

disegno 8.2021



unione italiana disegno
8.2021

disegno ISSN 2533-2899



diségnò

8.2021

CONNETTERE. UN DISEGNO PER ANNODARE E TESSERE

diségno



Rivista semestrale della società scientifica Unione Italiana per il Disegno
n. 8/2021
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Direttore responsabile

Francesca Fatta, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno

Editor in Chief

Alberto Sdegno

Journal manager

Enrico Cicalò

Comitato editoriale - indirizzo scientifico

Comitato Tecnico Scientifico dell'Unione Italiana per il Disegno (UID)

Giuseppe Amoroso, Politecnico di Milano - Italia
Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia - Italia
Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze - Italia
Mario Centofanti, Università degli Studi dell'Aquila - Italia
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari - Italia
Antonio Conte, Università degli Studi della Basilicata - Italia
Mario Docci, Sapienza Università di Roma - Italia
Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania - Italia
Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova - Italia
Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria - Italia
Fabrizio Gay, Università Luav di Venezia - Italia
Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova - Italia
Elena Ippoliti, Sapienza Università di Roma - Italia
Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo - Italia
Anna Osello, Politecnico di Torino - Italia
Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara - Italia
Lia M. Papa, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Italia
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italia
Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine - Italia
Chiara Vernizzi, Università degli Studi di Parma - Italia
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Italia

Membri di strutture straniere

Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glauca Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasile
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spagna
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP, Marseille - Francia
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codoñer, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portogallo
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - Sudafrica
Cornelie Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germania
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spagna
César Otero, Universidad de Cantabria - Spagna
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spagna
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spagna

Comitato editoriale - coordinamento

Paolo Belardi, Enrico Cicalò, Francesca Fatta, Andrea Giordano, Elena Ippoliti, Francesco Maggio, Alberto Sdegno, Ornella Zerlenga

Comitato editoriale - staff

Laura Carlevaris, Massimiliano Ciammaichella, Enrico Cicalò, Luigi Cocchiarella, Massimiliano Lo Turco, Giampiero Mele, Valeria Menchetelli, Barbara Messina, Cosimo Monteleone, Paola Puma, Paola Raffa, Veronica Riavis, Cettina Santagati, Alberto Sdegno (delegato del Comitato editoriale - coordinamento)

Progetto grafico

Paolo Belardi, Enrica Bistagnino, Enrico Cicalò, Alessandra Cirafici

Segreteria di redazione

piazza Borghese 9, 00186 Roma
redazione.disegno@unioneitalianadisegno.it

In copertina

Paul Klee, *Revolving house*, 1921. Dettaglio.

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a procedura di doppia revisione anonima (*double blind peer review*) che prevede la selezione da parte di almeno due esperti internazionali negli specifici argomenti.

Per il numero 8, anno 2021, la procedura di valutazione dei contributi è stata affidata ai seguenti revisori:

Fabrizio Agnello, Piero Albinini, Marinella Arena, Marcello Balzani, Carlo Bianchini, Enrica Bistagnino, Stefano Brusaporci, Massimiliano Campi, Maria Grazia Cianci, Alessandra Cirafici, Francesco Di Paola, Tommaso Emler, Laura Farroni, Massimiliano Lo Turco, Federica Maietti, Marco Muscogiuri, Pilar Chías Navarro, Sandro Parrinello, Maria Elisabetta Ruggiero, Salvatore Santuccio, Giovanna Spadafora, Roberta Spallone, Marco Vitali, Andrea Zerbi

Consulente per le traduzioni in lingua inglese Elena Migliorati.

Publicato in giugno 2021

ISSN 2533-2899



8.2021

diségno

7 *Francesca Fatta*

Editoriale

9 *Agostino De Rosa*

Copertina

Così lontano, quasi vicino

22 *Mario Ridolfi*

Immagine

Nodo d'amore

23 *Massimo Mariani*

Il *Nodo d'amore* di Mario Ridolfi

CONNETTERE. UN DISEGNO PER ANNODARE E TESSERE

29 *José María Gentil Baldrich*

Prometeo. La teoria e la tecnica

Una reflexión sobre la Expresión Gráfica Arquitectónica española en el Congreso de Zaragoza "Pinguí Minerva"

35 *Alessio Bortot*

La sfera tra stereotomia e cartografia. Dai tracciati lapidei alla rappresentazione del cosmo

47 *Giorgio Buratti*
Sara Conte
Valentina Marchetti
Michela Rossi

Ontologia dell'intreccio. I pattern delle strutture tessili dal nodo al merletto digitale

59 *Matteo Del Giudice*
Emmanuele Iacono

Approccio algoritmico per l'applicazione degli standard grafici in ambiente BIM

Meti. La mutazione della forma

73 *Francesco Cervellini*

Dal Connettere. Note ed esercizi per una Teoria della Pratica del Disegno della forma visiva

87 *Pablo J. Juan-Gutiérrez*

Reversible ideas, irreversible drawings. Ideas reversibles, dibujos irreversibles.
El tiempo como conector en el dibujo de arquitectura

97 *Nicolas Turchi*

Architettura dello spazio/tempo: Memoria è Progetto

109 *Starlight Vattano*

La simultaneità corporea nelle avanguardie artistiche. Letture grafiche e schemi

Mnemosine. La costruzione della memoria

- 123 Giuseppe Amoruso La corona di spine di Notre-Dame de Paris, rappresentazioni mitologiche della memoria
- 131 Salvatore Damiano Il disegno dello spazio nei luoghi del mito: Luigi Moretti e la Sicilia
- 143 Giuseppe Antuono
Valeria Cera
Vincenzo Cirillo
Emanuela Lanzara *In-between places*. Ibridazioni digitali multiscalarari del sistema delle cave campane
- 157 Ilaria Trizio
Francesca Savini
Adriana Marra
Andrea Ruggieri Il *Virtual Tour* come strumento digitale di raccordo tra le discipline del disegno e dell'archeologia dell'architettura
- 169 Fabrizio Agnello
Laura Barrale Riannodare passato e presente con le foto d'archivio. Ricostruzione della chiesa delle Stimmate di Palermo

Hermes. Il racconto dei luoghi e delle cose

- 183 Alessandra Cirafici Architetture armate/le armi dell'Architettura
- 197 Elena Ippoliti
Andrea Casale Rappresentazioni di città. Il museo diffuso *The Esquilino Tales*
- 211 Graziano Mario Valenti
Alessandro Martinelli Aspetti e criticità della fruizione in soggettiva dello spazio digitale: la "vista in prima persona"
- 221 Giorgio Garzino
Maurizio Marco Bocconcino
Mariapaola Vozzola
Giada Mazzone Dalla rappresentazione della vulnerabilità urbana: il disegno di abachi grafici per il progetto

RUBRICHE

Letture/Riletture

- 237 Massimiliano Ciammaichella Ricordati che sei un artista, non un professore. *Sei lezioni di disegno* di William Kentridge

