



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti Ca'Foscari-Iuav

Dottorato di ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia dell'Arte

Ciclo XXV
(A.A. 2009/2010-2011/2012)
Anno di discussione 2013

Scomode contiguità dello sguardo
Quattro re-visioni della tradizione visiva occidentale

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/04
Tesi di Dottorato di Dunja Radetić, matricola 955715

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Giuseppe Barbieri

Indice

Introduzione	p.5
1.Scomode contiguità dello sguardo: gli elementi di un quadro metodologico	p.14
1.1. Iconologia della memoria.....	p.18
1.1.1. Mediatori del ricordo.....	p.19
1.1.2. Mediatore e metafora.....	p.21
1.1.3. Memoria e ricordo.....	p.24
1.1.4. Mediatore del ricordo/ricordo mediale.....	p.27
1.1.5. Performatività del ricordo.....	p.30
1.1.6. Memoria e immagine.....	p.31
1.2. Arte in cornice: opera d'arte, storia dell'arte e museo.....	p.34
1.2.1. La “cornice” della tradizione visiva.....	p.36
1.2.2. Gli archivi dell'arte moderna.....	p.41
1.2.3. Opera d'arte e il “ruolo terminale” nella vita della cultura.....	p.45
1.2.4. Opera d'arte nel sistema dialogico della cultura.....	p.55
1.3. Re-visioni.....	p.58
1.3.1. Appropriazione.....	p.64
1.3.2. <i>Metakunst</i> . Le teorie dell'autoriflessività artistica nel contemporaneo.....	p.66
1.3.3. Dall'oggetto visivo all'” <i>act of looking</i> ”.....	p.70
1.3.4. “ <i>Quoting Caravaggio</i> ”: tra iconografia e intertestualità.....	p.76
1.3.5. Traduzione intersemiotica.....	p.78
1.3.6. Media e rimediazione.....	p.83
1.3.7. Dallo sfondo alla figura.....	p.85
1.3.8. Un campione di esempi.....	p.88
1.3.9. Intermedialità e le modalità dei media.....	p.103

2. Distruggere la pittura: mediazione e trasformazione	p.115
2.1. Rituali della memoria.....	p.118
2.1.1. Cindy Sherman: <i>Masquerade</i> storico artistica.....	p.118
2.1.2. La “Fornarina”.....	p.121
2.1.3. Sam Taylor-Wood: l'arte di rappresentazione della cosa.....	p.124
2.1.4. Svuotare i significanti.....	p.129
2.2. Sistemi artistici fuori e dentro la cornice.....	p.131
2.2.1. <i>Tableaux vivants</i> : primo livello di trasformazione mediale.....	p.133
2.2.2. Il corpo nell'immagine: l'uso della riproduzione fotografica.....	p.135
2.2.3. L'immagine nel corpo: “topografia dell'interno e dell'esterno”.....	p.141
2.3. Modalità mediali delle cose e dei corpi nello schermo.....	p.145
2.3.1. La natura morta nell'immagine.....	p.152
2.3.2. La natura morta nel quadro.....	p.156
2.3.3. La natura morta nello schermo.....	p.161
2.3.4. La natura morta nel corpo.....	p.165
2.4. Distruzione della pittura.....	p.167
3. Scomode contiguità, scomode distanziazioni: combinazione e integrazione	p.188
3.1. Lo spazio e il tempo propri e altrui: <i>ansambl', interieur</i> , coevità.....	p.190
3.2. Contaminare la Tate: <i>Uncomfortable Proximity</i> di Mongrel.....	p.193
3.2.1. Infettare la cultura.....	p.197
3.2.2. Una prospettiva rovesciata.....	p.200
3.2.3. <i>Uncomfortable Proximity</i>	p.207
3.2.4. <i>Rehearsal of memory</i>	p.209
3.2.5. Elementi di opacità: pittura e fango.....	p.213

3.3. L'opera d'arte “dentro e fuori dalla storia”:	
<i>Col Tempo -The W. Project</i> di Péter Forgács.....	p.227
3.3.1. Giorgione, <i>La Vecchia</i> , tempera e olio su tela, 1500-1510 ca.	p.228
3.3.2. <i>Col Tempo - The W. Project: un interieur</i> anacronistico.....	p.234
3.4. Reminiscenze storico artistiche: il museo come codice intermedio.....	p.242
3.4.1. <i>In/between - Rembrandt-Morphs</i>	p.244
3.4.2 Tematizzazione della spettatorialità.....	p.252
3.5. Forme ed effetti	p.257
3.5.1. “Immagini sopravvivenenti”.....	p.260
3.5.2. Tempo collettivo, tempo privato.....	p.263
3.6. Tradurre l'intraducibile.....	p.267
3.6.1. Tradizione vivente, tradizione sopravvivenente.....	p.268
3.6.2. Simmetria speculare enantiomorfa: il museo e l'archivio.....	p.273
3.7. Giorgione/Forgács, <i>La Vecchia</i> , riproduzione digitale su monitor, 2009.....	p.277
Conclusioni	p.285
Nota bibliografica	p.288
Siti web di riferimento	p.310

Introduzione

Questo lavoro prende il nome da un'opera d'arte, *Uncomfortable Proximity* di Graham Harwood, poiché esso contiene l'essenza di quanto è emerso durante questa ricerca, ma è la conseguenza dell'incontro con un'opera, un incontro fortuito avvenuto a Venezia a settembre del 2009 ai Giardini della Biennale nel padiglione ungherese che ospitava un'installazione dal titolo *Col Tempo - The W. Project*. Qui, all'ingresso, era esposto qualcosa al quale, ora dopo tre anni di ricerche, mi risulta ancora difficile trovare una precisa definizione: si trattava di un monitor posizionato su un cavalletto nel quale appariva *La Vecchia* di Giorgione: una fedele riproduzione digitale a colori del dipinto delle Gallerie veneziane, presentato senza modifiche, senza aggiunte, senza variazioni, come se ne vedono ormai innumerevoli, ovunque, e che potrebbe riapparire anche in questo istante sul mio schermo, se solo digitassi “la vecchia giorgione” in un motore di ricerca.

L'artista, Péter Forgács, non opera sull'immagine nessun evidente cambiamento di segno o avvertibile alterazione dell'enunciazione. Si potrebbe dunque dare per scontato che tale immagine sia stata usata proprio in qualità di facsimile che, nell'impossibilità di convocare fisicamente l'originale, sostituiva e rappresentava l'opera, senonché, prendendo spunto da un assunto lotmaniano in base al quale «più una cosa è comprensibile, più è incomprensibile», cominciai ad accorgermi che in realtà tale immagine generava senso ad almeno tre livelli consecutivi. Nel momento in cui la si guardava, essa richiamava l'originale che sapevo essere a poca distanza dai Giardini, alle Gallerie dell'Accademia, ci ricordava cioè una tradizione visiva. Tale richiamato ricordo veniva poi trascinato, insieme al nostro sguardo, su altre componenti dell'installazione; ci renderemo conto della loro importanza man mano nel prosieguo di questa ricerca, quando il nostro sguardo culturale sarà messo in discussione dai continui cambiamenti di punti di vista e da altre immagini che invece richiameranno tutt'altro tipo di memoria. Alla fine, quando ormai saremo lontani nello spazio e nel tempo da tale esperienza visiva – per me sono passati quasi quattro anni –, essa continuerà ad agire nella nostra memoria dove si sarà stratificata insieme ad altre innumerevoli immagini mnestiche, come un ulteriore ricordo, che si potrà ancora attualizzare, forse proprio nel momento in cui ci troveremo di fronte alla

materialità originale del dipinto di Giorgione.

La mia ricerca quindi riguarda la seguente considerazione generale, quella che abbiamo appena visto emergere, ovvero quella che si interroga su quali siano i rapporti dialogici tra tradizione visiva, tecnologie di visione e memoria, quando essi si trovano a convivere in un sistema visivo complesso come può essere un'opera d'arte contemporanea, e si restringe a un particolare aspetto di questa problematica, cioè a quali domande può porre la storia dell'arte, e di quali strumenti di analisi si può avvalere quando si trova di fronte a un'opera conosciuta e familiare innestata all'interno di una configurazione artistica contemporanea.

Per avvicinarmi a questo complesso problema, il primo obiettivo che mi sono posta è stato quello di effettuare un'ampia mappatura di esperienze artistiche, attraverso personali esperienze, cataloghi, monografie e mostre recenti, per cercare di capire quali siano le principali forme di riuso e di rielaborazione delle immagini appartenenti all'immaginario storico artistico da parte di artisti contemporanei che si avvalgono dell'uso delle tecnologie di visione quali fotografia, video e i cosiddetti nuovi media digitali. Mi sono concentrata in particolare su quelle pratiche che richiamano opere d'arte precedenti non per riprendere aspetti formali o motivi iconografici, ma che reiterano deliberatamente le opere-fonte in qualità di rappresentanti riconoscibili e significativi della nostra tradizione visiva. L'arco cronologico che mi interessava è recente, quello degli ultimi vent'anni, quello cioè che ha visto un'accelerazione tecnologica che ricopre tutti gli aspetti della nostra cultura, e come tale si ripercuote anche sull'arte. Dal punto di vista della storia dell'arte, sono del parere che si tratti di un problema di una certa rilevanza, poiché le forme delle tecnologie visive stanno influenzando notevolmente sul nostro modo di guardare, concepire e soprattutto ricordare la tradizione storico artistica. L'arte, che usa tali tecnologie come lente per leggere il patrimonio culturale, ci può aiutare a capire queste dinamiche, poiché ci fa letteralmente vedere come i nuovi media stiano creando un nuovo immaginario e, in questo processo, stiano riconfigurando anche quello in cui riconosciamo la nostra tradizione visiva.

Da questo punto di vista, quello della prassi artistica come forma di ermeneutica

visiva, tali opere si iscrivono entro l'ambito di quelle procedure artistiche appartenenti a una più ampia cultura, caratterizzata da una commistione di ruoli tra artista, storico e critico, in cui confluiscono elementi di riflessione filosofica, semiotica, meta-artistica che si vedono affermare a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso nella produzione artistica e teorica in cui si incrociano codici e linguaggi diversi, e di conseguenza hanno senza dubbio un debito verso l'arte concettuale.

Un problema strettamente collegato a questo, e che ci pongono le opere prese in esame, è che si tratta anche di un fattore legato al mezzo artistico usato, ambito ampiamente dibattuto sia nella critica d'arte, e con questo pensiamo ai fondamentali contributi di Rosalind Krauss intorno al concetto del postmediale¹, sia da parte di quei rappresentanti della riflessione intorno alla cosiddetta New Media Art, che hanno portato questo dibattito a un livello ulteriore, ampliando il concetto di postmedium con quello di postmedia²:

L'esperienza mediale è diventata la norma per ogni esperienza estetica. Quindi in arte non c'è più nulla al di fuori dei media. Nulla può sfuggire ai media. Non c'è più alcun dipinto al di fuori dell'esperienza mediale. Non c'è più alcuna scultura al di fuori dell'esperienza mediale, non c'è più alcuna fotografia al di fuori dell'esperienza mediale.³

Queste sono le parole di Peter Weibel, che dichiara che ormai stiamo vivendo una “condizione postmediale” [*Postmedia Condition*], ma dieci anni prima Victor Burgin, fortemente influenzato dalle teorie psicanalitiche, scriveva che

The study of “contemporary visual culture” today must take its objects as it find them, and it finds them in pieces.[...] Contemporary visual culture – the combined product of “the media” and a variety of other spheres of images production – can no longer be seen as simply “reflecting” or “communicating” the world in which we

1 ROSALIND KRAUSS, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, 1999, tr.it, Milano, Postmedia, 2005. cfr. EAD., *Reinventare il medium*, in *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano, 2005.

2 Per questa discussione cfr. DOMENICO QUARANTA, *Media, New Media, Postmedia*, Milano, Postmedia, 2010.

3 Peter Weibel cit. *ivi*, p. 155; il termine riprende il titolo dell'omonima mostra del 2006 organizzata al Centro Cultural Conde Duque di Madrid: cfr. QUARANTA, *Media...* cit., p. 155 e nota n. 12, p. 168.

live in: it contributes to the making of this world.⁴

È importante notare che sia Weibel che Burgin sono essi stessi artisti, e che sono entrambi intervenuti nel corso del loro percorso artistico, attraverso i mezzi tecnologici, sulle immagini rappresentanti la tradizione visiva⁵, creando commistioni fatte di riproduzioni, video, fotografie e linguaggio verbale. L'atteggiamento della prassi e della critica artistiche contemporanee, sotto le spinte post-strutturaliste, si intreccia quindi fortemente con tendenze di tipo filosofico, psicanalitico e semiotico; anche la storia dell'arte, dal momento che comincia a interessarsi alle forme d'arte dei nostri giorni, si trova a fare i conti con i propri strumenti tradizionali, che talvolta possono verificarsi insufficienti ad affrontare una forma d'arte che è già di per sé un modo di fare storia dell'arte. Per questa ragione mi sono dovuta confrontare con un'ampia molteplicità di approcci di lettura e di interpretazione delle pratiche artistiche contemporanee in generale, per cercare di individuare quali linee di pensiero sarebbero state le più adeguate a ricoprire una tale complessità.

Sappiamo che alcuni frangenti della storia dell'arte hanno cominciato negli ultimi decenni a dimostrarsi interessati agli strumenti della semiotica⁶ e alle procedure e intuizioni provenienti dalla teoria letteraria⁷. L'utile antologia sulle applicazioni semiotiche all'arte, curata da Lucia Corrain nel 2004, dimostra come le esperienze incentrate sulla semiotica del visivo abbiano cominciato a penetrare nell'ambito dello studio delle immagini che sono tradizionalmente di competenza della storia dell'arte "ufficiale" e, come dimostra il titolo, anche qui siamo di fronte a un'evidente

4 VICTOR BURGIN, *In/different spaces: place and memory in visual culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996, pp. 21-22.

5 Peter Weibel si è confrontato con Piero della Francesca (*The Theorem of the Identity Trinity*, 1974, video), mentre Burgin ha riflettuto sull'immagine di *Olympia* di Manet (*Olympia*, 1982, 6 fotografie in bianco e nero con testo).

6 Per gli approcci di stampo semiotico come strumento di analisi dell'opera d'arte visiva cfr. LUCIA CORRAIN, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi, 2004.

7 Per questo approccio, più diffuso in ambito anglosassone, che considera il segno in termini di "evento", oltre al legame con le semiotiche degli inizi del '900 di Saussure e di Peirce, in quest'approccio risultano fondamentali anche gli apporti della psicanalisi e della teoria letteraria, segnatamente dell'intertestualità. Gli strumenti metodologici sono qui meno definiti, ma il campo di azione è più ampio perché pone peso notevole sugli aspetti sociali e culturali della spettatorialità. In questo modo il segno artistico non si dà come qualcosa di significativo in modo stabile, ma invita a "framing the sign", a considerare cioè l'opera d'arte come un sistema polisemico che in base al contesto, esso stesso costruibile e costruito, genera il senso di volta in volta costruito socialmente e culturalmente. cfr. MIEKE BAL, NORMAN BRYSON, *Semiotics and Art History*, in "The Art Bulletin", Vol. 73 (1991), n. 2, pp. 174-298.

«molteplicità degli approcci e delle prospettive»⁸. Tale pluralità di approccio emerge anche da alcuni importanti studi di ambito anglosassone, al centro del quale si trova la studiosa olandese Mieke Bal. Nel fondamentale *Semiotics and Art History* steso da Bal e da Norman Bryson nel 1991, la semiotica viene proposta come uno strumento in grado di rivelare la polisemia delle opere d'arte, del segno artistico come “evento” e della molteplicità dei contesti di fruizione perché, secondo tale approccio, né il segno né il contesto sono cose date, ma costruibili e costruite, e come tali suscettibili di mutamento nel corso del tempo.

Questa è quindi la stratificata situazione che si presenta quando ci si avvicina a quelle esperienze culturali che dimostrano che trattare una cosa vuol dire prendere anche tutto il passato che quella cosa ha ancorato a sé, ed è questo peculiare problema che ho voluto affrontare secondo un aspetto specifico e puntuale, quello della memoria del passato in dialogo con il presente, attraverso alcuni esempi significativi dell'arte del nostro tempo.

Ci richiameremo in continuazione, nel corso del presente studio, all'approccio generale all'opera di Mieke Bal, poiché esso si rivela particolarmente interessante se messo in dialogo con altri due ambiti che stanno sullo sfondo della nostra ricerca: l'ambito della memoria culturale che ruota intorno alla fondamentale figura di Aleida Assman, da una parte, e a quella di Jurij M. Lotman, dall'altra.

Da questo ampio orizzonte sono dunque emerse due problematiche fondamentali: la configurazione della memoria e quella dei segni e mediale, due livelli intersecanti e interagenti che necessitavano la costruzione di un quadro metodologico il più possibile unitario.

8 LUCIA CORRAIN, *Introduzione*, in *Semiotiche della pittura...* cit., pp. 7-26, qui p. 7. La semiotica del visivo è qui rappresentata da figure come Jakobson (linguista), Schapiro e Stoichita (storici dell'arte), Barthes (semiologo), Deleuze e Merleau-Ponty (filosofi), altri, ma chi ha sopra ogni altro offerto una direzione di approccio e metodo di lettura semiotica dell'arte visiva è Greimas, il cui fondamentale saggio *Semiotica figurativa e semiotica plastica* del 1984, è diventato nel corso degli anni un vero e proprio punto di riferimento, in particolare per il concetto di categorie plastiche (topologiche, cromatiche, eidetiche), poiché permette di «considerare il piano plastico dell'immagine come un linguaggio già significativo indipendentemente dall'eventuale riconoscimento delle figure del mondo, portatore di per sé di una propria significazione che si situa a un livello più profondo e più astratto, i cui risultati potranno essere eventualmente affiancati a quelli derivanti da una lettura figurativa»: *ibidem*.

Mediazione del ricordo

Vorrei partire dallo sfondo memoriale, comune a tutte le pratiche artistiche che ho preso in esame. Esse, a causa della loro forte eterogeneità in senso di procedura e in senso di configurazione mediale, quindi di prodotto, non si prestano alla riduzione a una definizione già in uso nella storia e nella critica d'arte⁹. Siccome esse sono accomunate dal fatto di mettere in dialogo anacronistico le immagini antiche e i nuovi media, le chiamerò perciò *re-visioni*, un termine che, come nota Mieke Bal, contiene in sé un senso di riconsiderazione delle relazioni tra passato e presente¹⁰.

Il dibattito relativo alla memoria culturale è ampio e lo abbiamo tenuto presente come approccio generale, ma all'interno di questa copiosa produzione ci siamo affidati e appropriati di una specifica problematica che Kirsten Dickhaut ha definito con il nome di "iconologia della memoria"¹¹. Strettamente legato all'ambito storico artistico, tale metodo considera le opere d'arte secondo una dialettica di concetti di mediatori del ricordo e del ricordo mediale, di oggetti e di processi, che ci è sembrata particolarmente adeguata ai fini della nostra ricerca. Se consideriamo le opere d'arte della nostra tradizione in termini di mediatori di memoria, e le opere di re-visione invece in termini di un'attualizzazione del mediatore come ricordo mediale, avremo delineato un campo entro cui si possono collocare una grandissima varietà di opere che operano secondo questo principio comune, indipendentemente dal mezzo espressivo o della strategia artistica usati.

Il fatto che le opere di revisione si basano sul principio di ripresa e rielaborazione di un testo visivo precedente, e come abbiamo detto non solo per ragioni formali o iconografiche, ma in quanto quel testo è un mediatore della memoria, o "testo culturale", si è reso necessario individuare una terminologia che ci avrebbe permesso di distinguere l'opera fonte, l'opera di re-visione e la posizione e la funzione dell'opera fonte all'interno del nuovo sistema di segni. Ci siamo affidati a un

9 Ci riferiamo a quelle categorie con cui siamo abituati a categorizzare le espressioni dell'arte contemporanea che, in un modo o nell'altro, si avvalgono di un'opera precedente per copiarla, citarla, parafrasarla, revisionarla, reinterpretarla, commentarla, o appropriarla e che, pur essendo molto utili per definire un determinato tipo di pratica o di prodotto, non riescono a ricoprire tutte le complesse sfaccettature che molte opere d'arte recente ci presentano.

10 MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio. The Preposterous History*, Chicago, Chicago University Press, 1999, p. 16.

11 KIRSTEN DICKHAUT, *Iconologia della memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di ELENA AGAZZI, VITA FORTUNATI, Roma, Meltemi, 2007, pp. 287-304.

semiologo e traduttologo di scuola lotmaniana, Peeter Torop¹², per riprendere i concetti di proto-testo per l'opera di partenza, e il meta-testo per l'opera di arrivo. La particolare accezione di meta-testo in Torop è una concezione estesa, che non riguarda solo il prodotto finale, in quanto una traduzione che sta, potremmo dire, uno a uno, ma che sta a significare tutto il complesso di meta-testi che si sono generati a partire dal proto-testo nello spazio culturale, e che contribuisce sostanzialmente alla sua percezione e interpretazione. Vedremo che questo modo di intendere i mediatori di memoria è presente anche in Bal, che parla a questo proposito di “testo culturale”, di un testo più tutte le sue interpretazioni, emanazioni, riproduzioni, rielaborazioni che contribuiscono per l'appunto alla stratificazione di tale concetto. Si tratta dunque di un approccio sostanzialmente intertestuale, il che costituisce il passaggio alla nostra terza preoccupazione, quella dell'intermedialità

Intermedialità e modalità dei media

Dal momento che un'immagine migra dal suo dispositivo mediale per manifestarsi in un altro, ci troviamo di fronte a un problema non solo intertestuale, ma intermediale, poiché il transfer dell'immagine riguarda la configurazione dei segni, ma esso avviene ai confini tra i media, la pittura e le nuove tecnologie della visione. L'intermedialità è un campo notoriamente eterogeneo, ed è particolarmente interessante quando applicato alle relazioni inter-artistiche che prevedono una forte ricodifica, per esempio dal codice verbale a quello iconico. Le opere d'arte visiva in cui tale aspetto è meno evidente, poiché il codice di base resta lo stesso, ma in cui cambia il medium, aprono un ambito nuovo e ancora relativamente poco studiato dalla storia dell'arte. Da parte nostra, indagando vari approcci e metodi provenienti dal campo dell'intermedialità, abbiamo individuato un modello di analisi, dal nostro punto di vista, estremamente adeguato per ampliare gli strumenti e le procedure della storia dell'arte con un approccio estremamente compatibile. Si tratta del modello di ricerca intermediale sviluppato da Lars Elleström, che pone il problema in termini di modi e modalità - modalità materiale, sensoriale, spazio-temporale e semiotica -, e in questo modo include nella configurazione mediale sia gli aspetti semiotici che quelli propriamente materiali, ma anche i sensi del fruitore, fondamentali

12 PEETER TOROP, *La traduzione totale*, 1995, tr.it., Milano, Hoepli, 2010.

nell'attualizzazione dell'insieme¹³. Questo vuol dire che esso ci permette di mettere entro un'unica cornice i problemi legati alla medialità e semiotica con quelli della memoria, poiché tra le modalità sensoriali dei dati percettivi rientra anche il ricordo. Nell'analisi che ho effettuato in questo lavoro ho cercato di far convergere questi aspetti e metodi per verificare se era effettivamente possibile trattare entro un quadro unitario una molteplicità e complessità di fenomeni che presentano le re-visioni della nostra tradizione visiva.

Questi riferimenti metodologici si sono rilevati decisivi per il lavoro, ma vorrei mettere in luce il fatto che anche le opere che ho analizzato hanno avuto la stessa funzione: sono state esse stesse dei riferimenti metodologici che mi hanno guidato nell'analisi poiché mi sono accorta che tali opere ci risultano delle scatole di attrezzi, oltre che dei segni finiti¹⁴.

Ho cercato di trattare questi problemi in continuo dialogo con il dibattito più strettamente storico artistico, tenendo presente le nuove forme di iconologia, in particolare l'antropologia delle immagini di Hans Belting, ma anche gli apporti di Georges Didi-Huberman e di Michael Ann Holly, che mi hanno fatto ragionare sulle problematiche dei rapporti tra il passato e il presente delle immagini anche al di fuori del ristretto campo della re-visione contemporanea. Come fare allora, senza dover uscire del tutto dal proprio ambito, ad ampliare l'orizzonte d'approccio e accogliere nuove aperture metodologiche e nuovi strumenti di analisi che sono in elaborazione nelle discipline confinanti come la semiotica, gli studi letterari, i cosiddetti *visual studies*? Hans Belting, uno tra i più autorevoli storici dell'arte dei nostri giorni, suggerisce di smettere di parlare di storia dell'arte per accettare invece che oggi si debba parlare di storie dell'arte al plurale. Se seguiamo questa sua indicazione, necessaria per poter affrontare un'arte che “deborda dalle sue cornici”, quella del quadro e quella del museo, tanto più che nel caso degli esempi di cui ci siamo occupati in questo studio, è la stessa arte antica a essere sottoposta a tale procedura,

13 LARS ELLESTRÖM, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*, in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, a cura di Id., Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 11-48.

14 Cfr., MICHAEL ANN HOLLY, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, New York, Cornell University Press, 1996, p. xiii; Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, 2000, tr.it., Bollati Boringhieri, 2007, p.20; incontreremo il problema declinato in modi diversi lungo la trattazione.

dovremmo ammettere che un tale tipo di apertura risulta indispensabile. Non solo per leggere l'opera d'arte contemporanea nel suo insieme, ma per interpretare la posizione e il comportamento del sotto-testo culturale che sta alla base di tale opera. Questa più generale riflessione sul metodo, coniugata ai risultati emersi dall'analisi dei campioni, non mi ha portato a un esito conclusivo, ma a un'apertura, poiché come gli artisti contemporanei ci fanno vedere l'inesauribile volume di senso contenuto in un'opera d'arte, così anche la storia dell'arte, pur mantenendo un suo sguardo rigoroso e filologico che analizza i contesti passati, non privandosi di strumenti che provengono da altre discipline, e non per ultimo dalla prassi artistica stessa, potrebbe risultare arricchita e ampliata, soprattutto se si concede anche di porre delle nuove domande alle opere antiche. Le quattro opere che analizzeremo nelle seguenti pagine, ci mostrano una possibile via per farlo.

1. Scomode contiguità dello sguardo: gli elementi di un quadro metodologico

In un saggio intitolato *Immagine brucia*, Georges Didi-Huberman scrive:

Una delle grandi forze dell'immagine è di fare allo stesso tempo da *sintomo* (interruzione nel sapere) e *conoscenza* (interruzione nel caos). È sorprendente che Walter Benjamin abbia preteso dall'artista esattamente la stessa cosa che pretendeva da se stesso in quanto storico: “Arte significa strigliare la realtà contropelo”. Warburg, dal canto suo, avrebbe detto che l'artista è colui che fa comunicare tra loro gli *astra* e i *monstra*, l'ordine celeste (Venere divina) e l'ordine viscerale (Venere aperta) l'ordine delle bellezze del sopra e quelle degli orrori di del sotto. È una cosa antica quanto *l'Illiade* – o quanto l'imitazione stessa – diventata assai moderna dopo i *Disastri* di Goya. L'artista e lo storico avrebbero dunque una responsabilità in comune, vale a dire rendere visibile la tragedia nella cultura (per non separarla dalla sua storia), ma anche la cultura nella tragedia (per non separarla dalla sua memoria)¹⁵.

Queste sue parole sembrano in qualche misura intessere lo sfondo di quattro opere, realizzate da altrettanti artisti completamente diversi tra di loro, accomunati dal solo fatto di utilizzare le tecnologie di visione come *medium* espressivo e dall'essere particolarmente interessati a quello che siamo soliti chiamare tradizione visiva. Presentiamole.

History Portraits è un ciclo di opere prodotto a cavallo degli anni '80 e '90 da Cindy Sherman. È una serie di fotografie in cui l'artista americana opera una parodistica messa in scena di capolavori della tradizione ritrattistica occidentale.

Uncomfortable Proximity di Graham Harwood, del collettivo Mongrel, realizzata nel 2000 è una critica istituzionale del sito web della Tate Gallery.

Still Life è un video dell'artista inglese Sam Taylor-Wood, in cui della frutta su un vassoio - una *natura morta* - viene registrata nel tempo della sua decomposizione.

L'opera è del 2001.

¹⁵ GEORGES DIDI HUBERMAN, *L'Immagine brucia*, 2006, tr.it., in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 241-268, qui p. 253.

Col Tempo-The W. Project dell'artista ungherese Péter Forgács è un'installazione realizzata per la 53^a Biennale Arte di Venezia nel 2009: consiste in un archivio di fotografie e filmati di prigionieri ebrei dell'epoca nazista e in una riproduzione digitale de *La Vecchia* di Giorgione.

Anche i media espressivi usati nella ricodifica della pittura sono diversi gli uni dagli altri, - fotografia, net art, video arte e installazione - e lo fanno a diversi livelli di profondità. Forgács semplicemente ri-presenta l'opera; Harwood sovrappone le riproduzioni e le fotografie; Sherman e Taylor-Wood invece penetrano nella struttura profonda dell'immagine, la trasformano doppiamente, prima nel corpo e nella sostanza biologica, e poi la mediano ulteriormente registrandole mediante fotografia e ripresa.

Torniamo a Didi-Huberman per anticipare quali sono le procedure di senso di queste opere. Possiamo dire allora che *Uncomfortable Proximity* e *Col Tempo* rendono visibili la tragedia nella cultura e la cultura nella tragedia, mentre *History Portraits* e *Still Life* visualizzano gli orrori al di sotto della bellezza.

Quello che, secondo noi, queste quattro opere fanno veramente è costringerci a vedere da troppo vicino: provocano una scomoda contiguità dello sguardo tematizzando in questo modo lo sguardo stesso. Per riuscire in questo esse richiamano l'immaginario storico artistico non per mediare immagini e motivi nel senso iconografico; si servono invece di tale immaginario in quanto mediatore della memoria di una precisa identità culturale. Tematizzano, per dire altrimenti, lo sguardo normalizzato dallo schermo culturale della tradizione, ipervisualizzando ciò che sotto i fasti della tradizione non si dovrebbe e non si vorrebbe vedere. Esse portano a galla le latenze di senso costitutive delle immagini del passato, i loro sintomi pulsanti, ne distruggono ne e ricreano il senso, e attivano nell'osservatore quel strano “rumore visivo” di cui parla Louis Marin nell'introduzione a *Détruire la peinture*, che talvolta avvertiamo davanti alle immagini

...inside my head, inside your head, as you or I look at paintings, the “noise” that conveys a piece of poem, a fragment of a story, a chunk from an article, an incomplete reference, the echo of a conversation, or a sudden memory. [...] I wanted to articulate the almost retinal, “visual noise” experienced by my eyes when

I look at paintings and suddenly fall prey to the murmur of language...that convokes a new image, causing it to penetrate and disturb the one seen here and now¹⁶.

Tali meta-immagini ci pongono di fronte a un'ambigua doppia trasformazione mediale, a un'immagine sovradeterminata¹⁷, iscritta di interferenze; attivano in altre parole una fitta rete di riferimenti mnestici: essa a sua volta innesca a ritroso una catena di ricordi mediali – non solo dell'immagine fonte, ma dell'immagine connotata in quanto ricordo di tradizione pittorica, del museo, della storia dell'arte – che cioè funzionano in riferimento ai loro sottotesti in quanto ne costituiscono il “rumore”, provocando nel nostro sguardo un'interferenza tra immagini e ricordi.

L'azione di queste immagini, però, non si esaurisce nell'incontro diretto con esse, perché, dopo aver visto queste opere,

dal punto di vista pragmatico non potremmo più tornare a [rivedere le immagini fonte] senza sovrapporre la risemantizzazione effettuata dal secondo testo. Le forme di appropriazione di un secondo testo rispetto a un primo testo possono quindi ristrutturare, creare nuove forme, mentre costruiscono anche (o meglio ricostruiscono) la forma tradizionale, attraverso una sua traduzione e una sua reinterpretazione¹⁸.

Possiamo dire in altre parole che la proprietà delle quattro opere che sono oggetto del presente studio, è quella di operare, di “attualizzare”, una trasformazione del sottotesto secondo una relazione a doppio vettore. In senso mediale esse alterano il significato iscrivendovi interferenze per ipervisualizzare le latenze. In questo modo esse potenziano il senso del sottotesto, lo caricano di surplus semantico. Queste immagini sovradeterminate, però, si imprimono nel ricordo di chi le ha viste e continuano ad agire anche come traccia mnestica, come ricordo.

Tali opere non richiamano un testo del passato come “testimonianza inerte” risuscitata dallo storico dell'arte per “far rivivere” il passato¹⁹. Queste strategie

16 LOUIS MARIN, *To Destroy Painting*, 1977, tr., ing., Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p.2.

17 GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini...* cit., p. 21.

18 NICOLA DUSI, LUCIO SPAZIANTE, *Introduzione. Pratiche di replicabilità*, in a cura di ID., *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006, p.15.

19 ERWIN PANOFSKY, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in ID. *Il significato nelle arti visive*, 1955, tr.it., Torino, Einaudi, 1962, p. 27, nota n. 1.

artistiche invece agiscono secondo il meccanismo che Mieke Bal ha chiamato *Preposterous*:

The term “preposterous” refers to a reversed direction of historical reflection. This reversal, which puts what came first chronologically (“pre-”) behind (“post”) its later recycling as an after-effect, is what I call a preposterous history. It is a way of “doing history” that carries productive uncertainties and illuminating highlights – a vision of how to re-vision the past from today’s perspective²⁰.

Queste re-visioni, per la Bal, rientrano in un programma più ampio di “filosofia culturale”, in quanto, attraverso l'arte contemporanea, ci aiutano a capire in generale i processi culturali che integrano il passato nel presente, a comprendere le relazioni tra presente e passato²¹. Secondo l'autrice non si tratta comunque né di un presentismo anacronistico né di un'oggettivazione del passato: esse dimostrano una delle possibili vie di trattare “il passato oggi”²².

Se ora prendiamo lo spunto da Bal, e lo mettiamo in relazione con un presupposto fondamentale degli studi sulla memoria culturale, quello della costruibilità dei ricordi, saremo in grado di aprire un orizzonte teorico che ci permetterà di integrare diversi aspetti della rielaborazione culturale dell'immaginario storico artistico. Detto altrimenti, in termini più propriamente metodologici, saremo in grado di far convergere gli aspetti teorico filosofici delle pratiche artistiche contemporanee con le procedure di rappresentazione della memoria. Se con Mieke Bal potremo ragionare sulla capacità dell'arte di “pensare”²³, con gli studi sulla memoria sapremo definire gli aspetti intermediali e procedurali delle «funzioni mnestic-culturali dei mediatori del ricordo»²⁴.

In altre parole cercheremo di capire come la significazione delle opere del passato possa, attraverso la lente dell'arte contemporanea, essere resa produttiva nel nostro

20 MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio. The preposterous history*, Chicago, University Of Chicago Press, 1999.

21 BAL, *Quoting Caravaggio... cit.*, p. 3.

22 Ivi, p. 6.

23 Per Bal l'arte visiva è un tipo di pensiero, «thought embodied in form»: ivi, p. 117.; discuteremo più avanti in dettaglio la sua posizione, anche in relazione con approcci analoghi di Van Alphen sulla base del pensiero di Hubert Damisch. Cfr. ERNST VAN ALPHEN, *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, University Of Chicago Press, 2005.

24 DICKHAUT, *Iconologia della memoria... cit.*, 287.

presente. In questo senso possiamo definire i nostri oggetti di studio come «mediatori performativi della memoria»²⁵ che

si appropriano delle versioni del passato che trasmettono e delle condizioni che le hanno rese possibili; sono creatori di realtà, poiché generano gli eventi del passato che essi stessi rappresentano²⁶.

