opus Vermiculatum*, 2015,
Mosaico murale
© Collezione di Repubblica di Cipro; Photo by Aurelien Mole

4. Goshka Macuga, *Death of Marxism, Women of All Lands Unite*, 2013
Arazzo di lana
© The Broad, Los Angeles

5. Miroslav Tichý, *Untitled*, n.d.
Fotografia in bianco e nero, cartolina
Tichy Ocean

6. Miroslav Tichý, *Untitled*, n.d.
Disegno a pastello
Tichy Ocean

7. Goshka Macuga, *Death of Marxism, Women of All Lands Unite*, 2013
Arazzo di lana
Courtesy l'Artista e Andrew Kreps Gallery, New York

8. Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*,1863
Olio su tela, 207 x 265 cm.
Donation Etienne Moreau-Nélaton, 1906
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Benoît Touchard / Mathieu Rabeau

9. Goshka Macuga, *Death of Marxism, Women of All Lands Unite*, 2013.
Courtesy Andrew Kreps Gallery, New York.

10, 11. Goshka Macuga, *Death of Marxism, Women of All Lands Unite*, 2013
Suite for Tichy, digital print on lycra, 130.2x127 cm
© The Broad, Los Angeles

12. Busto Antonio Canova, Antonio Canova Gesso con répere,
Gypsotheca e Museo Antonio Canova, Possagno
© Fabio Zonta

13. Alexandra Pirici, *Aggregate,* 2017–19
Vedura della mostra, Hopscotch Rayuela, Art Basel Cities: Buenos Aires.
Photo by Alexandra Pirici.

14. Antonio Canova, *Amore e Psiche,* 1787–93
Scultura, marmo bianco, 155 cm ca.

15. Wassily Kandinsky, *Dance Curves: On the Dances of Palucca* (1925–26),
serie di 4, penna e inchiostro su cartoncino grigio, 215x160 mm
Collezione Staatlitche Kunstammlungen, Dresda
Riproduzione da Das Kunstblatt arts journal, sempre 1926. Photos by Charlotte Rudolph.

16, 17. *Labanotation*, 1927 ca.
Riproduzione da Rudolf von Laban *Schrifttanz*, volume 1.
Vienna, Universal Edition, 1928
Courtesy Leeds University Library

18. Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto*, 1968
16mm film trasferito su DVD, b/n, suono, 54 min
Courtesy: Electronic Arts Intermix / Mumok Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna

19. Policleto, *Doriforo*, II–I secolo a.C. ca.
Marmo, 212 cm
Museo Archeologico Nazionale, Napoli

20. Bruce Nauman, *Contrapposto Studies, (I through VII)*, 2015-2016
Video a sette canali (colori, suono), durata continua e dimensione variabile
© Crediti congiunti: The Museum of Modern Art, New York, Fondazione Pinault, Philadelphia Museum of Moderna Art

21. Bruce Nauman, *Performance Corridor,* 1969.
Tavola di cartongesso, legno, 243x609x50 cm
Courtesy Sperone Westwater Gallery, New York.

22. Monica Bonvicini, *3rd Act / Never Die*, 2019
Installazione acciaio inossidabile, Glenos LED, ferro, ruote
Foto di Andrea Rossetti © Monica Bonvicini e Galerie Peter Kilchmann

23. Monica Bonvicini, *Give Me the Pleasure*, 2019
Performance eseguita nell'ambito della mostra *Blind Me! Torture Me!* (2019) alla Galerie Peter Kilchmann di Zurigo
Foto di Andrea Rossetti © Monica Bonvicini e Galerie Peter Kilchmann

24. Monica Bonvicini, dalla serie *Blind Me! Torture Me!* (#4), 2019
Tempera and digital print on canvas, 152 x 210 cm
Monica Bonvicini e Galerie Peter Kilchmann

25. Max von Oppenheim, *Der Tell Halaf* (copia dell'artista), 1931
Carta stampata e rilegatura, 23x15.5 cm
Courtesy MMA

26. Fotografo sconosciuto, Fotografia di Faek Borkhoche che tiene un serpente con una mano. (fronte della cartolina). Sul retro della cartolina una lettera olografa indirizzata alla moglie Victoria Saba Borkhoche, 5 giugno 1929
Gelatin silver print
Courtesy MMA

27. Rayanne Tabet, *Orthostates*, (2017–in corso)
Veduta installazione Forgotten Kingdoms al Museum Louvre (2019)

28. Rilievo ortostato: figura seduta che tiene un fiore di loto, ca. X–IX secolo a.C.
Basalto, 68x107x51 cm
The MET Collection from the Alien Property Custodian, New York

29. Rayanne Tabet, *Orthostates*, (2017–in corso), [*Orthostat #170a*] (2017)
Frottage su carta, incorniciato, 77x107 cm
Acquistato, Lascito di Henrie Jo Barth e Josephine Lois Berger-Nadler Endowment Fund, 2019

30, 31. Rayanne Tabet, *Basalt Shards*, (2017–in corso)
Veduta dell'installazione della mostra alla Sharjah Foundation, 2021
1000 frottage di dimensione variabile
Foto di Shanavas Jamaluddin

32. La testa della "venere seduta" emerge dagli scavi di Tell Halaf, Siria, 12 marzo 1912. Max Freiherr von Oppenheim Foundation Archives, Sal. Oppenheim jr. & Cie., Cologne

33. Venere seduta dopo i bombardamenti del 1943, (2017–in corso)
Basalto, 92x82x100 cm
Max Freiherr von Oppenheim Foundation, Cologne

34. Rayanne Tabet, *Ah, my beautiful Venus!*, 2017
Veduta dell'installazione al Kunstinstituut Melly
6.5 tonnellate di basalto, legno, fogli stampati, documenti di spedizione, essenze, documenti di spedizione
Foto di Aad Hoogendoorn