Recensioni

- 247 Ornella Zerlenga Massimiliano Ciammaichella (2021). *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice
- 250 Francesco Maggio Elena Ippoliti (2020). *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia*. Milano: Franco Angeli
- 253 Andrea Giordano Veronica Riavis (2020). *La Chiesa di Sant'Ignazio a Gorizia tra architettura e pittura. Analisi geometrica e restituzioni per la rappresentazione tattile*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste
- 256 Eduardo Carazo Lefort Roberta Spallone, Marco Vitali (2020). *Sistemi voltati complessi: geometria, disegno, costruzione*. Canterano (Roma): Aracne editrice
- 259 Enrica Bistagnino Alessandra Cirafici, Ornella Zerlenga (2020). *WordLikeSignMovie. Content switch*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice

262 *Emanuela Chiavoni* Giorgia Aureli, Fabio Colonnese, Silvia Cutarelli (a cura di). (2020). *Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura*. Roma: Artemide edizioni

Eventi

267 *Cecilia Bolognesi* *Documentazione & Digitale 2020 Roma*. Conoscere e comunicare il patrimonio culturale

270 *Elena D'Angelo* Workshop 3D Modeling & BIM. *Digital Twin*

273 *Letizia Bollini* *Remediating Distances*. Presentazione di IMG Journal 3/2020

276 *Alessandro Luigini* Secondo *meeting* annuale itinerante del progetto *XYdigitale* e della rivista *XY*

281

La biblioteca dell'UID

285

Targhe e premi UID 2020

Lecture/Riletture

Ricordati che sei un artista, non un professore. Sei lezioni di disegno di William Kentridge

Massimiliano Ciammaichella

La straordinaria opera di William Kentridge è la testimonianza di un intenso, pluriennale e produttivo lavoro che si relaziona con le dinamiche di una complessità radicata nel contesto culturale e politico di appartenenza, per cui riuscire a interpretarlo significa confrontarsi con un universo visivo capace di specchiare una precisa esigenza personale, nel privilegiare il medium del disegno e nella libertà di ibridarlo con il cinema e il teatro.

L'artista nasce a Johannesburg nel 1955 e le sue origini ebraiche sono risalenti al ceppo familiare paterno. I Kantorowicz, infatti, abbandonarono la Lituania per fuggire dalle persecuzioni razziali dell'impero russo di fine Ottocento e, una volta giunti in Sudafrica, modificarono il cognome adattandolo alle sonorità anglofone. Ma per quanto il decorso della storia sembri rovesciare i ruoli sociali dei protagonisti, essere bianchi non significa vivere da spettatori passivi l'abominio dell'*apartheid*. «Passare dallo status di minoranza perseguitata a quello di élite privilegiata è una condizione ideale per dimostrare il fondamento arbitrario del razzismo» [Burgio 2014, p. 12]. Questo è quanto si propongono di fare i genitori di William Kentridge, in qualità di avvocati che difendono i diritti dei neri.

Il 21 marzo del 1960, durante una manifestazione pacifica organizzata dal

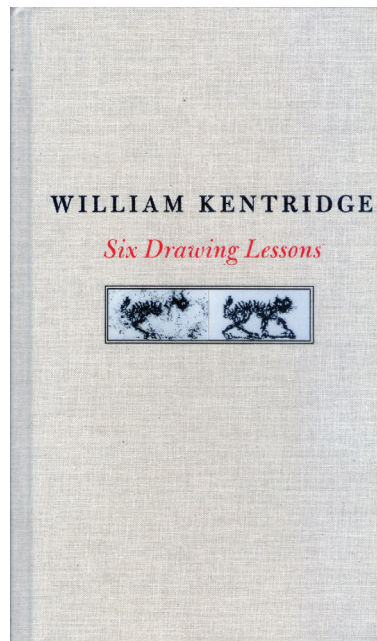


Fig. 1. Copertina della prima edizione in inglese [Kentridge 2014] e di quella italiana [Kentridge 2016].

PAC [1] nella township di Sharpeville – per protestare contro il decreto governativo dello Urban Areas Act che obbligava i cittadini di colore ad esibire un documento comprovante il diritto di accesso alle aree riservate ai bianchi, solo ed esclusivamente per motivi di lavoro [2] –, la polizia sparò ad una folla di dimostranti colpendoli anche alle spalle. Furono uccise 67 persone, ferite 186 e arrestate 18011 [Pelliccioni 1972, p. 655]. Sydney Kentridge ebbe un ruolo centrale nell'assistere alcuni familiari delle vittime e, successivamente, balzò alle cronache per il processo sulle sospette cause di morte di Steve Biko, fondatore del movimento studentesco dei *Black Consciousness*, che aveva promosso le proteste di Soweto contro il governo segregazionista. L'arresto del 18 agosto 1977 fu l'ultimo dei tanti: la vicenda si concluse con la morte dell'attivista, avvenuta il 12 settembre dello stesso anno. Quanto alle motivazioni, la polizia penitenziaria dichiarò che furono indotte da uno sciopero della fame, ma la realtà dei fatti dimostrò che venne più volte torturato, così quando l'avvocato Kentridge interrogò il tenente colonnello Pieter J. Goosen, chiedendogli che diritto avesse di tenere un uomo in catene per 48 ore, il dibattito si articolò nelle seguenti modalità dialettiche: «Goosen: Ho il pieno potere di farlo. I prigionieri potrebbero tentare il suicidio o scappare. Kentridge: Dia una risposta onesta. Dove ha acquisito i suoi poteri? Goosen: È il mio potere. Kentridge: Voi siete al di sopra delle leggi? Goosen: Ho pieni poteri per garantire la sicurezza di un uomo. Kentridge: La mia domanda si riferisce allo statuto. Goosen: Noi non lavoriamo sotto gli statuti. Kentridge: Grazie mille. Questo è ciò che abbiamo sempre sospettato» [Parker, Mokhesi-Parker 1998, p. 56] [3].

In un contesto familiare nel quale i propri genitori assumono ruoli *super partes* nella difesa dei diritti della persona – indipendentemente dall'etnia di appartenenza –, cresce e si forma William Kentridge, registrando le traumatiche memorie di un processo di liberazione decisamente orientato ad una decoloniale politica che riflette sul significato più intimo del termine 'potere', interrogandosi sulle sue declinazioni in un rapporto diretto e incrociato fra il sostantivo e il verbo. Il primo approccio al razzismo è precoce e decisamente scioccante, perché risale ai tempi del massacro di Sharpeville, quando a soli sei anni, incuriosito da una scatola gialla posizionata sulla scrivania del padre, convinto di trovare dei cioccolatini al suo interno, furtivamente la apre e vede le fotografie di cadaveri smembrati e senza testa [Kentridge 2005, p. 99].

«Queste immagini documentarie, con il loro apparato scientifico di appunti, diagrammi e frecce, torneranno spesso nell'immaginario dell'artista. Il riferimento al documento porterà un forte bagaglio di denuncia sociale» [Burgio 2014, p. 14].

Dopo la laurea in scienze politiche, conferitagli nel 1976 presso l'Università di Witwatersrand, William Kentridge coltiva la sua passione per il disegno iscrivendosi ai corsi di stampa e incisione della Johannesburg Art Foundation, poi nel 1981 decide di frequentare l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Gli studi condotti lo portano a lavorare nel cinema e nel teatro, anche in qualità di attore, regista e scenografo. Tra i più significativi e riconosciuti artisti a livello globale, nel 2012 viene invitato dall'Università di Harvard a tenere un ciclo di lezioni, così i contenuti delle prestigiose *Charles Eliot Norton Lectures* vengono raccolti, integrati e pubblicati due anni dopo dallo stesso autore.