Cerchiamo di capirne i meccanismi.

1.1. Iconologia della memoria

Parlare di re-visione dell'immaginario storico artistico nell'arte contemporanea vuol dire, prima di ogni cosa, parlare di *memoria*.

Questo comporta che la citazione, la ripresa, la traduzione e la ricodificazione delle immagini del passato vengano messe in una prospettiva che considera la sostanza sottoposta alla manipolazione, secondo un criterio di ordine formale, mediale e iconografico. Tuttavia non si tratta semplicemente di questioni di stile, di genere o di migrazione di motivi iconografici, ovvero le principali categorie che stanno alla base della fitta rete di rapporti intra e inter-artistici della nostra tradizione di studi. Quanto è in gioco, qui, è una deliberata e dichiarata ripresa di interi dispositivi formali e semiotici del passato, di opere d'arte come *sistemi*; ma anche, a un livello più ampio e astratto, di un richiamo e della rievocazione, attraverso tali testi artistici del passato, di una struttura complessa della quale questi sistemi fanno parte e della quale a sua volta sono rappresentanti. Vale a dire che, nella citazione contemporanea come la intendiamo noi, il testo artistico citato assume una funzione che non va considerata solo in termini estetici, ma deve invece essere inteso come un vero e proprio rappresentante culturale. Possiamo dire allora, riassumendo, che il testo visivo citato *rappresenta* la tradizione visiva, mentre l'opera contemporanea, servendosi di tale rappresentante, la *ri-presenta*.

25 BIRGIT NEUMANN, *La performatività del ricordo*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di Elena Agazzi, Vita Fortunati, Roma, Meltemi, 2007, pp. 305-323, qui p. 319.

26 Ibidem.

Ci sono diversi modi per affrontare l'analisi di questo intricato rapporto: storia dell'arte e filologia, cultura visuale, traduzione intersemiotica, teorie dell'intertestualità, teorie dell'intermedialità, ecc; ciascuna di queste discipline può dare un apporto significativo all'analisi, ma nessuna è in grado di coprire da sola tutte le sfaccettature che ci presentano le complesse opere d'arte di revisione della tradizione storico artistica. Riteniamo perciò, che la strategia metodologica più efficace - dettata anche dalla recentissima cronologia delle opere prese in esame, e quindi della mancanza di una loro sistematica messa in prospettiva di organizzazione della conoscenza – sia quella, per così dire, di tipo *bottom-up*. In altre parole, siamo del parere che per comprendere i meccanismi della re-visione dei testi visivi nell'arte contemporanea, è prima di tutto necessario capire cos'è l'oggetto di tale revisione. L'abbiamo già anticipato, non si tratta solo di manipolazione di un insieme di formule formali e iconografiche, ma dell'opera come *funzione* culturale. Nelle teorie di studi sulla memoria, questo oggetto/funzione ha un nome: il *mediatore della memoria*.

1.1.1 Mediatori del ricordo

In un saggio recente, il cui titolo recita per appunto *Iconologia della memoria*²⁷, la studiosa tedesca Kirsten Dickhaut ha focalizzato alcuni tra i concetti e processi appartenenti al vasto ambito degli studi sulla memoria culturale²⁸, applicandoli allo

27 KIRSTEN DICKHAUT, *Iconologia della memoria*, in *Memoria e saperi...* cit., pp. 287-303.

28 Sulla memoria culturale cfr. gli studi seminali di Maurice Halbwachs e quelli fondamentali, di data più recente di Jan e Aleida Assman; MAURICE HALBWACHS, *La memoria collettiva*, 1950, tr.it., Milano, Unicopli, 1987; ANDREAS HUYSEN, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995; JAN ASSMAN, *La memoria culturale. Scrittura ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, 1992, tr.it., Torino, Einaudi, 1997; PAUL CONNERTON, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; ALEIDA ASSMAN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, 1999, tr.it., Bologna, il Mulino, 2002; per un'ampia e aggiornata panoramica di studi sulla memoria in ambito interdisciplinare si veda la raccolta di saggi *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di Elena Agazzi, Vita Fortunati, Roma, Meltemi, 2007; ASTRID ERL, ANN RIGNEY, a cura di, *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, Berlin, Gruyter 2009; Per una prospettiva storico artistica cfr. ERNST H. GOMBRICH, *Custodi della memoria. Tributi ed interpreti della nostra tradizione culturale*, 1984, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1985; MIEKE BAL, *Memories in the Museum: preporsterous Histories for today*, in *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, a cura di Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer, Hanover, Dartmouth College, University Press of New England GIUSEPPE BARBIERI, *Storia dell'arte e storia della cultura*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010), a cura di Id., Silvia Burini, Concetta del Montello, Terra Ferma, pp. 14-24.

specifico campo dei segni visuali. Per noi il fatto è di un certo rilievo, perché ci facilita il lavoro fornendoci un'ottima configurazione di concetti teorici e operativi entro cui collocare gli oggetti della nostra analisi.

Secondo Dickhaut, il condizionamento storico dei segni visuali della memoria è al centro di un ampio dibattito storico e teorico legato alle problematiche inerenti la mnemotecnica e il paragone tra le arti, da cui emergono con evidenza le difficoltà e le problematiche relative alla rappresentazione visuale della memoria²⁹.

Da qui, per Dickhaut, nasce l'esigenza di integrare l'ambito degli studi sul ricordo con il livello storico della significazione entro un metodo d'analisi sistematico in grado di «svelare quale condizione storica è rivendicata dalle opere d'arte all'interno del discorso sul potere di matrice foucaultiana svolto in ambito mnestico-culturale»³⁰, cioè di un'*iconologia della memoria*.

L'impostazione proviene dalla tradizione degli studi iconologici, dato che la studiosa si appoggia all'asse Warburg-Panofsky e ritiene che sia necessario individuare quei livelli di significazione presenti in un'opera d'arte – gradi individuali, collettivi e culturali – in termini di “presenza della memoria”, di “memoria iconologica”³¹. Su questa base, il metodo storico artistico iconologico non sarebbe più volto solo alla decodifica e all’“animazione” dei contenuti e significati depositati nelle opere d'arte, col fine di collocarla in un suo preciso contesto storico, ma viceversa, anche a permettere «di individuare il grado di potere e il significato ideologico proprio delle componenti del ricordo»³².

Lasciamo per ora da parte tale accentuazione delle componenti ideologiche intese in termini di coercizione, per concentrarci invece sugli aspetti generali del rapporto tra memoria e immagini. Questo vuol dire innanzitutto riconoscere il fatto che «la memoria e il ricordo si lascino trasportare in testi e in immagini; che essi assumano, se non esplicitamente almeno implicitamente, una funzione di archiviazione la quale secondo differenti capacità di mediazione, serve a divulgare contenuti mnestici»³³. Tuttavia, dalla prospettiva dell'*iconologia della memoria*, tale capacità di ritenzione e

29 DICKHAUT, *Iconologia...* cit., p. 288.

30 Ibidem.

31 Ivi, p. 289.

32 Ibidem.

33 Ibidem.

mediazione dei contenuti mnestici deve essere sposata con la consapevolezza dell'*alterità* di questi stessi contenuti³⁴. Di conseguenza, il compito di un' "iconologia della memoria" deve essere non solo quello «di proporre una metodologia storicamente precisa, che metta in discussione anche le metafore», ma anche di «trovare un metodo riflessivo capace di avvicinarsi alle dinamiche menstico-culturali e al contenuto rimosso che persiste in esse in relazione alla storia, alle scienze e ai canoni»³⁵.

Dickhaut quindi propone due prospettive di ricerca per l'iconologia della memoria. La prima, di matrice storico-artistica, dovrebbe occuparsi dei mediatori del ricordo come «archivi esterni che conservano e custodiscono la memoria culturale»³⁶. L'altra prospettiva indicata dalla studiosa tedesca è quella di natura estetica e semiotica³⁷, che avrebbe invece il compito di «pervenire all'analisi dei segni visuali della memoria, cogliendo quei segni attivi nei mediatori, cioè negli archivi reali e metaforici di testi e immagini, che rivelano la "memoria dell'arte"»³⁸

Abbiamo bisogno però, prima di percorrere la specifica cornice di categorie d'analisi proposte da Dickhaut nel suo denso saggio, di soffermarci un attimo sui concetti di "mediatori di memoria" e di "ricordo", così come sono stati discussi all'interno di una più ampia teoria degli studi sulla memoria culturale.

1.1.2. Mediatore e metafora

La definizione di mediatore di memoria è un concetto difficilmente definibile in termini univoci e, come stiamo per vedere, la sua descrizione procede generalmente per coppie di termini: in questo modo è possibile man mano mettere in luce le sue caratteristiche in base alle relazioni dinamiche di configurazione di senso che vi scaturiscono.

Nel suo fondamentale libro sulle forme e funzioni del ricordo, Aleida Assman

34 Ivi, p. 290.

35 Ivi, pp. 290-291.

36 Ivi, p. 191.

37 L'autrice ribadisce che la direzione semiotica a cui associare la disamina dei mediatori del ricordo è quella di Charles Sanders Peirce, in particolare il concetto di icona, «segno visuale che mentre si riferisce in modo diretto e mimetico all'oggetto designato, incorpora anche ciò che gli è simile e affine»: *ibidem*.

38 DICKHAUT, *Iconologia...* cit., p. 291.

propone quattro classi di “mediatori”: scrittura, immagini, corpi e luoghi, e associa al termine di mediatore quello della metafora perché

Tra mediatori e metafore della memoria esiste una stretta correlazione, perché le immagini simboliche del ricordo e dell'oblio elaborate dai filosofi, studiosi e artisti rispecchiano di volta in volta i supporti materiali della codificazione e le tecniche di conservazione vigenti. Richiamare alla mente, sia pure in parte, lo spettro di queste immagini, significa al contempo rappresentare il mutamento della teoria della memoria nel loro intrecciarsi con la storia dei mediatori³⁹.

Nella dimensione della memoria e del ricordo, dunque, i supporti mediante i quali i ricordi sono codificati e trasmessi giocano un ruolo chiave nella costruibilità dei ricordi, così come nella costruibilità delle metafore. Bisogna anche tenere presente che il fenomeno del ricordare stesso non può essere sottoposto a un processo di descrizione diretta, ma passa necessariamente per l'uso della metafora⁴⁰. Tuttavia, avverte Aleida Assman,

In questo ambito la metafora non è il linguaggio che traduce, ma la lingua che per prima rende accessibile e costituisce un oggetto. Il problema delle immagini simboliche della memoria coincide perciò con quello dei diversi modelli teorici della memoria, del loro diverso contesto storico, degli usi e delle diverse trame dei valori culturali⁴¹.

Per fare un esempio di questo processo nell'ambito della letteratura e della storia dell'arte, Assman legge una poesia di Walter Pater, *Monna Lisa*⁴², per farci notare che l'oggetto della poesia non è una semplice descrizione ekfrastica dell'immagine,

39 ASSMAN, *Ricordare...* cit., p. 165.

40 Ivi, p. 166.

41 Ibidem.

42 Si tratta di una poesia di Walter Pater pubblicata all'interno del capitolo dedicato a Leonardo da Vinci nel suo libro *The Renaissance* (1869); ritrovata da Yeats la poesia fu inserita nell'antologia *The Oxford Book of Modern Verse*. Sullo sfondo del libro di Pater sul rinascimento, ci racconta Assman, c'è la visione di una memoria collettiva e inconscia, la stessa che caratterizza il pensiero di Warburg: «Da questo punto di vista, individui e tradizioni culturali sono elementi di una complessiva memoria dell'umanità. Mentre nella dimensione lineare della storia le epoche e le culture si conquistano, si distruggono e si dimenticano a vicenda, nella dimensione della memoria esse si stratificano l'una sull'altra e possono, come reminiscenze, riemergere e venire di nuovo collegate». È in questa dimensione culturale che Pater conia il suo termine di *House Beautiful*, un grande archivio collettivo della memoria dell'umanità in cui sono raccolti tutti i grandi capolavori artistici. Ivi, p. 255-256.

quanto piuttosto «l'azione di questa immagine su un osservatore che la contempla; in altri termini: la costruzione di un'immagine della donna per occhio di un osservatore maschio»⁴³. In questo scambio di sguardi tra *la Gioconda* e l'osservatore ottocentesco, - la lettura da parte di Pater dell'eterno femminile⁴⁴ - si può leggere come tale immagine stia per diventare lo «specchio dell'inconscio culturale»⁴⁵ della modernità. Vale la pena di riportare per esteso il passo in cui Assman articola il suo pensiero intorno alle immagini e alla scrittura come mediatori del ricordo:

Le immagini e la scrittura sono, in questo caso, legate e doppio filo: attraverso l'ekfrasis, come in Pater, l'immagine viene caricata di significati e gravata di ricordi. Determinate immagini, con argomentazioni adeguate, vengono trascelte, caricate di significati e ancorate nella memoria culturale. La *Monna Lisa* stilizzata in icona laica ne è un esempio pregnante. Eppure proprio questa tabuizzazione la rende anche bersaglio di gesti iconoclastici diretti non all'immagine in sé, ma contro il suo posto nel pantheon dei capolavori. Quando Marcel Duchamp dipinge una riproduzione del quadro rappresentando *Monna Lisa* con la barba, svuota di colpo quel peso mnemonico culturale che si è accumulato nell'immagine grazie anche al contributo di testi come quello di Pater⁴⁶.

Le opere d'arte, dunque, non sono mai pure, arrivano a noi sempre cariche di stratificazioni memoriali, sono immerse nella rete di rimandi culturali che si stratificano e si depositano. Sia lo storico dell'arte che l'artista lavorano sempre attraverso questi filtri, talvolta per rimuoverli con la speranza di accedere alla significazione interna del testo artistico, talvolta invece isolando qualcuno di questi livelli per decifrarne le iscrizioni culturali e sociali. Avremo modo di trattare ampiamente questo argomento tra poco. Ora però, dobbiamo continuare ancora sulla strada dell'esamina delle dinamiche del ricordo.

Cerchiamo di riassumere, sommariamente, quanto detto finora: i mediatori sono oggetti materiali o immateriali con valenza simbolica – dipinti, statue, libri, musei,

43 Ivi. p. 257.

44 Per Pater, spiega Assman «Essa è una rappresentazione della post-storia, la somma della storia e dei suoi esiti. Nel momento in cui l'inizio memorabile si fonde nella posteriorità chiusa della riflessione estetica, tutto il passato diventa l'archivio simultaneo di un eterno presente.»: ivi, p.159.

45 Ibidem.

46 Ibidem.

biblioteche, luoghi di commemorazione, che manifestazioni culturali immateriali come riti e performance - da intendersi da una parte come archivi della memoria del passato, ma anche, dall'altra, come funzioni dinamiche in grado di veicolare e riattivare il ricordo. Con “mediatore della memoria” si può esprimere in altre parole sia l'aspetto materiale che il carattere agente, attualizzante, di un oggetto in quanto espressione del ricordo. Questa loro caratteristica è in comune con il funzionamento delle opere d'arte visiva in generale, soprattutto nei termini di quelle tendenze interpretative che considerano l'immagine non in senso ontologico ma in senso antropologico. Ma lasciamo per ora in sospeso anche questo aspetto.

1.1.3. Memoria e ricordo

Passiamo ora a verificare cosa intendiamo quando parliamo di memoria e ricordo. Prima di tutto vorremmo mettere in evidenza un aspetto linguistico che condiziona non poco la nostra comprensione delle funzioni mnestiche. A proposito del concetto di memoria e del ricordo, Aleida Assman, come anche Hans Belting⁴⁷, tengono a ribadire che la lingua tedesca distingue due ambiti di memoria, *Gedächtnis* ed *Erinnerung*. Il primo concetto designa la memoria come una «facoltà virtuale e il suo sostrato organico»⁴⁸, mentre il secondo indica l'«effettivo processo dell'imprimersi e del rievocare contenuti specifici»⁴⁹. La memoria come “contenuto” e il ricordo come “processo” non devono essere considerati separatamente, poiché «Memoria e ricordo non rappresentano un'opposizione ma una coppia concettuale: sono aspetti complementari di una correlazione ed emergono congiuntamente in ogni modello teorico»⁵⁰. Nell'ottica di questa interazione, il fenomeno «dell'incredibile produttività simbolica della memoria» non può essere considerato solo nello specchio delle singole immagini, «ma nelle sovrapposizioni, negli slittamenti e nelle differenze tra le diverse immagini parziali»⁵¹.

Questa dinamicità culturale ci segnala dunque che i mediatori non sono qualcosa di dato, non occupano cioè una posizione fissa nella struttura culturale, ma sono

47 HANS BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, 2005, tr.it., in *Teorie dell'immagine...* cit., pp.73-98, qui p.79.

48 ASSMAN, *Ricordare...* cit., p. 167.

49 Ibidem.

50 Ibidem.

51 Ibidem.

viceversa in continuo dialogo nello spazio culturale, del quale fanno inestricabilmente parte. Siamo qui molto vicini al pensiero del grande semiologo russo Jurij Lotman, secondo il quale la cultura è «l'insieme di tutta l'informazione non ereditaria e dei mezzi per la sua organizzazione e conservazione»⁵²; non si tratta quindi di un deposito d'informazione, ma di un «complesso meccanismo che non solo conserva, ma in continuazione riceve e rielabora i dati, codifica e ricodifica i messaggi e li traduce da un sistema segnico in un altro»⁵³.

In altre parole, la cultura è un continuo contraddittorio tra tendenze di autoconservazione e spinte dinamiche verso il cambiamento.

In termini di memoria culturale questo processo descritto da Lotman ha molte analogie con la dimensione del ricordo. Cosa vuol dire ricordare?

Per la teoria della memoria il ricordo è innanzitutto qualcosa di costruibile⁵⁴. Nelle parole del sociologo francese Maurice Halbwachs, noto per aver introdotto negli studi culturali il termine di memoria collettiva⁵⁵,

Il ricordo è in grandissima parte una ricostruzione del passato operata con l'aiuto di dati presi dal presente, e preparata d'altronde da altre ricostruzioni fatte in epoche anteriori, dalle quali l'immagine originale è già uscita abbondantemente alterata⁵⁶.

Birgit Neumann ha portato di recente questa concezione dinamica del ricordo a un ulteriore livello di complessità. La studiosa mette in relazione la teoria degli enunciati performativi sviluppata dallo storico del linguaggio John Austin⁵⁷ con quella sui ricordi, e asserisce che «come i performativi realizzano ciò che essi stessi constatano, allo stesso modo i ricordi – individuali o collettivi – producono il passato che intendono descrivere»⁵⁸. Riportiamo per esteso il suo pensiero perché espresso con estrema efficacia:

52 JURIJ M. LOTMAN, BORIS USPENSKIJ, 1971, *Tipologia della cultura*, tr. it., Milano, Bompiani, 1975, p. 28.

53 LOTMAN, USPENSKIJ, *Tipologia della cultura...* cit. p. 28.

54 È un approccio che sta alla base della maggior parte delle teorie sulla memoria culturale, per la bibliografia cfr. *supra*, la nota n. 12.

55 Halbwachs distingue tra memoria collettiva e memoria storica nel suo fondamentale saggio del 1950, ID., *La memoria collettiva...* cit.

56 Ivi, p. 80.

57 JOHN AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, 1962, tr.it., Genova, Marietti, 1987.

58 NEUMANN, *Performatività del ricordo...* cit., p. 308.

I ricordi non producono una realtà trascorsa, ma generano determinate versioni del passato in base agli stimoli della contingenza e ai mediatori scelti. Ciò che i ricordi sembrano riprodurre – immagini del passato, valori e norme, concetti d'identità proposti dalla cultura circolante – viene spesso costruito soltanto durante e attraverso la loro attualizzazione. In tal modo, però, i contenuti mnestici non sono disponibili e ricambiabili in quanto tali, ma sono subordinati agli scopi e ai contesti della loro ricostruzione nel presente. Tale costruibilità non rende i ricordi “sbagliati” e neppure “falsi”. Essa solleva, tuttavia, la questione relativa ai meccanismi che concorrono alla creazione di versioni del passato efficaci dal punto di vista della cultura del ricordo⁵⁹.

Pensiamo che un approccio volto a collocare le contemporanee prassi di re-visione del patrimonio d'arte visiva tradizionale su questo sfondo teorico della costruibilità del ricordo possa portare a risultati assai produttivi nella comprensione di entrambi. Questo vorrà dire prima di tutto affermare che il nostro immaginario della “storia dell'arte” sia già come tale un ricordo prodotto da una certa cultura in uno specifico momento storico⁶⁰. In secondo luogo, questo stesso approccio ci permetterà di verificare come alcune tendenze disciplinari contemporanee stiano ulteriormente riconfigurando tale duplice patrimonio – dell'arte e della tradizione della storia dell'arte - attraverso ri-letture volte a interpretare le opere d'arte visiva in termini di anacronismi e anacronie, come oggetti caratterizzati da temporalità impure e da strutture instabili⁶¹. In prospettiva del ricordo, questa tendenza può essere spiegata, sempre con Neumann, nei seguenti termini:

fondamentale non è tanto la veridicità dei ricordi, quanto piuttosto la loro connessione con il contesto presente: i ricordi devono fornire risposte a questioni attualmente rilevanti. Se volgendo lo sguardo al passato, i ricordi agiscono in modo tale da costituire la realtà, nel presente essi possono sviluppare la capacità di

59 Ivi, p. 306.

60 Cfr. HANS BELTING, *Fine della Storia dell'arte? o La libertà dell'arte*, 1984, tr.it., Torino, Einaudi, 1990; ID., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck Verlag, München, 1995; ID., *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck Verlag, 1998; LARRY SHINER, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, 2001, tr.it., Torino, Einaudi, 2010.

61 Cfr. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte... cit.*, DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini... cit.*; ALEXANDER NAGEL, CHRISTOPHER WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.

cambiarla. I ricordi – sempre a condizione che vengano riconosciuti come vincolanti – creano specifiche versioni del passato per mezzo delle quali si definisce anche il presente attuale, cioè quello in cui si sta ricordando⁶².

Si tratta dunque di un complesso dialogo tra tempi che si incrociano, rapporti di forza che si riconfigurano, e in fondo influiscono sulla produzione della discorsività che a partire dal presente riflettiamo nel passato. Come possiamo collegare questo discorso con le opere d'arte?

1.1.4. Mediatore del ricordo/ricordo mediale

Come abbiamo già accennato, Kirsten Dickhaut propone di considerare l'opera d'arte in termini di mediatore del ricordo all'interno di un quadro d'analisi di “iconologia della memoria”. Questo vuol dire, come nota la studiosa in relazione alla teoria della performatività del ricordo e della memoria, che i ricordi non sono «attivati, ma sono soltanto costruiti performativamente»⁶³, e che un ruolo fondamentale in questo processo è giocato dalla categoria dell'immaginazione. In altre parole si tratta di quel processo di attualizzazione del mediatore costituito dall'interazione tra l'opera come mediatore del ricordo e lo spettatore. La studiosa tedesca indica questa relazione dinamica tra il mediatore e il ricevente, che partecipa della memoria del mediatore, col concetto di “ricordo mediale”⁶⁴. Lo spiegherà qualche pagina più avanti: con il “ricordo mediale” ci riferiamo tanto ai testi quanto alle immagini per designare «un *processo mnestico* che, per così dire, agisce nella sfera artistica e tematizza le relazioni reciproche tra i singoli artefatti»⁶⁵.

Ritorniamo in questo modo alla già discussa relazione tra memoria come archivio e ricordo come attività funzionale; vediamo ora in specifico in che cosa consistono tali singoli artefatti, cioè le opere d'arte come mediatori del ricordo.

Dickhaut dunque distingue il mediatore come un sistema all'incrocio tra due ambiti: da una parte “le componenti del ricordo” e dall'altra “la rilevanza del ricordo”.

Le “componenti del ricordo” riguardano gli «elementi contenutistici, simbolici e

62 NEUMANN, *Performatività del ricordo...* cit., p. 308.

63 DICKHAUT, *Iconologia della memoria...* cit., p. 292.

64 Ibidem.

65 Ivi, p. 298.

vincolati alla materia»⁶⁶, e sono di solito dominio di studio della storia dell'arte e dell'iconologia⁶⁷.

Partendo però dal presupposto che la storia stessa non può essere considerata che una “storia ricostruita”, che cioè l'avvicinarsi ai fatti storici procede solo per mezzo di documentazione e testimonianze discordanti, bisogna tener presente che la concezione della storia è sempre condizionata storicamente e socialmente⁶⁸. Questo naturalmente si riflette anche sui ricordi trasmessi dai mediatori. In quest'orizzonte l'opera d'arte è certamente un oggetto che ritiene memoria, alla quale tuttavia non è possibile accedere in modo oggettivo e imparziale. A questo fatto sono strettamente legate le questioni relative alla “rilevanza del ricordo” che riguardano l'economia dell'attenzione alla valutazione e svalutazione in termini di attenzione e valore di volta in volta dedicati a un'opera d'arte. Quest'ultimo è importante perché ci indica il fatto che «le opere d'arte non sono oggetti statici e storicamente immutabili: al contrario sono testimoni della presa di coscienza, storicamente e soggettivamente variabile, dell'arte»⁶⁹.

Possiamo collegare queste riflessioni di Dickhaut a una formula famosa di Jurij Lotman, che a proposito della memoria dei testi artistici e il loro rapporto col tempo e col pubblico scrive:

Il rapporto tra passato e futuro non è simmetrico. Il passato si lascia afferrare in due sue manifestazioni: la memoria diretta del testo, incarnata nella sua struttura interna, nella sua inevitabile contraddittorietà, nella lotta immanente con il suo sincronismo interno; ed esternamente, come correlazione con la memoria extratestuale. Lo spettatore, collocandosi con il pensiero in quel “tempo presente” che è realizzato nel

66 Ivi, p. 293.

67 Sotto questo aspetto, in relazione ai contenuti mnestici del mediatore e la relazione con la memoria, Dickhaut analizza un caso particolarmente interessante di quadri a soggetto storico e nota «il contenuto mnestico insito nei ritratti e nei quadri a soggetto storico sembra essere difficilmente accessibile; le convenienze estetiche dominanti nell'epoca in cui essi sono stati eseguiti depongono a sfavore di una concezione delle immagini intese come “testimoni oculari” della storia.»: ibidem. Sulla relazione tra immagine, storia e memoria cfr. PETER BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, 2000, tr.it., Roma Carocci, 2002; BRIGIT MERSMANN, ALEXANDRA SCHNEIDER, *Cultural Transmission and the Mission of Images*, in *Transmission Image Visual Translation and Cultural Agency*, a cura di EAD., Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 1-8.

68 DICKHAUT, *Iconologia della memoria*.... cit., p.294; la studiosa, in nota si richiama qui alle teorie sulla costruibilità della storia di Agazzi, cfr. ELENA AGAZZI, *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

69 JURIJ M. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione*, 1993, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1993, p. 25.

testo (per esempio, nel dato quadro, nel momento nel quale io lo guardo), è come se rivolgesse il proprio sguardo al passato, il quale si restringe come un cono che poggia con la punta nel tempo presente. Rivolgendosi verso il futuro, il pubblico si sprofonda in un fascio di possibilità che non hanno ancora compiuto la loro scelta potenziale.⁷⁰

La significazione di un'opera d'arte non occupa dunque una posizione fissa nella storia, fatto rilevato da un'altra figura chiave nella critica d'arte contemporanea. Hal Foster, per esprimere questa mobilità di senso, ha usato la metafora della parallasse,

che implica l'apparente spostamento di un oggetto provocato, in realtà, dal movimento dell'osservatore. Questa immagine ci dice che le categorie in cui racchiudiamo il passato dipendono dalle nostre posizioni nel presente, e che queste ultime sono definite proprio da tali categorie.⁷¹

Ecco dunque diversi modi per spiegare il mediatore, in fondo un oggetto, e il ricordo mediale, un processo che di volta in volta nel corso della storia mette in prospettiva, a partire dal presente, il mediatore, configurandone le relazioni di senso in maniera dinamica.

Come si esprimono, in cosa consistono tali “ricordi mediali”?

Per tentare di rispondere a tale domanda possiamo ricollegarci ancora una volta con la storia dell'arte, citando due fondamentali studi di Michael Baxandall. In essi, da una parte, si riconosce l'importanza per la storia dell'arte di occuparsi del passato in termini di una ricostruzione della visione storica, del “Period Eye”⁷²; allo stesso tempo, tuttavia, Baxandall si dimostra consapevole di come tale ricostruzione sia sempre condizionata dal nostro presente. In *Forme dell'intenzione* lo studioso infatti critica l'approccio storico incentrato alla costruzione delle genealogie dell'influenza in senso unidirezionale. Baxandall, portando come esempio la relazione Cézanne-Picasso, ribalta la prospettiva proponendo di rileggere Cézanne «attraverso la lente

70 Ibidem.

71 HAL FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, 1996, tr.it., Milano, Postmedia, 2006, p.10; cfr. anche Id. *Postmodernism in parallax*, in “October”, vol. 63 (1993), pp. 3-20.

72 Cfr., MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, 1972, tr.it., Torino, Einaudi, 1978.

idiosincratica di Picasso»⁷³, perché Picasso «vide in Cézanne alcuni aspetti e non altri, dopodiché li estrapolò e li modificò secondo la sua particolare intenzione e all'interno del suo universo di rappresentazione. Così facendo cambiò per sempre il nostro modo di guardare Cézanne»⁷⁴. Da quest'angolazione, Baxandall conclude «Noi non lo [Cézanne] vedremo mai isolato da quello che la pittura successiva ha fatto di lui, da come lo ha reso produttivo nella nostra tradizione»⁷⁵.

Ecco qui apparire un concetto fondamentale per la nostra ricerca, quello della tradizione. Proseguiamo con Baxandall, il quale con “tradizione” non intende un «generico gene culturale estetico», ma piuttosto «una visione specificamente discriminante del passato, in attiva e reciproca relazione con l'insieme di disposizioni e abilità (in continuo sviluppo) proprie della cultura che produce quella visione»⁷⁶.

1.1.5. Performatività del ricordo

Il testo artistico, quindi, non ha una posizione fissa nel sistema culturale, ma, come parte del sistema culturale in continua trasformazione, è soggetto esso stesso a mutamento. Per questa ragione, secondo Lotman, fuori dal contesto culturale un testo artistico

si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi di informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e che genera nuove informazioni⁷⁷.

La capacità del testo artistico a generare significato è quindi sempre da considerarsi in attiva interazione col contesto in cui esso si colloca. La definizione del concetto di contesto è complessa e problematica: esso si riferisce tanto alla capacità di un testo della cultura a generare intorno a sé un'aura di contesto quanto al rapporto con il

73 MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, 1985, tr.it., Torino, Einaudi, 2000, p. 92.

74 Ibidem.

75 Ibidem.

76 Ibidem.

77 JURIJ M. LOTMAN, *L'architettura nel contesto della cultura*, 1983, tr. it., in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, p. 38.

contesto culturale del ricevente. Inoltre, un testo complesso, come è un'opera d'arte, può essere considerato un sistema di sottotesti, un contesto esso stesso, «uno spazio entro cui si compie un processo di formazione semiotica di significato»⁷⁸.

Il testo artistico non è quindi un sistema chiuso su se stesso, autosufficiente, ma un meccanismo attivo in continuo dialogo col sistema dinamico della cultura.

Dobbiamo però considerare un altro fatto importante, quello cioè che il ricordo, per conservare la sua efficacia, deve sempre passare per canali ufficiali della memoria che lo istituiscono. Da qui l'importanza della storia dell'arte e del museo come “custodi” della tradizione di cui ci stiamo occupando.

un atto sociale che mira al consolidamento della conoscenza culturale. [...] ...affinché possano contribuire a dare forma all'universo dei simboli culturali, i ricordi devono essere istituzionalizzati – per esempio sotto forma di giornate commemorative, musei o monumenti – e trasmessi da amministrazioni con una formazione specifica e socialmente investite di un'autorità.[...] La memoria collettiva svilupperà una forza vincolante e solleciterà gli appartenenti a una collettività solo trasmettendo un passato visto come rilevante; un passato, dunque, che ai loro occhi sia utile e prezioso per agire in un determinato presente⁷⁹.

1.1.6. Memoria e immagine

«Le immagini sono come dei nomadi, poiché si spostano da un medium all'altro»⁸⁰ scrive Hans Belting, e il senso di un'immagine non può essere afferrato sulla base di soli aspetti iconici. Esso diventa accessibile solo nel momento in cui si prendono in considerazione anche i fattori del medium e del corpo. Questa triade immagine-medium-corpo sta alla base di ciò che lo storico dell'arte tedesco ha chiamato col nome di “antropologia delle immagini”⁸¹: il *medium* è il mezzo grazie a cui le

78 Ibidem.

79 NEUMANN, *Performatività del ricordo...* cit., p. 309.

80 BELTING, *Immagine, medium, corpo...* cit., qui p. 85. Sull'immagine e media cfr. RÉGIS DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, 1992, tr.it., 1999

81 Ivi, p.75. Belting ha esposto la sua teoria antropologica dell'immagine in diversi testi, a partire dal saggio fondamentale ID, *Antropologia delle immagini*, 2001, tr.it., Roma, Carocci, 2011, e poi nel testo da cui sono scaturite ulteriori riflessioni teoriche come in ID., *Toward an Anthropology of the Image*, in *Anthropologies of Art, Clark Studies Visual Arts*, Proceedings of Clark Conference, 25-26 April, 2003; 2005, a cura di Mariët Westermann, Yale University Press, New Haven and

immagini vengono *trasmesse*; il *corpo* ha una duplice valenza del corpo che agisce e quello che *percepisce*, per cui le immagini dipendono sia dai loro rispettivi media che dai corpi che le attualizza. Il concetto dell'*immagine* invece, risulta di definizione più problematica. «Le immagini non rispecchiano soltanto un mondo esteriore; esse rappresentano anche le strutture essenziali del nostro pensiero»⁸², afferma Belting, ragione per cui risulta così difficile definire cos'è un'immagine. Belting stesso ammette che “è più facile distinguere le immagini dai loro media e dai corpi, piuttosto che darne una definizione in termini positivi”⁸³. Citiamo per esteso un passo dello studioso

London,, pp. 41-59.

82 BELTING, *Immagine, medium, corpo...* cit., p.92

83 Ibidem; La complessità di tale iniziativa è dimostrata dal recente dibattito sulle teorie dell'immagine, che rivela una tale molteplicità e varietà di approcci e di tentativi, per definire lo statuto dell'immagine, che risulta praticamente impossibile anche tentare di farne una sintesi. Possiamo solo riassumere che alla base di tale crescente interesse per le immagini stanno alcune ragioni in comune. In primo luogo l'attenzione di molti studiosi si sta concentrando intorno al rapporto tra immagini e parole, nel senso di una reazione al paradigma logocentrico negli studi umanistici. Le immagini e le parole non sono isomorfe, per cui una scienza delle immagini ha come obiettivo la creazione di strumenti e metodologie specifiche; a volte a questa tendenza viene dato il nome di “svolta iconica”, concetto introdotto nel 1994 in parallelo dallo studioso americano W.J.T. Mitchell e dal filosofo Gottfried Boehm, col nome di *Ikonische Wendung*. Le due svolte hanno tratti in comune, ma sono fondamentalmente diverse. Se per Boehm è posta in relazione a quella di Rorty, nel senso di un'intenzione di svincolare l'immagine dal giogo della parola, per Mitchell invece si tratta di un riconoscimento della preponderante presenza delle immagini nel mondo contemporaneo, ma la sua posizione verso il linguaggio non è conflittuale. In secondo luogo, l'apertura degli studi sull'immagine, fino a qualche decennio fa dominio della storia dell'arte, ha visto l'ingresso nell'ambito della ricerca di tutti i tipi di immagini, senza discriminazioni estetiche tra arte alta e altre manifestazioni visive. Ciò ha comportato la rivalutazione della figura fondamentale di Aby Warburg, ma anche un interesse spiccato per immagini scientifiche. Come ultima tendenza possiamo citare quegli approcci di matrice più propriamente scientifica che stanno lavorando in sinergia con il settore di ricerca dedicato alle neuroscienze, e che si stanno applicando alla comprensione delle immagini da un punto di vista fisiologico e cognitivo.