35, 36. Rayanne Tabet, *Ah, my beautiful Venus!* (dettaglio), 2017
Veduta dell'installazione al Kunstinstituut Melly
6.5 tonnellate di basalto, legno, fogli stampati, documenti di spedizione, essenze, documenti di spedizione
Foto di Aad Hoogendoorn,

37, 38. Rayyane Tabet, *Genealogy*, 2016
12 frammenti di tappeto in lana di capra, 11 frammenti di lino e tinta sul muro, dimensioni vaiabili
Veduta dell'installazione, Kunstverein Amburgo, 2017-18
Foto di Fred Dott

39. Rayyane Tabet, *Fragments /Bruchstücke*, 2018
Carta stampata e rilegatura con copertina rigida, 15x23 cm, 312 pagg.
Kaph Book e Kunstverein (Amburgo)

40. Rayyane Tabet, *Dear Victoria*, 2016
Performance a daadgalerie, Berlino. Durata 25 min

41. Rayyane Tabet, *Dear Victoria*, 2017
Performance al Metropolitan Museum of Art MET, New York, Durata 25 min

42, 43. Rayyane Tabet, *Portrait of Faek Borkhoche*, 2021
Valigia, pelle di serpente, libro, appunti sul campo, fotografie e documenti vari
Veduta dell'installazione a Sharijah Art Foundation
Foto Shanavas Jamaluddin

44. Rayyane Tabet, *Digital Surrogates*, 2021
Web Archive: https://archive.rayyanetabet.com/

45. Exhibition view of Entrartete Kunst, 1937, Monaco di Baviera
Presentata al Van Abbemuseum in occasione della mostra The Politcs of Collcting – The Collecting of Politics, 2011

46. Exhibition view of Lina Bo Bardi allestimento per Museu de Arte de São Paolo, 1968, San Paolo
Presentata al Van Abbemuseum in occasione della mostra The Politcs of Collcting – The Collecting of Politics, 2011

47. Exhibition view of Musée Imaginaire, 1947, written by André Malraux interpreted by Florian Schneid Presentata al Van Abbemuseum in occasione della mostra The Politcs of Collcting – The Collecting of Politics, 2011

48. *When Attitudes become form*, Berna 1969
a cura di Harald Szeemann Kunsthalle Berna
Nella foto: Richard Serra, *Belts*, 1966–67
Richard Serra, *Close pin Prop*, 1969
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection 91.3863

49. *When Attitudes become form*, Venezia 2013
a cura di Germano Celant Fondazione Prada
Nella foto: Richard Serra, *Close pin Prop*, 1969; *Sign broad prop*, 1969

50, 51. Simon Starling, *Nachbau*, 2007
Veduta dell'installazione 2007
© Simon Starling Courtesy Museum Folrwang, Essen

52. Danh Vō (a cura di), *Slip of the Tongue*, 2012
Dettaglio della mostra, con Testa del Redentore di Giovanni Bellini e Corail Costa Brava di Hubert Duprat. Foto Carlo Beccalli

53. Giovanni Bellini, *Testa del Redentore*, XV secolo (1500–1505)
olio su tavola, 33 x 22 cm
Gallerie dell'Accademia, Venezia

54. Hubert Dubrat, C*orail Costa Brava*, 1994–1998
corallo, mollica di pane, colla 25x25x25 cm
Courtesy Art:concept, Parigi

55. Danh Vō, *Beauty Queen*, 2013
Legno, 22x50x32 cm
Pinault collection

56. Danh Vō, *Your Mother sucks cocks in hell*, 2015
Frammento marmoreo di bambino, artigiano romano, I–II secolo d.c.; Madonna con Bambino in legno
di quercia policromo, primo gotico francese 1280–1380; compensato,
53,3x39,6x35,1 cm
Pinault collection

57. Jean Luc Moulenem, *La Toupie*, 2015
Cemento, 147x93x67 cm
Courtesy Galerie chantal crousel, Parigi

58, 59. Hubert Duprat, *Larve di tricottero che costruiscono il fodero,* 1980–2015
Oro, perle, turchesi, dimensioni variabili
Courtesy Art:concept, Parigi

Capitolo III

1. Marina Abramovic, *Joseph Beuys' How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 2005
Immagine della performance al Solomon R. Guggenheim Museum, 13 novembre 2005
Foto di Kathryn Carr

2. Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*),
Immagine della performance alla Galerie Schmela, Düsseldorf, 26 November 1965
Foto di Ute Klophaus
©Joseph Beuys/VG Bild-Kunst Copyright Agency, 2019

3, 5. *The Battle of Orgreave*, 1984
Documento fotografico originale
Riprodotta da Photofusion/REX/Shutterstock

4, 6. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001
Still dal video di Mike Figgis, 60 min, colours

7. YSL, *Yves Saint Lauren Campaign*, 1987
Amalia Vairelli fotografata da Helmut Newton

8. Olivier Saillard, *Models never talk*, 2014
Performance al Teatrino di Palazzo Grassi, 2016
Christine Bergstrom, Axelle Doué, Charlotte Flossaut, Claudia Huidobro, Anne Rohart, Violeta Sanchez, Amalia Vairelli. Nell'immagine Amalia Vairelli sostiene l'immagine di Newton che la ritrae poco prima di mimare le sensazioni in un embodiment.

9, 10. *Le Sacre du Printemps*, 1913
Fotografia di scena e scenografia
Musiche: Igor Stravinsky
Scene: Igor Stravinsky and Nicholas Roerich
Coreografie: Vaslav Nijinsky
Costumi: Nicholas Roerich

11, 12, 13, 14, 15. Mathilde Rosier, *Le massacre du printemps*, 2019 (video still).
Co-produced by Fondazione Donnaregina and Residency80121.
Courtesy the artist and Galleria Raffaella Cortese.