L'introduzione al libro *Sei lezioni di disegno* si apre con l'entusiastico annuncio fatto al padre, telefonicamente, in merito all'invito e alla risposta ricevuta: «hai qualcosa da dire? [...] Non sei obbligato ad accettarlo» [Kentridge 2016, p. 9]. Il lavoro di preparazione è complesso e si concentra sulle specifiche tematiche di una pratica artistica che problematizza le origini dei medium a disposizione, conferendo nuova vita a tecnologie obsolete che vengono rimodulate e attualizzate, in una sorta di critica nei confronti dei processi di recessione e censura, propri del Sudafrica in cui si è formato. Pertanto, la rappresentazione si fa manifesto politico di un anacronistico e involontario impedimento, nell'essere in sincronia con i tempi di un mondo in divenire. È un atto di denuncia che costringe a scomporre e a ricomporre il testo e l'immagine di un falsato supporto mediatico, sul quale scrivere il disegno animato di una storia credibile che evidenzia i vuoti, le incongruenze e le contraddizioni di un presente dilatato, in modo tale da anticipare le traiettorie di un futuro possibile, il cui decorso, a partire dagli anni Novanta, comincia ad intravedersi.

Una serie di frasi sintetizzano i pensieri ricorrenti della propria esistenza. Sono sintetici appunti scritti in sequenza, su un foglio di carta da tagliuzzare e dividere in sei parti, a comporre un collage dal quale estrapolare gli spunti testuali necessari alla formulazione dei contenuti delle lezioni (fig. 2).

L'imperativo è sempre lo stesso: concentrarsi sul primato dell'immagine per risalire all'idea che la sostanzia.

Per quanto riguarda la prima *lecture*, intitolata *Encomio delle ombre*, si inizia con la proiezione di un filmato nell'auditorium, realizzato nel 1999 per la Biennale di Istanbul. Si tratta di *Shadow Procession*.

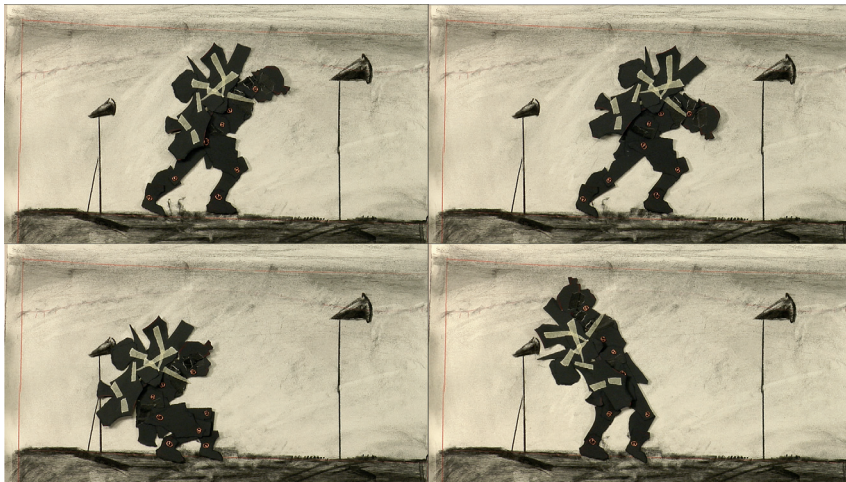
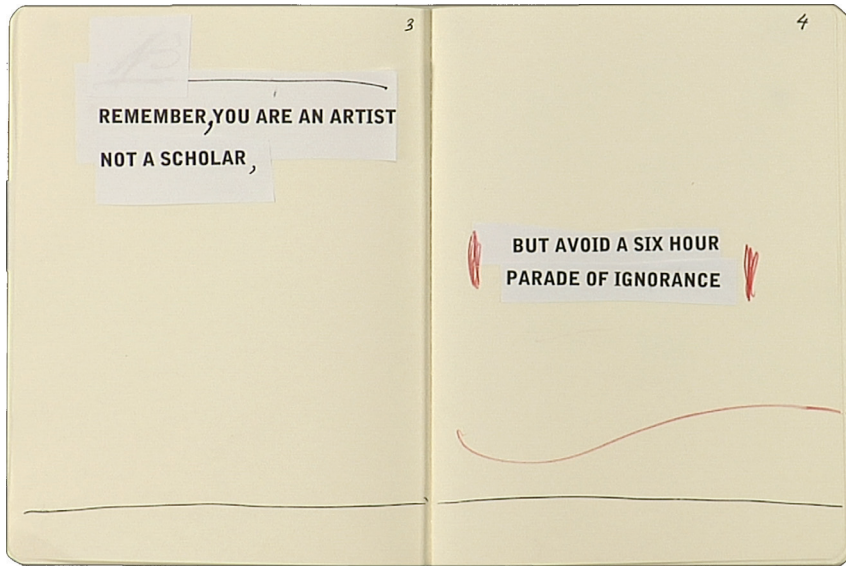


Fig. 2. William Kentridge, collage su taccuino estratto dagli appunti preparatori delle sei lezioni, 2012. © William Kentridge.

Fig. 3. William Kentridge, disegno con marionetta snodata in carta. Prima lezione, 2012. © William Kentridge.

Piccoli frammenti di carta nera ritraggono le sagome snodate di personaggi e oggetti collegati da fili di ferro, mossi manualmente in una sorta di teatrino delle marionette in cui ogni singola posa viene minuziosamente programmata e fotografata, per montare le sequenze animate, a passo uno, di un viaggio senza meta.

Disegno e movimento sono una pratica del pensiero, ma anche azioni fisiche che costringono l'artista ad allontanarsi dalle sue immagini per fotografarle e riprendere subito dopo il lavoro, in un'alternanza di spostamenti continui [Maltz-Leca 2013, pp. 139-140].

Poiché l'immagine, statica o in movimento che sia, è sempre l'esito di un'operazione artistica, percorrere il viaggio a ritroso nel verificare la reale aderenza del messaggio veicolato con l'idea che l'ha originato significa svelare l'intero processo costruttivo. Così si parte da molto lontano e si arriva alla *Repubblica* di Platone del 360 a.C., nel momento in cui, nel settimo libro, viene affrontato il mito della caverna. Socrate descrive i prigionieri incatenati ai piedi e al collo che non possono muovere, costretti a guardare avanti in un percorso di interrogazione sulla verità dell'esistenza, resa credibile dalle proiezioni delle loro ombre [Maltese 2015, pp. 249-251]. In quelle nere, del corteo rappresentato, la sfida di Kentridge sta nel raggiungere il grado minimo di riconoscibilità dei soggetti che le hanno prodotte: viaggiatori direzionati non si sa dove, «minatori che si caricano sulle spalle pezzi di una città, pensionati trasportati con la carriola. Un inventario di persone specifiche come si vedono sui giornali e nei notiziari o per le strade di Johannesburg» [Kentridge 2016, p. 13] (fig. 3).

In un'inversione dialogica, rispetto ai temi della prima, la seconda lezione

intercetta le geografie culturali di un viaggio di ritorno, le cui tappe salienti sono scandite dai tempi dei ricordi che attraversano il tortuoso passaggio dalle tenebre alla luce, nel mettere assieme i cocci e le possibilità interrotte di una breve storia delle rivolte coloniali.