Bisogna tener presente che questi ambiti che abbiamo riportato non sono contenitori chiusi, ma realtà in continuo dialogo tra di loro, e che ce ne sono altri, risulta chiaro che si tratta di ambiti in continua riconfigurazione e ancora lontani da una fase di assestamento. Per una panoramica delle teorie più aggiornate cfr. ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Introduzione*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo...* cit., pp. 9-35, testo a cui stiamo facendo riferimento anche per la nostra classificazione. A riguardo si può vedere anche una recentissima raccolta a cura di James Elkins, una delle figure di spicco dei cosiddetti *visual studies*, dedicata proprio alla questione dello statuto dell'immagine, cfr. James Elkins, Maja Naef, a cura di, *What is an image?*, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 2011. cfr. anche Thomas J. William Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986; ID., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; Oliver Grau, a cura di, *Imagery in the 21st Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2011, *Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*, a cura di, Slavko Kacunko, Dawn Laech, Berlin, Logos, 2007; OLIVIER ASSELIN, JOHANNE LAMOUREUX, CHRISTINE ROSS, a cura di, *Precarious Visualities. New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, McGill-Queen's University Press, 2008.

Le immagini non sono né su una parete (o su uno schermo) né soltanto nella mente. Esse non *esistono* di per sé, ma *accadono*; *hanno luogo* sia che si tratti di immagini in movimento (nel cui caso è ovvio) sia che invece si tratti di immagini statiche. Esse accadono grazie alla trasmissione e alla percezione⁸⁴.

L'aspetto antropologico dell'iconologia di Belting si configura dunque come espansione del concetto dell'immagine, tradizionalmente concepita come qualcosa di statico e di dato, verso un processo relazionale tra immagini, media e corpi.

Se da una parte il rapporto tra immagini e media - come vedremo dall'analisi delle teorie sull'intermedialità, ma si potrebbe chiamare in causa anche il ben più antico problema del paragone delle arti⁸⁵ - è un tema molto frequentato nel dibattito storico artistico, la svolta epistemologica di Belting consiste nell'introduzione del fattore corpo: la presenza agente di quest'ultimo instaura un'ambivalente relazione tra immagini materiali e mentali che si vedono interagire a diversi livelli⁸⁶. Per Belting dunque interrogare il *cosa* di un'immagine, dipende sempre dal *come* tale immagine trasmette il proprio messaggio.

Ogni iconologia oggi deve quindi parlare sia dell'unione di immagine e medium sia della loro differenza, laddove medium è da intendersi come ciò che trasporta o ospita l'immagine. Nessuna immagine visibile giunge a noi senza una mediazione. La loro possibilità di essere viste dipende dalla specificità del medium in cui si trovano, che ne regola la percezione e determina l'attenzione dello spettatore. [...] [Immagine e il supporto] sono distinguibili solo quando noi, nel momento in cui le guardiamo, vogliamo separarle. In questo caso, grazie alla nostra percezione analitica disgiungiamo la loro effettiva "simbiosi". Noi ricordiamo le immagini addirittura a partire dalla specifica forma mediale in cui le abbiamo incontrate per la prima volta, e ricordare significa, per prima cosa, liberare le immagini dai loro media originali, e poi ridare loro corpo nel nostro cervello⁸⁷.

Liberare le immagini dai supporti originali per riconfigurarle nella nostra mente sotto

84 BELTING, *Immagine, medium, corpo...* p.75.

85 Su questo tema si può vedere Ekkehard Mai, Kurt Wettengl, a cura di, *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, catalogo della mostra (Monaco, Haus der Kunst, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, febbraio-agosto, 2002), Wolfratshausen, Edition Minerva, 2002.

86 BELTING, *Immagine, medium, corpo...* cit., p.76.

87 Ivi, p. 77.

forma di immagini endogene è un processo su cui ci dobbiamo soffermare, perché costituisce un nodo fondamentale per la nostra ricerca. Il processo di formazione di un'immagine endogena va considerato su due livelli. Il primo aspetto consiste in tutti quei meccanismi che si generano all'atto della percezione di un'immagine esogena e che consistono nella sua trasformazione ed elaborazione da parte del nostro sistema visivo. In altre parole, si tratta di quella catena di reazioni psicofisiologiche che a partire dallo stimolo dei sensori visivi e attraverso l'elaborazione cognitiva, contribuiscono alla creazione dell'immagine esterna in un'immagine configurata dal cervello come dotata di senso⁸⁸. Questo primo aspetto, anche perché non abbiamo le competenze necessarie, non ci interessa da vicino. È invece il secondo livello a cui dedicheremo attenzione, perché riguarda una serie di concatenamenti di senso che avvengono intorno all'immagine percepita quando essa entra in relazione con altre informazioni che fanno parte della nostra memoria. Belting lo spiega bene attraverso una formula che ci ricorda molto la teoria dei processi mnestici di Aleida Assman:

Si sa che tutti noi abbiamo o possediamo delle immagini, che vivono nei nostri corpi o nei nostri sogni e che aspettano di essere richiamate dai nostri corpi per mostrarsi. Alcune lingue, come il tedesco, distinguono tra una memoria come archivio di immagini (Gedächtnis) e una memoria intesa come attività, ossia, come nostra capacità di richiamare alla mente delle immagini (Errinerung). Questa distinzione sottolinea che, allo stesso tempo, possediamo e produciamo immagini. In entrambi i casi, i corpi (ossia i cervelli) fungono da medium vivente che ci permette di percepire, proiettare o ricordare immagini e che permette anche alla nostra immaginazione di censurarle o di trasformarle⁸⁹.

1.2. Arte in cornice: opera d'arte, storia dell'arte e museo

In esordio di questa ricerca ci siamo apertamente dichiarati in debito verso il principio di *Preposterous History* di Mieke Bal. Tuttavia, bisogna precisare che Bal si è occupata della co-presenza di determinate preoccupazioni nella temporalità condivisa⁹⁰ dell'arte da un punto di vista sostanzialmente formale e semiotico, in una

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ivi, p. 79.

⁹⁰ Il riferimento di Bal è allo *shared time* di Johannes Fabian; cfr. JOHANNES FABIAN, *Ethnographic*

dimensione specifica di visione barocca e neobarocca. Noi invece ci proponiamo di indagare opere che non sono espressioni di continuità di un preciso linguaggio artistico, ma rielaborano opere provenienti da un arco cronologico più ampio: dal Rinascimento, passando per il Barocco, fino al Settecento. Questo dunque pone un problema diverso, a cui abbiamo già parzialmente accennato nelle pagine precedenti: l'oggetto di re-visione qui non è solo una questione di un linguaggio, uno stile, una migrazione di motivi iconografici, ma di intere opere d'arte come sistemi e funzioni di quanto usiamo chiamare tradizione visiva e, a un livello ancora più astratto, di immaginario culturale. Questo comporta ammettere che l'oggetto della traduzione interartistica opera a un doppio livello del testo artistico come sistema delle sue tensioni strutturali interne e come sistema di relazioni culturali che di tale testo artistico hanno fatto ciò che esso oggi è per la nostra cultura, cioè un'opera d'arte.

Abbiamo già lavorato nella prima sezione su questo aspetto dell'opera d'arte in termini di mediatore della memoria culturale. Ora invece dobbiamo indagare su un'altra questione complessa, su come cioè un'opera d'arte diventa espressione di una tradizione, secondo quali meccanismi essa entra a far parte dell'immaginario.

Divideremo la nostra indagine in due parti. Nella prima cercheremo di fare il punto della situazione di quell'ambito di ricerche che ha avuto come oggetto di studio le dinamiche dello sviluppo e dell'affermazione dell'infrastruttura culturale che oggi ci mette in condizione di considerare il lascito artistico dei secoli passati secondo una griglia concettuale unitaria: la relazione tra il museo e la storia dell'arte.

Nella seconda parte, invece, cercheremo di ripercorrere alcuni tentativi di sistematizzazione delle pratiche artistiche citazionistiche contemporanee così come configurate nel recente dibattito critico. Anticipiamo anche qui, per dare sin dall'inizio una direzione alla nostra analisi, che si tratta di un cambiamento di paradigma delle pratiche di ripresa e rielaborazione interartistica storicamente configurate come pratiche di citazione, copia o *d'après* incentrate su una logica che si potrebbe definire meta-pittorica, verso una invece di matrice meta-artistica⁹¹. Si tratta sostanzialmente di una tendenza quasi critico ermeneutica interna alla prassi artistica

Objectivity Revisited: From Rigor to Vigor, in *Rethinking Objectivity*, a cura di Allan Megill, Durham, London, Duke University Press. 1993, pp. 81-108, ristampato in Id., *Anthropology with an attitude: critical essays*, Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 11-32.

⁹¹ Cfr., CHRISTOPH ZUSCHLAG, *Von Kunstzitat zur Metakunst*, in *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier...* cit., pp. 170-189.

che ruota non solo intorno alle problematiche legate alle questioni di autoconsapevolezza del fare artistico⁹², ma di una tendenza caratteristica dell'arte del XX secolo di portare la prassi autoriflessiva del processo creativo a un metalivello successivo⁹³; in altre parole dell'introduzione nelle pratiche di citazione e parafrasi anche dei dintorni extra-testuali come condizioni della sua produzione, distribuzione, presentazione e ricezione⁹⁴.

1.2.1. La "cornice" della tradizione visiva

Per trattare le problematiche relative alla costruzione dell'immaginario storico artistico, cominciamo riportando la domanda così configurata da Kirsten Dickhaut nel suo saggio sull'iconologia della memoria: «Quali segni culturali sono sufficientemente allusivi da poter essere riconosciuti da un lettore/osservatore, che appartiene a un determinato quadro sociale della memoria, come attivatori del ricordo?»⁹⁵

Hans Belting, nella seconda edizione del suo testo sulla fine della storia dell'arte, intitolato *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*⁹⁶, nel quale

92 Cfr. VICTOR STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, 1993, tr.it., Milano, Saggiatore, 1998; ID., *Malerei und Skulptur im Bild – das Nachdenken der Kunst über sich selbst*, in *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier...* cit.; STEFANIA CALIANDRO, *Images d'images: le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, Harmattan, 2008; per il concetto di intertestualità nella pittura cfr. WENDY STEINER, *Intertextuality in Painting*, in "American Journal of Semiotics", vol.3 (1975), n. 4., pp. 55-67.

93 ZUSCHLAG, *Von Kunstzitat zur Metakunst...* cit. p. 177.

94 Ibidem.

95 DICKHAUT, *Iconologia della memoria...* cit., p.292; sul rapporto tra le immagini e la storia si veda anche FRANCIS HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, 1993, tr. it. Torino, Einaudi, 1997.

96 La tesi della fine della storia dell'arte è stata espressa da Beling in due saggi a distanza di dieci anni: nel 1984 in *La fine della storia dell'arte?*, nel quale l'autore, sulla scia di numerosi sintomi di crisi disciplinare storico artistica ad adeguarsi alla trattazione di nuove correnti dell'arte contemporanea, ma soprattutto sulla base dei sentori della fine di un certo modo di fare e intendere l'arte che si stavano verificando proprio all'interno della pratica artistica stessa, fa una diagnosi di rottura nel paradigma di continuità e unità artistica come base di sviluppo e trasformazione stilistica. La "Storia dell'Arte" è infatti considerata da Belting con il duplice significato di storia dell'arte come come pratica artistica, ovvero della consapevolezza di chi produce arte di produrre anche la storia dell'arte, e la storia dell'arte come disciplina che ha l'arte come oggetto di proprio studio, che ha il compito cioè di collocare storicamente ogni singola manifestazione creativa all'interno di questa ininterrotta linea temporale. Per Belting nel contemporaneo qualcosa in questo rapporto si è spezzato: la visione unitaria dell'Arte come categoria storica transtemporale inquadrabile storicamente in termini di continuità e rotture, ma in ogni caso nel senso del progresso. La morte presente nel titolo non è quindi un necrologio alla disciplina in termini assoluti, ma l'invito a

lo storico dell'arte tedesco continua ed elabora ulteriormente la sua riflessione intorno alla fine della storia dell'arte, ci ricorda che l'idea di una *storia dell'arte generale* non era stata istituita che nel XIX secolo. Si tratta di un doppio movimento di due dinamiche correlate: il materiale intorno al quale questa idea unitaria stava prendendo forma si stava contemporaneamente accumulando nei musei, proveniva da tutte le epoche, anche molto lontane nel tempo⁹⁷:

Kunst war schon lange produziert worden, aber ohne di Vorstellung, daß sie eine besondere Kunstgeschichte erfüllte. Da bietet sich noch einmal der Vergleich mit

prendere consapevolezza dell'esaurimento e caduta di determinate categorie culturali che stavano alla base del nostro modo di organizzare il mondo e il sapere, e indica quindi la fine di una certa storia dell'arte che su questo paradigma culturale si è formata e al di fuori del quale non ha più ragione di essere. La tesi della morte della storia dell'arte è quindi quella della crisi della disciplina storico artistica che, sulla base di tale riconfigurazione in senso ampio, necessitava di un riesame del proprio statuto epistemologico. Nella riedizione del saggio del 1995, che è una vera e propria revisione del primo testo, Belting riformula con più precisione le ragioni della rottura in atto. Le trasformazioni politiche e sociali intercorse nel frattempo – la caduta del blocco sovietico e la dilagante diffusione delle tecnologie digitali – e, quelle artistiche che ne sono conseguite – l'apertura dei mercati ai paesi fino ad ora restati esclusi dalle dinamiche di scambio nell'arte contemporanea e l'avvento delle nuove tecnologie come forma espressiva artistica – portano Belting a far cadere il punto interrogativo del titolo originale, per esporre la fine della storia dell'arte come una certezza. Il punto di svolta è collocato da Belting in prospettiva dell'esaurimento del Modernismo come categoria culturale, come espressione sociale, che ha avuto le sue fondamenta nel credo della continuità e universalità dell'Arte. Sulle tracce di un altro testo importante pubblicato da Arthur Danto, col significativo titolo di *Fine dell'arte*, in cui l'autore americano mette a fuoco le differenze tra l'arte modernista e quella contemporanea, Belting conclude che la Storia dell'arte canonica come grande narrazione ha avuto compito di inquadrare (Rahmen) sia l'arte antica che le opere moderniste dal momento che queste seguivano la linea di evoluzione e progresso. La crisi del modernismo quindi incide sulla pratica della scrittura storico artistica e la fiducia nell'ininterrotta continuità dell'arte. Per Belting dunque si è verificata una frattura quando la storia dell'arte, nell'accezione creativa, è esplosa dai suoi consueti confini geografici, istituzionali, materiali e il modello tradizionale della storia dell'arte, come disciplina che studia l'arte, si è trovato inadeguato ad affrontare con i suoi strumenti tale nuovo panorama. Belting propone perciò un'apertura multidisciplinare all'arte, in realtà già presente nei diversi approcci metodologici nella storia dell'arte canonica, ovvero la possibilità di coesistenza di più storie dell'arte. La storia dell'arte tradizionale si vede così non annullata, ma limitata a un'area spazio-temporale circoscritta all'occidente moderno, e con la fine di quello si esaurisce anche essa. In tal senso, la metodologia classica può continuare a esistere all'interno della propria sfera di dominio, ovvero studiare gli aspetti storici dell'arte storicizzata. Cfr. BELTING, *Fine della Storia dell'arte?*... cit.; ID., *Das Ende der Kunstgeschichte*... cit. Tuttavia, come dimostra il dibattito in atto sullo statuto disciplinare e il proliferare delle tendenze interdisciplinari, che stanno mettendo sempre più in questione la purezza e l'indipendenza della storia dell'arte come storia dello stile o iconologia, il modo di studiare le opere del passato sta profondamente cambiando. La "crisi" quindi non ha investito solo il contemporaneo, ma di riflesso retrospettivo ha rimesso in discussione anche lo statuto dell'opera d'arte del passato.

97 Il tema della nozione moderna dell'arte è stato già anticipato da Belting nel 1990 nel suo fondamentale libro *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, espresso con forza nel sottotitolo. Curiosamente nella traduzione italiana, si è optato per un titolo più rassicurante. Cfr. ID., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, 1991, tr.it., Roma, Carocci, 2001.

dem Museum an. Auch die Museen füllten sich mit einer Kunst, die längst vorher und ohne Bezug zu dieser Institution entstanden war. Seither leben auch die Künstler im Bewußtsein des Museums und im Hinblick auf die Idee der Kunstgeschichte oder im Widerspruch zu ihr. Wir können ein Zeitalter der Kunstgeschichte von allen Zeiten davor unterscheiden, die noch kein geschlossenes Bild vom Kunstgeschehen, also noch keinen Rahmen Besaßen⁹⁸.

Questo paradigma culturale, soprattutto in relazione alla consapevolezza della produzione artistica stessa che entro tale linea di continuità e progresso – che Belting fa iniziare con la sistematizzazione delle vite vasariane⁹⁹ e culminare nella sistematizzazione tassonomica del museo - ha prodotto l'idea della storia dell'arte fondata sulla logica interna di un discorso coerente. La conseguenza è stata una costrizione di questa molteplicità di manufatti sotto un unico grande concetto di stile, ed è precisamente questo paradigma a essere oggetto di analisi del controverso testo di Belting sulla fine della storia dell'arte a cui stiamo facendo riferimento. La “storia dell'arte” di Belting è dunque un tipo di discorso sull'arte, strettamente legato all'idea moderna dell'autonomia dell'Arte.

Die Kunst ist, wie ich im Vorwort skizziert haben als *Bild* eines Geschehens verstanden, das in der Kunstgeschichte seinen passenden *Rahmen* besaß. Das Ideal, das im Begriff der Kunstgeschichte lag, war die gültige Erzählung vom Sinn und vom Ablauf einer allgemeinen Geschichte *der* Kunst. Die autonome Kunstgeschichte, die nicht mit der übrigen Geschichte kontaminiert war, sondern ihren Sinn in sich selber trug. Wenn das Bild heute aus dem Rahmen genommen wird, weil der Rahmen nicht mehr paßt, ist das Ende eben jener Kunstgeschichte erreicht, von welcher hier die Rede ist¹⁰⁰.

Il peso di questo modello è stato decisivo nella formazione dell'idea della tradizione perché si è riflessa in modo retroattivo su tutto il passato, ha modellizzato cioè il nostro sguardo su tutti i manufatti precedenti¹⁰¹. Ha creato quello che Belting ha

98 BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit., pp.23-24.

99 Per la lettura del ruolo delle *Vite* di Vasari per la storia dell'arte, cfr. la prima edizione di ID., *Fine della Storia dell'arte?*... cit.; Nella seconda edizione tedesca, come in quella americana del 2002, questa sezione è stata omessa dal autore.

100BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit., p. 23.

101Ibidem.

chiamato una “cornice [*Rahmen*] per vedere l'arte”, un telaio che tiene l'osservatore in una posizione di passiva distanza¹⁰², concetto da applicarsi sia alla prossemica dello spettatore con l'opera che al modello culturale delimitato entro cui tale specifica cultura si manifesta. Questo *Rahmen* museale e discorsivo ha creato dunque una “cornice”, un “quadro”, all'interno dei quali abbiamo imparato a vedere, ma anche a interpretare e creare arte. Il concettuale “quadro in cornice” dell'arte considerato da Belting è quello dell'epoca della storia dell'arte e del museo:

Der Rahmen war als kulturelle Leistung von ähnlich großer Bedeutung wie die Kunst selber, die im Rahmen eingefangen war. Erst der Rahmen schloß all das, was er enthielt, zum Bild zusammen. Erst die Kunstgeschichte faßte die überlieferte Kunst in das Bild ein, in dem an sie sehen lernte. [...] Das Zeitalter der Kunstgeschichte fällt mit dem Zeitalter des Museums zusammen.¹⁰³

Possiamo tentare di collegare questa nascita della cornice creata per contenere l'arte e la storia dell'arte alla riflessione che abbiamo sviluppato intorno alle dinamiche della formazione delle categorie della memoria e del ricordo. Abbiamo detto che il museo, uno dei principali e più riconoscibili mediatori della memoria, per essere riconosciuto come tale, come una dimensione carica di significato simbolico relativo alla memoria, deve essere istituzionalizzato e inserito in un sistema di autoaffermazione continua da parte degli esponenti del quadro sociale e culturale che esso rappresenta e che nel suo specchio a sua volta si riconoscono¹⁰⁴. Vale a dire che la tradizione visiva che si autorappresenta mediante l'immagine del museo è da una parte, come tutti i ricordi, un oggetto performativo costruito, e questo è sostanzialmente analogo a quanto ci dice Belting. Dall'altra parte questa sua condizione performativa impone che esso sia in continuazione sottoposto a un processo di ritualizzazione e di ripetizione da parte della cultura al fine di mantenere la sua attualità e valore riconosciuti dalla stessa cultura che lo produce. Quando parliamo di ritualità istituzionalizzata da parte delle strutture autorevoli che producono grandi mostre, esposizioni ufficiali, circuiti di fruizione regolamentata, significa che stiamo perpetuando la “cornice” all'interno della quale abbiamo

102Ibidem.

103Ibidem.

104NEUMANN, *Performatività del ricordo...* cit., p. 309.

imparato a guardare l'arte. Cosa invece succede quando la ripetizione rituale della storia dell'arte passa nelle mani degli artisti contemporanei, quando cioè l'arte deborda dalla sua cornice ufficiale [*Ausrahmung*]? Ce lo dice ancora Belting, secondo il quale la tradizione visiva e la produzione critica diventano oggetto di metariflessione artistica.

Die Künstler, die sich so gerne von der Kunstgeschichte befreien wollten, waren andererseits ihre Komplizen und Nutznießer. Je weniger sie sich noch durch ihre Werke allein definieren konnten, desto mehr beschworen sie eine Geschichte, in welcher immer der Sinn von Kunst lag. Sie machten selber Geschichte, wenn sie Kunstwerke produzierten, und folgten wiederum der Geschichte, wenn sie daraus ihre Vorbilder reproduzierten. Manchmal erschließt sich der Sinn eines Werks eher aus der Zeit, auf die es sich beruft, als aus der Zeit, in der es entstand. Heute beschwören die Künstler die Geschichte der Kunst, gegen die Low art und den Alltagsgeschmack, in Form einer kulturellen Erinnerung, um den Sinn von Kunst aufrecht zu erhalten. Die Kunst ist längst keine Eliteangelegenheit mehr, sondern übernimmt vertretungsweise alle die Rollen der Repräsentation von kulturellen Identität, die in den Institutionen der Gesellschaft inzwischen ausfallen. Wer über Kunst redet, trifft sie in allen möglichen Funktionen an, die sie heute erfüllt¹⁰⁵.

A questa tendenza artistica contemporanea Belting dà il nome di “Rituale della memoria”. Essa deriva da una molteplicità di fattori che sono ragione e conseguenza della fuoriuscita dell'arte dalla sua cornice che si riflette sia sulla produzione artistica che alla produzione istituzionale degli spettacoli culturali. Secondo lo storico dell'arte tedesco la situazione culturale attuale non è più quella espressa dal modello contemplativo, come un quadro in cornice, bensì è fruita come uno spettacolo collettivo. Tra le varie ragioni di questo cambiamento c'è il fatto che oggi non si produce più cultura, ma si stanno sviluppando tecniche sempre più sofisticate per *riprodurre* cultura di altri tempi. Gli artisti reagiscono a tale desiderio di l'intrattenimento attraverso atti performativi nel segno del “remake”, in un misto di nostalgia e irriverenza verso l'autorità storica dell'arte. Invece di continuare a rappresentare la cultura e la storia, l'arte oggi è impegnata in un rituale di ricordo o di

105BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit., p. 26.

resistenza¹⁰⁶.

Prima di proseguire lungo il pensiero dello storico dell'arte tedesco, riteniamo tuttavia necessario approfondire ulteriormente gli aspetti legati alla formazione della cosiddetta “cornice” attraverso il paragone con il pensiero di un altro influente teorico e critico d'arte, Hal Foster.

1.2.2. Archivi dell'arte moderna

Questo ci impone di fare un passo indietro, nell'Ottocento per appunto, momento che vede delinarsi nel pensiero critico dell'arte e della storia dell'arte la formazione di quelli che il critico americano ha denominato gli “archivi dell'arte moderna”¹⁰⁷. L'oggetto di riflessione di Foster è qui incentrata intorno ad alcuni significativi cambiamenti nelle relazioni archivistiche dominanti che hanno avuto luogo tra le pratiche dell'arte moderna, musei d'arte e storia dell'arte nella cultura occidentale tra il 1850 e il 1950¹⁰⁸. I due parametri di indagine in Foster sono le “strutture della memoria” che questi tre fattori agenti hanno contribuito a co-produrre nell'arco di tale periodo e la descrizione de “la dialettica del vedere” all'interno di tali particolari strutture¹⁰⁹. Il discorso di Foster è complesso, ma ci permette di capire alcune

106Cfr., Ivi, pp. 24-25.

107HAL FOSTER, *Design & Crime*, 2002, tr.it., Milano, Postmedia, 2003, p. 63. Gli archivi sono per Foster da intendersi nel senso configurato dal pensiero di Foucault, ossia «“un sistema che governa l'apparizione delle affermazioni”, che struttura le espressioni di un particolare periodo. In questo senso un archivio non è mai affermativo né critico di per sé, semplicemente deve fornire i termini del discorso»: ibidem. L'intenzione di Foster è comunque quella di «mettere questi archivi in relazione al movimento storico... ai momenti in cui si verificano tali spostamenti»: ivi, nota n.1, p.74. In Foucault «L'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli. Ma l'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si inscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche...L'archivio non è ciò che salva, malgrado la sua fuga immediata, l'evento dell'enunciato e conserva il suo stato civile di evaso per le memorie future; è ciò che, alla sua radice stessa dell'enunciato-evento, e nel corpo in cui si dà, definisce fin dall'inizio *il sistema della sua enunciabilità*. L'archivio non è neppure ciò che raccoglie la polvere degli enunciati ridiventati inerti e permette il miracolo eventuale della loro resurrezione; è ciò che definisce il modo di attualità dell'enunciato-cosa; è *il sistema del suo funzionamento*»: cfr., MICHAEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, 1969, tr.it., 1980, Milano, BUR, pp.173-174.

108FOSTER, *Design & Crime...* cit., p. 63.

109Ibidem. La terminologia presa a prestito da Foster riguarda “memory structure” così come inteso da Michael Fried, e le “Dialectics of seeing” dall'importante saggio su Benjamin di Buck-Morss; cfr. SUSAN BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, London, Massachusetts, The MIT Press, 1991. Nella traduzione italiana del testo di Foster il

dinamiche fondamentali che stanno alla base della “costruibilità della visione”, della costruibilità del ricordi che, ricordiamolo, «si appropriano delle versioni del passato che trasmettono e delle condizioni che le hanno rese possibili; sono creatori di realtà, poiché generano gli eventi del passato che essi stessi rappresentano»¹¹⁰. Ci stiamo dunque richiamando a Foster non per entrare in merito del suo pensiero critico, ma per usare una struttura da lui proposta per metterla a confronto con la teoria della memoria.

Foster distingue tre principali momenti della “dialettica del vedere” attraverso altrettante coppie di intellettuali nella cui attività si configurano principali relazioni archivistiche in tre diversi momenti storici; in ciascuna coppia, una figura esprime l'idea della totalità dell'arte, che nella seconda figura invece, in modo cosciente o meno, si svela invece essere costruita di soli frammenti¹¹¹.

La prima coppia dialettica è Baudelaire/Manet: il loro pensiero era già stato messo a confronto da Michal Fried nel saggio *Painting memories*¹¹² a cui Foster si richiama apertamente. In sintesi possiamo dire che per Baudelaire «La memoria è il grande criterio dell'arte; l'arte è la mnemotecnica del bello»¹¹³. Sulla base del pensiero di Baudelaire sta l'idea che, all'interno di una tradizione artistica, una grande opera d'arte deve evocare la memoria dei grandi predecessori di questa tradizione¹¹⁴, non in modo da esserne sopraffatta, ma in modo subliminale:

Questa sorta di sottotesto alle retroimmagini mnemoniche, distinto da ogni sorta di pastiche di citazioni esplicite, per Baudelaire è ciò che costituisce la tradizione artistica, quasi nel senso etimologico di trasmissione di significati potenziali, e in questa luce per Baudelaire la memoria è il mezzo della pittura¹¹⁵.

Il luogo in cui si manifesta tale tradizione artistica è lo spazio del museo, inteso come

termine *memory-structure* è stato reso con “conformazione della memoria”. Riteniamo che tale traduzione sia per certi versi fuorviante, per cui optiamo per una terminologia più letterale in riferimento al testo originale.

110 NEUMANN, *La performatività del ricordo...* cit., p. 319.

111 FOSTER, *Design & Crime...* cit., p. 70.

112 MICHAEL FRIED, *Painting Memories: on the Containment of the Past in Baudelaire and Manet*, in “Critical Inquiry”, vol. 3 (1984), n. 10, pp. 510-542.

113 Baudelaire citato in FOSTER, *Design & Crime...* cit., p. 63.

114 FOSTER, *Design & Crime...* cit., p. 63.

115 Ivi, p. 64.

struttura degli effetti mnemonici della pratica artistica¹¹⁶. In altre parole, come sintetizza Forster, «secondo lo schema di Baudelaire, la pittura è un'arte della memoria e il museo è la sua architettura.»¹¹⁷

La figura di Manet invece, come già notato da Fried, è in qualche modo un elemento disturbatore del modello di Baudelaire della sottotestualità delle retroimmagini mnemoniche, poiché le porta a galla attraverso un *pastiche* di citazioni esplicite¹¹⁸. In questo modo Manet espone una “struttura mnemonica” della pittura europea a partire dal Rinascimento, incorporando un passato post rinascimentale nella pittura europea, producendo così un «effetto di un'arte transeuropea, una quasi totalità di questa pittura, un effetto che presto consentirà alla pittura di essere considerata Pittura con la P maiuscola, e in seguito porterà ad associare Manet con l'avvento dell'arte moderna»¹¹⁹. Il paradosso di questa situazione secondo Foster è espresso nel fatto che la struttura della memoria della pittura post-rinascimentale è forzata nello stesso momento in cui viene raggiunta¹²⁰.

116Ibidem.

117Ibidem.

118Ibidem.

119Ivi, p. 65.

120Ibidem; aggiungiamo anche che l'attore di questo ricordo costruito e artisticamente “performato” è proprio una figura del mondo dell'arte, un pittore. Cogliamo l'opportunità per fare una piccola digressione e aggiungere un altro tassello alla nostra riflessione sul rapporto tra le forme della creazione artistica e quello della pratica ermeneutica della storia dell'arte. La trasformazione dei linguaggi artistici, come ha notato proprio Belting nel 1984, hanno giocato un ruolo importante nella creazione della discorsività critica e modalizzazione dello sguardo sull'arte. Abbiamo più volte ribadito che il concetto unitario di stile che riunisce entro la stessa cornice del progresso artistico manufatti di arte visiva provenienti da periodi in cui il concetto moderno dell'arte non esisteva ancora e di come questa cornice sia stata frutto della riunione di tali manufatti entro lo stesso spazio museale. Belting però mette in luce, attraverso un esame comparativo tra la storia dell'arte e l'arte stessa, come in modo perlopiù inconsapevole, gli storici dell'arte siano essi stessi stati influenzati dall'arte contemporanea e che quest'ultima ha giocato un ruolo fondamentale nella configurazione delle problematiche e nei modi di vedere l'arte, anche quella del passato. A proposito di Riegl e di Wölfflin: «Nelle loro mani l'arte storica sembra assumere tratti dell'arte contemporanea. La nozione di “stile” di Riegl, per esempio, era separata da tutti gli altri fattori che condizionano un'opera, e il suo “potere di livellamento” è stato così grande che fuori dalle opere storiche se ne è potuta ricavare la nozione astratta di *art pur*. I Principi (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) di Wölfflin, che si è supposto corrispondano a “forme del vedere” apparvero contemporaneamente ai primi dipinti astratti. Con Wölfflin siamo, tuttavia, in una situazione alquanto diversa dal periodo che l'ha preceduta, con una storia dell'arte non più esercitata alla luce dell'esperienza artistica contemporanea, bensì sotto la sua impressione – e non necessariamente in modo consapevole» (Belting, *Fine della storia dell'arte...* cit. p.12). Le configurazioni dello sguardo dunque sono strettamente connesse a vari livelli. Il modello della sovrastruttura storico critica dipende dalle modalità di visualizzazione proprie del mondo nell'arte, che a sua volta modella il proprio sguardo attraverso, o come relazione a, le lenti dei dispositivi tecnologici. In questa direzione è interessante anche l'osservazione di Felix Thürlemann, il quale, nel suo importante saggio sul *Cristo Morto* di Mantegna, nota che “l'effetto di senso” dello scorcio di Cristo è emerso solo tra gli anni '20 e '30 in un ambiente culturale profondamente segnato dalle modalità di visione inaugurate dal cinema espressionista. (FELIX THÜRLEMANN, *Il compianto di*

In altre parole, l'azione combinatoria di Manet, produce un effetto di memoria della pittura, una riproduzione dei ricordi della pittura costruiti “durante e attraverso la loro attualizzazione”: una costruzione della “struttura della memoria” in cui i ricordi vengono attualizzati attraverso il loro forzamento. Questa struttura della memoria segnerà il futuro della creazione artistica in termini di *unità*, unità che per Foster continuerà «fino all'astrazione tardo modernista di Frank Stella: un'unità *all'interno* della pittura che promuove l'autonomia *della pittura*»¹²¹. Tale unità provoca anche l'idea della cornice che abbiamo visto con Belting. Nel momento in cui Manet riassume nei suoi quadri la tradizione artistica che nel frattempo si era accumulata nelle sale dei musei e ha quindi costituito la premessa per una tale operazione, egli costruisce la consapevolezza di appartenere a tale unità di cui gli artisti da quel momento si sentiranno di far parte, ma allo stesso tempo costruisce il ricordo di tale unità, proiettandolo retrospettivamente sulla pratica artistica del passato che di tale continuità non era stata consapevole.

La seconda coppia di Foster è costituita da Valéry e Proust, affiancata da quella di due storici dell'arte, Heinrich Wölfflin e Aby Warburg. Secondo Foster tutti e quattro

ereditano la relazione con l'archivio qui associata a Baudelaire e Manet, quella che per prima proiettava la totalità dell'arte europea e un caos di frammenti museali. In questa luce, questo primo momento di archivio esigevo quella sorta di termini-modello sintetici che questi due fondamentali storici dell'arte hanno proposto: intendo gli stili diacritici di Wölfflin (l'opposizione tra il sistema classico e il barocco espressa nei *Principi fondamentali della storia dell'arte*, 1915, e in testi precedenti) e la “formula del pathos” di Warburg (le pose emotive e i gesti ne “l'altra vita dell'antichità” tracciata nel suo *Mnemosyne Atlas* e altri articoli). Precisamente, questi termini sintetici... emergono a difesa del museo, contro il museo come caos di frammenti di Baudelaire-Manet, per difenderlo contro il caos, al servizio di un'unità formale e di una continuità storica che sono presentate

Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore, 1989, tr.it., in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di Lucia Corrain, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 81-98). Queste esperienze indicano che le trasformazioni dello sguardo, per dire con Martin Jay, dei “regimi scopici” si può ripercuotere anche anacronisticamente alle manifestazioni visive del passato. Vedremo in seguito come tale anacronismo abbia colpito produttivamente un altro grande teorico della tradizione visiva, Georges Didi-Huberman. Cfr. BELTING, *Fine della storia dell'arte...* cit.; 1915, HEINRICH WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, 1915, tr.it., Milano, Longanesi, 1984.