16. *Sacre du Printemps*, 2013
Coreografia originale di Vaslav Nijinsky del 1913,
Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev, Théâtre des Champs-Elysées, Paris
Premiere al Mariinsky Theatre: 9 Giugno 2003
Premiere del re-enactment: 13 Luglio 2012

17. Mathilde Rosier, *Machera utilizzata nella video-performance Le Massacre du Printemps*, 2020
Installazione Residency80121
Foto di Claudio Piscopo

18. Workshop a Ocean Space, Venezia, settembre 2018
Foto riprodotta dalla pagina instagram dell'artista

19. Mathilde Rosier, *Shell Paintings*, 2014–15
Veduta dell'installazione presso la Galleria Raffaella Cortese di Milano
I explore the mechanic of the mind, of perception and illusion
Foto di Lorenzo Palmieri

20. Mathilde Rosier, *Ceremonially Infused*, 2010 catalogo C. Emmert (a cura di)
Riprodotto da *Mathilde Rosier: Ceremonially Infused,* Snoeck Verlagsgesellschaft, Colonia 2011.

21, 22.Mathilde Rosier, *In the Fields of Intensive Prosperity*, 2019-2021.
Disegni, acquarelli e dimensioni varibili
Courtesy Galleria Raffaella Cortese, Milano

23. Mathilde Rosier, *In the Fields of Intensive Prosperity* (dettaglio), 2019-2021.
Courtesy Galleria Raffaella Cortese, Milano

24, 25, 26, 27. Mathilde Rosier, *Find circumstances in the antechamber*, 2011
Video e installazione
Foto di Arno Gisinger © Jeu de Paume

28. Mathilde Rosier, *Man and Horse*, 2006
Gouache su carta
Courtesy Galerie Iris Kadel, Karlsruhe

29. Mathilde Rosier, *Man and Owl*, 2006
Gouache su carta
Courtesy Galerie Iris Kadel, Karlsruhe

30. Mathilde Rosier, *The Ride*, 2006
Gouache su carta
Courtesy Galerie Iris Kadel, Karlsruhe

31. Mathilde Rosier, *Two Red Flowers*, 2006
Gouache su carta
Courtesy Galerie Iris Kadel, Karlsruhe

32, 33. Mathilde Rosier, *Photographies des pièces*, 2009
Veduta delle immagini installate nella casa in Borgogna appartenente alla famiglia da generazioni
Riprodotto da Riprodotto da L. Moukouri (a cura di), *Mathilde Rosier. Find Circumstances in the Antechamber / Trouver des circonstances dans l'antichambre*, ed. Du Jeu de Paume, Parigi 2010

34. Fotografia di Harry Burton riprodotta dalle pagine di un antica guida turistica egiziana.
L'immagine documenta la scoperta della tomba del Faraone Tutantkhamon avvenuta nel 1922.
Riprodotto da L. Moukouri (a cura di), *Mathilde Rosier. Find Circumstances in the Antechamber / Trouver des circonstances dans l'antichambre*, ed. Du Jeu de Paume, Parigi 2010
Immagine Originale: Griffith Institute, University of Oxford.

35. Mathilde Rosier, *Find circumstances in the antechamber*, 2011
Veduta della mostra al Jeu de Paume
Foto di Arno Gisinger © Jeu de Paume

36. Harry Burton, *Pharoh Tutankhamun*, 1922
Photograph of the antichamber of Tutankhamon's tomb

37. Mathilde Rosier, *Find circumstances in the antechamber*, 2010
Mathilde Rosier
Veduta dell'installazione a Le Jeu de Paume

38. Jim Ede, *A Way of Life*, 1984
L'edizione (2013, 2018) contiene l'introduzione dell'allora direttore della Tate, Sir Alan Bowness, inclusa per la prima volta nell'edizione del 1996

39. Anthea Hamilton, *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* (copertina del catalogo), 2015
A. Bonacina, J. Powell (a cura di), *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard*
Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016 – 1 maggio 2017, Kettle's Yard e Hepworth Wakefield, Cambridge 2016

40. Anthea Hamilton, Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard, 2015
Veduta dell'installazione Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016 – 1 maggio 2017
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

41. Kettle's Yard House Cottege
Veduta della scala a chiocciola interna
Foto di Stuart Whipps

42. Kettle's Yard House Cottege, Veduta dell'interno.
Immagine riprodotta da A. Bonacina, J. Powell (a cura di), *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* (catalogo della mostra a Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016 – 1 maggio 2017), Kettle's Yard e Hepworth Wakefield, Cambridge 2016

43. Anthea Hamilton, Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard, 2015
Veduta dell'installazione a Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016 – 1 maggio 2017
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

44. Henri Gaudier-Brzeska, *Dancer,* 1913 (fusione postuma, 1967)
Fusione in bronzo, 76.5x22.0x21.0 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

45. Henri Gaudier-Brzeska, *Boy with uplifted arms,* 1913 (fusione postuma, 1968)
Fusione in bronzo, 45.0x11.0x11.0 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

46. Henri Gaudier-Brzeska, *Red Stone Dancer,* 1913-14
Pietra rossa di Mansfield, 43.2x22.9x 22.9 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

47. Daniel Sinsel, *Butzenbrille,* 2006-07
Cemento e vetro, 8.5x22.0x17.5 cm
Courtesy Sadie Coles

48. Anthea Hamilton, *Volcano Table*, 2014
Vetro soffiato, pigmento rosso Ferrari, mattonelle, metallo.
Dimensioni reali: 250 cm x 120 cm x 80 cm
Parte della collezione Loewe. Photograph: LOEWE
Sullo Sfondo, sopra alla mensola, anche l'opera di Nicholas Byrne, *Love Pillow*, 2016
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

49. Anthea Hamilton e Samuel Nicolle, Mobile concettualizzati in occasione della mostra, 2015
Immagine croppata, Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