La proiezione fotografica e il dispositivo che la origina sono le principali fonti di lettura fenomenica, ma anche ausili di progettazione delle opere.

Si parte da tre scatti: il primo ritrae la chiesa battista fatta costruire dal pastore John Chilembwe sulla collina di Chiradzulu nel Nyasaland [4]; la seconda la astrae in una massa fumosa che, in realtà, documenta l'atto dinamitardo che la fa esplodere nel 1915; la terza ne svela le macerie e viene riprodotta in moltissime copie, diventando una popolare cartolina da spedire in tutte le colonie britanniche.

Tre immagini in bianco e nero, quindi, sintetizzano la triste vicenda del pastore che aveva inviato una lettera al quotidiano *Nyasaland Times*, subito dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, nella quale chiedeva al governo quali aspettative avrebbero avuto i nativi a conclusione di un conflitto nel quale erano costretti a partecipare.

Ovviamente la lettera non venne pubblicata dal quotidiano e Chilembwe organizzò una rivolta che si concluse con la sua uccisione, l'impiccagione dei soggetti coinvolti attivamente e una serie di arresti.

Tutto ciò che precede e segue questa orribile vicenda rimane nella memoria fotografica, per vent'anni rinchiusa in un cassetto dello studio di Kentridge, ma mai dimenticata e foriera di una sprezzante critica al movimento culturale dell'illuminismo, anche quando il contesto esibito sposta l'attenzione dalla cruda realtà allo spazio democratico del teatro. Allora il dispositivo sce-



Fig. 4. William Kentridge, *mappa che si restringe*. Seconda lezione, 2012. © William Kentridge.

nico viene reinventato: funziona come una camera oscura nella quale l'artista escogita strategie di attraversamento del nero, allo scopo di «dimostrare la necessità del buio, dell'ombra, per rendere visibile qualunque cosa» [Kentridge 2016, p. 43].

I disegni preparatori per le scenografie del *Flauto magico* di Mozart [5], del 2005, vanno intesi come negativi di una pellicola fotografica da montare sulle quinte di una maquette a scala ridotta del teatro, sulla quale testare gli effetti di proiezione delle sequenze animate, assecondando una regia atta a suggerire l'impietosa valenza oggettuale che il 'Potere' ha conferito ai medium visivi, nel documentare l'immagine del Sudafrica. Da qui l'esigenza di trattare il supporto del disegno come una lavagna nera, sulla quale narrare una finzione che si sovrappone alla realtà.

«La telecamera e la lavagna risuonano entrambe dei temi delle relazioni di potere e della storia coloniale. La macchina fotografica era uno strumento fondamentale del potere imperiale, usato per appropriarsi delle 'terre vergini' e di tutto ciò che le comprendeva, dal paesaggio agli uomini e agli animali; d'altra parte, la lavagna è lo strumento dell'insegnante e caratterizza il mago e mentore Sarastro» [Guarracino 2010, p. 273] [6]. L'album da disegno, invece, è il mezzo sul quale ricondurre una geografia sociale risalente ai tempi della propria gioventù, quando il mondo mutava forma e prendeva le distanze dal Sudafrica, restringendo la mappa della modernità per allargare quella dell'esclusione (fig. 4).

Poi la lente di ingrandimento si focalizza sulla città di Johannesburg, entro la quale orbitano gli argomenti della

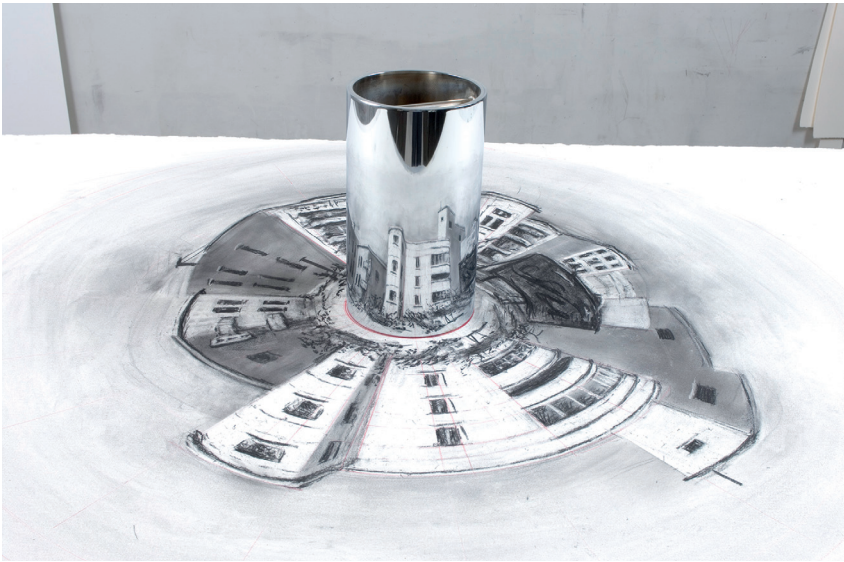


Fig. 5. William Kentridge, *anamorfosi cilindrica. Quarta lezione*, 2012. © William Kentridge.

terza lezione che intende ricostruire una sorta di cartografia dei ricordi, metaforicamente descritta nella forma di un collage di documenti, fotografie e ritagli da ricondurre all'intimità del proprio studio, dove i tempi lunghi del pensiero progettuale si confrontano con la voracità degli istanti interrotti dalle contraddizioni vissute.

C'è un foglio bianco, un carboncino e una gomma da cancellare e l'invenzione del *Disegno per Proiezione* – che rende celebre l'artista nei primi anni Novanta [7] –, a determinare le animazioni fatte di innumerevoli scatti fotografici, ripresi da una vecchia fotocamera Bolex o Ariflex.

Il foglio è sempre lo stesso e Kentridge disegna, osserva, si allontana e fotografa, poi cancella, ridisegna, fotografa nuovamente, ripetendo

questa prassi in modo quasi maniacale [Krauss 2000, pp. 5-7]. Ciò che sorprende davvero è l'indizio della traccia che rimane dopo ogni cancellatura, nella stratificazione multipla di immagini in movimento che fanno da eco a un senso di incertezza nel mettere assieme le incoerenze di una memoria storica lontana, oppure vissuta personalmente, per cui il tempo rallenta e si ha bisogno di riflettere.

«Una cosa vista di sfuggita per un istante impiega magari un giorno, o più di un giorno, per essere disegnata. Piacere, frustrazione, insicurezza, emozioni evocate dai materiali e dall'attività creativa, prendono il posto dell'impulso iniziale. Sopravvive un legame con il pensiero originario, che però resta in attesa. L'impulso è spedito in sala d'aspetto mentre si svolge il lavoro concreto» [Kentridge 2016, p. 83].

La quarta lezione si intitola *Epistemologia pratica: vita nello studio*; William Kentridge racconta di aver filmato il figlio di otto anni con in mano un barattolo di colore, lo ha aperto e ha rovesciato la vernice su una parete dello studio, poi ha buttato per terra le matite e strappato i fogli di carta in piccoli pezzi da sparpagliare in giro. Il film è stato montato al contrario e gli è stato mostrato. Ai suoi occhi? Una magia.

È evidente come la bravata di un piccolo monello, in verità, sia il frutto di un'azione programmata. Saperato lo stupore, comunque, il bambino chiede al padre se può ripeterla, ma gli viene fatto notare che prima bisogna ripulire tutto, anche il muro imbrattato.