¹²¹FOSTER, *Design & Crime...* cit., p. 65.

sempre in pericolo, ma mai del tutto perse.¹²²

Il quadro descritto verrà ulteriormente riconfigurato nei decenni successivi causa grandi rotture e trasformazioni storiche, che porterà a una ancora diversa concezione della storia dell'arte, di cui sono espressione Erwin Panofsky, che «voleva che il passato fosse rianimato dalla storia dell'arte, e qui i suoi frammenti avrebbero trovato riscatto»¹²³, una posizione idealista quindi alla quale va contrapposta quella materialista di Walter Benjamin¹²⁴. Avremo modo di tornare su entrambi tra poco. Possiamo intanto riassumere che, tra Belting e Foster, si tratta di due modi di vedere la tradizione, come “Rahmen” oppure come “Archivio” dialettico, ma in ogni caso si tratta di una sovrastruttura mnestica che funziona da legante alle opere d'arte, che attraverso una rete concettuale storico artistica, o fisica del museo, crea un insieme di frammenti in un quadro, talvolta anche forzatamente, coeso.

Abbiamo visto che per Belting, al centro della fine dell'arte oggi sta proprio la crisi di questa “cornice”, dovuta a una serie di contingenze storiche, una crisi disciplinare all'interno del paradigma modernista di continuità e progresso, che in storia dell'arte si era risolto in quei metodi e approcci che usiamo chiamare formalisti. E l'iconologia?

1.2.3. Opera d'arte come “ruolo terminale” nella vita della cultura

Come abbiamo visto, le opere d'arte dei secoli precedenti sono entrate in differita nel dominio dell'Arte che ha influito notevolmente sul loro modo di significare: esse si sono caricate di ideologie ottocentesche incentrate sul valore di continuità, originalità e unicità diventandone mediatori. In altre parole i ricordi mediati dalle opere si sono sdoppiati: quello che chiamiamo tradizione visiva è costituito da un duplice livello di oggetti che mediano da una parte la propria storia costitutiva mentre, dall'altra, mediano la storia successivamente acquisita. In questo senso l'opera d'arte è un mediatore di surplus di significati iscritti retrospettivamente, e per riuscire a comprendere questa stratificata complessità gli strumenti della storia dell'arte

¹²²Ivi, pp. 67-68.

¹²³Ivi, p. 69.

¹²⁴Ibidem.

ufficiale potrebbero verificarsi insufficienti. Cerchiamo di capire perché.

Al suo sorgere la disciplina, abbiamo detto, si preoccupò di sistematizzare l'enorme corpus di opere che stavano confluendo nei musei studiandone gli aspetti stilistici, creando insiemi e tassonomie, interessandosi principalmente ai valori morfologici e formali¹²⁵. Tuttavia, nei primi decenni del Novecento ha cominciato ad affermarsi una nuova tendenza incentrata sul contenuto del segno che considera l'opera principalmente come un documento storico, ovvero un frammento del passato che sta a testimonianza del tempo storico da cui proviene¹²⁶, in attesa di essere decifrata. Erwin Panofsky codificherà tale approccio con il nome di iconologia, la cui articolazione, tripartita a livelli preiconologico – iconografico – iconologico, diventerà, con le parole di Michael Ann Holly, un vero e proprio “subconscio teorico” dello storico dell'arte¹²⁷.

È stata proprio la studiosa americana a occuparsi di alcuni nodi problematici costitutivi degli studi iconografici e iconologici: nel 1991 ci ha fornito un illuminante *status quaestionis* del dibattito in atto. Per Holly, uno degli ostacoli principali della tradizione degli studi storico artistici, ma anche un'eredità ricca e piena di possibilità di nuovi sviluppi, è proprio l'iconologia di deriva panofskiana, dovuta a un presunto presupposto della storia dell'arte, quello cioè di intendere l'opera d'arte come un oggetto la cui comunicabilità è stata interrotta a causa dei cambiamenti storici e

125 Siamo consapevoli dell'estrema semplificazione con cui abbiamo fornito questi dati, ma siccome in questa sede non possiamo e non ci interessa approfondire gli aspetti della storia dell'arte di matrice formalista rimandiamo ad alcuni, anch'essi sintetici, riferimenti bibliografici. Per una panoramica generale cfr. UDO KULTERMANN, *Storia della storia dell'arte*, tr.it., Vicenza, Neri Pozza editore, 1981.

126 Cfr. FOUCAULT, *Archeologia del sapere...* cit., pp.10-11: «il documento non è il felice strumento di una storia che sia in se stessa a pieno diritto *memoria*; la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa. Per dirla in poche parole la storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a “memorizzare” i *monumenti* del passato, a trasformarli in documenti e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quella che dicono esplicitamente; oggi invece, la storia è quella che trasforma i documenti in monumenti, e che, laddove si decifravano delle tracce lasciate dagli uomini e si scopriva un negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi. C'era un tempo in cui l'archeologia, come la disciplina dei documenti muti, delle tracce inerti, degli oggetti senza contesto e delle cose abbandonate dal passato, tendeva alla storia e acquistava significato soltanto mediante la restituzione di un discorso storico; si potrebbe dire, giocando un poco con le parole, che attualmente la storia tenda all'archeologia, alla descrizione intrinseca del monumento.»

127 MICHAEL ANN HOLLY, *Iconografia e iconologia. Saggio sulla storia intellettuale*, 1992, tr.it., Milano, Jaca Book, 1993; EAD., *Panofsky and the Foundations of Art History*, New York, Cornell University Press, 1984.

sociali che hanno portato alla perdita, da parte del pubblico, del codice di interpretazione corretta. In generale, in questo contesto, il compito dello storico dell'arte è quello di ri-semantizzare l'opera ricostruendone la storia, spiegandone la genesi, la vicenda, le intenzioni dell'artista: in sostanza, per dirla con Panofsky, “il significato delle arti visive”:

L'umanista...occupandosi di azioni e creazioni umane, deve impegnarsi in un processo mentale sintetico e soggettivo: egli deve *mentalmente rifare le azioni e ricreare le creazioni*. È questo difatti il *processo* attraverso il quale quelli che sono i veri oggetti degli studi umanistici *riprendono vita*. Poiché è ovvio che lo storico della filosofia o lo storico della scultura si occupino di libri e statue *non* in quanto libri e statue *esistono materialmente*, ma in quanto hanno un *significato*. Ed è altrettanto ovvio che questo significato può essere appreso solo ri-producendo, e quindi «realizzando», nel significato etimologico della parola, i pensieri che sono espressi nei libri e le concezioni artistiche rivelate nelle statue¹²⁸.

Le opere d'arte, continua Panofsky, sono “testimonianze inerti”¹²⁹ e per le discipline umanistiche «è una esigenza di metodo “far rivivere” il passato»¹³⁰.

Le discipline umanistiche...non hanno il compito di arrestare quello che altrimenti fuggirebbe, ma di richiamare in vita ciò che altrimenti resterebbe morto...esse penetrano in una regione dove il tempo si è arrestato da sé e cercano di rimmetterlo in moto. Fissandosi su quelle raggelate, inerti testimonianze che...”escono dal flusso del tempo”, le discipline umanistiche cercano di chiarire i processi nel corso dei quali tali testimonianze sono state prodotte e sono divenute quel che sono¹³¹.

Da questa prospettiva, le opere d'arte si articolano effettivamente come *un deposito di informazioni costanti*¹³², - sono testimonianze morte e statiche -, e chi agisce è lo

128ERWIN PANOFSKY, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, 1955, tr.it, Torino, Einaudi, 1962, in Id., *Il significato nelle arti visive*. Versione consultata è del 1999, pp. 3-28, qui pp. 17-18; Il saggio è comparso per la prima volta nel 1939 come introduzione a *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1939; è stato poi riproposto nel 1955 nel *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, su cui si basa anche la traduzione italiana.

129Ivi, p.27.

130Ivi, p. 27, nota n. 1.

131Ivi, p. 27.

132LOTMAN, *Tipologia della cultura...* cit., p.28.

storico dell'arte incaricato di *rifare le azioni e ricreare le creazioni*, in altre parole “riattivare l'opera” mediante la ricostruzione delle circostanze storiche da cui è scaturita. Le opere d'arte sono trattate in Panofsky, con le parole di Yve-Alain Bois «come documenti più che sistemi semiotici» per «derivare da esse una causa finale, un significato nascosto, un senso trascendentale e singolo»¹³³.

Cerchiamo di riassumere: in prospettiva di memoria culturale, l'opera d'arte è un mediatore di memoria, il che presuppone che il suo significato non è stabile, ma costruibile, e questa qualità della costruibilità del ricordo è funzionale alla sua attualizzazione. Quando analizziamo un'opera d'arte in termini storico artistici, la ricostruzione del ricordo, di cui l'opera è mediatore, è volta verso il passato. Il significato dell'opera viene quindi ricostruito usando il mediatore come raccordo con il passato, attualizzando in tal modo sia il ricordo che il suo mediatore, uno in funzione dell'altro. Inoltre, e soprattutto, l'analisi dell'opera d'arte in prospettiva storica si concentrerà sulle intenzioni che l'hanno fatta scaturire in forma di una determinata configurazione. La ricostruzione del contesto, in questo senso, sarà sempre posizionato “dietro” all'opera, considerata come un punto sull'asse temporale della storia. Essa si presenterà in altre parole come interfaccia del proprio passato, che lo storico dell'arte ha il compito di riportare a galla.

L'implicazione di tale modello ermeneutico è stata espressa in modo particolarmente acuto da Keith Moxey, secondo il quale la storia dell'arte tende a considerare l'opera come una sintesi di intenzioni storiche, di assegnare cioè all'opera d'arte un «ruolo terminale nella storia della cultura»¹³⁴. Vediamo in specifico:

The focus on the “intention” of the work of art assigns it a “terminal” role in the life of culture, a location representing a synthesis of the ideas current in the culture of the patron or patrons who commissioned it. It ignores the life of the work of art after it has entered a social context. By concentrating on the way in which work of art “reflects” the life of its times, the preoccupation with “intention” fails to recognise the function of the work of art as an actor in the development of cultural

133Yve-Alain Bois citato in HOLLY, *Iconologia e iconografia...* cit., p. 71.

134Moxey, citato in HOLLY, *Iconografia e iconologia...* cit., p. 54.

attitudes and therefore as an agent of social change¹³⁵.

A questa concezione “terminale” dell'opera dell'approccio iconologico panofskiano, orientato verso la rianimazione dei frammenti del passato per mezzo della storia dell'arte, dobbiamo affiancare una tendenza inversa, concentrata invece sulla reificazione dell'opera d'arte. Il principale attore di questa svolta è Walter Benjamin, secondo il quale «articolare storicamente il passato non vuol dire riconoscerlo com'era veramente...Vuol dire afferrarne la memoria in modo che possa emergere nei momenti di pericolo»¹³⁶. L'intenzione qui non è più posta sulla rianimazione e sul riordino della tradizione, ma sull'emancipazione dell'opera d'arte «dalla dipendenza parassita del rituale» per essere piegati agli scopi della politica attuale¹³⁷. Ora, a noi in questa sede non ci interessa approfondire le declinazioni politiche benjaminiane che ci impegnerebbe in una complessa digressione. Quello che ci preme invece sottolineare è che in Benjamin comincia a emergere l'idea che il passato possa avere anche una *funzione attiva* nel *presente*, non solo come testimonianza storica, ma come agente sociale. Come ciò si ripercuota sull'iconologia oggi è stato molto chiaramente espresso da Michal Ann Holly in conclusione della sua “storia intellettuale” della disciplina. La studiosa infatti ci aveva lasciato nel 1991 con questo invito:

I nuovi storicisti hanno richiamato insistentemente la nostra attenzione [...] sulla “presenza costitutiva del lettore storico”. La missione attuale richiede [...] di non parlare come espositori impersonali di una conoscenza storico-artistica, ma piuttosto di trovare modi di scrittura o immagini in cui possiamo collocare la nostra soggettività politica per farla riconoscere agli altri¹³⁸.

Holly in altre parole indica di *usare* le opere, di *costruire* i ricordi, di far parlare la *nostra* soggettività attraverso le immagini del passato, e così condividerla con gli altri. Possono le revisioni dei testi artistici storici essere interpretate allo stesso modo, come un particolare tipo di ermeneutica dell'arte?

135KEITH MOXEY, *Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art*, in “New Literary History”, n.17, vol.2, 1986, pp.265-274, qui p. 271.

136Benjamin citato in FOSTER, *Design & Crime...* cit. p. 69

137FOSTER, *Design & Crime...* cit., p.69

138HOLLY, *Iconografia e iconologia...*cit., p. 79.

In altre occasioni, Michael Ann Holly si è impegnata a riflettere sulle possibili aperture dell'impresa storico artistica - così caratterizzata dalla compulsione a ritrovare quel "certo che" da molto tempo perduto o dimenticato - per chiedersi se queste sono le sole possibili domande che lo storico dell'arte può fare all'opera: chi l'ha fatto, o cos'è?¹³⁹.

Le opere d'arte per Holly, sono costituite da una strana antinomia temporale

The very materiality of objects with which we deal presents historians of art with an interpretative paradox absent in other historical inquiries, for works of art are both lost and found, both present and past, at the same time¹⁴⁰.

Per questa ragione, per Holly, la storia dell'arte risulta essere una disciplina profondamente segnata dai sentimenti di lutto e malinconia, un'attitudine strutturale alla tipologia degli oggetti di cui si occupa.

The very materiality of objects that have survived the ravages of time in order to exist in the present frequently confounds the cultural historian, who retroactively sets out to turn them back into past ideas, social constructs, documents of personality, whatever. Works of art metonymically, like links on a chain, express the lost presence. Images are so often what we "depend on in order to take note of what has passed away." The contemplative paralysis that arises from recognizing one's inability to make contemporary words connect with historical images – that is, to write a definitive history of art - was for Burckhardt, as it was over half a century later for Walter Benjamin, that prescient theologian of melancholy, an essential trait of the mournful sensibility¹⁴¹.

La consapevolezza dell'impossibilità da parte della storia dell'arte di afferrare gli sdruciolevoli frammenti del passato, di fissarli stabilmente a una qualche struttura di pensiero, di «far dire alle parole contemporanee qualcosa di definitivo sulle

139Ivi, p. vii.; sulle proposte per un nuovo approccio alla storia dell'arte cfr. MARK A. CHEETHAM, MICHEAL ANN HOLLY, KEITH MOXEY a cura di, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

140MICHAEL ANN HOLLY, *Mourning and Method*, in "The Art Bulletin", vol. 84 (2002), n. 4, pp. 660-669, qui p. 661; ristampato in *Compelling visuality. The work of art in and out history*, a cura di Farago Claire, Zwijnenberg, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

141HOLLY, *Mourning and Method...* cit. p. 667.

immagini storiche»¹⁴², è una costante nella storia dell'arte e nella storia della cultura. È proprio l'incrocio tra desiderio e incapacità che per Holly la fonte della “melanconia istituzionale” della disciplina storico artistica¹⁴³.

Like a souvenir, an object of art is regarded as standing in place of a past event to which it was once metonymically related. Paradoxically, it is writing that gets in the way:... that which cannot return, that which cannot again become present....The image indeed returns, but it emerges from a past whose pastness, adhering to it like some dark shadow, accompanies it into the present....Loss is the precondition of interpretation. But much writing represses that truth, and the will of much interpretation is a will to forget loss¹⁴⁴.

Perché, si chiede Holly, invece di reprimere tale sensazione di perdita, anestetizzare con il perseguimento di fini ultimi e risposte definitive, non abbandonarsi alla «capacità estetica dell'opera d'arte a ferire, a penetrare», perché non «desiderare il bruciare di tale perdita?»¹⁴⁵

Sembra qui di sentire Didi-Huberman, che ha invece capito benissimo cosa voglia dire abbandonarsi alle immagini:

Saper guardare un'immagine sarebbe, in qualche modo, divenire capaci di distinguere dove essa brucia, dove la sua eventuale bellezza serba il posto a “un segno segreto”, a una crisi irrisolta, a un sintomo. Dove la cenere non si è raffreddata¹⁴⁶.

L'aspetto produttivo dell'atteggiamento malinconico e luttuoso si può cogliere nell'atteggiamento deliberatamente anacronistico in Didi-Huberman quando, richiamandosi a Walter Benjamin, ammette che la storia dell'arte deve sempre ricominciare:

La storia dell'arte come disciplina è dunque una storia delle profezie dell'arte: una storia degli avventi, ma anche una storia dei loro *après-coups*. Dal momento che

142Ibidem.

143Ibidem.

144Ibidem.

145Ivi, p. 668.

146DIDI-HUBERMAN, *L'immagine brucia...* cit., p. 253.

ogni epoca realizza solo le profezie di cui è capace, e poiché ogni opera dall'oscura e nebulosa dimensione proprio di quei rinvii al futuro un campo di possibilità sempre "sfuggente", bisogna dedurre che la storia dell'arte va sempre ricominciata da capo. Ogni nuovo sintomo ci riporta all'origine. Ogni nuova leggibilità delle sopravvivenze, ogni nuova emergenza dal lungo passato rimette tutto in gioco e dà l'impressione che sin a quel momento "non ci fosse storia dell'arte". Proprio a partire dalla situazione attuale – dal presente dialettico – il passato più remoto deve essere analizzato nei suoi effetti di autodecifrazione "profetica"¹⁴⁷.

Infatti, è nota la posizione di Didi-Huberman che considera la storia dell'arte una "disciplina anacronistica"¹⁴⁸, e ha chiarito in modo esemplare le criticità del modello canonico dello storico dell'arte alla ricerca di "consonanza *euconica*" attraverso l'analisi delle fonti storiche nell'opera di Beato Angelico.

La storia sociale dell'arte, che da qualche anno domina tutta la disciplina, abusa spesso della nozione statica - semioticamente e temporalmente rigida - di «strumento mentale», di quello che Baxandall, parlando del Beato Angelico e di Landino, ha chiamato «bagaglio» (equipment) culturale e conoscitivo. Come se a ognuno bastasse attingere a una cassetta degli attrezzi di parole, di rappresentazioni o di concetti già formati e pronti all'uso. Questo vuol dire dimenticare che gli attrezzi, dalla cassetta sino alla mano di chi li utilizza, sono essi stessi in formazione, ossia appaiono meno come entità che come forme plastiche in continua trasformazione¹⁴⁹.

147DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini...* cit., p.91; l'espressione "Storia delle profezie" si riferisce a Benjamin, il cui passo viene citato immediatamente prima da Didi Huberman. Lo riportiamo per esteso: «La storia dell'arte è una storia delle profezie. Può essere scritta solo a partire da un punto di vista di un presente direttamente attuale, poiché ogni età possiede la propria nuova, benché non ereditabile, occasione di interpretare le proprie profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé. Il compito più importante della storia dell'arte è quello di decifrare le profezie, ritenute tali per l'epoca sulla quale sono state formulate, contenute nelle grandi opere del passato. Nessuna di esse, in realtà, non ha mai determinato pienamente il futuro, nemmeno quello imminente. Nell'opera d'arte, anzi, nulla è più sfuggente dell'oscura e nebulosa dimensione proprio a quei rinvii al futuro»: *ibidem*.

148«...se la storia delle immagini è una storia di *oggetti sovradeterminati*, occorre allora accettare...che ad essi corrisponda un *sapere sovrainterpretativo*. Il versante di questa ipotesi potrebbe essere così formulato: la storia delle immagini è una storia di oggetti temporalmente impuri, complessi, sovradeterminati. Una storia dunque di oggetti policronici, di oggetti eterocronici e anacronistici. E ciò non vuol dire che appunto che nel bene e nel male *la storia dell'arte è di per sé una disciplina anacronistica?*»: *ivi*, p. 24.

149Ivi, p. 20; il testo a cui si riferisce Didi Huberman è BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento...* cit.

Per Didi Huberman che analizza una manifestazione artistica anomala per la storia dell'arte del '400, tanto da essere stata sistematicamente ignorata da parte degli storici dell'arte, la comprensione della figura di Beato Angelico¹⁵⁰ deve essere considerata come quella di «un artista del passato storico (un artista del suo tempo, il Quattrocento) ma anche come un artista del più-che-passato rammemorativo (un artista che manipola i tempi non suoi)»¹⁵¹.

Quest'impostazione porterà alla creazione di una situazione temporalmente paradossale per la storia dell'arte, in quanto il sistema eucronico potrà risultare come ostacolo alla comprensione del più-che-passato anacronistico¹⁵². Didi Huberman continua:

Per accedere ai molteplici tempi stratificati, alle sopravvivenze, alle lunghe durate del più-che-passato mnestico, è necessario il più-che-presente di un atto reminiscente: uno choc, uno strappo nel velo, un'irruzione o un'apparizione del tempo, quel che Proust e Benjamin hanno efficacemente ricondotto alla specie di “memoria involontaria”. Ciò che Landino e tutti gli storici dell'arte erano capaci di vedere e di far vedere nel riquadro picchiettato del Quattrocento, Jackson Pollock – ecco l'anacronismo – si era dimostrato perfettamente in grado di fare¹⁵³.

Nell'articolo *Semiotics and Art History*, Mieke Bal e Norman Bryson hanno aperto alcune piste per la ricerca storico artistica che risultano fondamentali per la critica del concetto di contesto dell'opera d'arte come un sistema già dato. Gli autori prendono spunto da Johnatan Culler, secondo il quale

... the notion of context frequently oversimplifies rather than enriches the discussion, since the opposition between an act and its context seems to presume that the context is given and determines the meaning of the act. We know, of course, that things are not so simple: context is not given but produced; what belongs to a context is determined by interpretative strategies; contexts are just as much in need of elucidation as events; and the meaning of a context is determined by events. Yet

150 *Beato Angelico: L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma, 2009), a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo de Simone, Milano, 2009.

151 DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini...* cit. p. 22.

152 Ibidem.

153 Ibidem.

whenever we use the term context we slip back into the simple model it proposes¹⁵⁴.

A partire da queste riflessioni gli autori concludono: «Context, in other words, is a text itself, and it thus consists of signs that require interpretation. What we take to be positive knowledge is the product of interpretative choices. The art historian is always present in the construction she or he produces.»¹⁵⁵

Vediamo qui in moto la complessa dinamica di interazione tra opera e interprete, che di volta in volta si riconfigura sulla base della posizione dell'uno o dell'altro nella costruzione del discorso.

Contestualmente però è anche lo storico dell'arte a essere presente nel discorso che produce, per cui invece di parlare di contesto dell'opera, sarebbe più corretto parlare di *framing*, di come i segni sono costituiti (*framed*) da parte di varie pratiche discorsive, assetti istituzionali, sistemi di valori, meccanismi semiotici¹⁵⁶. In conclusione al loro saggio Bal e Bryson concludono che il *segno* non è una cosa ma un *evento*, che ha sempre luogo in una specifica situazione storica e sociale¹⁵⁷.

Sign-events occur in specific circumstances and according to a finite number of culturally valid, conventional, yet not unalterable rules, which semiotics calls codes. The selection of those rules and their combination leads to specific interpretive behavior. That behavior is socially framed, and any semiotic view that is to be socially relevant will have to deal with this framing, precisely on the basis of the fundamental polysemy of signs and the subsequent possibility of dissemination¹⁵⁸.

Lo spettatore storicamente e socialmente collocato sarà quindi di volta in volta diversamente determinato dalle contingenze culturali, sarà cioè prodotto dal suo specifico contesto culturale.

154Culler citato in MIEKE BAL, NORMAN BRYSON, *Semiotics and Art History*, in "The Art Bulletin", vol. 73 (1991), n. 2, pp. 174-208, qui p.175.

155BAL, BRYSON, *Semiotics and Art History...* cit., p. 175.

156Ibidem.

157Ivi, p. 207.

158Ivi, pp. 207-208; la disseminazione è qui usata in aperto riferimento a Derrida, ovvero nel senso che nessuna interpretazione può essere privilegiata su un'altra.

1.2.4. Opera d'arte nel sistema dialogico della cultura

Come ci ha insegnato Jurij Lotman nei numerosi studi sulla semiotica della cultura, segnatamente e con particolare forza nel capitolo conclusivo di uno dei suoi ultimi lavori, la storia e lo storico fanno tutti e due parte della cultura umana, ma parlano lingue diverse: la loro relazione è di conseguenza asimmetrica¹⁵⁹. Se la funzione della storia è quella di «pensare il passato come lo è stato veramente» allora, per Lotman, la memoria è lo strumento per pensare nel *presente*, sebbene il contenuto del pensiero sia il passato¹⁶⁰. In altre parole, «se la storia è la memoria della cultura, allora questo significa che essa non è solo una reliquia del passato, ma anche un attivo meccanismo del presente»¹⁶¹; per questa ragione le metafore dell'archivio, della biblioteca, o del database di un computer sono del tutto inappropriate per descrivere la memoria. La memoria quindi non è da considerarsi alla stregua di un contenitore di informazioni stabili, ma è come un *generatore* che riproduce di nuovo il passato, che genera cioè una realtà concettualizzata che la mente trasferisce nel passato¹⁶².

The interrelationship between cultural memory and its self-reflection is like a constant dialogue: texts from chronologically earlier periods are brought into culture, and interacting with contemporary mechanisms, generate an image of the historical past, which culture transfers into the present and which like an equal partner in a dialogue, affects the present. But as it transforms the present, the past too changes its shape. This process does not take place in a vacuum: both partners in the dialogue are partners too in other confrontations, both are open to the intrusion of new texts from the outside, and the texts...always contain in themselves the potentiality for new interpretations¹⁶³.

Emerge da questo passo di Lotman il fondamentale principio della dialogicità culturale, secondo il quale le interrelazioni tra la memoria culturale e la sua autoriflessione sono sempre in attivo dialogo, e generano un meccanismo secondo il quale il presente rilegge il passato producendone in continuazione una nuova immagine. Lotman svilupperà la sua teoria sulle fonti di dinamica culturale in un

159JURIJ M. LOTMAN, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 271.

160LOTMAN, *Universe of the mind...* cit., p. 272.

161Ibidem.

162Ibidem.

163Ibidem.

altro testo dedicato alla problematica dei meccanismi di prevedibilità e imprevedibilità che avvengono all'interno delle strutture culturali:

Molti sistemi si scontrano con altri e mutano di colpo il loro sembiante e le loro orbite. Lo spazio semiotico è colmo di frammenti di svariate strutture, le quali, tuttavia, conservano stabilmente in sé la memoria dell'intero e, capitando negli spazi estranei, possono all'improvviso ricostituirsi impetuosamente. I sistemi semiotici danno prova, scontrandosi nella semiosfera, di tale capacità di sopravvivenza e trasformazione e, come Proteo, possono, divenendo altri, rimanere se stessi, che conviene parlare con molta prudenza di scomparsa totale di qualcosa in questo spazio¹⁶⁴.

E conclude: «Strutture semiotiche totalmente stabili, immutabili, evidentemente non esistono affatto»¹⁶⁵.

L'opera d'arte in questo continuo gioco di riposizionamenti svolge un ruolo essenziale in quanto possiede tale duplice capacità di metamorfosi e sopravvivenza. In Lotman il testo artistico perciò non è inteso come un frammento isolato e inerte, la cui capacità di significare sbiadisce nel corso del tempo. Al contrario, fino a che un testo artistico mantiene la sua attività culturale, la sua presa sul pubblico, non disperde la quantità di informazione in esso contenuta, ma sviluppa la capacità di accumularne di nuova, la capacità cioè di memoria¹⁶⁶. L'esempio che Lotman fa, con *Amleto* di Shakespeare, è in questo senso illuminante: *Amleto* oggi non è solo un'opera, ma è anche la memoria di tutte le sue interpretazioni. Ma non solo: esso è anche la memoria di tutti gli eventi storici che si sono verificati all'esterno del testo, ma con i quali il testo di Shakespeare può evocare associazioni¹⁶⁷. Lotman conclude che «We may have forgotten what Shakespeare and his spectators knew, but we

164LOTMAN, *La Cultura e l'esplosione...* cit., p. 145.

165Ibidem.

166LOTMAN, *Universe of the mind...* cit, p.18; sullo stesso argomento cfr. anche Id. *La cultura e l'esplosione...* cit., p. 25: «L'intersezione di differenti organizzazioni strutturali diviene fonte di dinamica. Fino a che un testo artistico conserva il suo essere attivo sul pubblico, rappresenta un sistema dinamico. Lo strutturalismo tradizionale si basava su un principio formulato ancora dai formalisti russi: il testo veniva considerato come un sistema chiuso, autosufficiente, organizzato in maniera sincronica. Esso era rappresentato come isolato non soltanto nel tempo dal passato e dal futuro, ma anche spazialmente, dal pubblico e da tutto ciò che fosse situato al di fuori di esso.

La fase contemporanea dell'analisi struttural-semiotica ha reso più complessi questi principi. Nel tempo, il testo è percepito come un fermo-immagine sui generis, un momento fissato artificialmente tra il passato e il futuro.»

167LOTMAN, *Universe of the mind...* cit., p.18-19.

cannot forget what we have learnt since their time. And this is what gives the text new meaning.»¹⁶⁸

In questo senso l'opera d'arte come “mediatore della memoria” può avere due funzioni, in realtà strettamente intrecciate. In primo luogo, può testimoniare e veicolare il ricordo di tale passato, o più precisamente le immagini di tale passato come si sono declinate nel corso del tempo, e come tale esso già agisce anche nel presente. In secondo luogo, l'opera d'arte può essere aperta verso il presente, assumere una funzione attiva nella dimensione dell'adesso. In questo senso le opere non possono essere trattate, come fa l'iconologo, come nodi terminali di una cultura, preziosi contenitori di informazioni in attesa di essere riattivati. Esse sono invece da considerarsi come «singolari comete, frammenti di strutture distrutte»¹⁶⁹, ma immerse in uno spazio dinamico, nel quale sono situati altri sistemi ugualmente dinamici¹⁷⁰. Le opere d'arte come parte della dinamica culturale non sono più solo passivi contenitori di ricordi ma *images agentes* in grado di generare sempre nuovi flussi di informazione.

Possiamo concludere il nostro percorso tra le immagini e la memoria con la citazione di un libro recente, *Anachronic Renaissance*, pubblicato dalla coppia degli storici dell'arte Alexander Nagel e Christopher Wood, che riassume con efficacia quanto detto finora:

No device more effectively generates the effect of a doubling or bending of time than a work of art, a strange kind of event whose relation to time is plural. The artwork is made or designed by individual or by a group of individuals at some moment, but it also points away from that moment, backward to a remote ancestral origin, perhaps, or to a prior artifact, or to an origin outside of time, in divinity. At the same time it points forward to all its future recipients who will activate and reactivate it as meaningful event. The work of art is a message whose sender and destination are constantly shifting¹⁷¹.

168Ivi, p.19.

169LOTMAN, *La cultura e l'esplosione...* cit., p. 87.

170Ibidem.

171ALEXANDER NAGEL, CHRISTOPHER WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010, p. 9.

1.3. *Re-visioni*

Parlare delle strategie di citazione dell'immaginario artistico nell'arte contemporanea apre un orizzonte di pratiche artistiche talmente vasto che risulta piuttosto problematico cercare di darne una sintesi generale. Una delle ragioni sta nel fatto che la molteplicità di fenomeni artistici legati alla rielaborazione dei materiali preesistenti, degli eventi espositivi dedicati a questa produzione e della produzione critica e teorica sembra essere inversamente proporzionale a una riflessione più propriamente metodologica, di tipo storico artistico, che di tali esperienze si fa carico. Non intendiamo dire che un dibattito teorico legato all'appropriazione delle opere d'arte antica sia del tutto assente nell'ambito della storia dell'arte, perché la produzione critica dedicata all'appropriazione e rielaborazione dei materiali culturali (cultura alta e bassa comprese) risulta essere piuttosto vivace. Intendiamo invece evidenziare il fatto che tale produzione critica sia generalmente focalizzata a inquadrare la problematica dell'appropriazione e del riuso in senso di una tendenza artistica molto più ampia – appropriazione di qualsiasi oggetto che circola nello spazio culturale –, e inquadrata come atto critico connotato dalle politiche culturali postmoderniste, tendenzialmente incentrate all'autorialità, l'unicità, la serializzazione come conseguenza della tecnologia riproduttiva, nonché da idee sul consumismo e spettacolarizzazione della società.¹⁷²

Il dibattito sulla cultura del riuso è presente anche nella storia dell'arte dove ruota per lo più intorno alle problematiche relative alle polarità originale/copia, unicità/molteplicità, manualità/riproducibilità, che sono senza dubbio componenti fondamentali delle pratiche di riuso, ma offrono solo una possibile cornice di lettura e interpretazione per le relazioni tra opere fonte e opere derivate¹⁷³. Come nel saggio

¹⁷²Per una panoramica di posizioni critiche e teoriche con i relativi punti critici, cfr. ISABELLE GRAW, *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art*, in *Louise Lawler and Others*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, pp. 45-67

¹⁷³Riportiamo qui un elenco di mostre con i relativi cataloghi per rendere l'idea di questa molteplicità. Più avanti, nel corso della trattazione ritorneremo su alcuni di questi per una lettura più puntuale. *D'Après. Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Lugano, Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, 1971; *Art about art*, catalogo della mostra (New York, Whitney Museum of American Art; Raleigh, Museum of Art; Los Angeles, The Frederick S. Wight Art Gallery, University of California; Portland, Portland Art Museum, 1978-1979), a cura di Jean Lipman e Richard Marshall, New York, Dutton Paperback, 1978; *Copier creer: de Turner a Picasso. 300 oeuvres inspirees par les maitres du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 25 aprile-26 luglio, 1993), Paris, Reunion des Musees Nationaux, 1993; *Diskurse der Bilder: photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, catalogo di mostra (Vienna,

introduttivo al catalogo della mostra del 1978 “Art about art” di Leo Steinberg, *The glorious company*¹⁷⁴, così anche nella recentissima mostra “Déjà-Vu. Kunst der Wiederholung” di Karlsruhe¹⁷⁵, l'interesse sembra essere quello di dimostrare una certa continuità della “cultura della copia”, di come questa pratica fosse stata del tutto normalizzata nella cultura della prima modernità, e così criticata invece a partire dalla metà dell'Ottocento tutto incentrato sui valori di originalità e unicità. Proprio in quest'ultima mostra, l'attenzione è rivolta al fatto che nella storia dell'arte si è sempre copiato, tanto che il percorso espositivo non si limita all'arte contemporanea ma inizia dal tardo medioevo per arrivare alla rielaborazione creativa delle immagini appartenenti alla tradizione storico artistica su YouTube.