50. Jim Ede, *Spiral of pebbles*, n.d.
Vista della configurazione originaria a Kettle's Yard
Immagine riprodotta da A. Bonacina, J. Powell (a cura di), *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* (catalogo della mostra a Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016 – 1 maggio 2017), Kettle's Yard e Hepworth Wakefield, Cambridge 2016

51. Anthea Hamilton, *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard*, 2015
Installation viwe at Hepworth Wakefield, 15 settembre 2016 – 1 maggio 2017
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

52. Anthea Hamilton, *Christopher Wood Kimono*, 2016
Seta stampata digitale, cotone, struttura in acciaio
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

53. Anthea Hamilton , *British Grasses Kimono*, 2015
Seta stampata digitale, cotone, struttura in acciaio
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

54. Christopher Wood, *Self-portait*, 1927
Olio su tela, 129,5x96,0 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

55. Roger Phillips, *Wall Barley, (Hordean Murinum)*, 1980 (ristampata nel 2018)
Fotografia
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

56. Anthea Hamilton, *Kimono Cabinet*, 2016
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge
Foto di Stuart Whipps

57. Laëtitia Badaut Haussmann, *DB 16*, 2016
Compensato e mattonelle in ceramica, 400x105x270 cm
Courtesy Galerie Allen, Paris
Veduta dell'installazione Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard, Hepworth Wakefield, Wakefield, UK

58. George Kennethson, *Forma*, 1969–70
Alabastro scolpito, 48x29x31 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

59. Henri Gaudier-Brzeska, *Ornamental Mask,* 1912 (fusione 1969–70)
Bronzo, 68x68x20 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

60. Alfred Wallis, *Barque with man at the wheel on a stormy sea*, 1936–38
Olio su carta, 17x36.9 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

61. Alfred Wallis, *Five ships – Mount's Bay*, 1928 ca.
Olio e grafite su carta, 44.0x55.5 cm
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

62. William Scott, *Pears*, 1979
Courtesy of Kettle's Yard, University of Cambridge

63. Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, 1980
Fotografia ai Sali d'argento
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

64. Juan Sànchez Cotàn, *Quince, Cabbage, Melon and Cucumber*, 1602
Olio su tela, 69x85 cm
The San Diego Museum of Art

65, 66, 67. Anthea Hamilton, *The Squash*, 2018
Veduta della mostra presso Tate Britain, Londra, 2018. Anthea Hamilton e Tate Images.
Foto di Seraphina Neville
Courtesy Thomas Dane Gallery, Londra e Napoli

68. Henri Laurens, *L'Automne*, 1948.
Bronzo, 75,6x17,43x65,0 cm
Courtesy Tate, Londra

69. Arnold Machin, *Spring exhibited*, 1947
© Machin Arts Foundation
Courtesy Tate, Londra

70. Henry Moore, *Working Model for the Three Way Piece No.1: Points* (1964), fusione (1964-69 ca.)
The Henry Moore Foundation.
Tate, Londra

71. F.E. McWilliam, *Eye, Nose and Cheek* (1939)
Courtesy Tate, Londra
The estate of F.E. McWilliam

72. Frederic, Lord Leighton, *The Sluggard* (1885)
Courtesy Tate, Londra

73. Jean Robert Ipoustéguy, *Earth,* 1962
Courtesy Tate, Londra
© Jean Ipousteguy

74. Anthea Hamilton, *The Squash* (performance), 2018
Veduta della mostra presso Tate Britain, Londra, 2018. Anthea Hamilton e Tate Images.
Foto di Seraphina Neville
Courtesy Thomas Dane Gallery, Londra e Napoli

75, 76. Anthea Hamilton, *The Squash* (performance), 2018
Veduta della performance alla Tate Britain, 2018
Courtesy Tate, Londra
Foto di Matt Greenwood

77. Collezione di vegetali e zucche in vetro e tessuto nello studio di Anthea Hamilton
Courtesy Tate, Londra

78. Immagini di riferimento: tassonomia di funghi e natura morta con melone, cavolo e fiori di agrumi
Courtesy Tate, Londra

79. Gilet fantasia utilizzato come capo di riferimento per il costume da zucca in pelle marmorizzata
Courtesy Tate, Londra

80. Erick Hawkins *8 Clear Places (squash)*, New York 1960
Courtesy The Erick Hawkins Dance Foundation
Foto di Daniel Kramer

81. Katsina Doll, Hopi Culture
3 Hopi Katsina, compreso Patung (Zucca Katsina) sulla destra.
Disegno di un artista nativo (Bureau of American Ethnology, 1892).

82. Anthea Hamilton, *Grasses,* 2016
Performance alla Serpentine Gallery per The Magazine Session
con Gervais Cédric Njonga Bitjoka, Jordan Johnhope e Kostas Tsioukas
Foto di Plastiques Photography 2016

83. Anthea Hamilton, *The Squash* (costumi), 2016
Sei di sette diverse varianti, sono realizzati da Anthea Hamilton in collaborazione con il Direttore creativo di LOEWE Jonathan Anderson.

84. Anthea Hamilton, in Collaboration with LOEWE, *Giant Pumpkin No.3*, 2022
Pelle dipinta a mano, spuma, legno e fissaggi in metallo
Courtesy Thomas Dane Gallery
Alle spalle: *The Squash*, 2018
Courtesy of Jonathan Anderson

85. Anthea Hamilton, *Mash Up*, M HKA, Museum of Contemporary Art Antwerp, 2022
Courtesy the artist and M HKA. Foto di Kristien Daem

86. Esempio di testa in fibra di vetro, pelle stampata, guanti e corda
Courtesy Tate, Londra

87. Schizzi di riferimento per uno dei costumi
Courtesy Tate, Londra

88. Disegni tecnici per la realizzazione dei sette costumi nell'atelier LOEWE di Parigi.
Courtesy Tate, Londra

89, 90. Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013.
Still da video. Video a canale singolo (colore e suono) Durata: 13 minuti, 7 secondi.
Courtesy Silex Films e Kamel Mennour, Paris/London.

91. Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013.
Schema compositivo dell'opera ad opera dell'artista
Riprodotto da C. Meister et.al. (a cura di), *Camille Henrot. Elephant Child*, Inventory Press e Koenig Books, Londra e New York 2016, pp. 180–81.

92 –101. Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013.
Still da video. Video a canale singolo (colore e suono) Durata: 13 minuti, 7 secondi.
Courtesy Silex Films e Kamel Mennour, Paris/London.

102. Camille Henrot, *The Pale Fox*, 2015
Veduta dall'alto dell'installazione a König Galerie, St. Agnes Nave
Courtesy König Galerie

103. Camille Henrot, *The Pale Fox*, 2014
Veduta dell'installazione a Kunsthal Charlottenbord, Copenhagen, 2014
© ADAGP Camille Henrot. Courtesy Kamel mennour (Paris / London) and König Galerie (Berlin / London / Seoul)
Foto di Anders Sune Berg

104. Camille Henrot, *The Pale Fox*, 2014
Veduta dell'installazione a Chisenhale Gallery.
Commissionata e prodotta da Chisenhale Gallery insieme a Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen; Bétonsalon – Centre for art and research, Paris e Westfälischer Kunstverein, Münster.
Courtesy kamel mennour, Paris e Johann König, Berlin. Foto di Andy Keate. © ADAGP

105. Camille Henrot, *The Pale Fox*, 2014
Veduta dell'installazione a Kunsthal Charlottenbord, Copenhagen, 2014
© ADAGP Camille Henrot. Courtesy Kamel mennour (Paris / London) and König Galerie (Berlin / London / Seoul)
Foto di Anders Sune Berg

106, 107. Camille Henrot, *The Pale Fox*, 2014
Veduta dell'installazione a Chisenhale Gallery.
Commissionata e prodotta da Chisenhale Gallery insieme a Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen; Bétonsalon – Centre for art and research, Paris e Westfälischer Kunstverein, Münster.
Courtesy kamel mennour, Paris e Johann König, Berlin. Foto di Andy Keate. © ADAGP

108, 109. Camille Henrot, *The Pale Fox*, 2014
Veduta dell'installazione a Kunsthal Charlottenbord, Copenhagen, 2014
© ADAGP Camille Henrot. Courtesy Kamel mennour (Paris / London) and König Galerie (Berlin / London / Seoul)
Foto di Anders Sune Berg

110, 111, 112. Installation view, Chisenhale Gallery.
Veduta dell'installazione a Chisenhale Gallery.
Commissionata e prodotta da Chisenhale Gallery insieme a Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen; Bétonsalon – Centre for art and research, Paris e Westfälischer Kunstverein, Münster.
Courtesy kamel mennour, Paris e Johann König, Berlin. Foto di Andy Keate. © ADAGP

113. Camille Henrot, *The Pale Fox*, 2014
Veduta dell'installazione a Kunsthal Charlottenbord, Copenhagen, 2014
© ADAGP Camille Henrot. Courtesy Kamel mennour (Paris / London) and König Galerie (Berlin / London / Seoul)
Foto di Anders Sune Berg

Capitolo IV

1. Lucy McKenzie, *Inspired by an Atlas of Leprosy*, 2015
Veduta dell'installazione alla Galerie Buchholz, Berlin
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

2. Lucy McKenzie, *Inspired by an Atlas of Leprosy*, 2015
Veduta dell'installazione alla Galerie Buchholz, Berlin
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

3/ 4. Lucy McKenzie, *Serrancolin Bed*, 2015
olio su tela teso su MDF, rame
Collezione © Lucy McKenzie and Tate
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

5/ 6. Lucy McKenzie, *Quodlibet LXI (Cerfontaine Coiffeuse)*, 2015
Olio su tela teso su MDF, rame, velcro e specchi
1380 x 56 x 98 cm
Collezione © Lucy McKenzie and Tate
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

7/8. Lucy McKenzie, *Violet Breche Desk*, 2015
Tavolo: olio su tela Oil on canvas su pannello in fibra di legno, rame, conchiglia, lampadina, cavo;
90 x 240 x 160 cm
Sedia: olio su tela, rame
97 x 50 x 50 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

9. Lucy McKenzie, *Quodlibet XLVII*, 2015
olio e collage su tela
tutti 60 x 90 x 2,5 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

10. Lucy McKenzie, *Quodlibet LII*, 2015
olio e collage su tela
tutti 60 x 90 x 2,5 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

11. Lucy McKenzie, *Quodlibet XLIX*, 2015
olio e collage su tela
tutti 60 x 90 x 2,5 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

12. Lucy McKenzie, *Shell Light*, 2015
conchiglia, lampadina, cavo, 12x22x15 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

13. Lucy McKenzie, *Breche abstract*, 2015
olio su tela e cornice d'artista, incorniciato 94,5x122,5x4 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

14. Lucy McKenzie, *Map of the Dutch East Indies*, 2015
olio e foglia d'oro su tela (2 parti) ognuna 200x220x2,5 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

15/ 16. Lucy McKenzie, *Inspired by Inspired by*
Veduta dell'installazione Galerie Buchholz, New York 2016
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

17. *After Inspired by an Atlas of Leprosy. Comprising decoration from a private apartment – office Berlin by Lucy McKenzie* (catalogo della mostra, Galerie Buchholz di New York) Lucy McKenzie e Galerie Buchholz, New York-Berlino 2016.
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

18. 19. Lucy McKenzie, *Prime Suspect*, a cura di Jacob Proctor, 2020-21
Veduta dell'installazione al Museum Brandhorst, Monaco di Baviera
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