La scelta del medium in questo caso determina le regole di un gioco che nella sua reiterazione, diretta e inversa, allude all'utopia di un mondo perfetto. Se interrogarsi sul funzionamento dello strumento in dotazione equivale a comprenderne profondamente la grammatica, si può tornare indietro fino alle origini del precinema, per sperimentare non tanto i limiti quanto le possibilità offerte dal fenachistoscopio, dal prassinoscopio o dallo zootropio. Proseguendo il viaggio a ritroso si incontrano altri dispositivi ed è facile riscontrare come si crei sempre un rapporto di complicità fra azione, regola e conoscenza del mezzo nella convincente credibilità di un'illusione (fig. 5).

Per quanto riguarda la quinta lezione, Kentridge esordisce dichiarando la propria difficoltà nell'averla preparata. *Encomio della cattiva traduzione*, in effetti, sembra voler smontare gli assunti precedentemente postulati. Sul tavolo ci sono gli appunti, ma nell'attesa che pensieri e costrutti di senso



Fig. 6. William Kentridge, linoleografia. Quinta lezione. © William Kentridge.

trovino la loro armonica coesistenza, le ispirazioni arrivano dalla preparazione di una serie di linografie [8] stampate sugli strappi delle pagine di una vecchia enciclopedia (fig. 6). Poco dopo, i frammenti di un bestiaro obsoleto rimasti nell'elenco degli scarti del taccuino, fra le tante frasi utilizzate nelle lezioni precedenti, si intrecciano con una parola ricorrente di cui non si ricorda il significato: *asen*. La risposta è in un libro di storia dell'arte africana, nel quale si chiarisce che questa sorta di piccolo altare commemorativo dei defunti è un piccolo disco di ferro, largo circa trenta centimetri, al di sopra del quale si posizionano sagome metalliche raffiguranti persone, oggetti e animali che ricompongono metaforicamente il cerchio e il teatro della vita. Si apprende che sono tre gli attori coinvolti nella sua realizzazione: la persona morta, il committente che si fa carico di descriverla e l'artigiano che la deve interpretare.

«Tra le istruzioni del committente e la realizzazione dell'*asen* c'è un vuoto. Un elenco di richieste da parte del donatore e una proposta di soluzioni e riflessioni da parte dell'artigiano. L'*asen* diventa un rebus, un testo fatto con le parole incastonate nelle immagini, un enigma privato da leggere. Ma poi passa il tempo, il committente raggiunge il protagonista dell'*asen* nella morte; non è più tra i vivi per ricordare le domande che aveva posto e per spiegare il collegamento fra l'artigiano e le sue risposte» [Kentridge 2016, p. 113], tuttavia rimane l'artefatto.

La sesta lezione: *Anti-entropia*, a differenza delle altre, non fa mai riferimento alla rassicurante compiutezza delle opere del passato, semmai condivide gli interrogativi di una ricerca artistica in fieri.

The Refusal of time e *Refuse the hour* [9], sono rispettivamente un'installazione e una performance strutturata in sette capitoli, cinque dei quali rientrano in quest'ultima Norton lecture.

Nel primo caso l'idea di un ordine controllato, che omogeneizza il tempo meccanico del mondo, si confronta con l'arbitrio dei confini artificiali con cui si è deciso di recintare le culture africane, quindi la misura aritmetica della durata non può essere confrontata con quella dell'esperienza vissuta. Sequenze di immagini vengono proiettate sulle pareti e convivono con il ticchettio delle video proiezioni di metronomi che si moltiplicano, accelerando o decelerando i ritmi di un inevitabile caos [Huyssen 2017, pp. 88]. *Refuse the hour*, invece, utilizza il disegno e il collage in un montaggio video nel quale la manipolazione degli eventi narrati riflette proprio sulla non linearità del flusso temporale [Le Borgne 2013, p. 502] (fig. 7).

Il tempo pneumatico è quello che ci condiziona e programma l'avvicinarsi delle nostre azioni, portandoci addosso lo strumento che le regola in un corpo a corpo continuo. L'orologio geografico, invece, misura le distanze. «Il mondo è stato coperto da un enorme gabbia schiacciata di fusi orari, linee di controllo condivise, che si irradiano tutte dalle stanze del tempo europee» [Kentridge 2016, p. 140], ma la resistenza al dominio coloniale mette in luce la frammentarietà di un'entropia che restituisce solo le schegge di un ordine pilotato.

Tanto vale concentrarsi sul tempo sospeso, nel quale si raccolgono i cocci, gli strappi, i lacerti, gli scarti, per ricomporli e trarre da essi un significato. Questo è ciò che deve fare l'artista.



Fig. 7. William Kentridge, disegni e collage per le video proiezioni di *Refuse the hour*. Sesta lezione, 2012. © William Kentridge.

Note

[1] PAC: Acronimo di Pan Africanist Congress of Azania, identifica il partito politico panafricano fondato nel 1959.

[2] Il *pass law*, imposto nel 1952, era una sorta di passaporto lascia passare per i neri. Fu abolito nel 1986.

[3] Traduzione dell'autore.

[4] Il Nyasaland fu un protettorato britannico dell'Africa centrale, istituito nel 1907,

corrisponde con l'odierno stato del Malawi che ha conquistato la propria indipendenza nel 1964.

[5] William Kentridge produce moltissimi schizzi, disegni e incisioni evolvendo il lavoro in due installazioni: *Preparing the Flute* del 2005 e *Black Box/Chambre Noire* del 2006. In entrambe le maquette di un palcoscenico teatrale integrano marionette e musiche azionate da un computer.

[6] Traduzione dell'autore.

[7] Si veda ad esempio il cortometraggio *Monument*, del 1990.

[8] La linografia, o linoleografia è una tecnica di stampa data dall'incisione di una matrice in linoleum.

[9] *The Refusal of Time* è stata presentata nella sua forma compiuta a *Documenta 13*, Kassel, nel 2012.

Autore

Massimiliano Ciammaichella, Dipartimento di Culture del Progetto, Università luav di Venezia, ciamma@juav.it

Riferimenti bibliografici

Burgio, V. (2014). *William Kentridge*. Milano: Postmedia.

Guarracino, S. (2010). The Dance of the Dead Rhino: William Kentridge's Magic Flute. In *Altre Modernità*, n. 4, pp. 268-278.

Huysen, A. (2017). The Shadow Play as Medium of Memory in William Kentridge. In R. Krauss (a cura di). *William Kentridge*, pp. 77-98. Cambridge-London: MIT Press.

Kentridge, W. (2016). *Sei lezioni di disegno*. Cremona: Johan & Levi.

Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons*. Cambridge: Harvard University Press.

Kentridge, W. (2005). *Black Box/Chambre Noire*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 99

Krauss, R. (2000). "The Rock": William Kentridge's Drawing for Projection. In *October*, n. 92, pp. 3-35.

Le Borgne, F. (2013). Sobre Refuse The Hour, Kentridge e seus Espaços-Tempos de Criação. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 2, pp. 498-514.

Maltese, E.V. (a cura di). (2015). *Platone. Repubblica*. Roma: Newton Compton.

Maltz-Leca, L. (2013). Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change. In *Art Bulletin*, n. 1, vol. 95, pp. 139-165.