A parte le numerose mostre che si sono occupate di tale tema, recentemente sono stati pubblicati anche importanti contributi storico artistici e teorici volti a indagare le problematiche dell'appropriazione e del riuso anche con strumenti metodologici propri alla tradizione degli studi storico artistici. Molti sono caratterizzati da un rinnovato interesse per l'iconografia e iconologia¹⁷⁶, altri invece indagano con

Kunsthistorisches Museums, 26.11.1993 - 10.1.1994), a cura di Richard Kriesche, Carl Aigner, Wien, Kunsthistorisches Museums, 1993; *ORIGINALE echt / falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst*, catalogo della mostra (Brema, Neues Museum Weserburg, 1999), a cura di Thomas Deecke, Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 1999; *Heaven: an Exhibition That Will Break Your Heart*, catalogo della mostra, (Düsseldorf, Kunsthalle, luglio-ottobre 1999, Liverpool, Tate Gallery, dicembre 1999-febbraio 2000), a cura di Doreet LeVitte Harten, Ostfildern, Hatje Cantz, 1999; *Encounters. New art from old*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2000), a cura di Richard Morphet, Judith Bumpus, London, National Gallery Company Limited, 2000; *Re:brandt. Contemporary Hungarian Artists respond*, catalogo della mostra (Budapest, Szépművészeti Múzeum, július 6–október 8, 2006), a cura di Andres Renyi, Budapest, 2006; *Gestochen scharf! Die Kunst zu reproduzieren*, catalogo della mostra, (Friedrichshafen, Zeppelin Museum, 18. ottobre 2007 – 20. gennaio 2008), a cura di Dirk Blübaum, Heidelberg, Kehrer, 2007; *Déjà-vu?: die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, catalogo di mostra (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 21. aprile 2012 – 05. agosto 2012), a cura di Ariane Mensger, Bielefeld, Kerber, 2012; *Seduced by Art. Photography Past and Present*, catalogo di mostra (Londra, National Gallery, 31 ottobre 2012-12 gennaio 2013), a cura di Hope Kingsley, London, National Gallery Company, Yale University Press, 2012. Sulle forme di riuso delle immagini in generale: cfr. GERALD SILK, *Reframes and Refrains. Artists Rethink Art History*, in “Art Journal”, vol. 54 (1995), n. 3, pp. 10-19; MARIA ROSARIA DAGOSTINO, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Roma, Meltemi, 2006. Sul rapporto originale e copia JAMES ELKINS, *From Copy to Forgery and Back Again*, in “The British Journal of Aesthetics”, vol. 2 (1993), n.33, pp.113–20; KATHARINA BANTLEON, *From Readymade to 'Meta'?. Metareference in Appropriation Art*, in *The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, attempts at explanation*, in *The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, attempts at explanation*, a cura di Werner Wolf, Amsterdam, Rodopi, pp. 305-337.

174LEO STEINBERG, *The Glorious Company*, in *Art about Art...* cit.

175DÉJÀ-VU?: *die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube...* cit.

176HENRI DE RIEDMATTEN, *Bill Viola's Tears. Refraction, Reflection, Disturbance*, in *Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, a cura di Alexandra Kleihues, Barbara Nauman, Edgar Pankow, Zurigo, Chronos Verlag, 2010, pp. 325-344; CHRISTOPH ZUSCHLAG, *Transformation der Antike in der zeitgenössischen Kunst*, in TATJANA BARTSCH, MARCUS BECKER, HORST BREDEKAMP,

rinnovato interesse e strumenti metodologici aggiornati le forma di riuso anche in epoche precedenti al '900¹⁷⁷.

Tale urgenza di valorizzare le pratiche di reiterazione e rielaborazione da parte della storia dell'arte ufficiale scaturisce quindi dalla presa di consapevolezza di un profondo cambiamento culturale che sta investendo non solo la creazione delle immagini, ma è capillarmente diffuso in tutta la produzione culturale. Proprio in qualità transmediale del fenomeno, le definizioni e denominazioni applicate a tali tendenze spaziano dalle terminologie assestate nel vocabolario accademico come copia, replica, *d'apres*, parafrasi, con le relative sub categorie di parodia, *pastiche*, *hommage*, variazione, allusione, etc.,¹⁷⁸ a quelle di data più recente come appropriazione e *bricolage*. Altrettanta fortuna hanno le terminologie provenienti dalle culture parallele a quella della storia e critica d'arte ufficiali, quali *remix*, *sampling* e *cover*¹⁷⁹ dalla musica pop, postproduzione¹⁸⁰ dalla cultura digitale, ma anche *remake* dal gergo degli studi sul cinema, e se ne potrebbero elencare altre. Ciascuna di queste categorie ha il vantaggio di descrivere assai precisamente un particolare fenomeno, o gruppo di fenomeni, ma il quadro generale resta frastagliato e discontinuo, e in fondo non potrebbe essere altrimenti.

Per quanto riguarda l'ambito dell'intermedialità invece, anche qui siamo in presenza

-
- CHARLOTTE SCHREITER, a cura di *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 314-328; *Contemporary Art and Classical Myth*, a cura di Wallace Loring Isabelle, Hirsh Jennie, Ashgate Publishing Limited, 2011
- 177Cfr., WHITNEY DAVIS, *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, Pennsylvania State University, 1996; HILLEL SCHWARTZ, *The culture of the copy. Striking likenesses, unreasonable facsimiles*, New York, Zone Books, 1996; ALEXANDER NAGEL, *The Copy and Its Evil twin: Thirteen Notes on Forgery*, in "Cabinet", n. 14 (2004), pp. 102-105, CHRISTOPHER S. WOOD, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2008; NAGEL, WOOD, *Anachronic Renaissance...* cit., BARTSCH, BECKER, BREDEKAMP, SCHREITER *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike...* cit.; RICHARD BRILLIANT, DALE KINNEY, a cura di, *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2011.; per un rapporto dialogico tra l'arte antica e contemporanea cfr. ROBERT ROSENBLUM, *Rememberance of the art past*, in *Encounters: New Art from Old*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery 14 June -17 September 2000) a cura di Richard Morphet, London, National Gallery, pp. 8-23
- 178Cfr. ZUSCHLAG, *Von Kunstzitat zur Metakunst*, in *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier...* cit., p. 175.
- 179Cfr., DUSI, SPAZIANTE, *Remix-Remake...* cit.; cfr. anche Paolo Fabbri, *È l'era remix*, in "Alfabeto2", n.16, febbraio 2012. Cfr. anche THOMAS DEECKE, 'Vorwort / Preface' – *Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst / Imitation, Copy, Quotation, Appropriation and Forgery in Contemporary Art: a highly confusing and almost neverending story*, 'Alles in Allem ... / All in All ...' in *ORIGINALE echt / falsch...* cit., pp.10-37
- 180Cfr., NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, 2002, tr. it., Milano, Postmediabooks, 2004.

di una moltitudine di approcci e teorie talmente ampia, tanto che sono gli stessi studiosi della disciplina a concordare che si tratta di un “termine ombrello”¹⁸¹. Sotto di esso si riuniscono tutte quelle tendenze teoriche che concentrano il loro interesse intorno ai fenomeni di confine tra i media o secondo la definizione della *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, di «any transgression of boundaries between media and thus is concerned with “heteromedial” relations between different semiotic complexes or between different parts of a semiotic complex»¹⁸². L'intermedialità è comunque un concetto sviluppato all'interno degli studi letterari interessati a indagare le relazioni tra testi letterari e strutture semiotiche e letterarie diverse dal linguaggio verbale. Solo recentemente il concetto di intermedialità si sta conquistando un dominio di studio anche nelle discipline relative alle arti visive e quindi alle relazioni intermediali tra vari media a base di immagine. Nell'ambito della storia dell'arte ufficiale il concetto è ancora piuttosto ignorato, anche se gli studi storico artistici si occupano da anni di tematiche simili. L'intermedialità dunque muta i suoi concetti dalla teoria letteraria, ma propone anche nuove definizioni, soprattutto in relazione ai processi intermediali, che vedremo in dettaglio successivamente. Questa fluidità teorica e la mancanza di una delimitazione precisa del campo d'azione ci impone dunque di compiere due passaggi. Il primo sarà quello di ripercorrere le principali posizioni teoriche e operative da una parte, e la ricostruzione critica della terminologia, dall'altra in funzione di una mappatura di definizioni e approcci da cui attingere gli strumenti necessari alla nostra analisi.

In secondo luogo cercheremo, con lo scopo di dissipare per quanto possibile le ambiguità strutturali dell'approccio, di proporre un nostro sistema di analisi modulato sulla specificità dei nostri oggetti di studio e sulla base delle esigenze teoriche e metodologiche che essi richiedono.

181 WERNER WOLF, *Intermediality*, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, London, New York, Routledge, 2005, pp. 252-56; IRINA O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in “Intermedialités” n. 6, (2005), pp. 43-64; EAD., , *Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*, in, *Intermedialität Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*, a cura di Joachim Paech, Jens Schröter, München, Wilhelm Fink, 2008, pp. 47-60 JENS SCHRÖTER, *Discourses and Models of Intermediality*, in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* vol. 3 (2011), n. 13, Thematic issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice, a cura di Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Varela Azcárate, Haun Saussy, and Jan Mieszkowski, pp. 2-8; disponibile on line all'indirizzo <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>>

182 WOLF, *Intermediality*... cit., p. 252

Poco sopra abbiamo detto che il termine di intermedialità non è molto usato nei testi storico artistici, che per questo tipo di relazioni preferiscono parlare di migrazione di motivi iconografici, questioni stilistiche o, nel caso di media diversi, di paragone tra le arti; e, naturalmente, dell'ekfrasis per quanto riguarda i testi e le immagini. A ben vedere però, anche molte letture iconologiche hanno tratti di relazione intermediale. L'avvento dei nuovi media, in primis la fotografia alla metà dell'Ottocento, complica però notevolmente questo tipo di rapporti. Il cinema, la video arte e ora i cosiddetti nuovi media aprono nuovi orizzonti per la sperimentazione artistica, e di conseguenza diventa necessario testare nuovi approcci critici e metodologici adeguati all'interpretazione di questo tipo di opere. Abbiamo già visto, attraverso la tesi della fine della storia dell'arte con Belting, come la fuoriuscita dell'arte e della storia dell'arte dalla sua cornice tradizionale, ponga oggi alla disciplina alcune difficoltà d'approccio. Belting consiglia la pluralità, smettere cioè di parlare di una storia dell'arte, per ammettere invece che oggi ci sono molte storie dell'arte¹⁸³. Il problema è complesso, e sotto diversi aspetti delicato, poiché la contaminazione interdisciplinare tra la storia dell'arte con strumenti e metodologie provenienti da ambiti diversi rispetto a quello della storia dell'arte ufficiale, viene talvolta interpretata in termini negativi. Difatti, quando si parla di studi interartistici, di semiotica, di relazioni tra l'arte visiva e altri media, oggi ci si riferisce più che alla storia dell'arte alla cultura visuale, oppure ancora alla scienza delle immagini. Anche l'ambito del presente lavoro si inserisce sotto molti aspetti ai margini della disciplina storico artistica perché la ibrida con metodi e procedimenti mutuati da campi di applicazione che tradizionalmente non le appartengono. Tuttavia, come è stato già ricordato, tali procedure di analisi non sono del tutto estranei alla storia dell'arte. La particolarità dei nostri oggetti di studio ci impone di allargare il campo e varcare tali margini mediante l'introduzione di strumenti e soprattutto terminologie per molti versi estranee, che vedremo applicate anche alle opere d'arte antica con cui faremo l'analisi comparativa. Quanto ci auguriamo di riuscire a dimostrare è che, proprio come le re-visioni ci permettono di vedere le opere d'arte antica sotto una nuova luce, così anche i metodi sviluppati intorno all'arte contemporanea possono rivelarsi produttivi per una loro diversa lettura. Grazie all'analisi di Holly, abbiamo visto

183BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit.

come, per porre nuove domande all'“irresistibile visualità”¹⁸⁴ dell'opera d'arte, bisogna considerarla non come un nodo “terminale” nello spazio culturale, ma aprendo l'indagine verso le dimensioni di senso che l'opera continua a generare nel presente. Riguardo a questo aspetto Jurij Lotman ci ha indicato una problematica fondamentale che riguarda i testi artistici: l'opera d'arte non è un sistema chiuso su se stesso, autosufficiente, ma un meccanismo attivo in continuo dialogo col sistema dinamico della cultura; possiede un volume di informazione maggiore rispetto a un testo in lingua naturale, ed è in virtù di questa sua eccedenza semantica che l'opera è in grado di generare sempre nuovo significato¹⁸⁵:

il testo artistico non ha “un'unica soluzione”. [...] L'opera d'arte può essere usata un infinito numero di volte. È assurdo dire: non andrò nella sala di Rembrandt, l'ho già vista, oppure: ho già sentito questa poesia o questa sinfonia. Ma è perfettamente naturale dire: questo problema l'ho già risolto, ho già indovinato questo indovinello. I testi del secondo tipo non sono soggetti a un uso reiterato¹⁸⁶.

In questo senso l'opera d'arte non può essere considerata solo secondo il paradigma iconologico come un enigma da risolvere, a cui dare una risposta stabile. I fattori interni ed esterni al testo artistico si intrecciano in modo instabile e variabile con il mondo culturale dello spettatore (lo storico dell'arte).

A partire da questo spunto lotmaniano vorremmo cogliere l'invito di Holly a porre qualche nuova domanda a opere antiche. L'approccio di analisi intermediale, essendo strutturalmente interdisciplinare ci può aiutare in questo compito. Questo vorrà dire che la relazione intermediale tra le re-visioni con i loro sottotesti può darci una nuova possibile chiave di lettura anche dei pre-testi. Per Lotman le opere d'arte sono come un “campo minato”, in cui «alcune mine esplodono subito e altre dopo molto tempo» perchè «gli eventi della storia e dalla cultura hanno traiettorie diverse e di diverso raggio»¹⁸⁷.

184Ci riferiamo al titolo della raccolta di saggi intitolata CLAIRE FARAGO, ROBERT ZWIJENBERG, a cura di, *Compelling visuality. The work of art in and out history...* cit., nel quale viene ripubblicato l'articolo di Holly.

185LOTMAN, USPENSKIJ, *Tipologia della cultura...* cit., p. 19.

186LOTMAN, *Cultura e l'esplosione...* cit., p.153.

187Ivi, p. 94; sull'uso delle teorie lotmaniane nell'arte contemporanea, proprio in questo senso anacronistico, si veda ANGELA MENGONI, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena, S&B Editori, 2012, in particolare il primo capitolo.

1.3.1. Appropriazione

Cominciamo col tracciare un quadro generale intorno a un concetto che forse è il più usato nella critica contemporanea per designare i fenomeni di dichiarata e consapevole citazione e ripresa di immagini preesistenti: l'appropriazione¹⁸⁸. Si tratta di un concetto emerso nel linguaggio critico verso la fine degli anni Settanta nell'ambito americano, in seguito a una mostra organizzata da Douglas Crimp, nel 1977, all'Artist Space di New York, intitolata "Pictures". La strategia degli artisti coinvolti in questa mostra, il cui numero si sarebbe comunque dilatato negli anni immediatamente successivi, ruotava intorno all'appropriazione (spesso illecita) di immagini altrui, cioè prodotte da altri, ed era rivolta verso la critica concettuale dei principi di autorialità, unicità e serializzazione delle immagini mediante le tecniche di riproduzione di massa. In tal senso la corrente dell'*appropriation art* si colloca nell'ambito della critica del Modernismo. La rilevanza di tali operazioni è stata spesso di natura più concettuale che estetica e si inserisce in un filone di arte dove

188Per le altre problematiche rimandiamo alla bibliografia; per un'introduzione generale e un'antologia di testi teorici cfr. DAVID EVANS, a cura di, *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009; REBBELMUNND ROMANA, *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt, Peter Lang, 1999; BRILLIANT, KINNEY, a cura di, *Reuse Value. Spolia and Appropriation...* cit. Per i testi critici e teorici fondamentali cfr. CRAIG OWENS, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism: Part 1*, in "October", n.12 (1980), pp. 67-86; ID., *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism: Part 2*, in "October", n. 13 (1980), pp. 58-80; BENJAMIN H.D BUCHLOH, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, 1982, ristampato in *Art After Conceptual Art*, a cura di, Alexander Alberro, Sabeth Buchmann, London, Massachusetts, The MIT Press, 2006, p. 27-53; DOUGLAS CRIMP, *Pictures* [1979], in *Art after Modernism. Rethinking Representation*, a cura di Brian Wallis, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 175-188. Per la raccolta dei saggi di Crimp, cfr. ID., *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press; sul Postmodernismo cfr. HAL FOSTER, a cura di, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, 1984; FREDRIC JAMESON, *Postmodernism and Consumer Society*, in *The Anti-Aesthetic...* cit.; Per le questioni legali nelle pratiche dell'appropriazione cfr. ANNA BLUME HUTTENLAUCH, *Appropriation Art - Kunst an den Grenzen des Urheberrechts*, Baden-Baden, Nomos, 2010; BARBARA POLLACK, *Copy Right*, in "ARTnews", Marzo 2012, pp. 76-83; Sulla riflessione contemporanea cfr. SHERRI IRVIN, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, in "British Journal of Aesthetics", n. 45 (2005), pp. 123-137; DONALD KUSPIT, *Some Thoughts About the Significance of Postmodern Appropriation Art*, in BRILLIANT, KINNEY, a cura di, *Reuse Value. Spolia and Appropriation...* cit., pp. 237-250; ISABELLE GRAW, *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art*, in *Louise Lawler and Others*, Osterfildern, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp. 45-67; THOMAS McEVILLEY, *Ceci n'est pas un Bidlo? Rethinking Quotational Theory*, in *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting in the Post-Modern Era*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; C. JOHN WELCHMAN, *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam, 2001; ASTRID VICAS, *Reusing Culture: The Import of Détournement*, "The Yale Journal of Criticism", vol.11 (1998), n.2, pp.382-406; DORE BOWEN, *Imagine There's no Image (It's Easy if You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction*, in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, a cura di Amelia Jones, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 534-556; CHRISTOPH ZUSCHLAG, »Die Kopie ist das Original« — Über Appropriation Art, in *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung...* cit., pp. 126-135.

l'immagine rivela una matrice perlopiù sociale e politica. Infatti, la produzione teorica che si è intrecciata in parallelo a quella artistica, ha richiamato di volta in volta autori e concetti quali Benjamin per la riproducibilità, Barthes per la critica della cultura dei consumi, Debord per il *détournement*, Baudrillard per la Società dello spettacolo, etc., come fondamento teorico della prassi creativa in atto¹⁸⁹. Da queste pratiche artistiche e critiche scaturirà il concetto di Postmodernismo, un altro termine da una parte troppo connotato, dall'altra abusato e fumoso, il cui uso cercheremo di ridurre nel corso di questa trattazione.

Tra gli artisti rappresentati nella corrente dell'*appropriation art* per noi risulta essere particolarmente interessante la figura di Sherrie Levine. Nell'occasione della citata mostra del 1977 l'artista aveva esposto una serie di fotografie che riproponevano, letteralmente, una serie fotografica precedente realizzata da Walker Evans nel corso degli anni '30 del Novecento. Nessuna modifica quindi, ma una pura ri-presentazione di immagini realizzate da qualcun altro e presentate come proprie. Il *ready made* è quindi assistito mediante il cambio nella didascalia del nome dell'autore, *Sherrie Levine, After Walker Evans*, e la strategia applicata dall'artista risulta di natura essenzialmente concettuale. Le strategie appropriative (al di là del dichiarato furto artistico) si sono diffuse nel corso dei decenni successivi in modo pervasivo attraverso tutte le pratiche culturali, tanto che oggi risulta problematico dare un confine a tale fenomeno. I concetti descrittivi di oggetti e procedure abbondano: allegoria - da Craig Owens che la definisce «a mode of reading the already-written»¹⁹⁰ -, *déjà-vu*, *bricolage*, simulazione, parodia e molti altri. In un senso allargato del concetto di appropriazione che possa essere reso operativo per l'analisi anche delle pratiche artistiche più recenti David Evans, in una miscellanea di testi fondamentali che stanno sullo sfondo dell'appropriazione nell'arte, propone le seguenti categorie: *Agitprop*, *The Situationist Legacy*; *Simulation*; *Feminist Critique*; *Postcolonialism*; *Postcommunism* e *Postproduction*¹⁹¹. A parte quest'ultimo termine¹⁹², gli altri concetti sono caratterizzati socialmente e politicamente, e come tali non rientrano nei interessi del presente lavoro.

189Per un'ottima introduzione al tema si veda David Evans, saggio al quale stiamo anche qui facendo riferimento. EVANS, *Introduction*, in *Appropriation...* cit., pp. 12-23, qui p. 13

190Owens citato in Evans, *ivi*, p. 14, cfr. OWENS, *The Allegorical Impulse... cit.*,

191EVANS, *Introduction*, in *Appropriation...* cit., qui p. 13

192Cfr. BOURRIAUD, *Postproduction...* cit.

In questa circostanza cercheremo invece di spostare l'asse verso il riuso delle immagini della storia dell'arte in senso di rielaborazione della memoria e dello sguardo culturali attraverso una lettura incentrata intorno alle problematiche di traduzione intermediale. Le opere che stiamo per analizzare hanno, abbiamo già anticipato, due caratteristiche in comune. In primo luogo hanno come prototesto un'immagine appartenente alla tradizione pittorica moderna, e di questo ci siamo già occupati nelle sezioni precedenti cercando di mettere tale prototesto in prospettiva all'interno della problematica legata alla tradizione visiva. In secondo luogo queste opere ricodificano tali immagini, il cui medium originale è la pittura, per mezzo delle tecnologie della visione come fotografia e video, e qui emerge la seconda problematica, quella legata alla medialità, o più precisamente all'intermedialità. Abbiamo già anticipato che la relazione tra immagine fonte e opera nuova nelle pratiche di re-visione contemporanea non sono di ordine meta-pittorico, ma di ordine meta-artistico. Vediamo ora in dettaglio cosa significa questa distinzione.

1.3.2. Metakunst: le teorie dell'autoriflessività artistica nel contemporaneo

L'interesse verso l'elaborazione creativa della tradizione artistica occidentale è un fenomeno complesso che fa la sua apparizione nella parabola artistica novecentesca sin dai primi decenni. Esso si svolge parallelamente a quelle correnti artistiche che trovano le loro radici nella riflessione critica e filosofica sullo statuto dell'opera e del fare artistico, dal momento in cui essi come tali diventano oggetto di indagine.

Sono due i cardini, secondo Christoph Zuschlag, intorno a cui si plasma questo rinnovato interesse a riutilizzare i capolavori del passato. Da una parte la presa di coscienza di tali immagini come oggetti culturalmente connotati in termini di "capolavori" della tradizione visiva; dall'altra invece l'avvento delle nuove tecnologie fotografiche e riproduttive che forniranno nuovi strumenti tecnici e quindi innescheranno nuove forme di sperimentazione visiva¹⁹³.

Sin dai primi decenni del Novecento, la grande disponibilità delle riproduzioni fotografiche dei capolavori della tradizione storico artistica innesca una nuova linfa

¹⁹³ZUSCHLAG, *Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert*, in *Wettstreit der Künste...* cit; cfr., WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936, tr.it., Torino, Einaudi, 2002.

nella produzione artistica¹⁹⁴. La disponibilità dei capolavori *ready made* porterà così a una serie di nuove procedure creative di rielaborazione, molto diversa rispetto alla copia museale come iter obbligatorio nella formazione di un artista, oppure dalle pratiche di *hommage* o *d'après* volte all'assorbimento e rielaborazione del linguaggio pittorico del precedente. La circolazione di riproduzioni a buon mercato si sposa dunque con le nuove tecniche d'avanguardia del collage e del montaggio, liberando le immagini del passato finora vincolate alla materia pittorica e dunque investite di aura museale di unicità, per immetterle nel flusso delle informazioni massmediatiche che da quel momento non troveranno più un momento d'arresto.

Lo storico dell'arte tedesco identifica nella citazione e nella parafrasi le due procedure principali di rielaborazione delle immagini nel XX secolo, concetti che provengono dagli studi letterari. La citazione, per lo storico dell'arte tedesco, consiste nel riuso dei singoli motivi, dei dettagli o degli elementi “rilanciati” dal modello e sistemati in un nuovo contesto¹⁹⁵, mentre invece la parafrasi viene formata sul modello di un'idea visiva per convertire il modello, modificarlo e distorcerlo, e fornisce una nuova prospettiva e interpretazione del modello¹⁹⁶. Queste due procedure base si suddividono poi in varie subcategorie quali variazione, versione, parodia, travestimento, *persiflage*, *pastiche*, allusione e *hommage*¹⁹⁷.

Come primi esempi di questa nuova tendenza Zuschlag nomina due opere famose di Malevich, *Composizione con Monna Lisa* (1914) e Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919), che usano, naturalmente, la riproduzione della *Gioconda*¹⁹⁸. Il momento storico che vede queste operazioni artistiche legate alle idee avanguardistiche volte alla messa in discussione della tradizione e alla ricerca di una nuova estetica dell'arte e della società è complesso e non rientra nella nostra cronologia: per questo non ci soffermeremo a farne un'analisi approfondita¹⁹⁹.

194Ivi, p. 175.

195Ivi, p. 172. Sulla citazione cfr. anche MARINA SITT, ATTILA HORÁNY, *Kunsthistorische Suite über das Thema des Zitats in der Kunst*, in *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke...* cit., pp. 23-38.

196ZUSCHLAG, *Vom Kunstzitat zur Metakunst...* cit., p. 172.

197Ibidem.

198Ivi, p.173

199Riamandiamo pertanto al testo di Zuschlag che opera un'analisi puntuale con i relativi rimandi bibliografici. Per riassumere brevemente, lo studioso individua alla base di tali pratiche la caratteristica della parafrasi. Mentre il ready-made assistito di Duchamp gioca sul fattore dell'androginità e presunta omosessualità di Leonardo, su Malevich invece scrive: «In der neuen Technik der Collage, die zum Leitbild der ästhetischen Moderne schlechthin werden sollte, demonstriert Malewitsch die Überwindung der traditionellen Kunst und Aesthetik, repräsentiert

Il confrontarsi dell'arte con se stessa, l'arte sull'arte, ha preso, ancora secondo Zuschlag, a partire dagli anni '60 una svolta nuova. Il confronto con i precedenti è ora sotto il segno di metariflessività dell'arte, fenomeno che lo studioso tedesco definisce con il termine di *Metakunst*²⁰⁰. La tendenza alla ripresa e al confronto assumono caratteri di un approccio critico dell'arte nei confronti dei precedenti in modo complesso

Unter Metakunst verstehe ich Kunst über Kunst im doppelten Sinne: zum einen Kunst, die sich explicit auf ein bestimmtes Werk, einen Topos oder das institutionelle Umfeld der Kunstgeschichte bezieht und die zum anderen auf einer Metaebene, in einem bildnerischen Diskurs, Kunst thematisiert, sich also selbst reflektiert. Der unterschied zur Zitatkunst besteht einerseits in einer Erweiterung des Referenzfeldes um die Kategorien Topos und institutionelles Umfeld der Kunstgeschichte, andererseits in der auf grundsätzliche Fragen der Kunst zielenden Selbstreflexionen. Eine solche Metakunst gibt es, soweit ich sehe, erst seit etwa 1960²⁰¹.

Zuschlag prende spunto dagli studi storico artistici di Victor Stoichita, il cui fondamentale saggio *L'instauration de Tableau*²⁰² ha inaugurato una nuova direzione metodologica nella storia dell'arte. Sulla base delle teorie letterarie francesi, in particolare Kristeva e Genette, Stoichita mutua il concetto di intertestualità e metatestualità per adattarlo in metapittura²⁰³. Il contesto storico analizzato da Stoichita è cronologicamente delineato in maniera precisa: 1522-1675. In questo arco temporale lo studioso individua un mutamento nella concezione della prassi artistica dovuta alle condizioni storiche che vedono il quadro liberarsi dalla sua funzione culturale e religiosa. Questo permetterà all'arte di diventare autoconsapevole, autoreferenziale nel processo di tematizzare se stessa.

È proprio la qualità intermediale della citazione contemporanea a portare Zuschlag

durch die zerstörte Reproduktion der *Monna Lisa*, durch die von ihm entwickelte gegenstandslose Kunst des Suprematismus.»: ivi, p.173; Rimandiamo inoltre al primo capitolo di questa tesi in cui abbiamo chiamato in causa la *Gioconda* come mediatore del ricordo attraverso l'interpretazione di Aleida Assman.

200Ivi, p. 176.

201Ivi, pp. 176-177.

202VICTOR STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici, e artefici nella pittura europea*, 1993, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1998.

203ZUSCHLAG, *Vom Kunstzitat zur Metakunst...* cit., p. 177

ad ampliare il discorso inaugurato da Stoichita verso una più ampia teoria della *Metakunst*. Lo studioso tedesco nota come concetti analoghi - metalinguaggio, metacomunicazione, etc – siano presenti già da tempo all'interno di altre discipline per esprimere tutta quella serie di fenomeni relativi alla produzione di sovrastrutture discorsive che elaborano e autotematizzano i propri concetti base. Zuschlag nota giustamente che molta arte contemporanea, a partire dagli anni Sessanta del '900, risulta caratterizzata proprio da questa tendenza a tematizzare se stessa, non solo in termini di processo tecnico del fare, ma in termini di una più ampia presa di coscienza critica verso una rielaborazione concettuale del proprio statuto come sistema di creazione, distribuzione e fruizione²⁰⁴.

La preferenza per le pratiche di citazione culminerà, come è noto, negli anni '70 e '80, nel Postmodernismo²⁰⁵: prima nell'architettura, e poi in tutte le arti, da quelle visive alla letteratura. La produzione critica e teorica intorno al Postmodernismo è immensa, ma per quanto riguarda le pratiche di rielaborazione dell'arte antica quella di Zuschlag ci risulta l'unico tentativo di una sistematica elaborazione e organizzazione di tale produzione artistica. Vediamo la griglia tematica che ha proposto lo studioso tedesco: *Befragungen der Histoire, Selbstinszenierungen/Rollenspiele, Über den Umgang mit Kunst, Kunstlernmythen e Kunstmythen*²⁰⁶. Proviamo a vedere più nel dettaglio. *Befragungen der Histoire* è l'ambito tematico in cui gli artisti si occupano a riflettere sulle condizioni sociali e storiche della contemporaneità mediante l'uso di motivi provenienti dalle opere d'arte del passato. Le iconografie antiche, così come interi sistemi visivi vengono usati per raccontare una storia attualizzata. *Selbstinszenierungen/Rollenspiele* è forse il tema più diffuso nelle pratiche di citazione contemporanee, e riguarda l'uso delle immagini appartenenti alla tradizione visiva per riflettere sulle problematiche di soggettività, identità, autenticità e spesso di *gender*²⁰⁷.

Il terzo tema, *Über den Umgang mit Kunst*, riguarda le opere che, attraverso la citazione della storia dell'arte, tematizzano i dintorni dell'arte come aspetti dello spazio, istituzione, società, e anche le condizioni della sua produzione, distribuzione,

204Ivi, p. 171:

205Cfr., REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; Per la ripetizione e la rielaborazione postmoderinista in letteratura cfr. CHRISTIAN MORARU, *Memorious discourse: Reprise And Representation in Postmodernism*, Rosemont, New York, 2005

206Cfr., ZUSCHLAG, *Vom Kunstzitat zur Metakunst...* cit. p. 177 e seguenti

207Ivi, p. 179.

presentazione e ricezione²⁰⁸. In altri termini, sono opere che rientrano nell'ambito della critica istituzionale. In fine, *Kunstlernmythen e Kunstmythen* – quest'ultimo diviso in in problematiche legate alle immagini in generale ai miti dell'avanguardia in particolare -, sono due categorie che tematizzano il mito dell'artista e il mito dell'arte, e ci interessano di meno perché si preoccupano fundamentalmente a rielaborare i concetti modernisti dell'artista come genio creatore, oppure i miti dell'originalità, e operano spesso proprio nel segno di sovvertimento e critica di tali aspetti.²⁰⁹

Se volessimo applicare le categorie individuate da Zuschlag agli esempi che stiamo per trattare potremmo schematizzare come segue:

- a) gli *History Portraits* di Cindy Sherman fanno senza dubbio parte, anche perché Zuschlag stesso li usa come esempio, della categoria della messa in scena del sé;
- b) *Uncomfortable Proximity* di Mongrel è un esempio abbastanza trasparente della manipolazione della tradizione visiva ai fini della critica istituzionale;
- c) *Col Tempo-The W. Project* può essere interpretato come un esempio particolare della categoria *Befragungen der Histoire*;
- d) infine, *Still Life* di Sam Taylor-Wood potrebbe essere definita come un'opera appartenente alla categoria del *Kunstmythen*, in particolare nella sua accezione legata allo statuto dell'immagine come espressione della “storia dell'arte”.

Concludiamo ora il percorso attraverso il pensiero di Zuschlag che abbiamo chiamato in causa non tanto per le categorizzazioni sistematiche da lui proposte – dal momento che non stiamo lavorando con un ampio corpus di immagini -, quanto per cogliere l'indicazione teorica insita nel concetto di *Metakunst*: un'arte che si autotematizza e in tal modo riflette, al suo interno, le problematiche legate al proprio ambito, diventando oggetto e soggetto di tale riflessione.

1.3.3. *Dall'oggetto visivo all'“act of looking”*

Di fronte a molte opere di re-visione della tradizione artistica non possiamo che chiederci quale mina di senso venga fatta esplodere nell'immagine, poiché è spesso la stessa immagine a esplodere: i dipinti vengono ridotti in brandelli, esplosi nello spazio tridimensionale, il corpo dipinto viene smembrato o rivoltato dall'esterno

208Ivi, p. 183.

209Ivi, p. 182-183.

all'interno, la frutta della natura morta viene fatta letteralmente detonare, o lentamente corrodersi; ma è anche lo sguardo contemplativo sul capolavoro artistico placato dalle sale museali che viene fatto scoppiare. Il campo minato lotmaniano diventa qui una metafora violenta perché, se l'immaginario visivo è frantumato e l'occhio è ferito, il senso che si svela non può che far male.

Si rende a questo punto necessario riflettere in quale modo possiamo tentare di capire tali immagini e tali sguardi, quali sono gli strumenti adatti per affrontare una tale complessità, quale legante teorico e metodologico può essere appropriato per l'interpretazione di tale “evento visivo”²¹⁰.

Mieke Bal, in un articolo in cui si dedica a un'ampia riflessione critica dello statuto e degli oggetti e metodi della disciplina dei *visual studies*, richiama le parole di Roland Barthes per dire che

In order to do interdisciplinary work... it is not enough to take a “subject” (theme) and group several disciplines around it, each which approaches the same subject differently. Interdisciplinary study consists of *creating* a new object that *belongs to no one*.²¹¹

Tale nuovo oggetto può effettivamente necessitare di un'analisi all'interno di un conglomerato di discipline le quali devono però fornire elementi metodologici entro un modello di analisi coerente, non semplicemente sovrapporsi²¹². Dunque, prima di parlare di metodo nel senso di strumenti volti a effettuare una microanalisi (Bal qui tende a parlare di interpretazione e di “lettura”²¹³), è necessario comprendere di cosa stiamo parlando quando diciamo “nuovo oggetto”. Partendo dal presupposto che gli oggetti di cui si occupa la cultura visuale sono oggetti visivi, e senza entrare in profondo della complessa riflessione di Bal, possiamo riassumere che la studiosa ci invita a «to give attention to the various *framings* not only to the object but also of the act of looking at it»²¹⁴, il che vuol dire ammettere che tali oggetti non sono entità a sè stanti ma si rivolgono a persone, e che lo studio quindi deve includere anche

210MIEKE BAL, *Visual essentialism and the object of visual culture*, in “Journal of Visual Culture”, vol. 2 (2003), n. 1, pp. 5-32, qui p. 9.

211Ivi, p. 7. Il testo al quale fa riferimento è ROLAND BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

212Cfr. ibidem.

213MIEKE BAL, *Leggere l'arte*, 1996, tr.it., in *Teorie dell'immagine...* cit., pp. 209-240.

214BAL, *Visual essentialism...* cit, p. 9.

«visual practices that are possible in a particular culture, hence, scopic or visual regimes; in short, all forms of visibility»²¹⁵. Ecco dunque come l'«oggetto» viene a spostarsi da una concezione *object-centred*, a una invece relazionale tra cosa è osservato e chi osserva. Per Bal dunque l'oggetto di studio della cultura visiva, a differenza della storia dell'arte, ma anche di altre discipline che si definiscono sulla base degli oggetti di studio loro proprio, si sposta verso l'attenzione alla *visualità* come «nuovo» oggetto²¹⁶. Gli aspetti della visualità possono scaturire, secondo Bal, nel momento in cui facciamo il seguente ragionamento:

what happens when people look, and what emerges from that act? The verb “happens” entails the *visual event* as an object, and “emerges” the visual image, but as a fleeting, fugitive, subjective image accrued to the subject. These two results – the event and the experienced image – are joined at the hip in the act of looking and its aftermath²¹⁷.