20. Lucy McKenzie, *Interior (P. Jaspar – Michel House, Liège, 1899),* 2007
Acrilico e inchiostro su tela, 300 x 300 cm
Sammlung Goetz, Munich
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

21. Lucy McKenzie, *Interior (C. R. Mackintosh – Design for the Dug-Out, Willow Tearooms, 1917),* 2007
acrilico e inchiostro su tela, 300 x 600 cm
Sammlung Goetz, Munich
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

22. Lucy McKenzie, *Interior (P. Hankar – Wijnand Fockink, Rue Royale, Brussels, 1897),* 2007
acrilico e inchiostro su tela, 300 x 700 cm
Sammlung Goetz, Munich
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

23. Lucy McKenzie, *Interior (M. Olbrich – Blaues Zimmer auf der Ausstellung Turin, 1902),* 2007
acrilico e inchiostro su tela, 300 x 375 cm
Sammlung Goetz, Munich
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

24. Lucy McKenzie, *Prime Suspect*, a cura di Jacob Proctor, 2020-21
Veduta dell'installazione al Museum Brandhorst, Monaco di Baviera
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

25. Lucy McKenzie, *May of Teck*, 2010
Olio su tela, 2 parti; ognuna 290 x 300 cm; dimensioni totali 290 x 600 cm
Collection Charles Asprey
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

26. Lucy McKenzie, *Kensington 2246*, 2010
Olio su tela, 290 x 200 cm
Sammlung Goetz, Munich
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

27. Lucy McKenzie, *Town/Gown Conflict*, 2010
Olio su tela, 290x300 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

28. Lucy McKenzie, *Mrs Diack*, 2010
Olio su tela, 2 parti, 290 x 300 cm e 290 x 200 cm
Courtesy Galerie Buchholz Berlin/Cologne/ New York

29. Lucile Desamory, *Abracadabra*, 2013
Still da video digitale, colori, suono, 78 min.

30. McKenzie, *Quodlibet XL (o Quodlibet XXXX),* 2014
Olio su tela, 60x120 cm
Collezione Privata

31. Lucy McKenzie, *Quodlibet XXIII*, 2012
Olio su tela, 120x150 cm
Collezione Privata

32. Lucy McKenzie, *Quodlibet XXXIV*, 2014
Olio su tela, . 180 x 130 cm
Collezione Privata

33. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy,* 1972.
Unico canale video, bianco e nero, suono, 17:24 min. Camera: Joan Jonas, assistita da Linda Patton. Distribuito da Electronic Arts Intermix (EAI), New York. Courtesy Studio Joan Jonas.

34. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy (Performance)*, 1972
Veduta della performance alla LoGiudice Gallery, New York, Febbraio 1972
Performer Suzanne Harris, Joan Jonas, Kate Parker, Linda Patton.
Foto di Gianfranco Gorgoni / Courtesy Studio Joan Jonas

35, 36. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy (Performance)*, 1972
Veduta della performance alla LoGiudice Gallery, New York, Febbraio 1972
Performer Suzanne Harris, Joan Jonas, Kate Parker, Linda Patton.
Foto di Peter Moore
Riprodotta da D. Crimp (a cura di) *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968–1982,* Berkeley: University Art Museum, University of California; Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1983, pp. 46–48, 52.

37. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy (Performance)*, Giugno 1972
Veduta della performance a Galleria L'Attico, Roma, Febbraio 1972
Performer Joan Jonas, Linda Patton.
Foto di Babette Mongolte, in D. Crimp (a cura di) *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968–1982,* Berkeley: University Art Museum, University of California; Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1983, pp. 46-48, 52.

38. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy (Performance)*, Giugno 1972
Fotografia per poster (mai realizzato)
Foto di Richard Serra / Courtesy Jonas Studio

39. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy (detail: fan)*, Giugno 1972
Foto di Babette Mongolte, 1972 / Courtesy Joan Jonas Studio, all right of reproduction reserved

40. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy (detail: print)*, Giugno 1972
Foto di Babette Mongolte, 1972 / Courtesy Joan Jonas Studio, all right of reproduction reserved

41. Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy (Performance)*, 1972
Ritratto di Joan Jonas con il cane Sappho, props, disegni e costumi dalla performance
Studio dell'artista, New York 1972
Foto di Babette Mongolte, 1972 / Courtesy Joan Jonas Studio, all right of reproduction reserved

42. Joan Jonas, *They Come to Us without a Word,* 2015
Veduta dell'installazione al U.S.A. Pavilion, Biennale di Venezia
Courtesy: MIT List Visual Arts Center. Photo: Moira Ricci.

43, 44, 45, 46. Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015
Vetrine installative contenenti props e immagini utilizzati nelle performance di Joan Jonas. Dalle stanze Bees, Fish , Wind, e Homeroom del U.S.A. Pavilion, Biennale di Venezia. Courtesy MIT List Visual Arts Center. Photo: Moira Ricci.
Immagini riprodotte da J. Farver (a cura di) *J. Jonas. They Come to US without a Word* (catalogo della mostra Padiglione USA 56esima Esposizione Internazionale – La Biennale di Venezia 2015), MIT List Visual Arts Center, Gregory Miller & Co., Hatje Cantz Verlag, New York-Venice 2015.

47, 48. Laure Prouvost, *Dit Learn* (Still da video), 2017
Video HD, 15 min 44 sec
Courtesy Galerie Nathalie Obadia (Paris e Bussels), Carlier Gebauer (Berlin and Madrid) e Lisson Gallery (London, New York and Shanghai)

49. Laure Prouvost, *Dit Learn*, 2017
Foto di Gene Pittman, courtesy Walker Art Center.

50/51/52. Laure Prouvost, *Dit Learn* (Still da video), 2017
Video HD, 15 min 44 sec
Courtesy of the artist, Galerie Nathalie Obadia (Paris e Bussels), Carlier Gebauer (Berlin and Madrid) e Lisson Gallery (London, New York and Shanghai)

53/54. Laure Prouvost, *They Are Waiting for You*, 2017
Veduta dell'installazione al Walker Art Center, October 12 – February 11, 2018.
Foto di Gene Pittman, courtesy Walker Art Center.