Parker, P., Mokhesi-Parker, J. (1998). *In the Shadow of Sharpeville. Apartheid and Criminal Justice*. London: Macmillan Press.

Pelliccioni, F. (1972). Ascesa e tramonto del liberalismo in Sud Africa. In *Africa*, n. 4, pp. 651-658.

Readings/Rereadings

Remember, You Are an Artist, Not a Scholar. Six Drawing Lessons by William Kentridge

Massimiliano Ciammaichella

The extraordinary endeavour of William Kentridge is the testimony of an intense, many years and productive work that relates to the dynamics of a complexity located in the cultural and political context of belonging, so being able to interpret it means being confronted with a visual universe capable of reflecting a precise personal need, in privileging the medium of drawing and in the freedom to hybridize it with cinema and theatre.

The artist was born in Johannesburg in 1955 and his Jewish origins date back to his paternal family. The Kantorowicz, in fact, left Lithuania to escape the racial persecutions of the Russian empire in the late nineteenth century and, once arrived in South Africa, modified the surname adapting it to the English-speaking sounds. But although the progress of the history seems to overturn the social roles of the protagonists, being whites does not mean living the abomination of apartheid as passive spectators. "Moving from the status of a persecuted minority to that of a privileged elite is an ideal condition for demonstrating the arbitrary basis of racism" [Burgio 2014, p. 12] [1]. This is what William Kentridge's parents are proposing to do, as lawyers defending black rights.

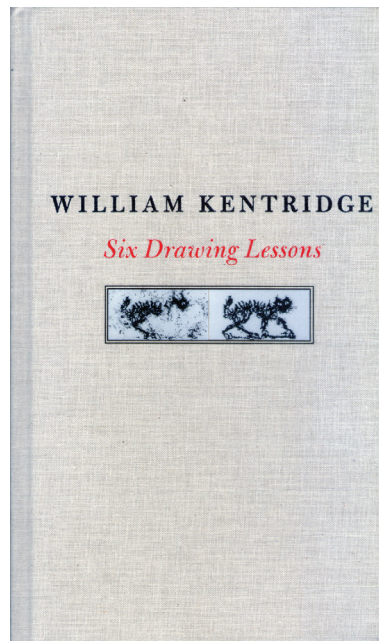


Fig. 1. Cover of the first English edition [Kentridge 2014] and Italian edition [Kentridge 2016].

On 21 March 1960, during a peaceful demonstration organised by the PAC [2] in the Sharpeville township –to protest against the government’s Urban Areas Act, which required black citizens to show a proof document of their right to enter white-only areas, and for work purposes only [3]– police shot at a crowd of demonstrators, including in the back. 67 people were killed, 186 wounded and 18011 arrested [Pelliccioni 1972, p. 655]. Sydney Kentridge assumed a pivotal role in assisting some of the victims’ families and later made headlines for his trial of the Steve Biko’s suspected cause of death, founder of the *Black Consciousness* student movement, who had led the Soweto protests against the segregationist government.

The arrest of 18 August 1977 was the last of many: the story ended with the death of the activist, occurred on 12 September of the same year. As for the motives, the prison police stated that they were induced by a hunger strike, but the reality of the facts showed that he was repeatedly tortured, so when lawyer Kentridge questioned Lieutenant-Colonel Pieter J. Goosen, asking him what right he had to keep a man in chains for 48 hours, the debate unfolded in the following dialectical ways: “Goosen: I have the full power to do it. Prisoners could attempt suicide or escape. Kentridge: Let’s have an honest answer – where did you get your powers? Goosen: It is my power. Kentridge: Are you people above the law? Goosen: I have full powers to ensure a man’s safety. Kentridge: I am asking for the statute. Goosen: We don’t work under statutes. Kentridge: Thank you very much. That is what we have always suspected” [Parker, Mokhesi-Parker 1998, p. 56].

In a family context in which his parents assume *super partes* roles in the defence of the person rights –regardless of the ethnic group to which he belongs–, William Kentridge grows up and is formed, recording the traumatic memories of a liberation process decidedly oriented towards a decolonial politics that reflects on the most intimate meaning of the term ‘power’, questioning its declinations in a direct and crossed relationship between the noun and the verb. The first approach to racism is precocious and decidedly shocking, because it goes back to the time of the Sharpeville massacre, when, at only six years old, curious about a yellow box placed on his father’s desk, convinced to find chocolates inside, he furtively opens it and sees photographs of dismembered and headless cadavers [Kentridge 2005, p. 99].

“These documentary images, with their scientific apparatus of notes, diagrams, and arrows, would often return to the artist’s imagery. The reference to the document will bring a strong stock of social denunciation” [Burgio 2014, p. 14] [4].

After graduating from the Witwatersrand University in 1976 with a degree in political science, William Kentridge pursued his passion for drawing by enrolling in printmaking and engraving courses at the Johannesburg Art Foundation. In 1981 he decided to attend the *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. His studies led him to work in the cinema and theatre, including as an actor, director and set designer.

One of the most significant and recognised artists in the world, in 2012 he was invited by Harvard University to give a series of conferences, and the contents of the prestigious

Charles Eliot Norton Lectures were collected, integrated, and published two years later by the same author.

The introduction to the *Six Drawing Lessons* book opens with the enthusiastic announcement made to his father, by telephone, about the invitation and the response received: “do you have anything to say? [...] and now you have that honor. You don’t have to accept” [Kentridge 2014, p. 3]. The preparatory work is complex and focuses on the specific themes of an artistic practice that problematizes the origins of the available mediums, giving new life to obsolete technologies that are reshaped and updated, in a sort of criticism of the processes of recession and censorship in South Africa in which he was formed. Therefore, the drawing becomes a political manifesto of an anachronistic and involuntary impediment, in being in synchrony with the times of a changing world. It is an act of denunciation that forces one to break down and recompose the text and the image of a falsified media support, on which to write the animated drawing of a credible story that highlights the gaps, inconsistencies, and contradictions of a dilated present, in such a way as to anticipate the trajectories of a possible future, the course of which, since the nineties, has begun to be glimpsed.

A series of sentences summarise the recurrent thoughts of one’s existence. They are synthetic notes written in sequence, on a sheet of paper to be cut up and divided into six parts, to compose a collage from which to extrapolate the textual cues necessary to formulate the lessons contents (fig. 2).

The imperative is always the same: focus on the primacy of the image in order to go back to the idea behind it.