In questo la posizione di Bal, di visione come *evento*, non differisce sostanzialmente da quella che abbiamo visto in Belting, che ha richiamato la nostra attenzione alla questione dell'immagine non come qualcosa che “esiste”, ma piuttosto come qualcosa che “accade” all'atto della percezione e della trasmissione²¹⁸. L'analogia non si esaurisce qui, poiché Bal continua dicendo che l'atto del guardare è profondamente impuro, immerso in un groviglio di azioni interpretative, affettive, cognitive e intellettuali, profondamente permeato da altre esperienze sensoriali²¹⁹, mentre invece per Belting tale “impurità” deriva dal fatto che le immagini non si definiscono sulla base della loro mera visibilità, ma dal loro essere sempre investite, da parte dell'osservatore, di un significato simbolico, inserite e prodotte cioè all'interno di una precisa cornice mentale²²⁰. L'immagine è dunque molto di più di un semplice

215Ibidem.

216Ibidem; sulle forme della spettatorialità cfr. anche RICHARD LEPPERT, *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*, Boulder, Westview Press, 1996; WOLFGANG KEMP, *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception*, in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective...* cit., pp. 180-196; ANTONIO SOMAINI, a cura di, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

217BAL, *Visual essentialism...* cit, p. 9.

218Cfr., BELTING, *Immagine, medium, corpo...* cit., p. 75.

219Cfr., BAL, *Visual essentialism...* cit, p. 9.

220Cfr., BELTING, *Antropologia delle immagini...* p. 14.

prodotto dovuto alla percezione: essa scaturisce da un processo che implica anche un sistema di sapere collettivo e personale, un «repertorio vivente» di nostre immagini endogene che si intreccia con la produzione e percezione delle immagini esterne²²¹. Nella sua relazione antropologica tra immagine, medium e corpo Belting riconosce la fondamentale importanza delle immagini endogene che cooperano alla produzione di senso nell'atto del guardare le immagini esterne, concentrandosi per appunto a parlare di *immagini*, reali o mentali che siano²²².

Bal però ci invita a prestare attenzione a un aspetto per noi importante, ovvero quello del problema dell'«essenzialismo visivo»: «I call here a kind of visual essentialism that either proclaims the visual 'difference' – read 'purity' – of images, or expresses a desire to stake out the turf of visibility against other media or semiotic systems.»²²³ Qualche pagina più avanti la studiosa articola con più puntualità la sua posizione, dicendo che «Visual's "impurity" is not a matter of mixed media... Nor is the possibility of combining the senses my point here. But nor is visibility interchangeable with the other sense perceptions. More fundamentally, vision is itself inherently synaesthetic»²²⁴. Per indirizzare questo discorso verso la nostra preoccupazione con le opere d'arte, se consideriamo cioè le opere come mediatori di memoria che, all'atto performativo tra il mediatore e la sua attualizzazione da parte dell'osservatore, diventano ricordi mediali, il codice di tali ricordi sarà difficilmente ascrivibile al solo dominio del visivo, poiché ciò che costituisce il nostro immaginario storico artistico non è fatto solo di immagini, ma anche dei discorsi su di esse, delle descrizioni che ci hanno modellizzato a guardare tali immagini in un determinato modo, della storia dell'arte che ci ha educato a vedere determinati aspetti delle immagini, dei ricordi e delle esperienze che abbiamo avuto, in modo diretto o indiretto con tali mediatori. Belting ha ragione quando dice che noi ricordiamo le immagini a partire dalla forma mediale in cui le abbiamo incontrate per la prima volta, ma è necessario ribadire che non si tratta solo di medialità come dispositivo che ospita l'immagine, ma di un complesso sistema di relazioni inter-semiotiche che

221Cfr., Ibidem.

222Belting sviluppa la sua teoria dell'immagine richiamandosi alle teorie precedenti espresse da Jean-Pierre Vernant, Régis Debray, Bernard Stiegler e Marc Augé. Cfr. BELTING, *Antropologia delle immagini...* p. 11-13.

223BAL, *Visual essentialism...* cit., p. 6.

224Ivi, p. 9.

fanno del mediatore un “generatore” di memoria culturale²²⁵. Difatti, è la stessa Dickhaut ad appoggiarsi a Mieke Bal quando osserva che «la lettura dell'opera d'arte cambia continuamente e il suo messaggio muta con il tempo. Il contesto storico in cui avviene la ricezione di un'opera d'arte e l'economia dell'attenzione in riferimento ai contenuti in essa immagazzinati possono variare»²²⁶. Tale costruibilità e mutevolezza dei contenuti non procede solo per un canale visivo, ma si costruisce invece in collaborazione con altri codici che producono e veicolano la memoria culturale di un determinato gruppo sociale in un preciso momento storico. Per questa ragione, nel momento in cui parliamo di re-visione della tradizione visiva da parte dell'arte contemporanea, dobbiamo tenere sempre ben presente che ciò che stiamo analizzando è sì l'oggetto visivo, cioè l'opera d'arte, ma siamo soprattutto messi a confronto con un ricordo, e quindi con un'immagine impura, un groviglio di immagini e parole implicite, che l'artista ha stratificato in tale opera. Ri-presentare un testo artistico precedente vuol dire perciò svelare un determinato *act of looking*²²⁷, in primo luogo quello dell'artista sull'opera, uno sguardo che si manifesta nella configurazione dell'opera nuova e che, in secondo luogo e a sua volta, innesca nello spettatore un processo che attiva la consapevolezza del proprio atto di visione, poiché l'immagine davanti ai suoi occhi attiva la memoria, il ricordo del capolavoro, ma anche tutto il sistema culturale che lo spettatore associa a tale ricordo. Questo può voler dire il ricordo dell'esperienza dell'opera originale, ma anche il ricordo di banchi di scuola, manuali, sistemi educativi, griglie interpretative che veicolano concetti come il culto dell'artista genio, che privilegiano determinate opere, i “capolavori”, sulle altre immagini, attraverso i quali lo spettatore ha avuto accesso alla conoscenza di una determinata tradizione, le atmosfere museali e le esperienze private che hanno segnato l'imprimersi di quel determinato ricordo nella sua memoria. Un capolavoro della tradizione storico artistica è dunque sempre un palinsesto di ricordi, di iscrizioni culturali che procedono mediante le immagini e il linguaggio che sono in costante riverbero tra di loro.

Citando Cary, Bal ci dice che gli oggetti sono sempre luogo dove le formazioni

225Cfr. LOTMAN, *Universe of the mind...* cit., p. 272

226DICKHAUT, *Iconologia della memoria...* cit., p. 297; il testo di Bal a cui fa riferimento Dickhaut è MIEKE BAL, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

227Cfr. BAL, *Visual essentialism...* cit., p. 9.

discorsive si intersecano con proprietà materiali²²⁸, e collega questa riflessione con uno spunto di Eilean Hooper-Greenhill, per cui

... if the meaning so constructed is a secondary or later meaning earlier meanings still remain as traces ... Earlier meanings or events may even be marked on the object itself in the form of erosions, surface patina, or evidence of damage. Earlier meanings may, therefore, still be dug up, evoked, made visible.²²⁹

Tale palinsesto, che consiste di incrostazioni culturali, può presentare però anche cicatrici, sfregi impressi nel mediatore e leggibili come iscrizioni di come «social relationships and dominations establish marks of their power and engrave memories on things»²³⁰. Sono proprio le opere d'arte a essere particolarmente colme di tali scalfitture, fattore che, secondo Bal, le rende particolarmente attraenti per gli artisti contemporanei²³¹. Vedremo infatti come tali segni, tali cicatrici iscritte sulle immagini della nostra tradizione, portino gli artisti a riaprirle, lacerarle, oppure aggiungerne di nuove, di come cioè «culture can transmit dominant values, but it can also be seen as a site of resistance where dominant shared codes may be disrupted or displaced, and where alternative shared codes can be produced»²³². Per questa ragione una re-visione contemporanea è sempre una traduzione dell'immagine e del ricordo di tale immagine da parte dell'artista, che a sua volta si attualizza all'atto del guardare da parte del pubblico, che sovrappone all'opera le proprie immagini interne e i propri ricordi del capolavoro. Quando Bal parla di relazioni tra tali codici vi si riferisce in termini di «interdiscursive and intertextual relationships between objects, series, tacit knowledges, texts, discourses and the different participating senses»²³³, approccio che vedremo all'opera in *Quoting Caravaggio*, il libro che Bal ha dedicato

228Crary in BAL, *Visual essentialism...* p. 15. Il riferimento è a JOHNATAN CRARY, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1990, p. 31

229Hooper-Greenhill in BAL, *ibidem*; il saggio di Bal del quale ci stiamo occupando nasce come recensione al libro di Hooper-Greenhil, ma diventa poi una pubblicazione autonoma più vasto respiro teorico. Il riferimento è stavolta a EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge, 2000, p. 50.

230BAL, *Visual Essentialism...* cit., p. 15. L'autrice si riferisce in questo passo a Michel Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History*, in D.F. Bouchard (ed.) *Language, Counter-Memories, Practice: Selected Essays and Interviews*, Oxford, Blackwell, 1977, pp. 139–64.

231Ivi, p. 15.

232Ivi, p. 18.

233Ivi, p. 25.

alle forme di citazione nell'arte visiva contemporanea.

1.3.4. Quoting Caravaggio: *tra iconografia e intertestualità*

La citazione nell'arte contemporanea è, per Mieke Bal, un processo complesso, indagato attraverso opere che, in modo consapevole e dichiarato o viceversa inconscio, riprendono una specifica modalità di visione, quella barocca, in particolare quella di Caravaggio. La conseguenza di tali re-visioni è che

Quoting Caravaggio changes his work forever. Like any form of representation, art is inevitably engaged with what came before it, and that engagement is an active reworking. It specifies what and how our gaze sees. Hence, the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates new version of old images instead.²³⁴

Il testo di Mieke Bal presenta una complessità di pensiero e di approccio che difficilmente possiamo fare nostra, per cui ci limitiamo in termini generali alle indicazioni che la studiosa esprime. Ci interessano due elementi in particolare. In primo luogo, l'intuizione che ci ha aperto un orizzonte nuovo con cui considerare la citazione, l'introduzione cioè del concetto dello *shared time*, della coevità, che Bal riprende dagli studi etno-antropologici di Johannes Fabian. L'estensione del concetto di tempo condiviso alle relazioni inter-artistiche per Bal non è da intendersi alla lettera, ma come un principio epistemologico che ci permette di capire «come il passato è nel presente»²³⁵. In altre parole, la studiosa usa il concetto del tempo condiviso per

Establish[ing] a coevalness between the contemporary subject exemplified by the artist I am discussing, and the historical subject, in this case Caravaggio's paintings, though the notion of shared time, defined by concerns that are both of today and then. It is a vision that integrates an epistemological view, a concept of representation, and an aesthetic, all three of which are anchored in the inseparability of mind and body, form and matter, line and color, image and discourse²³⁶.

234BAL, *Quoting Caravaggio...cit.*, p. 1

235Ivi, p. 7, nota n. 5.

236Ivi, p. 7.

In secondo luogo, Bal riconosce che nella tradizione storico artistica, in particolare a partire da Baxandall, è già da tempo presente la consapevolezza che l'arte nuova riconfigura lo sguardo dello storico su quella precedente, come se vi mettesse uno schermo. Invece di considerarlo come un ostacolo, Bal decide

to explore this inevitability as an enrichment of our cultural habitat as a whole. Instead of considering in in terms of history-writing, I deploy it as a form of art analysis, exploring its consequences for both contemporary and older art as well as for contemporary conception of history.²³⁷

La citazione in *Quoting Caravaggio*, una “modalità di visione barocca” più che puntuali riferimenti iconografici, deve quindi essere intesa in termini di «recasting of past images»²³⁸, una forma d'arte che «is vital to the new art as well as to the source from which it is derived, in which it thereby becomes, in turn, a source»²³⁹.

Cerchiamo di capire meglio cosa intende Bal con citazione [*quotation*]: «Quotation stands at the intersection of iconography and intertextuality»²⁴⁰. Questo vuol dire prima di tutto che il principio dell'intertestualità viene introdotto in opposizione alla tendenza dei studi letterari e storico artistici a stabilire la relazione tra il testo-sorgente e quello derivato in termini di influenza, proponendo invece di ribaltare il vettore di causa ed effetto²⁴¹, problematizzando così le pretese di ricostruzione storica. La differenza tra intertestualità e “source studies”, come li chiama Bal, sta nel “luogo di senso”. Secondo l'ottica intertestuale, un segno, quando viene spostato tra contesti diversi, arriva sempre con un senso con il quale l'artista che prende in prestito tale segno dovrà, in un modo o nell'altro, fare i conti²⁴². Tale “transfer di senso” comporta che l'attenzione venga spostata dal risultato al processo della

237Ibidem.

238Ibidem.

239Ibidem.

240Ivi, p. 8. Bal specifica che il termine deriva da Bachtin: «it refers to the read-made quality of the (in his case, linguistic) signs, which a writer or image-maker finds available in the earlier texts that a culture has produced»: ibidem. L'iconografia viene invece definita come «examination of precisely this re-use of earlier forms, patterns, and figures»: ibidem.

241Ivi, pp. 8-9, Qui Bal si riferisce a BAXANDALL, *Forme dell'intenzione...* cit., ma si veda anche HAROLD BLOOM, *Angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, 1973, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1983.

242Ivi, p. 9.

produzione di senso e al dialogo culturale, al fatto cioè che “l'arte pensa”²⁴³. Infine, Bal propone di parlare di “*visual textuality*” perché «by recycling forms taken from earlier works, an artist takes along the text from which the borrowed element has broken away, while at the same time constructing a new text with the debris»²⁴⁴. Da questi ragionamenti Bal arriva alla conclusione che «Quotation is the term that stands at the intersection of art history and literary analysis»²⁴⁵, ragione per cui abbandoniamo la sua analisi pur raccogliendone i principi teorici, per cercare invece un'alternativa per la storia dell'arte, una strada diversa rispetto a quella di abbracciare gli strumenti di analisi propri della teoria letteraria. Come ha dimostrato la stessa Bal, quest'approccio può portare a una prassi interpretativa affascinante e complessa, anche se con risultati talvolta discutibili dal punto di vista, filologicamente più rigoroso, di uno storico dell'arte²⁴⁶. Il principio base dell'intertestualità risulta però fondamentale per la comprensione delle poetiche di citazione, e infatti esso sta alla base anche alle discipline che si riconoscono nell'intermedialità, ma per comprendere questo passaggio dobbiamo fare ancora un passaggio attraverso l'intersemiosi, cioè la traduzione intersemiotica.

1.3.5. Traduzione intersemiotica

Nei suoi fondamentali e citatissimi *Saggi di linguistica generale*²⁴⁷, Roman Jakobson ha dedicato un capitolo agli *Aspetti linguistici della traduzione*²⁴⁸ in cui, tra le forme di traduzione linguistica, menziona anche la traduzione dei segni linguistici in un sistema di segni non linguistico, assegnando a tale pratica il nome di «traduzione

243Ibidem; riportiamo per esteso: «Instead of classifying and closing meaning as if to solve an enigma, this study of what Freud would call *Nachträglichkeit* attempts to trace the process of meaning- production over time (in both directions: present/past and past, present) as an open, dynamic process, rather than to map the results of this process. Instead of establishing a one-to one relationship between sign or motif and meaning, I emphasize the active participation of visual images in cultural dialogue, the discussion of ideas. It is in this sense that I claim art “thinks”». Bal in questo segue l'ambito di studi che fa capo alla teoria di Hubert Damisch da cui provengono i concetti quali “oggetto teorico” e, per l'appunto, la capacità dell'arte di “pensare”. Cfr., HUBERT DAMISCH, *Theorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Paris, Editions du Seuil, 1972; Id., *Le jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 1992.

244BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 9.

245Ivi, p. 10.

246Ci stiamo riferendo non tanto alla sua interpretazione dell'arte contemporanea quanto all'analisi di opere d'arte antica, dove tale prassi interpretativa viene spinta entro terreni che si occupano della sessualità, dei problemi di gender, di femminismo.

247ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, 1963, Milano, Feltrinelli, 1966, ediz. cons. 2010.

248Ivi, pp. 56-64.

intersemiotica o trasmutazione»²⁴⁹. A questa forma di traduzione Jakobson dedicherà poche righe qualche pagina più avanti, limitandosi tuttavia a dire che «è possibile la trasposizione intersemiotica da un sistema di segni a un altro: per esempio dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo o alla pittura.»²⁵⁰

A partire da queste considerazioni, il semiologo e traduttore Peeter Torop, noto per aver introdotto il concetto di “traduzione totale”²⁵¹, ha portato il problema della traduzione intersemiotica a un ulteriore livello di riflessione²⁵². Secondo Torop «si può considerare ogni tipo di comunicazione che avviene all'interno di una cultura come un processo di traduzione di testi (o frammenti) in altri testi»²⁵³. La cultura può di conseguenza essere descritta «come un processo infinito di traduzione totale»²⁵⁴.

Secondo Torop, l'inclusione di tutti i tipi di codici all'interno del processo traduttivo

249Ivi, p. 57. Riportiamo per esteso da Jakobson: «Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione endolingvistica o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione intersemiotica o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici».

250Ivi, pp. 63-64. Tale aspetto di traduzione intersemiotica verrà successivamente ripreso, negli anni recenti, da parte di quel campo di studi che si occupa per appunto della traduzione e di semiotica, da cui emerge che la traduzione intersemiotica si dà «quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, del testo di partenza di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza. [...] In una visione dinamica della trasformazione traduttiva bisogna pensare, più propriamente, di riattivare e selezionare il sistema di relazione fra i due piani nel testo di partenza e di tradurre tali relazioni, in modo adeguato, in quello di arrivo»: NICOLA DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, p. 9. Cfr. anche ID, SIRI NERGAARD, a cura di, *Sulla traduzione intersemiotica, Versus. Quaderni di studi semiotici*, Milano, Bompiani, 2002; cfr. anche CLAUS CLÜVER, *On Intersemiotic Transposition*, in “Poetics Today”, n. 10, vol. 1, pp. 55-90

251PEETER TOROP, *La traduzione totale*, 1995, tr.it., Milano, Hoepli, 2010.

252PEETER TOROP, *L'intersemiosi e la traduzione intersemiotica*, 2000, tr.it., in *Lo stesso altro, Athanor: arti visive, letteratura, semiotica, filosofia*, a cura di Susan Petrilli, Roma, Meltemi, 2001, pp. 229-238.

253Ivi, p. 229.

254Quello di “traduzione totale” è un concetto sviluppato da Torop sulla base della teoria della traduzione di Jakobson; «definisce processo traduttivo qualsiasi trasferimento che da un prototesto porti a un metatesto», e tale processo risulta suddiviso in fasi: analisi, trasposizione (del contenuto), ricodifica (della forma), gestione metatestuale del residuo traduttivo e critica della traduzione. Cfr. al riguardo BRUNO OSIMO, *La traduzione totale: spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*, Udine, Forum, 2004, p. 5. Il termine “totale” vuol dire che «si tiene conto del residuo comunicativo [rumore] e si prevede una strategia che serve a riportarlo al ricevente, al di fuori del testo principale, sotto forma metatestuale (ossia paratestuale); in ogni processo comunicativo c'è un residuo, e le traduzioni non fanno eccezione»: ibidem. Tale rumore semiotico nella traduzione è dovuto «alla traduzione di culture, di visioni del mondo»: ibidem. In secondo luogo “totale” viene usato in relazione al fatto che «traduzione non è solo quella interlinguistica, ma anche quella intersemiotica, intralinguistica (categorie di Jakobson), e inoltre metatestuale, intertestuale, intratestuale»: ibidem.

rende difficile effettuare un paragone fra il testo di partenza e quello di arrivo, poiché un romanzo, ad esempio, presuppone l'inclusione nella storia della letteratura e un suo adattamento per lo schermo presuppone l'inclusione nella storia del cinema. La traduzione intersemiotica incrementa quindi il numero di parametri riguardo la valutazione dell'attività traduttiva.²⁵⁵

Il problema dell'aumento del numero di criteri si pone dal momento che la traduzione non è da intendersi relativamente al solo testo, ma coinvolge anche i parametri discorsivi e mediali «poiché l'universo culturale dei testi non è soltanto discorsivo, ma anche mediatico»²⁵⁶. Riportiamo per esteso la significativa sintesi dello studioso estone:

Si potrebbe dunque affermare che ogni testo della cultura contemporanea possiede sia il parametro discorsivo sia quello mediale; ciò significa che lo stesso testo può contemporaneamente esistere in diverse forme semiotiche e lo stesso messaggio essere espresso simultaneamente in sistemi segnici differenti. Dal punto di vista della traduzione totale quindi, l'interesse tradizionale per i contatti tra testi e discorsi è trasferito ai contatti tra media²⁵⁷.

L'inclusione nel processo della semiosi sia del processo intertestuale che di quello intermediale vuol dire che ciascun testo non solo genera il suo senso in differenti sistemi di segni, ma si materializza anche in diversi media, e che ogni testo risulta processuale poiché è situato tra la storia della sua generazione e la storia della sua ricezione. Il testo è dunque «un processo che ha luogo fra la coscienza dell'emittente

²⁵⁵TOROP, *L'intersemiosi...* cit., p.230. Torop si riferisce qui al modello di Jakobson.

²⁵⁶Ibidem.

²⁵⁷Ibidem. L'introduzione del parametro mediale porta alla conseguenza che lo spazio della semiosi testuale possa risultare cambiato. Questo avviene perché «le lingue stesse sono in continuo movimento, poiché, al contempo, esse si perfezionano e si arricchiscono; la meta-descrizione e la creolizzazione... sono due aspetti di tali processi d'integrazione. La migrazione, la traduzione e la trasformazione dei significati mostrano come la cultura, in quanto sistema dinamico, sia caratterizzata costantemente da una condizione di traduzione totale.»: ivi, pp. 233-234, ma anche perché, e in questo Torop segue Lotman, «la natura dei processi dinamici di una cultura è condizionata anche dalla compresenza di linguaggi e di testi come sistemi segnici. I processi di generazione, ricezione del testo, all'interno di una cultura, derivano dal dualismo semiotico originario, vale a dire, dalla coesistenza di linguaggi continui (spaziali, indiscreti, iconici mitologici) e discreti (verbali, logici). Da ciò deriva la peculiarità del processo di comprensione in quanto interrelazione fra traduzione e riconoscimento (identificazione)»: ivi, p. 234.

e la coscienza dei destinatari: l'inizio e la fine di tale processo sono celati nella mente umana».²⁵⁸

Il principio processuale descritto da Torop ci fornisce una chiave per cercare di integrare le dinamiche della costruzione dei ricordi con le prassi della revisione storico artistica poiché ci permette di considerare tali pratiche in termini di traduzione.

Vediamo dunque in cosa consistono le varie fasi della “traduzione totale”, in particolare l'aspetto meta-testuale:

La *traduzione testuale* consiste nella concretizzazione dei principali canali attraverso i quali un testo passa in un'altra cultura, diventando così un testo differente. La *traduzione metatestuale* è l'attuazione di un numero infinito di canali nel passaggio di un testo in una cultura, passaggio che determina la sua trasformazione in *intertexto*. Nel primo caso, un testo viene specificato per mezzo di un'arte diversa. Persino quando, entro una cultura, sono compresenti diverse traduzioni dello stesso testo, come avviene per le versioni cinematografiche e teatrali (allestimenti scenici), esse risultano tutte, al contempo, sia specificazioni del medesimo testo sia opere d'arte autosufficienti. Nel secondo caso, invece, un testo si dissolve entro la cultura, trasformandosi in molteplici metatesti (scritti od orali), la cui totalità però non sostituisce l'unità del testo autonomo. In ogni cultura esistono testi estranei nella loro forma testuale ed anche testi estranei privati di tale forma, i quali vengono compensati o sostituiti da metatesti (informazioni giornalistiche, pubblicità, attività critica, lezioni scolastiche, ecc). Ovviamente non è da escludere la combinazione di entrambe le possibilità²⁵⁹.

Questa è una descrizione particolarmente adatta a capire il processo che porta un'opera d'arte a diventare testo culturale; abbiamo visto con Lotman che *Amleto* oggi è il testo più tutte le sue interpretazioni, e con Bal che “Rembrandt” è un groviglio di opere, di testi, di interpretazioni oppure, ancora, che l'opera d'arte non è solo un documento, ma un mediatore culturale di ricordi che si costruiscono performativamente. Per questo, quando parliamo di re-visioni in termini di metatesti, lo intendiamo nell'accezione estesa di Torop. Nella tradizione traduttologica il prototesto e il metatesto, all'interno di un processo traduttivo, sono considerati

²⁵⁸Ivi, p. 232.

²⁵⁹Ivi, pp. 232-233.

l'originale e il “testo che viene dopo”, ovvero il testo tradotto²⁶⁰, e questa terminologia può essere applicata a ogni tipo di traduzione (intersemiotica, intralinguistica, metatestuale, intratestuale e intertestuale)²⁶¹. Il “metatesto” però è inoltre «l'insieme delle informazioni paratestuali sul testo principale»²⁶², cioè, con le parole dello stesso Torop:

La traduzione metatestuale è la traduzione di un testo intero non in un altro testo intero, ma in una cultura. [...] La traduzione metatestuale indica la penetrazione dell'originale in un'altra cultura sotto forma di qualsiasi prodotto della metacomunicazione: voci sull'autore in enciclopedie, manuali, recensioni sulla traduzione, pubblicità, trasmissioni radiofoniche, pubblicazioni di brani o citazioni e così via. Nell'insieme, questi metatesti danno forma all'immagine dell'originale e diventano una sua lettura preventiva o complementare o una rilettura²⁶³.

Ogni forma di attualizzazione di un'opera d'arte in termini di mediatore del ricordo può dunque essere considerata una specie di traduzione metatestuale. Da queste considerazioni dunque emerge che «in una cultura non esistono quasi testi "puri". Tanto l'autore che il traduttore che il lettore hanno una memoria testuale»²⁶⁴, ragione per cui Torop introduce la categoria della traduzione intestuale e intertestuale²⁶⁵. Questo tipo di traduzione si occupa dello studio delle relazioni di intesti e intertesti nel testo²⁶⁶, laddove per per inteso si intende una «parte semanticamente sostanziale del testo»²⁶⁷ che «attiva[no] una struttura attualizzando nella coscienza (memoria) del ricevente un certo testo (o gruppo di testi...)»²⁶⁸. In modo simile ragiona Mieke Bal quando scrive, a proposito della citazione nell'arte contemporanea in rapporto alla memoria culturale: «This is not the history as an objective reconstruction at arm's

260BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2006, p. 29.

261Ibidem.

262Ibidem.

263TOROP, *Traduzione totale...* p. 11.

264Ivi, pp. 11-12.

265Ivi, p. 11.

266La traduzione intestuale riguarda «il sistema dei vari intesti come elemento delle poetiche autoriali», mentre nella traduzione intertestuale «è importante comprendere che la strategia autoriale fa contemporaneamente riferimento a molte fonti». In sintesi «le traduzioni intestuale e intertestuale sono innanzitutto traduzioni, da parte dell'autore, della parola altrui o di un intero complesso di parole altrui nel proprio testo»: ivi, p. 12.

267Ivi, p. 127.

268Ivi, p. 128.

length, but history that lives on in our cultural subjects, like a cultural memory. Instead of “influence” the past is present in the present in the form of traces, diffuses memories»²⁶⁹.

La cultura è dunque, come ci ha già insegnato Lotman, uno spazio e un processo in continua traduzione, in cui i testi e le memorie dei testi sono in perenne interazione e riconfigurazione, fatto che coinvolge anche i vari tipi di arti e vari codici diversi che si intrecciano tra di loro. Per questa ragione nello spazio dell'intertestualità rientra anche quello dell'intermedialità.

1.3.6. Media e rimediazione

Abbiamo visto che secondo Hans Belting un'immagine può essere compresa solo se considerata all'interno della funzione immagine-medium-corpo, ma ci eravamo limitati a riportare che per Belting i media sono dei dispositivi in cui e attraverso cui le immagini si manifestano. Ora si rende necessario, al fine di poter parlare di intermedialità, capire come funzionano le relazioni tra i media. Per lo studioso tedesco

i media sono per definizione intermediari, ma agiscono anche come intermediari tra di loro, dal momento che si riflettono, si citano, si sovrappongono, e si correggono o censurano l'un l'altro. Spesso i media coesistono come strati diversi le cui caratteristiche variano a seconda della loro posizione nella storia.... La pittura ha continuato a vivere nella fotografia, il cinema nella televisione, e la televisione è stata assorbita in quelli che chiamiamo nuovi media.²⁷⁰

Questa intermediazione tra codici diversi è stata oggetto dell'influente studio del 1999 di Jay David Bolter e Richard Grusin, che hanno proposto per tale fenomeno il nome di *rimediazione* [*remediation*]²⁷¹, termine che ha avuto un tale successo da essere ormai entrato anche nel linguaggio comune per indicare qualsiasi pratica di transfer mediale. Secondo la definizione degli autori la rimediazione è

269BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 6.

270BELTING, *Immagine medium, corpo...* cit., p.90.

271JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1999, passim.

«representation of one medium in another»²⁷², più precisamente “the formal logic by which new media refashion prior media forms»²⁷³. La strategia della rimediazione si basa su una “doppia logica” articolata intorno ai concetti dell'immediatezza e dell'ipermediazione, laddove per immediatezza si intende uno stile di rappresentazione visiva caratterizzata dalla trasparenza, ossia dalla capacità di cancellare all'occhio la presenza del medium con la conseguente illusione di essere in presenza degli oggetti della rappresentazione²⁷⁴, mentre l'ipermediazione è uno stile di rappresentazione caratterizzato dall'opacità del medium²⁷⁵:

If the logic of immediacy leads one to erase or automatize the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. Where the logic of immediacy suggests a unified visual space, hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window onto the world, but rather as "windowed" itself--with windows that open onto other representations or other media. The logic of hypermediacy calls for representations of the real that in fact multiply the signs of mediation and in this way try to reproduce the rich sensorium of human experience²⁷⁶.

La celebre metafora albertiana della pittura come finestra sul mondo viene dunque estesa dagli autori a quella dell'interfaccia del sistema operativo Windows, caratterizzata visivamente dalla sovrapposizione delle “finestre” delle applicazioni sullo schermo del computer.²⁷⁷ I media sono dunque sottoposti a un continuo processo di integrazione e di competizione, oggi come anche nel passato, con la conseguenza che «Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them»²⁷⁸. Al fine del nostro specifico discorso possiamo concludere che il concetto di rimediazione è senz'altro utile nel momento in cui si descrivono le relazioni tra i media in termini generali, della fotografia che rimedia tecniche e forme caratteristiche della pittura, del cinema che rimedia la fotografia, etc, di quelle

272Ivi, p. 45.

273Ivi., p. 273.

274Ivi, pp. 273-274.

275Ivi, p. 21.

276Ivi, p. 33-34.

277Ivi, p. 31-33.

278Ivi, p. 5.

modalità medialità che vedremo definite come media tecnici e media base, ma può risultare non adatta alla trattazione di sistemi medialità complessi come una determinata opera d'arte che è pur sempre un sistema relazionale tra medium e immagine.

Cominciamo dunque a ragionare in termini di intermedialità, un concetto complesso che cercheremo di inquadrare a partire da una visione generale di Belting, e quindi dal punto di vista di uno storico dell'arte, per approdare poi allo specifico dell'intermedialità come vero e proprio metodo d'analisi.

1.3.7. Dallo sfondo alla figura

Come Bolter e Grusin, anche Belting dimostra un forte legame con la tradizione mediologica di Marshall McLuhan, come emerge dalla sua descrizione del concetto di intermedialità:

L'intermedialità, campione fondamentale di ogni storia dei *media*, genera da sé la questione dell'immagine e, richiamando le immagini che noi conosciamo e ricordiamo grazie a un altro mezzo trasmissivo, presuppone la coesistenza o la rivalità tra mezzi diversi. I mezzi attuali si sono rivolti soltanto a quelle caratteristiche dei mezzi antichi che, fino a quell'epoca, non si erano del tutto percepite. (McLuhan, 1997, ha ben formulato questo concetto). Poiché le immagini possiedono già una forma del ricordo, anche se nuovamente generata, spesso i mezzi antichi si sono potuti estendere solo nella forma di un'autocitazione. L'intermedialità è soltanto una forma di gioco all'interno dell'interazione tra immagine e mezzo. Questa interazione nasconde in sé anche l'enigma dell'essere e del apparire che regna nel mondo delle immagini. Le immagini, cioè, sono subordinate alle leggi dell'apparenza e quindi affermano il loro essere nel mondo del corpo attraverso il mezzo nel quale trovano, all'interno dello spazio sociale, il loro specifico luogo. La storia dei mezzi trasmissivi non è altro che una storia delle tecniche simboliche che noi, nel senso di un comportamento culturale collettivo, chiamiamo percezioni.²⁷⁹

Questo passaggio evidenzia un fattore essenziale, che costituisce per molti versi la

²⁷⁹BELTING, *Antropologia delle immagini...* cit., p. 64; il testo di McLuhan al quale fa riferimento Belting è MARSHALL McLUHAN, *Media research*, Amsterdam, 1997.

chiave teorica per comprendere gli effetti del transfer mediale della pittura in un altro medium, il fatto cioè che i nuovi media possono rivelare qualità latenti dei vecchi media che si svelano retrospettivamente solo dopo che sono stati sostituiti da un medium nuovo²⁸⁰. Su questa base Belting articolerà la seguente riflessione:

...i media contemporanei acquisiscono talora una capacità di accumulo o di memoria nel gestire un archivio di immagini proveniente dal passato. Altre volte i nuovi media assomigliano a specchi della memoria da poco lucidati in cui sopravvivono le immagini del passato, allo stesso modo in cui in altri tempi le immagini sopravvivevano nelle chiese, nei musei e nei libri²⁸¹.

In termini intermediali ciò comporta una conseguenza di importanza fondamentale, ovvero che

noi percepiamo le immagini all'interno dei media, ma anche che facciamo esperienza di immagini di media ogni volta che i “vecchi” media cessano di assolvere alla loro funzione originaria e diventano visibili, a un secondo sguardo, in un modo del tutto nuovo²⁸².

Cerchiamo dunque a risalire alle origini di tale modo di intendere i media, ovvero al pensiero dello stesso McLuhan. Forse la strategia migliore per capire il complesso pensiero del mediologo canadese è quella di partire dalla sua nota metafora del pesce, usata in relazione della nostra inconsapevolezza per l'ambiente che ci circonda e che sottolinea: «One thing about which fish know exactly nothing is water, since they have no anti-environment which would enable them to perceive the element they live in»²⁸³. Questo vuol dire che, per svelare l'ambiente, è sempre necessario un anti-ambiente che crei una coppia oppositiva e dialettica che serve come attivatore di differenza. Sullo stesso principio funziona la coppia dialettica figura/sfondo, poiché McLuhan era convinto che, per comprendere il senso della “figura” (persona, movimento sociale, tecnologia, evento comunicativo, testo), fosse necessario prima

280BELTING, *Immagine, medium, corpo...* cit., p. 90.

281Ibidem.

282Ibidem.