55/56. Laure Prouvost, *They are Waiting for You,* 2017
Veduta dell'installazione a The Bass, 27 aprile – 2 settembre 2018
Immagine Courtesy The Bass, Miami Beach.
Foto di Zachary Belber

57. Laure Prouvost, *They Are Waiting for You*, 2017
Veduta dell'installazione a Walker Art Center, October 12 – February 11, 2018.
Foto di Gene Pittman, courtesy Walker Art Center.

58. Laure Prouvost, *They are Waiting for You,* 2017
Veduta dell'installazione a *AM-BIG-YOU-US LEGSICON* MHKA, 2019.
Foto di Stefano Mudu

59/60. Laure Prouvost, *They Are Waiting For You*, 2017
Performance, 51 min,
Performers: Sam Belinfante, e Pierre Droulers. Still della produzione, 2017. Foto di Mick Bello/EMPAC
Sam Belinfante: Direttore / Pierre Droulers: scena / Laure Prouvost: Narratore / Bethany Battafarano, Alia Jeraj, e Tara Loeper: Voices / Eli Keszler: tamburi,

percussioni, ed elettronica Jack Magai: Movement / Terry Hempfling: operatore camera, movimenti / Will Knapp: produzione
Commissionata da Te Curtis R. Priem Experimental Media and Performing Arts Center at Rensselaer Polytechnic Institute (EMPAC) e the Walker Art Center.

61. Laure Prouvost, *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*
Still da video, video HD, 2019. 58. International Art Exhibition – La Biennale di Venezia

62, 63. Laure Prouvost, *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*,
Identità visiva per il Padiglione Francia alla 58. Biennale di Venezia, 2019.
Foto di Giacomo Cosua

64.Brice Dellsperger, *Body Double (collezione di oggetti)*, 1995 – ongoing
Courtesy Airde Paris gallery (Parigi)
Riprodotto da: M. De Brugerolle (a cura di), *Not to Play with Dead Things* (catalogo della mostra Villa Arson, Nizza, 2008). JRP Ringier, Zurigo 2010

65. Dora Garcia, *The Beggar's Things*, 2007
Mixed media, dimensioni variabili a seconda dell'installazione
Courtesy Michel Rein Gallery (Parigi)
Riprodotto da: M. De Brugerolle (a cura di), *Not to Play with Dead Things* (catalogo della mostra Villa Arson, Nizza, 2008). JRP Ringier, Zurigo 2010

66. Vasco Araujo, *Wig*, 2005
8 Parrucche, quattro stand, quattro tavoli realizzati in legno dipinto, suono
Dimensioni variabili
Courtesy Antoine de Galbert, Parigi

67. Jana sterback, *Sisiphe III*, 1991
Scultura in alluminio cromato e film in 16 mm in loop, 130 x 153,5 cm
Collezione Fonds National d'Art Contemporain (Fnac) in prestito al Musées de Marseille
Riprodotto da:

68. Goshka Macuga, *Exhibition M*, 2019
Immagine digitale dell'arazzo in lana, cotone e altre fibre sintetiche, 1110 x 1510 cm
© 2019 The Museum of Modern Art, New York. Foto di Heidi Bohnenkamp
Courtesy Kate Macgarry Gallery, Londra

69. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga, *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016
Da sinistra a destra: Goshka Macuga *"Negotiation sites" after Saburo Murakami*, 2016. Tessuto
Robert Breer, *Float*, 1970 (2000). Resina, pittura, motore elettrico, ruote
James Lee Byars, *The Golden Sphere*, 1992. Bronzo dorato
Thomas Heatherwick, *Extrusion*, 2009. Estrusione di alluminio
Sullo sfondo: Eliseo Mattiacci, *Colpo di gong*, 1993. Ferro, ottone
Alberto Giacometti, *Cubo*, 1934. Bronzo
Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Natura*, 1982. Bronzo
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

70. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga, *International Institute of Intellectual Co-operation, Configuration 4, Artificial Memory: Ray Kurzweil, Ada Lovelace, Aaron Swartz, Gottfried Wilhelm Leibniz, Alan Turing*, 2015. Bronzo
Goshka Macuga, *International Institute of Intellectual Co-operation, Configuration 3, Mnemonics: Aby Warburg, Giordano Bruno, Socrates, Robert Fludd, Ramon Llull, Sigmund Freud, St. Augustine*, 2015. Bronzo
Goshka Macuga, *International Institute of Intellectual Co-operation, Configuration 5, Beginning: Charles Darwin, Madame Blavatsky, Nicolas Copernicus, Martin Ryle, Fred Hoyle, Andrei Linde, Stephen Hawking, Yuri Gagarin, Anaximander, Carlo Rovelli*, 2015. Bronzo
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

71. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga, *Al la filo de la homo kiu manĝis la skribrulaĝon*, 2016
Da sinistra a destra: Walter De Maria, *The Color Men Choose When They Attack the Earth*, 1968. Olio e acciaio inossidabile su tela
Goshka Macuga, *Al la filo de la homo kiu manĝis la skribrulajĝon*, 2016. Lettura di libri in Esperanto ogni sabato e domenica alle ore 17 Performer: Valeria Sara Constantin
Atelier Van Lieshout, *Ball (Brown)*, 1999. Scultura sferica in vetroresina e pelliccia sintetica
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale. La fine di Dio*, 1963. Olio e squarci su tela
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

72. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga in collaborazione con Patrick Tresset, *Before the Beginning and After the End*, 2016
5 tavoli (blu, rosso, verde, giallo, grigio) con teche, disegni a biro realizzati

mediante il sistema “Paul-n” su rotoli di carta, opere d’arte e oggetti. 1 tavolo (nero), disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-A” su un rotolo di carta. In primo piano: John De Andrea, *Arden Anderson and Norma Murphy*, 1972. Olio su poliestere e fibra di vetro
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

73. Goshka Macuga, *To the Son of Man Who Ate the Scroll,* 2016
Androide, trench di plastica, scarpe fatte a mano (scarpa 1: schiuma espansa; scarpa 2: cartone, lino)
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

74. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Da sinistra a destra:
Goshka Macuga, *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016
Androide, trench di plastica, scarpe fatte a mano (scarpa 1: schiuma espansa; scarpa 2: cartone, lino)
Phyllida Barlow, *Untitled: hanginglumpcoalblack*, 2012. Polistirene, rete metallica, poliuretano espanso, cemento, sabbia, pittura, PVA
Thomas Heatherwick, *Extrusion*, 2009 Estrusione di alluminio
Robert Breer, *Float*, 1970 (2000), Resina, pittura, motore elettrico, ruote
James Lee Byars, *The Golden Sphere*, 1992 Bronzo dorato
Sullo sfondo: Goshka Macuga, *“Negotiation sites” after Saburo Murakami*, 2016 Tessuto
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

75. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Dettaglio:
Goshka Macuga, *International Institute of Intellectual Co-operation, Configuration 12, Time’s Arrow: Alain Badiou, Ibn Khaldun, Kanak Man, Albert Einstei*n, 2015. Bronzo
Sullo sfondo:
Goshka Macuga, *International Institute of Intellectual Co-operation, Configuration 10, End of History: Edward Snowden, Pussy Riot, Slavoj Zizek, Joe Stack, Aaron Swartz, Jim Jones*, 2015. Bronzo
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

76. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga, *International Institute of Intellectual Co-operation, Configuration 6, Humanity’s Survival: Jared Diamond, Jean-François Lyotard, Francis Bacon, Friedrich Nietzsche, Paul Crutzen, Nick Bostrum, HP Lovecraft, Michel Foucault*, 2015. Bronzo
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

77. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga, *International Institute of Intellectual Co-operation, Configuration 13, End of Time: Ramon Llull, Giordano Bruno, Gottfried Leibniz, St. Augustine, Isaac Newton, Carlo Rovelli, Julian Barbour, 2015* Bronzo; Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

78. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga in collaborazione con Patrick Tresset, *Before the Beginning and After the End*, 2016
5 tavoli (blu, rosso, verde, giallo, grigio) con teche, disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-n” su rotoli di carta, opere d’arte e oggetti. 1 tavolo (nero), disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-A” su un rotolo di carta
In primo piano: Tavolo (nero), disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-A” su un rotolo di carta
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

79. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga in collaborazione con Patrick Tresset, *Before the Beginning and After the End*, 2016
5 tavoli (blu, rosso, verde, giallo, grigio) con teche, disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-n” su rotoli di carta, opere d’arte e oggetti. 1 tavolo (nero), disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-A” su un rotolo di carta
Dettaglio tavolo (nero), disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-A” su un rotolo di carta.
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

80. Immagine della mostra *To the Son of Man Who Ate the Scroll*, 2016 alla Fondazione Prada – Milano
Goshka Macuga in collaborazione con Patrick Tresset, *Before the Beginning and After the End*, 2016
5 tavoli (blu, rosso, verde, giallo, grigio) con teche, disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-n” su rotoli di carta, opere d’arte e oggetti. 1 tavolo (nero), disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-A” su un rotolo di carta
Dettaglio disegni a biro realizzati mediante il sistema “Paul-n” su rotoli di carta.
Foto Delfino Sisto Legnani Studio Courtesy Fondazione Prada

81. 82. Goshka Macuga (in collaborazione con Patrick Tresset), *Before the Beginning and After the End – 6 pezzi*, 2016-18; Veduta dell’installazione e dettaglio Neues Museum Nuremberg
Foto di Annette Kradish

CREDITI ILLUSTRAZIONI

A, B, C	Illustrazione riprodotta da C. Rovelli, The Order of Time, Riverhead Books, New York 2018 [rispettivamente pp. 34, 36, 37]
D	Rielaborazione grafica dell'illustrazione riprodotta da C. Rovelli (2018), Ivi., p.50
E	Rappresentazione intuitiva della rete di grani elementari di spazio (o rete di spin). Illustrazione riprodotta da C. Rovelli, L'ordine del tempo, Adelphi edizioni, Milano 2017, p. 109 e copertina
F	Illustrazione del percorso migratorio, elaborazione originale di Stefano Mudu
G	Illustrazione ciclo migratorio ottenuta grazie alla rielaborazione degli schemi di Carlo Rovelli (2018), op.cit., [rispettivamente pp. 34, 36, 37]
H	Illustrazione del percorso migratorio, elaborazione originale di Stefano Mudu
I, L	Rielaporazione grafica delle illustrazioni riprodotte da C. Rovelli (2017), op.cit. [rispettivamente pp. 52, 53]
M	Illustrazione riprodotta da C. Rovelli (2017), Ivi., p. 50
N	Manipolazione dell'illustrazione riprodotta da C. Rovelli (2017), Ibidem.
O	Illustrazione riprodotta da C. Rovelli (2017), Ivi., p.48
P	Rielaboraizone grafica dell'illustrazione riprodotta da C. Rovelli (2017), Ivi., p. 110
Q, R, S, T	Illustrazioni del concetto di apertura, elaborazioni originali di Stefano Mudu