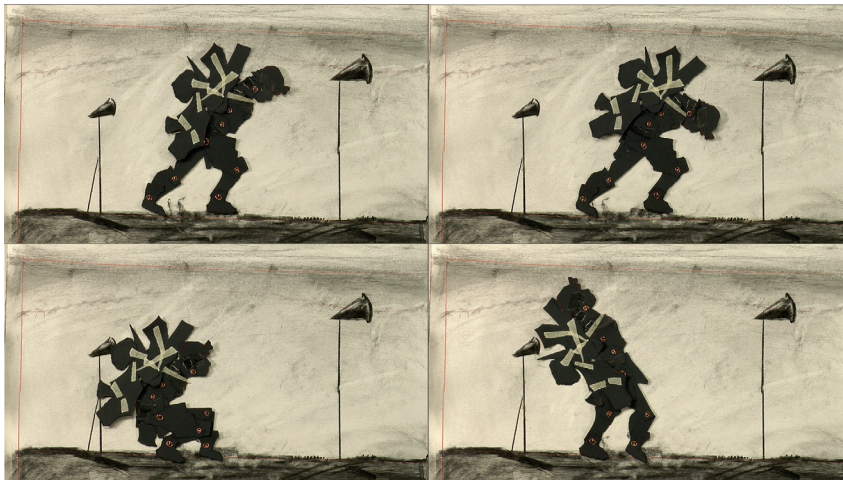
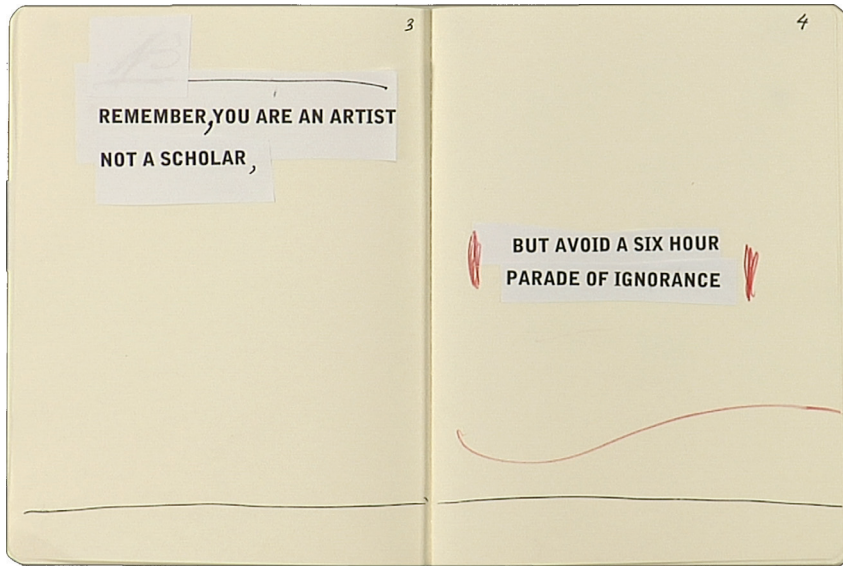


Fig. 2. William Kentridge, notebook collage from the preparatory notes of the six lessons, 2012. © William Kentridge.

Fig. 3. William Kentridge, drawing with paper puppet. First lesson, 2012. © William Kentridge.

For what concern the first lecture, entitled *In Praise of Shadows*, it starts with the projection of a film in the auditorium, made in 1999 for the Istanbul Biennial. It is *Shadow Procession*. Small fragments of black paper portray the articulated shapes of characters and objects connected by iron wires, manually moved in a sort of puppet theatre in which every single pose is meticulously programmed and photographed, in stop motion, away from a trip with no destination. Drawing and movement are a practice of thought, but also physical actions that force the artist to move away from his images in order to photograph them and resume work immediately afterwards, in an alternation of continuous movements [Maltz-Leca 2013, pp. 139-140].

Since the image, whether static or in motion, is always the result of an artistic operation, travelling backwards to verify the real adherence of the message conveyed with the idea that originated it means revealing the entire construction process. And so, we start very far back and arrive at Plato's *Republic* of 360 B.C., in the moment when, in the seventh book, the allegory of the cave is faced. Socrates describes the prisoners chained to their feet, and neck that cannot move, forced to look ahead in a process of questioning the truth of existence, made credible by the projections of their shadows [Maltese 2015, pp. 249-251]. In the black ones, of the represented cortège, Kentridge's challenge is to achieve the minimum degree of recognisability of the subjects that produced them: travellers directed no one knows where, "miners carrying a broken city, pensioners carried in a wheelbarrow. An inventory of specific

people seen in newspapers and the news, or on the streets of Johannesburg” [Kentrige 2014, p. 9] (fig. 3). In a dialogical inversion of the themes of the first lesson, the second lesson intercepts the cultural geographies of a return journey, the salient stages of which are marked by the timing of the memories that pass through the tortuous passage from darkness to light, in piecing together the fragments and interrupted possibilities of a brief history of the colonial uprisings.

The photographic projection and the device that originates it are the main sources of phenomenal interpretation, but also aids in the works project.

It starts with three shots: the first depicts the Baptist church built by Pastor John Chilembwe on the hill of Chiradzulu in Nyasaland [5]; the second abstracts it in a smoky mass that actually documents the act of bombing that blew it up in 1915; the third reveals its ruins and was reproduced in many copies, becoming a popular postcard to be sent throughout the British colonies.

Three black and white images, therefore, summarise the sad story of the Pastor who had sent a letter to the *Nyasaland Times* newspaper immediately after the outbreak of the First World War, in which he asked the government what expectations the Natives would have at the end of a conflict in which they were forced to participate.

Obviously, the letter was not published in the newspaper and Chilembwe organised a revolt that ended with his murder, the hanging of those actively involved and a series of arrests.

Everything that precedes and follows this horrific event remains in the



Fig. 4. William Kentridge, *shrinking map*. Second lesson, 2012. © William Kentridge.

photographic memory, locked away in a drawer in Kentridge's studio for twenty years, but never forgotten and a harbinger of a contemptuous critique of the cultural movement of the Enlightenment, even when the context exhibited shifts the focus from crude reality to the democratic space of the theatre. So, the scenic space is reinvented: it functions as a camera obscura in which the artist devises strategies for crossing blackness, with the aim to “show the need for the darkness, for shadow, to be present for anything to be visible” [Kentrige 2014, p. 45].

The preparatory drawings for the sets of Mozart's *The Magic Flute* [6], 2005, are to be understood as negatives of a photographic film to be mounted on the scenery of a scaled-down maquette of the theatre, on which to

test the projection effects of the animated sequences, following a direction designed to suggest the merciless object value that ‘Power’ has conferred on visual media in documenting the image of South Africa. Hence the need to treat the medium of drawing as a blackboard, on which to narrate a fiction superimposed on reality.

“The camera and the blackboard both resonate of the themes of power relations and colonial history. The camera was a pivotal instrument of imperial power; used to appropriate the ‘virgin lands’ and all they included, from landscape to humans and animals; on the other hand, the blackboard is the teacher's instrument and characterizes magician and mentor Sarastro” [Guarracino 2010, p. 273]. The sketchbook, on the other hand, is the medium on which to trace a

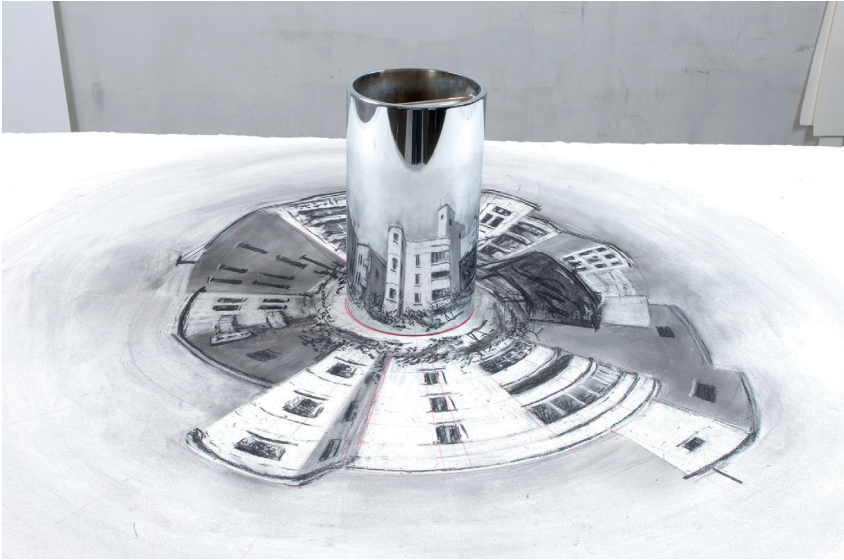


Fig. 5. William Kentridge, *cylindrical anamorphosis. Fourth lesson*, 2012. © William Kentridge.

social geography dating back to the days of one's youth, when the world was changing shape and distancing itself from South Africa, narrowing the map of modernity to widen that of exclusion (fig. 4).