283McLuhan in ROBERT K. LOGAN, *Figure/Ground: Cracking the McLuhan Code*, in “e-compòs”, vol. 14 (2011), n. 3, pp.1-13, qui p. 5, disponibile on-line all'indirizzo <http://www.compos.org.br>; ,

di tutto prendere in considerazione lo sfondo entro cui la figura opera e all'interno del quale è situata (contesto, ambiente)²⁸⁴: «In all patterns, when the ground changes, the figure too is altered by the new interface»²⁸⁵. Robert Logan, oggi uno dei più importanti studiosi di McLuhan, ce lo spiega con ancora maggiore chiarezza:

The medium forms a ground for the content that it transmits and as such changes the message [...]. The message of a medium independent of its content is the ground that it creates for any content it transmits. So a medium actually possesses two messages, one is figure or its content and the other is ground, the ground it creates for its content²⁸⁶.

Ogni appropriazione e mediazione delle immagini del passato contiene dunque *in nuce* questo principio di dislocazione che riflette il procedimento di transfer e a sua volta si riflette nella nuova configurazione²⁸⁷. La trasformazione dello sfondo in figura può essere intesa in un doppio senso poiché la re-visione, veicolando un mediatore della memoria, fa emergere lo sfondo culturale sotto forma di figura della memoria della tradizione visiva; il museo e la storia dell'arte diventano così palpabili, presenti nello sguardo consapevole dell'osservatore. Allo stesso modo, a livello mediale materiale, la pittura diventa ricordo e in tale modo avanza, si manifesta sotto una forma mediale nuova, si ipermedializza all'atto della sua stessa trasformazione. La rimediazione nell'arte può dunque essere considerata alla stregua di un gesto distruttivo che ha l'effetto retrospettivo opposto: lacera lo schermo culturale²⁸⁸ delle

284Ivi, p. 2; cfr. anche ID., *Understanding New Media. Extending Marshall McLuhan*, New York, Peter Lang, 2010.

285McLuhan in LOGAN, *Figure/Ground...* cit., p. 2.

286Ivi, p. 8. Riportiamo anche l'esempio che Logan ci dice preferito da McLuhan per illustrare il modo in cui il contesto (o sfondo) siano in grado di trasformare il significato della figura, ovvero quello della ciminiera fumante, un tempo simbolo di progresso industriale, in particolare nell'iconografia propagandistica dell'Unione Sovietica, e oggi di inquinamento. Ivi, p. 2.

287Sulla relazione tra media e arte nel pensiero di McLuhan cfr. ALESSANDRO ALFIERI, *La riflessione di McLuhan, tra antropologia dei media e teoria dell'arte*, in "Lo sguardo. Rivista di Filosofia", III, (2010), n. 4, pp. 1-15.

288HAL FOSTER, *Il ritorno del reale...* cit., 141. Foster qui usa la nozione dello schermo, nell'accezione di Lacan. Si tratta di un concetto notoriamente complessa e sfuggente, ed è stata oggetto di numerose interpretazioni. Foster interpreta la teoria lacaniana il relazione alla rappresentazione del "reale traumatico" nell'arte contemporanea, in contrapposizione invece alla normalizzazione dello sguardo nella tradizione visiva; per Lacan cioè l'arte può tentare «l'inganno dell'occhio, ma tutta l'arte ambisce al *dompte-regard*, a domare lo sguardo»: ivi, 142. Nell'interpretazione di Hal Foster lo schermo è dunque da intendersi come «riserva culturale di cui ogni immagine è un esempio»: ivi, p. 141, il che può riferirsi alle "convenzioni dell'arte, schemi della rappresentazione, codici della lettura visuale". In altre parole per Foster «questo schermo media lo sguardo-oggetto per il

immagini e dei media “tradizionali” per far vedere più di quanto il mediatore stesso sia capace di fare. Infatti, è lo stesso McLuhan a scrivere a proposito del gesto artistico che:

Quando un vecchio sfondo viene dislocato dal contenuto di una nuova situazione, esso finalmente appare ai nostri occhi come figura. Allo stesso tempo nasce una nuova nostalgia. Il compito dell'artista è quello di riferire sulla natura dello sfondo analizzando le forme di sensibilità scaturite da ogni nuovo sfondo, o modalità culturale, molto prima che l'uomo abbia il sospetto che qualcosa sia cambiato.²⁸⁹

1.3.8. Un campione di esempi

Forse a questo punto, prima di esporre gli strumenti d'analisi, può essere utile fare qualche esempio concreto, per dimostrare come da un confronto tra opere d'arte possa scaturire un particolare “atto di visione”. Questo ci serve non solo per spostarci dal terreno puramente teorico in uno invece di analisi, ma anche perché ci permette di spiegare anche quanto è avvenuto nel corso di questa ricerca, che si era posta il problema di studiare come e se le tecnologie della visione influiscano sulla percezione dell'arte antica, in particolare attraverso gli esempi d'arte contemporanea. Vediamo dunque come, da una molteplicità di esperienze e pratiche artistiche che abbiamo dovuto esaminare nel corso di questo lavoro, sia emerso e si sia configurato il nostro “nuovo oggetto”, “l'evento visivo” della scomoda contiguità dello sguardo. Siamo partiti da un'ampia mappatura di opere d'arte che presentano il problema della “citazione” dei dipinti per mezzo delle nuove tecnologie per trovarci davanti a un

soggetto, ma protegge anche il soggetto dalla sguardo-oggetto. Cioè cattura lo sguardo “pulsante, abbagliante e disperso”, e lo addomestica in un'immagine» (ibidem.). Secondo Foster certa arte contemporanea (per esempio quella di Cindy Sherman), avviene “lo spostamento di attenzione dall'immagine-schermo all'oggetto sguardo”. In breve, si tratta per Foster di una pratica artistica che tende “verso la dissoluzione del soggetto e la lacerazione dello schermo”. Foster usa questo concetto per esprimere il fatto che l'arte contemporanea “agisce non solo per attaccare l'immagine ma per strappare lo schermo, o per suggerire che esso è già strappato: «..opere contemporanee che rifiutano la vecchia direttiva della pacificazione dello sguardo, dell'unione di immaginario e simbolico contro il reale. È come se quest'arte volesse che lo sguardo brillasse, l'oggetto si ergesse, il reale esistesse in tutta la gloria (o l'orrore) del suo desiderio pulsante, o almeno che evocasse tale condizione sublime.»: ivi, p.142. Da Foster quindi muteremo il concetto della “lacerazione dello schermo”, intesa però in termini più generali di tradizione visiva come schermo culturale, in riferimento cioè alla memoria culturale.

²⁸⁹MARSHAL MCLUHAN, BRUCE R. POWERS, *Il villaggio globale: 21. secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, 1989, cit. in ALFIERI, *La riflessione di McLuhan...* cit., p. 12.

campo talmente eterogeneo dal punto di vista dei media usati, che il primo passo è stato quello di raggruppare gli esempi rilevati entro una griglia tipologica sulla base del medium usato. Tuttavia, si è subito reso chiaro che in molti casi le opere presentavano caratteristiche ibride, tanto che questo tipo di tassonomia si è rivelata presto non adeguata. L'altra possibilità di una schematizzazione classica sarebbe stata quella per generi - ritratto, natura morta, paesaggio, pittura che presenta caratteristiche narrative -, ma anche in tal caso la difficoltà con cui ci siamo dovuti scontrare era quella di una mancanza di coerenza, di un legante teorico che ci avrebbe permesso non solo di documentare le pratiche e i risultati, ma anche di creare relazioni. In altre parole, lavorando per generi avremmo potuto costruire dei nuclei tematicamente isolati con lo scopo di documentare le tendenze di revisione, anche attraverso una mappatura molto vasta di opere che, comunque, ci sembra di aver rilevato, e che fanno emergere un quadro frastagliato di pratiche che difficilmente si sarebbero prestate a un confronto produttivo e coerente. Si è reso necessario perciò lavorare a un livello superiore, più astratto, in grado non solo di analizzare determinate configurazioni, ma di far emergere le relazioni tra queste opere. Un possibile approccio avrebbe potuto essere quello tematico, ma anche qui sarebbe stato difficile distinguere se la relazione tematica fosse da cercare negli oggetti (per esempio il corpo della donna) oppure nelle procedure (per esempio l'iscrizione del movimento). Infine abbiamo notato che tali configurazioni e relazioni trovano luogo sia nelle opere che nello sguardo, tanto in quello dell'artista quanto in quello dello spettatore, ragione per cui abbiamo deciso di abbandonare la terminologia in uso, come quella della citazione o della parafrasi, per chiamarle con il termine più ampio di re-visioni.

Possiamo illustrare questa complessità e difficoltà ripercorrendo una serie di esempi significativi e importanti per il presente studio. Partiamo, per ragioni di abitudine nel raggruppare le opere d'arte in generi, dalla natura morta, tema particolarmente caro a molti artisti contemporanei. Tra molte altre possiamo sceglierne quattro: *Still Life* di Sam Taylor-Wood, *Pomegranate* e *Big Bang* di Ori Gersht e *In Still Life* di John Baldessari. Tutte hanno in comune e in evidenza il fattore dell'instabilità temporale nella struttura della natura morta. Taylor-Wood iscrive il tempo mediante la trasformazione della sostanza pittorica in quella della materia organica registrandone

gli effetti. Il fotografo e video artista israeliano Ori Gersht, invece, trasforma la materia pittorica in quella organica intervenendo sulla forma non mediante il tempo del processo naturale di decomposizione, ma con un attacco fisico, meccanico, alla frutta, facendola letteralmente esplodere. In *Pomegranate* (2006), che riprende i *bodegones* di Juan Sánchez Cotán, Gersht, per creare tale effetto spara una pallottola contro il melograno messo in scena, processo chiaramente visibile nel filmato rallentato che visualizza la parabola del movimento della pallottola che squarcia lo spazio della rappresentazione, con un effetto potenziato dal suono, dallo sparo, dal fischio che la pallottola produce nell'aria e nel momento in cui essa colpisce l'oggetto, seguita dal silenzio in cui l'effetto devastante si svela al rallentatore allo sguardo [fig. 1, 2].



Fig. 1. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón*, olio su tela, 1602, San Diego Museum of Art

(fonte immagine: Wikimedia Commons)



Fig. 2. Ori Gersht, Pomegranate, video, 2006

(fonte dell'immagine <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/QA-Ori-Gersht.html#>)

La stessa procedura regola *Big Bang* (2006): un fermo immagine sulla ricostruzione di un vaso di fiori di Henri Fantin-Latour è accompagnato dal suono di una sirena e poi dal botto del vaso che esplode e del vetro che si spacca, mentre i petali dei fiori smembrati silenziosamente si mischiano a schegge di vetro. Gersht ottiene in questo modo un effetto piroclastico che esteticamente si risolve in un uno scoppio di frammenti colorati, ma la violenza dell'atto è talmente palpabile che, più che un *memento mori* che ci ricorda il tempo che passa, questa natura morta ci fa pensare a un atto cruento e istantaneo. La sua poetica si basa dunque sul rapporto dialettico tra bellezza e violenza²⁹⁰ e si esprime tramite due forme medialità principali: il video del

²⁹⁰MICHELE REBECCHI, ORI GERSHT, *Interview with Ori Gersht*, in *When the Painting Moves...Something Must be Rotten*, a cura di Selene Wendt, Paco Barragán, Milano, Charta, 2011, pp. 41-44, qui p.43-44. Cfr. *Seduced by Art. Photography Past and Present...* cit., pp. 134-136.

processo e le fotografie, dei fermi immagine che congelano nel tempo un istante, l'immagine di un processo che nella realtà ha una durata brevissima e quasi impercettibile. Tali fotografie dunque svelano al primo sguardo la bellezza formale dell'insieme, ma un attimo dopo ci si accorge dei frammenti di vetro e di brandelli di fiori o di frutta, che portano all'estremo il meccanismo simbolico di un petalo caduto, o di uno stelo spezzato, nell'altrimenti perfetta immobilità dell'immagine della natura morta sei-settecentesca²⁹¹. Rimandiamo alle pubblicazioni critiche che hanno accompagnato le numerose mostre dedicate all'artista negli ultimi anni, soffermandoci solo a puntualizzare che l'opera di Gersht è fortemente legata alla situazione contemporanea del suo paese.

Molto più serena invece è la rielaborazione della *Natura morta* (1667) di Abraham van Beyeren da parte di John Baldessari, in cui l'artista americano usa una riproduzione digitale del dipinto rendendolo interattivo: gli oggetti del dipinto sono stati ritagliati, scompigliati e inseriti in un'applicazione che permette all'utente di creare una nuova composizione. Un anti-puzzle insomma, in cui il pubblico non è invitato a mettere ogni pezzo al suo posto, ma proprio il contrario, a creare una personale rielaborazione della composizione originale [fig. 3].

²⁹¹Cfr. HANNEKE GROOTENBOER, *The Pensive Image: On Thought in Jan van Huysum's Still Life Paintings*, in "Oxford Art Journal", vol. 34 (2011), n.1, pp. 13-30.



Fig. 3. John Baldessari, *In still life* 2001-2010, applicazione interattiva (schermate dal sito dell'opera: <http://in-still-life.com/index.php>)

La prima versione dell'opera risale al 2001 quando fu esposta, a fianco del dipinto originale, al Los Angeles Museum of Contemporary Art, in forma di un'installazione composta dal dipinto originale e da uno schermo vuoto, appesi uno a fianco dell'altro sulla parete, e di fronte una postazione, una scrivania con un computer dal quale l'utente inseriva i comandi per muovere e riarrangiare la composizione, osservandone la trasformazione nello schermo sul muro²⁹². *In Still Life* è stata recentemente riproposta da Baldessari in occasione della grande retrospettiva *Pure Beauty* che gli è stata dedicata allo stesso LACMA nel 2010, diventando così un sito web e un'applicazione per iPhone²⁹³. *In Still Life 2001-2010*, divertente e patinata, è un'applicazione, che oltre a fornire un dizionario iconografico con spiegazioni di significati simbolici nella natura morta, funziona secondo lo stesso principio di ricomposizione degli oggetti in una nuova immagine. «When someone completes their own still life using *In Still Life 2001-2010* it becomes their own artwork», dice Baldessari, «It's not mine. It's theirs. Still lifes are about the fleeting things in life»²⁹⁴. Ma non finisce qui, perchè il pubblico è invitato a “esporre” e condividere le proprie elaborazioni su Flickr, dove è possibile visitare una ricca galleria virtuale di tali esiti. Gradevole, istruttiva e creativa allo stesso tempo, quest'opera potrebbe servire da esempio per molti musei alla ricerca di ripristinare la comunicatività dell'opera con le risorse tecnologiche disponibili. Possiamo collegare l'opera di Baldessari a un altro esempio di dipinto interattivo per creare un ulteriore possibile gruppo tematico, quello del dialogo dell'opera contemporanea col museo. Si tratta di *Tintoretto. The Third Dimension of Ritratto di Gentiluomo*, l'installazione interattiva realizzata da Christian Moeller nel 1996 in occasione di una mostra sulle tecniche di restauro organizzata al Kunsthistorisches Museum di Vienna²⁹⁵. Qui l'artista realizzò un'applicazione digitale interattiva che consisteva in un'interfaccia tattile rappresentante *Il ritratto di Gentiluomo* di Tintoretto, in cui l'utente, sfiorando il dipinto digitalizzato, andava a levare strati di colore per svelare livelli invisibili

292<http://www.lacma.org/seeing/baldessari.html>

293Il sito ufficiale dell'opera è: <http://www.in-still-life.com>

294<http://www.in-still-life.com/about.php>

295CHRISTIAN MOELLER, BENJAMIN H. BRATTON, *A Time and Place. Christian Moeller Media Architecture, 1991-2003*, Baden, Müller, 2004, pp. 148-149. L'autore non specifica di che mostra si trattasse, che non compare neanche nell'elenco delle esibizioni a cui l'opera ha partecipato. Possiamo presumere che fosse *Restaurierte Gemälde. Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986 – 1996*, ma non ci interessava approfondire ulteriormente la vicenda di questa installazione per cui non abbiamo verificato il dettaglio.

dietro alla superficie della pittura, per scoprire un'«archeologia di strati pittorici»²⁹⁶ [fig. 4].

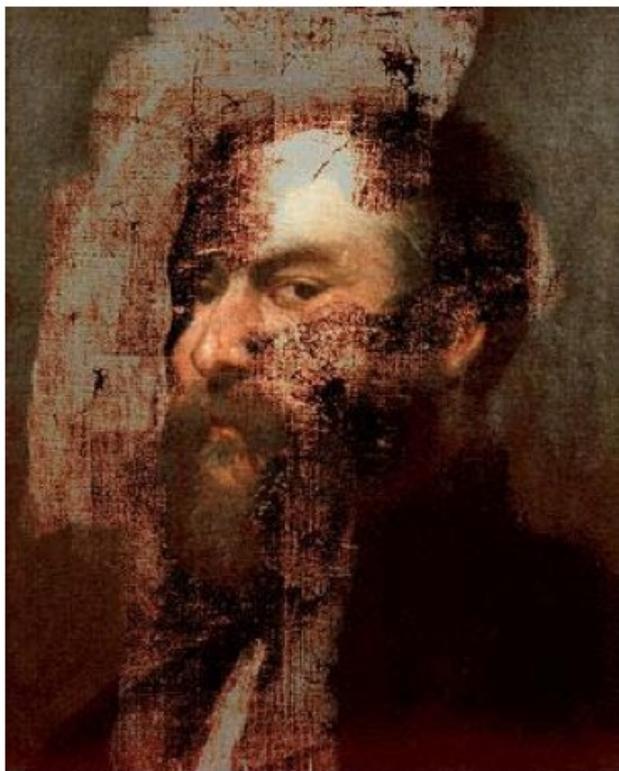


Fig. 4. Christian Moeller, Maurizio Seracini, *Tintoretto. The Third Dimension of Ritratto di Gentiluomo*, installazione interattiva, 1996
(fonte delle immagini <http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/static/page32.html>)

Il dialogo tra museo, pittura, ritrattistica assume tutt'altro tono in un'opera che presenta gli stessi ingredienti, persino l'invito al pubblico di interagire personalmente con le opere della collezione, senonché qui non si fa archeologia dello strato pittorico ma archeologia sociale, e non si ricompongono pezzi di uno *still life*, ma si sovrappongono frammenti di ritratti con quelli di vite emarginate. È *Uncomfortable Proximity*, sito web commissionato dalla Tate Gallery a Graham Harwood di cui ci occuperemo a lungo nelle prossime pagine; per ora ci basti dire che qui l'estetica intermediale viene portata agli estremi: invece di usare la tecnologia dell'acquisizione digitale dei ritratti per farci vedere le superfici della pittura troppo ravvicinate, come

²⁹⁶Ivi, p. 149; tecnicamente l'opera consiste di layer sovrapposti di immagini ottenuti mediante diverse tecniche diagnostiche realizzati da Maurizio Seracini.

poetiche pennellate e nostalgiche patine, ce le presenta come incrostazioni di materia densa di memorie taciute impastate nella pittura e nei detriti con cui questa viene accostata. Una fotografia digitale dunque che fa vedere troppo vicino, tanto da sembrare repulsiva, fatto potenziato dalla fotografia altrettanto troppo vicina alla pelle reale che Harwood scatta a se stesso e ai suoi familiari. Alcuni soggetti rappresentati sono vecchi o malati, la fotografia di un libro di medicina che presenta un volto devastato dalla sifilide è accoppiato a frammenti del volto della ballerina Giovanna Baccelli ritratta da Gainsborough, dove la bellezza e la materia del dipinto e della donna sono contaminati da un'immagine di orrore che la ritrattistica e il museo non fanno vedere mai.

Dal confronto con le opere che abbiamo brevemente elencato, così diverse tra loro, emergono due tendenze. In primo luogo si tratta del rapporto tra tecnologia della visione e pittura: in Baldessari e Moeller i due ambiti convivono e si integrano reciprocamente in un dialogo sereno in cui i dipinti acquistano attraverso il filtro tecnologico nuova vita, mentre le competenze tecnologiche dell'elaborazione dell'immagine digitale vengono esplorati e portati ai vertici delle loro possibilità estetiche e interattive²⁹⁷. Al contrario Sam Taylor-Wood e Ori Gersht non ci veicolano il dipinto mediante acquisizione digitale ma mediante una trasformazione di sostanza pittorica in organica, e ciò comporta nella natura morta un elemento di inquietante instabilità strutturale: ciò che è vivo dovrà morire, consumarsi per via naturale o per spezzarsi per mezzo violento. Un effetto simile è provocato dalla visione dei collage digitali di Harwood dove arte alta e immagini basse transcificate²⁹⁸ convivono nello stesso medium, e le intersezioni tra varie immagini

297Sul rapporto tra immagine, media e tecnologia cfr. MARIO COSTA, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1999; VALENTINA DE ANGELIS, *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, Milano, Mondadori, 2001; OLIVER GRAU, a cura di, *MediaArtHistories*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007; ID, a cura di, *Imagery in the 21st Century*, Massachusetts, MIT Press, 2011; per il concetto di interattività, cfr. KATJA KWASTEK, *Interactivity-A Word in Process*, in *The Art and Science of Interface and Interaction Design*, a cura di Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, Berlin, Heidelberg, Springer, 2008, pp. 15-26. Per il rapporto tra tecnologie e arte cfr. *Media Art History*, a cura di Hans-Peter Schwarz, ZKM Center for Art and Media technologies, Karlsruhe, Munich, Prestel, 1997; *Fast forward: Media Art Sammlung Goetz*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie 11.10.2003 – 29.02.2004), a cura di, Ingvild Goetz, Stephan Urbaschek, Ostfildern, Hatje Cantz

298Usiamo qui il termine transcificazione nell'accezione di LEV MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, 2001, tr.it., Milano, Olivares, 2002, p. 70: «nel gergo dei nuovi media “transcodificare” un oggetto significa tradurlo in un altro formato. La computerizzazione della cultura produce gradualmente una transcodifica analoga di tutte le categorie e di tutti gli oggetti culturali. Ciò vuol dire che le categorie e i concetti culturali vengono sostituiti, a livello di significato e/o di linguaggio, da nuove categorie e da nuovi concetti che derivano dall'ontologia, dall'epistemologia

sembrano una malattia della superficie, della pelle delle immagini. Vediamo dunque qui complicarsi notevolmente il complesso mediale, poiché, rispetto alle rielaborazioni di Baldessari e Moeller che lavorano con la riproduzione digitale dell'opera, in altri esempi la traduzione avviene doppiamente: dalla pittura alle sostanze organiche cui, nel caso delle video nature morte, si aggiunge anche la variabile del tempo. Questo pone un nuovo problema, perché l'iscrizione del tempo nella pittura, come abbiamo detto, può portare a effetti deleteri per l'immagine e la sua materia pittorica, ma anche, al contrario, potenziare ed espandere le proprietà dei dipinti senza avere perciò conseguenze distruttive. Probabilmente l'artista più noto a lavorare in questa seconda direzione è Bill Viola²⁹⁹, il cui famoso *The Greeting* del 1995, che riprende il dipinto di Pontormo [fig. 5], è diventata ormai l'esempio classico di commistione tra arte antica e nuove tecnologie [fig. 6].



Fig. 5. Pontormo, *La Visitazione*, olio su tavola, 1528-29, Pieve di San Michele, Carmignano (fonte dell'immagine: Wikimedia Commons)

Fig. 6. Bill Viola, *The Greeting*, video, 1995 (fonte dell'immagine: whitney.org)

e dall'uso del computer. Dunque i nuovi media agiscono come veri e propri precursori di questo processo più generale di riconcettualizzazione culturale». Sul rapporto tra cultura e nuovi media cfr. Henry Jenkins, *Cultura convergente*, 2006, tr. it., Milano, Apogeo, 2010
 299Cfr., CHRIS TOWNSEND, a cura di, *L'arte di Bill Viola*, Milano, Mondadori, 2005; JORGE IZQUIERDO LATORRE, *Haute technologie au Musée: tradition et innovation dans les œuvres de Bill Viola*, in *Ethique, esthétique, communication technologique dans l'art contemporain ou Le destin du sens*, actes du colloque international, Artmedia X, Paris, 12-13 dicembre 2008, a cura di Mario Costa, Paris, L'Harmattan, 2011.

In quest'opera Viola riprende l'incontro fra tre donne, vestite con abiti contemporanei che richiamano le tuniche colorate del dipinto; i volumi dei tessuti e le concatenazioni delle linee formali delle pieghe dei manti, dei gesti e degli sguardi, sono in Pontormo carichi di una maestosa ma contenuta dinamicità, che Viola riconosce e porta allo scoperto mediante il movimento rallentato di due donne che si incontrano e si abbracciano. L'estetica della lentezza e dell'ampliarsi del movimento intrinseco al dipinto sta alla base di un'altra sua opera ben nota, *Emergence* (2002), in cui l'artista americano riprende la *Pietà* di Masolino. Anche qui il dipinto si trasforma in movimento senza aggiungere un elemento narrativo: la dinamicità è ottenuta con l'introduzione degli elementi naturali, come il vento nella *Visitazione* e lo spargersi dell'acqua in *Emergence*, che intensificano le emozioni delle figure; riprendendo inoltre la cromia fredda dell'affresco, così come aveva invece fatto con quella calda della *Visitazione*, Viola riesce a dilatare l'immagine in tutte le sue componenti, mantenendo nell'esito della traduzione mediale la dominante che in questo modo si carica di significati simbolici in una dimensione spirituale sincretistica e universale. Qui lo sguardo dello spettatore non è portato a prossimità disturbanti con l'immagine, poiché rimane sulla superficie, procrastinato dalla durata del video in cui tutto si muove ma nulla si trasforma, e per queste ragioni l'arte di Viola è un vero e proprio specchio tecnologico della tradizione visiva storico-artistica. Egli non è l'unico a usare la tecnologia digitale per potenziare i dipinti in pieno rispetto della tradizione. Alla Biennale di Venezia del 2011 abbiamo potuto vedere digitalizzata la *Salita al Calvario* di Brueghel grazie all'artista polacco Lech Majewski.

L'opera consisteva di due sezioni: estratti dal film *The Mill and the Cross* proiettati su due schermi posizionati ai lati dell'altare della chiesa di San Lio che ospitava l'installazione - non possiamo non ricordarci proprio delle video pale d'altare dello stesso Viola, sempre a Venezia e sempre nello spazio di una chiesa³⁰⁰ - e da una serie di monitor in cui all'interno delle porzioni del dipinto erano stati inseriti, al posto delle figure dipinte, degli attori veri che si muovevano ripercorrendo l'interno del quadro [fig. 7].

³⁰⁰L'opera è *Ocean without a Shore*, presentata alla Biennale di Venezia del 2007, nella chiesa sconsacrata di San Gallo.



Fig. 7. Lech Majewski, dettaglio dall'installazione *Bruegel Suite* allestita alla 54a Biennale d'arte di Venezia, 2011
(fonte dell'immagine: <http://www.themillandthecross.com>)

La complessità tecnica dell'opera di Majewski e l'effetto estetico dell'insieme rappresentano oggi uno dei vertici delle possibilità delle tecnologie digitali nel campo dell'elaborazione delle immagini³⁰¹.

Se dunque l'arte di Viola può essere considerata uno specchio, o forse un filtro sotto il quale si celano i dipinti, e la commistione del quadro con figure umane di Majewski l'animazione narrativa dell'immagine (riassumendo, dei dipinti *potenziati*)³⁰² le opere di Taylor-Wood, Gersht e Harwood sono invece dei dipinti *sovra-visualizzati*.

Le opere che potenziano i dipinti, indipendentemente dal grado di trasformazione mediale, funzionano in modo tale da mantenere stabile la dominante del dipinto rappresentato. Le opere che invece sovra-visualizzano la pittura introducono un

301Cfr. MICHAEL FRANCIS GIBSON, LECH MAJEWSKI, *Bruegel: The Mill & The Cross*, Olszanica, Bosz & Angelus Silesius, 2010.

302Per le pratiche artistiche che rielaborano la pittura con altri media è in uso anche il termine di espansione della pittura, cfr. PACO BARRAGÁN, Let's Per-form! Form and Performance of the Pictorial as Moving Image, in *When the Painting Moves...* cit., pp. 23-27; JAVIER F. PANERA CUEVAS, *Painting and the moving image: A Little-Big History*, ivi, pp.11-17; Selene Wendt, *Iconographical Reformulations of Painting in Contemporary Art*, ivi, pp.18-22.

elemento di instabilità e discontinuità che, per dirlo con le parole di McLuhan, fanno diventare lo sfondo una figura, nel senso che alcune qualità latenti delle immagini vengono dislocate con l'effetto di imporsi sull'immagine stessa, vengono cioè iper-visualizzate. Comincia a emergere una via per creare un nuovo oggetto incentrato non sull'opera in sé ma su un aspetto della visualità, un “atto di visione” che va oltre quello che i dipinti ci fanno vedere, e che si sposta invece verso qualcosa che non si vede ma si avverte, si percepisce: per coglierlo bisogna attivare uno sguardo che penetra al di là dell'apparenza, che va oltre la superficie, della pittura e delle cose.

La messa in discussione di tale visione superficiale, distaccata e oggettivizzante, nonché delle modalità della rappresentazione atte a compiacere tale tipo di sguardo è il terreno preferito di molte artiste che riflettono sulla figura e sulla raffigurazione del corpo femminile nella tradizione artistica. L'infinita galleria dei nudi femminili pronti per il consumo dello sguardo maschile è il tema dell'artista svizzera Franziska Megert che costruisce un suo museo immaginario di nudi, l'*HOMMeAGE*³⁰³[Fig. 8], che ricoprono tutto l'arco cronologico della storia dell'arte. L'opera consiste in un ambiente virtuale proiettato su un lenzuolo bianco che viene, come un panneggio, mosso da ventilatori.



Fig. 8. Franziska Megert, *HOMMeAGE*, video-installazione con animazione 3D, 4', 1996 (fonte dell'immagine, sito web dell'artista: www.megert.de)

Il telo ci ricorda il panneggio delle ninfe di Didi-Huberman, il lenzuolo su cui i corpi si stendono per offrirsi allo sguardo, ma qui esso è strappato dai corpi con la triplice

³⁰³Franziska Megert. *Werke 1980-2011. Jeu de lumière*, catalogo della mostra (Biel, CentrePasquart, 26 giugno-28 agosto 2011), a cura di Dolores Denaro, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2011.

valenza dell'atto di denudare, di rappresentare, in quanto allusione alla tela pittorica, e dell'offrire, come lenzuolo³⁰⁴. Nel museo, però, si entra virtualmente, e la tecnologia usata dall'artista per creare il labirintico percorso di un simile museo della memoria della donna denudata «raffredda la temperatura emotiva» dello spettatore, che naviga in uno spazio virtuale e non ha alcuna sensazione di contatto. Lo sguardo viene saturato dalla quantità, dalla molteplicità, dalla serializzazione di tali immagini, e risucchiato dall'effetto dell'animazione, ma non va in profondo del corpo. Allo stesso modo, la superficie della donna come involucro di piacere e la sensualità della pittura sono ridicolizzate, mediante la trasformazione mediale del corpo pittorico in corpo di plastica, da Lynn Hershman Leeson che presenta una bambola, per la precisione una *sex doll*, che promette squallido piacere e finisce in un'ironica critica al concetto della passività della donna, e del corpo come superficie [Fig. 9].



Fig. 9. Lynn Hershman Leeson, *Olympia: Fictive Projections and the Myth of the Real Woman*, 2007-08, Installazione, bambola di silicone, chaise lounge, proiettore 35mm, tessuto, dimensioni variabili, (Courtesy bitforms gallery, fonte dell'immagine: <http://dam.org>)

L'installazione si chiama *Olympia: Fictive Projections and the Myth of the Real Woman* (2007-2008) e consiste nella suddetta bambola assemblata in modo tale da assomigliare il più possibile all'*Olympia* di Manet, circondata da teli su cui viene

304 Wulf Herzogenrath, *Alte Themen – zeitgemässe Form*, in Franziska Megert. *Werke 1980-2011...* cit, pp. 16-19.

proiettata l'immagine dell'*Olympia* originale, in modo tale da mettere allo scoperto quanto succede nell'occhio dell'osservatore quando investe con lo sguardo un corpo fitto di memorie museali, e viceversa quando consuma a sua volta le immagini della tradizione artistica³⁰⁵. Il corpo superficie e il tema della bambola compaiono tra i soggetti preferiti di Cindy Sherman, la quale integra tali visioni in un immaginario storico artistico grottesco della nota serie degli *History Portraits*. Qui però le superfici di plastica, che l'artista usa come protesi sul corpo, non hanno la valenza di bloccare lo sguardo sulla superficie: al contrario esse sdoppiano l'involucro del corpo per indicare che dietro a esso si cela, nella nota formula di Laura Mulvey sulla topografia dell'interno e dell'esterno, il mostruoso femminile³⁰⁶.

Ecco dunque un'altra opera sovra-visualizzata, che disloca lo sfondo dalla figura per farci vedere l'inguardabile e che, insieme a *Still Life* di Sam Taylor-Wood e *Uncomfortable Proximity*, sarà oggetto di un'analisi dettagliata alla ricerca dei meccanismi secondo i quali gli artisti contemporanei operano un'azione distruttiva nei confronti dei dipinti per aprirli in modo da estrarre da essi uno sguardo fuori dagli schemi regolatori della cultura ufficiale. Un'ultima considerazione sull'esclusione di Ori Gersht, che tuttavia ha tutte le specifiche fin ora individuate come sovra-visualizzanti. La ragione è in realtà molto semplice, la sua opera presentava processualità e comportamenti analoghi a quelli del video di Taylor-Wood, che abbiamo preferito in quanto, per noi, rappresenta un perfetto esempio di *memento mori* contemporaneo. Questa sua caratteristica ci porta ad affinare ulteriormente le ragioni della scelta, poiché come Cindy Sherman nel suo *tableau vivant* porta allo scoperto il contenuto latente del corpo, così anche Taylor-Wood a suo modo crea un *tableau vivant* a partire dalla natura morta, che implodendo durante il processo di decomposizione manifesta la sostanza di cui sono fatti i nostri corpi. Di *Uncomfortable Proximity* abbiamo già detto che traduce l'intraducibile creando uno spazio-tempo virtuale condiviso di opere d'arte e di immagini dell'"altro". *Col Tempo-The W. Project* di Péter Forgács è un'altra opera che provoca la crisi dello

305Su Hershman Leeson cfr. JONES AMELIA, *This life – Lynn Hershman Leeson*, in "Frieze", n. 177, pp.172-175; ABIGAIL SOLOMON-GODEAU, *Conscientious Objectification: Lynn Hershman's Paranoid Mirror*, in *Paranoid mirror - Lynn Hershman*, a cura di Solomon-Godeau Abigail, Seattle, Seattle Art Museum, 1995 pp. 23-31

306LAURA MULVEY, *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 (1991/1996)*, in *Cindy Sherman, October Files*, a cura di JOHANNA BURTON, Cambridge, London, The MIT Press, 2006, pp. 65-82.

sguardo culturale perché lo mette a contatto troppo ravvicinato con l'“Altro”, un'installazione complessa che non possiamo qui riassumere e lasciamo per il momento in sospenso perché ce ne occuperemo ampiamente nelle pagine successive.

Ora che abbiamo individuato un campione di opere che rappresentano una tipologia di “atto di visione”, dobbiamo ancora capire con quali strumenti procedere all'analisi di questi complessi sistemi visivi. La traduzione inter-semiotica ci ha già fornito la terminologia e il meccanismo secondo il quale procede la traducibilità della cultura. Ora ci manca solo l'ultimo passo, perché abbiamo parlato di testi, di segni, di media, di immagini e di corpi, e ci chiediamo come tenere tutti questi aspetti all'interno di una sola cornice metodologica. La via che abbiamo scelto è quella che va oltre gli aspetti di intertestualità e intermedialità e ci invita invece a ragionare in termini di *modalità* dei media.