Then the magnifying glass focuses on the city of Johannesburg, within which the topics of the third lesson orbit. The aim is to reconstruct a sort of memories cartography, metaphorically described in the form of documents collage, photographs and clippings to be brought back to the intimacy of one's own studio, where the long times of design thinking confront the voracity of the moments interrupted by the contradictions experienced.

There is a white sheet of paper, a charcoal pencil, an eraser, and the invention of *Drawings for Projection* –which made the artist famous in

the early nineties [7]–, to determine the animations made up of countless snapshots, taken with an old Bolex or Ariflex camera.

The blank sheet is always the same and Kentridge draws, observes, moves away and photographs, then erases, redraws, photographs again, repeating this practice almost maniacally [Krauss 2000, pp. 5-7]. What is really surprising is the hint of the trace that remains after each erasure, in the multiple layering of images in motion that echo a sense of uncertainty in piecing together the inconsistencies of a distant, or personally experienced, historical memory, where time slows down, and one needs to reflect. "Something glimpsed for a second may take a day, or days, to draw. Pleasure, frustration, self-doubt, states evocated by the materials and activity, take the

place of the initial impulse. There is still some connection to the first thought; but it is on hold. The impulse is sent to wait outside in an antechamber while the work is being done" [Kentridge 2014, p. 93].

The fourth lesson is entitled *Practical Epistemology: Life in the Studio*; William Kentridge says he filmed his eight-year-old son holding a paint can, opened it and spilled the paint on a studio wall, then threw the pencils on the floor and tore the sheets of paper into small pieces to scatter around. The film was edited backwards and shown to him. In his eyes? Magic.

It is clear that the stunt of a little pest is actually the result of a planned action. However, once the child has overcome his astonishment, he asks his father if he can do it again, but he is told that everything must be cleaned up first, including the stained wall.

The choice of medium in this case determines the rules of a game that in its, direct and inverse, reiteration alludes to the utopia of a perfect world. If to question oneself on the functioning of the instrument provided is to deeply understand its grammar, one can go back to the origins of precinema, to experiment not so much the limits as the possibilities offered by the phenakistoscope, the praxinoscope or the zootropium.

Continuing the journey backwards one encounters other devices, and it is easy to see how a complicit relationship is always created between action, rule, and knowledge of the medium in the convincing credibility of an illusion (fig. 5).

Regarding the fifth lesson, Kentridge begins by declaring his difficulty in preparing it. In *Praise of Mistranslation*, in fact, seems to want to dismantle the previously postulated assump-



Fig. 6. William Kentridge, linocut. Fifth lesson. © William Kentridge.

tions. There are notes on the table, but while waiting for thoughts and constructs of meaning to find their harmonious coexistence, inspiration comes from the preparation of a series of linocuts [8] printed on the torn pages of an old encyclopaedia (fig. 6). Shortly afterwards, the fragments of an obsolete bestiary left in the notebook's discard list, among the many phrases used in previous lessons, are intertwined with a recurring word whose meaning is not remembered: *asen*. The answer is in a book on the history of African art, which explains that this sort of small memorial altar for the dead is a small iron disc, about thirty centimetres wide, on top of which are placed metal silhouettes representing people, objects and animals that metaphorically recompose the circle and theatre of life. We learn that there are three actors involved in its realisation: the dead person, the donor who takes charge of describing it and the craftsman who must interpret it.

"Between the briefing by the donor and the making of the *asen*, there is a gap. A list of requests from the donor, and a configuration of solutions and responses to these from the craftsman. The *asen* becomes a rebus, a text made up of the words embedded in the images, a private riddle to be read. But then time passes, the donor joins the subject of the *asen* in death; he is not alive to remember his questions, to link the craftsman to the answers" [Kentridge 2014, p. 134], but the artefact remains.

The sixth lesson: *Anti-Entropy*, unlike the others, never refers to the reassuring completeness of the works of the past, but rather shares the questions of an artistic research in progress.

Notes

[1] Translation by the author.

[2] PAC: An acronym for Pan Africanist Congress of Azania, it identifies the pan-African political party founded in 1959.

[3] The *pass law*, imposed in 1952, was a kind of passport for black people. It was abolished in 1986.

[4] Translation by the author.

[5] Nyasaland was a British protectorate in Central Africa, established in 1907, and corresponds with the present-day state of Malawi, which gained its independence in 1964.

[6] William Kentridge produced many sketches, drawings, and engravings, evolving the work into two installations: *Preparing the Flute* in 2005 and *Black Box/Chambre Noire* in 2006. In both, maquettes of a theatre stage

integrate puppets and music controlled by a computer.

[7] See e.g., the short film *Monument*, 1990.

[8] Linocut is a printing technique involving the engraving of a linoleum matrix.

[9] *The Refusal of Time* was presented in its completed form at *Documenta 13*, Kassel, 2012.

Author

Massimiliano Ciammaichella, Department of Architecture and Arts, Iuav University of Venice, ciamma@iuav.it

Reference List

Burgio, V. (2014). *William Kentridge*. Milano: Postmedia.

Guarracino, S. (2010). The Dance of the Dead Rhino: William Kentridge's Magic Flute. In *Altre Modernità*, n. 4, pp. 268-278.

Huysen, A. (2017). The Shadow Play as Medium of Memory in William Kentridge. In R. Krauss (a cura di). *William Kentridge*, pp. 77-98. Cambridge-London: MIT Press.

Kentridge, W. (2016). *Sei lezioni di disegno*. Cremona: Johan & Levi.

Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons*. Cambridge: Harvard University Press.

Kentridge, W. (2005). *Black Box/Chambre Noire*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 99

Krauss, R. (2000). "The Rock": William Kentridge's Drawing for Projection. In *October*, n. 92, pp. 3-35.

Le Borgne, F. (2013). Sobre Refuse The Hour, Kentridge e seus Espaços-Tempos de Criação. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 2, pp. 498-514.

Maltese, E.V. (a cura di). (2015). *Platone. Repubblica*. Roma: Newton Compton.

Maltz-Leca, L. (2013). Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change. In *Art Bulletin*, n. 1, vol. 95, pp. 139-165.

Parker, P., Mokhesi-Parker, J. (1998). *In the Shadow of Sharpeville. Apartheid and Criminal Justice*. London: Macmillan Press.

Pelliccioni, F. (1972). Ascesa e tramonto del liberalismo in Sud Africa. In *Africa*, n. 4, pp. 651-658.