1.3.9. Intermedialità e le modalità dei media

Vediamo dunque cosa si intende quando si parla di intermedialità³⁰⁷. Un buon punto

³⁰⁷Il termine intermedialità [Intermedialität, Intermediality] è stato proposto per la prima volta nella teoria e critica accademica nel 1983 dallo studioso tedesco Aage A. Hansen-Löwe, per estendere il termine di inter-testualità alle relazioni tra sistemi inter-artistici come letteratura e arti visive: cfr. AAGE A. HANSEN-LÖWE, *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne*, in *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, a cura di Wolf Schmid e Wolf-Dieter Stempel, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, 1983. Da allora, questo concetto inizierà ad affiancarsi ad altri simili già in uso, come multimedia(lità), mixed-media e intermedia. La parola intermedia però ha un connotato particolare: apparsa in ambito *Fluxus* quando Dick Higgins la usò per definire specifiche opere d'arte in cui i materiali appartenenti a forme artistiche stabilite non sono semplicemente sovrapposti, ma “concettualmente fusi”: cfr. ERIC VOS citato in RAJEWSKY, *Intermediality...* cit., p. 51, cfr. anche ID., *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies*, in *Interart poetics. Essays on Interrelations of the Arts and Media*, a cura di Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 225-336, qui p. 325. Essa designa quei sistemi artistici composti come un *ibrido indivisibile* di strutture espressive differenti, quindi un sistema artistico coerente e integrato: «Artwork which manifests characteristics of more than one art form, drawing on various og the otherwise distinct disciplines – the traditional, academically – defined practices of painting, musical composition, poetry, and other art forms - to establish an indivisible hybrid», in Peter Frank, *Postwar Performance: Mixing Means and Metiers*, in *Ars Electronica: The Art of Scene*, 1988, disponibile al sito di Ars Electronica sull'indirizzo http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9066 (ultimo accesso 10.12.2012)]. Intermedialità invece si riferisce tanto alla qualità plurimediale di un'opera artistica – intesa in senso multimediale, ovvero come somma di differenti e distinti media che cooperano all'interno di un insieme artistico, che alle opere intermediali in cui la presenza dei diversi media costituisce un unico oggetto mediale indivisibile -, quanto a tutto l'apparato di concetti e di metodi sviluppati per studiare le relazioni inter-artistiche tra diverse opere e media: cfr. WERNER WOLF, *Intermediality*, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*,

di partenza è quello di capire la differenza tra intertestualità e intermedialità: se con intertestualità ci si riferisce esclusivamente alle relazioni che avvengono all'interno dello stesso sistema semiotico testuale (testi verbali e testi scritti), l'intermedialità invece prevede l'oltrepassamento di tale sistema e si applica, nel suo senso più ampio, ad «any transgression of boundaries between media and thus is concerned with “heteromedial” relations between different semiotic complexes or between different parts of semiotic complexes»³⁰⁸. Werner Wolf, autore di questa definizione, prosegue specificando che

the objects that are linked or characterised by intermediality should be called “semiotic complexes or entities”, a designation that includes not only various genres and groups of texts but also artefacts, performances, installations, and so on³⁰⁹.

Questa impostazione può senz'altro essere molto utile quando l'oggetto sottoposto all'intermediazione è un testo (verbale o scritto) che diventa qualcos'altro (immagine, film, danza), e se per media intendiamo per appunto qualcosa che si specifica attraverso la natura dei propri

underlying semiotic systems (involving verbal language, pictorial signs, music, etc, or, in cases of “composite media” such as film, a combination of several semiotic systems), and only in the second place by technical or istitutional channels.³¹⁰

Cos'è quindi un medium? Un sistema semiotico oppure il canale o il dispositivo che trasmette tale sistema semiotico, o tutti e due insieme? Difatti, è lo stesso Wolf ad ammettere che sussiste una certa ambiguità quando si parla di media e intermedialità in casi come la trasposizione di un romanzo in un dramma, laddove cioè si presenta un fenomeno che è sia intramediale (poiché avviene all'interno della letteratura come un sistema semiotico culturalmente riconosciuto) che inter-mediale (in quanto

a cura di David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, 2005, pp.252-255. Sulle relazioni interartistiche cfr. anche GERMANO CELANT, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano, 2008.

308WERNER WOLF, *Intermediality*, in *Routledge Encyclopedia...* cit., p. 252.

309Ibidem.

310Ivi, p. 253.

coinvolge diverse convenzioni e canali di trasmissione). In effetti, da questo punto di vista anche noi siamo davanti a un dilemma simile: un'immagine che migra dalla pittura in fotografia, in *tableau vivant*, in video, ecc, è un fenomeno intra-mediale (il codice coinvolto è comunque quello iconico), oppure viceversa è inter-mediale (il codice è iconico ma il dispositivo mediale in cui si manifesta cambia)? Seguendo Belting, per il quale immagine e medium non sono da intendersi come la stessa cosa anche se vicendevolmente si presuppongono, saremmo in presenza di un fenomeno inter-mediale. Avremo modo di riprendere il problema, quello che ci preme ora mettere in chiaro è una questione terminologica. Prendiamo un esempio - *Still Life* di Sam Taylor-Wood - e proviamo a fare il seguente ragionamento: se una determinata configurazione di oggetti, per esempio un cesto con frutta, nel momento in cui viene dipinto diventa pittura che rappresenta della frutta, ma ciò che vediamo è sia pittura che frutta, e non solo questo, perché un cesto di frutta in pittura viene interpretato anche come una natura morta, fattore non puramente fenomenologico ma culturalmente connotato; se poi un cesto di frutta diventa oggetto di un video, noi certamente vedremo all'interno dello schermo un cesto di frutta, ma vi vedremo anche la natura morta, nel senso che l'immagine di frutta ci ricorda la forma mediale con cui siamo abituati a vedere le nature morte, ovvero il dipinto, quindi pittura. Abbiamo dunque molte configurazioni semiotiche o mediali: un dipinto che rappresenta della frutta, e che significa al contempo una natura morta – un genere, un video che rappresenta della frutta, che è a sua volta una natura morta e media una natura morta poiché si rifà alla tradizione pittorica tradizionale, ma le combinazioni e gli innesti sono tanti e intricati.

Prendiamo un altro esempio, apparentemente semplice, la riproduzione digitale di un ritratto all'interno di un'installazione contemporanea, *La Vecchia* di Giorgione usata da Péter Forgács in *Col Tempo-The W. Project*. Qui siamo nel dubbio che si possa trattare di qualche forma di mediazione in generale, poiché non solo viene ripresentata la stessa configurazione semiotica, ma viene rappresentato il dipinto tale e quale. Eppure non è un'immagine neutra come lo potrebbe essere una riproduzione su cartolina, o in un libro di storia dell'arte, o all'interno di un museo come facsimile per sostituire provvisoriamente l'originale. Qui l'immagine è usata come un vero e proprio rappresentante della tradizione visiva, come se fosse la vera *Vecchia*, ma allo

stesso tempo è un'altra *Vecchia* perché il suo senso cambia in relazione alle immagini che le stanno intorno, essa diventa così la *Vecchia* di *Col Tempo*. E siamo qui ancora di fronte al problema, se intermedialità riguarda le immagini o i media. Di sicuro avviene la mediazione del dipinto in riproduzione digitale, ma l'immagine è proprio la stessa.

Non tocca a noi entrare in questo complesso dibattito sul rapporto delle configurazioni dei segni nella materia e come materia da un punto di vista teorico o filosofico, perché è un problema aperto e difficile. Quello che ci proponiamo di fare invece è di individuare un sistema pratico che ci permetta di studiare le relazioni tra le immagini come prototesti e immagini come metatesti e di capire quali sono i livelli semiotici e mediali coinvolti in questo processo. Parleremo perciò di media anche per descrivere la configurazione "immagine", per cui suddivideremo ciò che Belting chiama immagine in due piani o, per meglio dire, *modalità*. È quanto ci suggerisce di fare Lars Elleström che propone di parlare non di media ma di modalità dei media³¹¹. In breve, lo studioso svedese sviluppa un modello che «preserves the term medium and yet qualifies its use in relation to the different aspects of the conceptual web of mediality»³¹². Secondo Elleström, il termine "medium" deve essere suddiviso in subcategorie che coprano «the many interrelated aspects of the multifaced concept of medium and mediality»³¹³. Questo modello nasce per coprire i fenomeni mediali che si verificano tra tutti i media, serve cioè a inquadrare il problema della mediazione a livello transmediale, ma la sua utilità, secondo noi, è particolarmente spiccata quando si vuole parlare di fenomeni di transfer che avvengono tra sistemi semiotici che hanno in comune il codice iconico, che pongono cioè un problema di intertestualità o, come direbbe Zuschlag, di inter-iconicità [*Interikonizität*]³¹⁴, ma vengono allo stesso tempo tradotti in un codice diverso, poiché la pittura, la fotografia, il video, l'immagine digitalizzata non sono la stessa cosa. L'intersemiosi o la traduzione intersemiotica che avviene tra immagini va dunque ampliata, come ci ha suggerito Torop, includendo la variabile della medialità.

311 LARS ELLESTRÖM, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*, in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, a cura di Id., Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 11-48.

312 Ivi, p. 12.

313 Ibidem.

314 Cfr. CHRISTOPH ZUSCHLAG, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, a cura di Silke Horstkotte, Karin Leonhard, Köln, Böhlau, 2006, pp. 89-99.

Ecco invece la proposta, molto concreta, di Elleström, di suddividere il complesso mediale in media base [*basic media*], media qualificati [*qualified media*] e media tecnici [*technical media*]:

Basic and qualified media are abstract categories that help us understand how media types are formed by very different sorts of qualities, whereas technical media are the very tangible devices needed to materialize instances of media types. Consequently, when talking about a medium without specifications, the term can refer to both media category and a specific media realization.³¹⁵

Cerchiamo dunque di specificare le categorie e le realizzazioni medialità prendendo come esempio opere d'arte visiva: un'immagine sarà così sempre un complesso sistema di modalità medialità composto da una modalità materiale, detta *medium tecnico*, cioè la configurazione materiale in cui l'immagine si manifesta (quadrato di tela ricoperto da pigmenti)³¹⁶, dal medium base *immagine* (un sistema di segni convenzionale)³¹⁷ e da un medium qualificato *dipinto*³¹⁸. Parlare di dipinto vuol dire che stiamo investendo un medium tecnico e base con determinati *aspetti qualificanti*, quindi culturali e sociali da una parte ed estetici e comunicativi dall'altra³¹⁹ o, con la

315Ivi, p. 12.

316Ivi, p. 12. e p. 26.

317Ivi, p. 12 e p. 27.

318Ivi, p. 26.

319Ivi, pp. 24-25. Riportiamo per esteso il testo: «There are at least two other aspects involved in media constructions and media definitions. These aspects complement the modalities, but they are also to some extent involved in the character of the modes. I propose they be called qualifying aspects of media. The first of these two qualifying aspects is the origin, delimitation and use of media in specific historical, cultural and social circumstances. This may be called the contextual qualifying aspect. Modal combinations and blends can be performed in very many ways and often there is no manner of automatically deciding, on the basis of the modal properties, where the limits of a medium. are to be found. That can be determined only by way of investigating historically determined practices, discourses and conventions. We tend to talk about a medium as something that begins to be used in a certain way, or gains certain qualities, at a certain time and in a certain cultural and social context. 'Visual art', 'Morse messages', 'sign language' and 'e-mail' are not eternal media although they may be neatly described as far as the modal properties are concerned – they appear and (perhaps eventually) disappear and they are intelligible only in certain cultural and social contexts. Sometimes it is a more or less radical change on the material and technical level, such as the invention of a new printing technique or a new technological device, that triggers the genesis of what is taken to be new media. Sometimes it is rather old techniques that are seen as new media when adopted in new contexts, as when photographs are exhibited at galleries and museums or when letters are used to perform 'mail art'. The second of the two qualifying aspects that define media includes aesthetic and communicative characteristics. This may be called the operational qualifying aspect. There is a strong tendency towards treating a medium as a medium, or an art form as one form of art, only when certain qualitative aspects can be identified. Such aspects are, of course, not eternally inscribed but formed by conventions».

definizione di Elleström, di *aspetti qualificanti contestuali* [*contextual qualifying aspects*]³²⁰ e *operativi* [*operational qualifying aspects*]³²¹. Questo vuol dire che la concezione, interpretazione e definizione di un medium sono sempre culturalmente connotati, passaggio che ci porta verso gli aspetti delle modalità dei media³²².

Un passo di Elleström ci fa capire con chiarezza qual'è il senso dell'intermedialità:

The crucial 'inter' of intermediality is a bridge, but what does it bridge over? If all media were fundamentally different, it would be hard to find any interrelations at all; if they were fundamentally similar, it would be equally hard to find something that is not already interrelated. Media, however, are both different and similar, and intermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities.³²³

A partire da questa affermazione, Elleström espone il suo programma: «to present a theoretical framework that explains and describes how media are related to each other: what they have in common, in what ways they differ and how these differences are bridged over by intermediality»³²⁴. Abbiamo già osservato poco sopra che nella sua riflessione il termine medium deve essere suddiviso in sub-categorie, - media tecnici, base e qualificati - non in quanto tipologie mediali diverse ma come «three complementary, theoretical aspects of what constitutes media and mediality»³²⁵. Elleström ritiene che

intermediality cannot fully be understood without grasping the fundamental conditions of every single medium and these conditions constitute a complex network of both tangible qualities of media and various perceptual and interpretive operations performed by the recipients of media. For my purpose, media definitions that deal only with the physical aspects of mediality are too narrow, as are media definitions that strongly emphasize the social construction of media conceptions. Instead, I will emphasize the critical meeting of the material, the perceptual and the social.³²⁶

320Ivi, p. 24.

321Ivi, p. 25.

322Ivi, p. 25.

323Ivi, p. 12.

324Ibidem.

325Ibidem.

326Ivi, p. 13.

In ordine a questo programma lo studioso svedese si propone di estendere il discorso dai media e dalle medialità includendo anche il parametro di “modi” - «a way of be or to do things»³²⁷ - e “modalità” - la combinazione di media come immagini, testi e suoni, ma anche la combinazione delle facoltà dei sensi - poiché

For human beings, nothing exist outside perception. Nevertheless, it is crucial to discriminate theoretically between material and perception of the material if one wants to understand how media can be related to each other. One must be able to determine to what extent certain qualities belong to the material aspects of a medium and to what extent they are part of the perception.³²⁸

Elleström riconosce che si tratta di uno «slippery business», malgrado l'urgenza di mettere ordine e proporre un modello per lo studio dei media, che

starts at the other end, so to speak: not with the units of established media forms, or with efforts to distinguish between specific types of intermedial relations between these recognized media, but with the basic categories of features, qualities and aspects of all media. My point of departure will be what I call the modalities of media... the essential cornerstones of all media without which intermediality cannot be comprehended and together they build a medial complex integrating materiality, perception and cognition.³²⁹

Ci sembra un modello ideale da adottare per la storia dell'arte che cerca di districarsi nelle complesse relazioni tra codici e media poiché, pur includendole, il modello di Elleström parte dal fatto che ciò che sta alla base della mediazione e dell'intermediazione sono le modalità materiali, sensoriali, spazio-temporali e semiotiche che sono sempre attualizzate attraverso i dati sensoriali dai modi che regolano percezione e interpretazione, quindi vista, tatto, udito, ecc, ma anche ricordi e procedure intersoggettive. Siamo dunque in linea con Belting, le immagini e media devono essere definiti e considerati come entità semiotiche e materiali, ma il luogo dove l'immagine “accade”, dove succede l’“evento visivo”, è il corpo mediante i suoi sensi: il

327Ivi, p. 14.

328Ivi, p. 15.

329Ibidem.

complesso mediale inteso come relazione di media/intermedialità e modi/multimodalità³³⁰ trova proprio nello spettatore – il medium vivente - il suo luogo di attualizzazione. In questo modo, il modello delle modalità dei media si rivela un approccio metodologico ideale per studiare le complesse strutture visive come lo sono le opere di re-visione dell'immaginario storico artistico. Mediante inclusione delle modalità e dei modi dei dati sensoriali come componenti fondamentali della struttura mediale di una configurazione artistica, esso ci permette di mettere in relazione l'opera d'arte con il mondo interiore dell'osservatore, le sue immagini della memoria, come vedremo giocano un ruolo essenziale nella configurazione del senso dell'insieme. Ci permette, in altre parole, di studiare tutti gli elementi che contribuiscono all'attualizzazione del processo mnestico performativo del ricordo mediale³³¹.

<i>Modality</i>	<i>What the modality is</i>	<i>The most important modes of the modality</i>
Material modality	The latent corporeal interface of the medium; where the senses meet the material impact	<input type="checkbox"/> human bodies <input type="checkbox"/> other demarcated materiality <input type="checkbox"/> not demarcated materiality
Sensorial modality	The physical and mental acts of perceiving the interface of the medium through the sense faculties	<input type="checkbox"/> seeing <input type="checkbox"/> hearing <input type="checkbox"/> feeling <input type="checkbox"/> tasting <input type="checkbox"/> smelling
Spatiotemporal modality	The structuring of the sensorial perception of the material interface into experiences and conceptions of space and time	<input type="checkbox"/> space manifested in the material interface <input type="checkbox"/> cognitive space (always present) <input type="checkbox"/> virtual space <input type="checkbox"/> time manifested in the material interface <input type="checkbox"/> perceptual time (always present) <input type="checkbox"/> virtual time
Semiotic modality	The creation of meaning in the spatiotemporally conceived medium by way of different sorts of thinking and sign interpretation	<input type="checkbox"/> convention (symbolic signs) <input type="checkbox"/> resemblance (iconic signs) <input type="checkbox"/> contiguity (indexical signs)

Figure 1 The modalities and modes of media

Fig. 10. Tabella riassuntiva dei modi e delle modalità dei media di Lars Elleström

³³⁰Ivi, p. 14.

³³¹DICKHAUT, *Iconologia della memoria...* cit., p. 292.

Abbiamo riportato, per sintesi e chiarezza la tabella riassuntiva del modello della modalità dei media proposta da Lars Elleström³³², e rimandiamo alla discussione successiva l'elaborazione puntuale della sua teoria in applicazione allo specifico caso dei nostri oggetti di studio, dove tutte le categorie qui espresse verranno riprese, modellate e messe “all'opera”.

Va fatta un'ultima considerazione sull'intermedialità: abbiamo detto che essa si occupa dei fenomeni che avvengono ai confini dei media, e questo vuol dire che l'intermedialità riguarda sia i processi che i risultati della mediazione. Chi ha sintetizzato più chiaramente questo assunto è Irina Rajewski, secondo la quale l'intermedialità va suddivisa in tre sub-categorie: trasposizione mediale, combinazione mediale e riferimento intermediale³³³.

La *trasposizione mediale* [*medial transposition*] «has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc) or of its substratum into another medium»³³⁴, definizione che ci ricorda e ci riporta alle problematiche relative alla traduzione inter-semiotica, perché si concentra sui processi e sulle procedure di mediazione.

Nella *combinazione mediale* [*media combination*], invece, la qualità inter-mediale è data da «medial constellation constituting a given media product, which is to say the result of the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation»³³⁵.

Il *Riferimento intermediale* [*intermedial reference*]³³⁶ a sua volta riguarda le

meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium³³⁷ [...], or to refer to a specific medial subsystem (such as certain film genre) or to another medium *qua*

332ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., p. 36

333IRINA O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in “Intermedialités”, vol. 6 (2005), pp. 43–64, qui pp. 51-52.

334Ivi, p. 51.

335Ivi, pp. 51-52. Ciascun medium, cioè, è presente nella sua materialità e contribuisce alla costituzione e alla significazione dell'insieme, vi fanno parte i sistemi come multimedialità, mixed media e intramedia: ivi, p. 52-53.

336Ivi, pp. 52-53.

337Rajewsky specifica che nella tradizione tedesca questo tipo di mediazione prende il nome di *Einzelreferenz*, quindi “individual reference”, mentre quella che segue è *Systemreferenz*: ivi, p. 53

system³³⁸.

A differenza della combinazione mediale, qui saremo in presenza, per definizione, di un solo medium, «the referencing medium (as opposed to the medium referred to) that is materially present»³³⁹. In altre parole

Rather than combining different medial forms of articulation, the given media product thematizea, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.³⁴⁰

Tali categorie, naturalmente possono anche convivere, tanto che «the product resulting from a given medial transposition can exhibit, over and above the obligatory medial transformation process inselg, references (back) to the original work»³⁴¹, per cui il fattore relativo alla ricezione e al riconoscimento di una forma mediale all'interno di un'altra complica notevolmente il sistema di riferimenti e mediazioni che connota un prodotto mediale³⁴². Ai fini della nostra ricerca semplificheremo le tre categorie e useremo una terminologia diversa, che pare più adatta allo specifico della mediazione all'interno dell'ambito delle arti visiva. Eviteremo quindi l'uso di trasposizione mediale perché è un termine con il quale di solito ci si riferisce al processo intermediale da un'opera letteraria in film. Preferiamo dunque parlare di traduzione intersemiotica, seguendo in questo la terminologia e la teoria di Peeter Torop esposta in precedenza.

Anche combinazione mediale e riferimento intermediale ci risultano per alcuni versi problematici: per questo riprenderemo, anche perché costituirà la base del nostro lavoro di analisi in generale, le categorie e la terminologia proposta da Lars Elleström, ovvero *combinazione e integrazione* da un lato e, dall'altro, *mediazione e trasformazione*. Il modello delle modalità dei media prevede che

Media borders are of at least two kinds, however: media differ partly because of modal dissimilarities and partly because of divergences concerning the qualifying

338Ivi pp. 52-53.

339Ivi, p. 53.

340Ibidem.

341Ibidem.

342Ibidem.

aspects of media and the conventionality of media borders is mainly a facet of the qualifying aspects. [...] Both kinds of media borders, the modal and the qualified, can be crossed in two rather dissimilar ways. I think it is appropriate to distinguish between, on the one hand, *combination and integration* of (basic or qualified) media and, on the other hand, *mediation and transformation* of (basic or qualified) media.³⁴³

Ora abbiamo finalmente tutti gli elementi necessari per poter affrontare l'analisi delle opere. Siamo partiti dal presupposto che la re-visione dell'immaginario storico artistico sia una pratica incentrata sulla ripresa e la rielaborazione delle opere precedenti in quanto mediatori di memoria, e abbiamo visto quali sono i principi che regolano le dinamiche della memoria culturale. Abbiamo stabilito dunque che l'oggetto di revisione è un oggetto complesso che consiste di «ricordi vincolati alla materia»³⁴⁴, e di conseguenza anche il processo di mediazione, cioè di traduzione, è altrettanto complesso e deve tenere conto di tutti i fattori culturali che stanno intorno al prototesto, per cui la re-visione è una traduzione metatestuale di un testo che è già un inteso di una determinata cultura³⁴⁵. Abbiamo poi compiuto un percorso tra alcuni esempi di re-visioni e abbiamo individuato che nella prassi artistica revisionistica contemporanea si riscontrano due sostanziali tendenze: quella del *potenziamento* del mediatore del ricordo e della sua configurazione mediale e quella invece di *sovra-visualizzazione* del mediatore del ricordo e della sua configurazione mediale. In quest'ultima abbiamo riconosciuto anche un determinato “atto di visione”, quello cioè di una sostanziale iper-visualizzazione e sovra-determinazione dell'«evento visivo» stesso³⁴⁶, messo in mostra da parte dell'artista per mezzo della re-visione, e provocato a sua volta nello spettatore. In ordine al poter analizzare i processi e i risultati di tali operazioni abbiamo individuato un sistema metodologico compatibile con gli strumenti della storia dell'arte, che permette di studiare entro una cornice unitaria diversi livelli di inter-medialità e inter-modalità, la relazione cioè tra l'opera

343ELLESTRÖM, *The Modalities of media...* cit., p. 28. L'autore di richiama parzialmente a «Hans Lund's heuristic distinction between three kinds of word-picture relations: combination, integration and transformation, in H. Lund (1992) *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*, translated by Kacke Götrick (Lewiston NY, Queenston Ontario and Lampeter UK: Edwin Mellen Press), pp. 5-9.»: *ivi*, p. 45. nota n. 42.

344DICKHAUT, *Iconologia della memoria...* cit., p. 292

345TOROP, *Traduzione totale...* cit., p. 127.

346BAL, *Visual essentialism...* cit., p. 9.

originale e la sua rielaborazione come processo, e la relazione dell'opera originale e la sua rielaborazione all'interno della re-visione stessa. Abbiamo individuato tale sistema nel “modello di modalità e dei modi dei media”³⁴⁷ sviluppato e teorizzato da Lars Elleström. La selezione di un campione di analisi è caduta su quattro opere che si basano su quattro media diversi, fotografia, video, sito web e installazione (mixed media). Ora le possiamo raggruppare ulteriormente sulla base della *mediazione e trasformazione e combinazione e integrazione* mediali e modali: nel primo capitolo della sezione dedicata all'analisi ci occuperemo pertanto della mediazione e trasformazione dei dipinti in termini di distruzione della pittura, con *Untitled #205* di Cindy Sherman e *Still Life* di Sam Taylor-Wood. Nella seconda invece, con *Uncomfortable Proximity* di Graham Harwood e *Col Tempo-The W. Project* di Péter Forgács ci concentreremo sulla combinazione e l'integrazione di immagini, su quei sistemi artistici che operano per accostamento di immagini talmente diverse tra di loro da sembrare intraducibili, ma che, fatte incontrare in un *interieur* artistico, possono creare una situazione di coesistenza tra opere della tradizione, immagini viventi e sopravvivenze e lo spettatore stesso.

³⁴⁷Cfr., ELLESTRÖM, *The modalities of media...* cit.

2. Distruggere la pittura: mediazione e trasformazione

In questo capitolo ci occuperemo delle pratiche di re-visione dell'immaginario artistico in cui un'immagine di partenza viene sottoposta a una profonda ricodifica della sua struttura mediale interna, un processo che opera in altre parole una trasformazione fenomenologica delle sostanze espressive della pittura in quelle delle corrispondenti sostanze biologiche, per essere poi codificata per mezzo della ripresa fotografica o video. Le due opere guida intorno alle quali costruiremo il nostro percorso sono *Untitled #205* (1989, fotografia a colori) di Cindy Sherman e *Still Life* (2001, DVD, 3'44) di Sam Taylor-Wood: quest'ultimo è un video in cui viene inscenato un vassoio di frutta registrato nell'arco del suo ciclo di decomposizione [Fig. 11-13], mentre *Untitled #205* è un *tableau vivant* ricavato da un capolavoro della storia dell'arte [Fig. 14-15].

Le due opere si basano entrambe su precedenti riconoscibili della tradizione storico artistica della pittura occidentale. L'opera di Sherman fa parte della serie *History Portraits* nella quale l'artista americana opera una parodistica messa in scena delle opere della tradizione ritrattistica (in questo caso si tratta della *Fornarina* di Raffaello), mentre il video di Taylor-Wood non ha un pre-testo specifico, ma rimanda con evidenza al genere della natura morta.

Potremmo quindi dire che ciò che viene messo in gioco dalle due artiste è una rielaborazione artistica di immagini sovradeterminate: non si tratta semplicemente di un'elaborazione iconografica e formale di un precedente, ma è l'*immaginario* stesso della tradizione artistica o, meglio, le opere d'arte integrate dalla loro storia istituzionale e di ricezione a essere oggetto della rielaborazione. Questo fatto, presente anche nelle opere fin qui analizzate ma ora portato a un grado ulteriore di complessità, ci impone di procedere per livelli nell'articolazione del discorso. Ciò significa che la procedura della nostra interpretazione procede per strati a levare, a cominciare da alcuni aspetti culturali di portata più vasta, per cui ci muoveremo sulla superficie delle immagini per entrare man mano sempre di più nella struttura profonda delle opere.



Fig. 11-13. Sam Taylor-Wood, *Still Life*, 35mm film/DVD, 3'44, 2001
(fonte delle immagini, schermate dal video disponibile su youtube.com)



Fig. 14. Cindy Sherman, *Untitled #205*, fotografia a colori, 1989
(fonte dell'immagine: <http://www.moma.org>)



Fig. 15. Raffaello, *La Fornarina*, olio su tavola, 1518-19 cca, Galleria d'arte Antica, Roma
(fonte dell'immagine: Wikimedia Commons)

Prenderemo prima di tutto in esame le opere come espressione di una specifica dinamica culturale che recepisce come elemento distintivo le problematiche legate alla memoria culturale.

In secondo luogo cercheremo di inquadrare le due opere entro la categoria storico-artistica del *tableau vivant*. Questa analisi comparatistica ci permetterà di far emergere il principio che regola sia la strategia creativa che la significazione di queste due opere: in ultima analisi, la distruzione della pittura.

Sulla base di questa macrostruttura teorica, procederemo infine alla microanalisi delle opere, ovvero all'analisi morfologica delle componenti intermediali e metariflessive.

2.1. Rituali di memoria

2.1.1. Cindy Sherman: Masquerade storico artistica

Untitled #205 è una fotografia realizzata da Cindy Sherman tra il 1988 e il 1990 all'interno del ciclo che viene alternativamente chiamato *History Portraits* oppure *Old Masters*³⁴⁸. In questa serie vediamo da parte dell'artista americana una messa in

³⁴⁸Sull'opera di Cindy Sherman in generale cfr. *Cindy Sherman: Retrospective*, catalogo della mostra itinerante tenuta nel 1997-2000, a cura di, Cindy Sherman, Amanda Cruz, Amelia Jones, Elisabeth A.T. Smith, New York, Thames&Hudson 1997; Johanna Burton a cura di, *Cindy Sherman, October Files*, Cambridge, London, The MIT Press, 2006, contiene saggi di Laura Mulvey, Douglas Crimp, Hal Foster, e Rosalind Krauss; *Cindy Sherman*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 26 febbraio-11 giugno 2012; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 14 giugno-7 ottobre 2012, Minneapolis, Walker Art Center, 10 novembre 2012-17 febbraio 2013, Dallas, Museum of Art, 13 marzo-9 luglio 2013) a cura di Eva Respini, Johanna Burton, John Waters, New York, Museum of Modern Art, 2012. Sul ciclo cfr. ARTHUR DANTO, CINDY SHERMAN, *Cindy Sherman: History Portraits*, New York, Rizzoli, 1991, CHRISTA SCHNEIDER, *Cindy Sherman, History portraits: die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, München, Paris, London, Schirmer/Mosel, 1995; sui riferimenti della tradizione storico artistica Sherman realizzerà un'altra serie di fotografie, i *Fairy Tales*, in cui si aggregano orrore, fantasia e mitologia in un'iconografia ibrida tra fiaba e incubo. In queste immagini cominciano a emergere i primi sintomi di elaborazione dell'immaginario storico artistico, che poi sarà il tema principale degli *History Portraits*. I riferimenti storico artistici disseminati nelle opere degli anni Ottanta non sono puntuali reminiscenze e richiami diretti come succederà nella serie più tarda ma, come ricostruito da Elizabeth A.T. Smith, si tratta più di tracce e di risonanze con artisti come Goya, Bosch, Arcimboldo, come pure altri artisti del '900. Più che riprese è qui all'opera un'affinità culturale e visiva nel trattare certi temi sociali con una sensibilità parodica e grottesca (SMITH, p.20). Il rapporto tra Sherman e tradizione visiva è sin qui ambiguo perché se da una parte le relazioni con l'immaginario sono più che evidenti, dall'altra è l'uso che ne fa l'artista a innescare l'incertezza interpretativa. La posizione, o meglio la distanza che assume Sherman nei confronti della tradizione artistica opera un livello laterale, nel senso di una critica non tanto delle immagini del passato quanto del loro ruolo e uso culturale. Cfr. ELISABETH A. T. SMITH, *The Sleep of Reason*

scena di una serie di opere rappresentanti la moderna tradizione ritrattistica, anche se non è sempre possibile risalire a un precedente esatto. La protagonista di queste messe in scena è sempre l'artista in persona; nel caso di *Untitled #205*, in cui l'artista si richiama a *La Fornarina*, si tratta di una mezza figura seduta, leggermente ruotata verso destra, che si staglia contro uno sfondo nero. La donna a prima vista sembra essere nuda, ma a uno sguardo più attento ci accorgiamo che il seno cadente e la pancia rigonfia non sono fatti di carne, ma di plastica; non appartengono al corpo della figura, sono posticci: si tratta delle protesi che coprono il busto come una maschera. Il braccio sinistro è appoggiato, con una certa rigidità, nel grembo, mentre quello destro è piegato sotto il seno, a sorreggere un velo bianco semitrasparente che vela il ventre e le cosce: più che un prezioso *tulle*, sembra essere una tenda a buon mercato. Il braccio sinistro è ornato da una fascia viola, una giarrettiere. Il volto, pesantemente truccato, sembra finto, anch'esso una maschera; lo sguardo rivolto verso lo spettatore è difficile da definire, al contempo vacuo e allucinato. Sul capo, i capelli neri - possiamo facilmente intuire che sono una parrucca - sono annodati a un tessuto bianco con frange. Il risultato è sin troppo caricaturale, sembra una brutta bambola.

La struttura visiva ricorda chiaramente *La Fornarina* di Raffaello, ma qualcosa non quadra: il *tableau* di Sherman è approssimativo, parodistico e inquietante, cozza con il nostro ricordo del dipinto antico ma anche con la riconoscibile tradizione della messa in scena del *tableau vivant*. Quest'immagine è sì un ricordo della *Fornarina*, ma si tratta, come ha notato efficacemente Arthur Danto, di un "brutto ricordo" [*bad memory*]³⁴⁹.

Il dominio principale di significazione in *History Portraits* è, come in tutte le esperienze artistiche viste fino a ora, quello della memoria culturale e dell'immaginario artistico, con la specificità che Sherman interviene tanto sull'immagine quanto sulla nostra capacità di ricordare³⁵⁰. Ma non solo, perché qui si pone in questione anche l'efficacia dell'opera a mediare i ricordi, e l'affidabilità del ricordo mediale come tale. In questo senso, gli *History Portraits* sono una visualizzazione della memoria dell'artista stessa; Danto racconta l'episodio in cui,

Produces Monsters, in *Cindy Sherman: Retrospective...* cit., pp.19-31.

349ARTHUR DANTO, *Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits*, in ID, SHERMAN, *History Portraits...* cit., pp. 5-14, qui p.10.

350Ibidem.

osservando questa serie gli storici dell'arte, come Roseblum e lui stesso, fossero dubbiosi nel riconoscere e nell'attribuire un referente alla citazione. Danto esprime il dubbio che, in fondo, neanche Sherman stessa fosse stata in grado di ricordare a chi esattamente appartenevano gli originali di queste immagini³⁵¹. «I asked her if she had found art history interesting when she was a fine arts student at Buffalo» - racconta Danto - «Well, yes,...but she had a hard time memorizing all the images together with all the names, and more or less just got through the course»³⁵². Ricordiamo anche che fu proprio Sherman, in un'intervista del 1987, a sottolineare che

When I was in school I was getting disgusted with the attitude of art being so religious or sacred, so I wanted to make something which people could relate to without having read a book about it first. So that anybody off the street could appreciate it, even if they couldn't fully understand it; they could still get something out of it. That's the reason why I wanted to imitate something out of the culture, and also make fun of the culture as I was doing it³⁵³.

Per Sherman si tratta piuttosto di divertimento, di derisione e di parodia di quelle strutture culturali – la storia (dell'arte), l'istituzione museale, l'arte stessa – a cui ci riferiamo con serietà e solenne rispetto in quanto le investiamo del valore di una comune identità culturale. Gli *History Portraits*, creati pochi anni dopo questa dichiarazione, possono essere letti nella chiave di questa insofferenza dell'artista verso le strutture portanti della cultura alta. Infatti, tutta la serie è caratterizzata come una grottesca *masquerade* che mescola gli elementi dell'arte consacrata con oggetti venali come parrucche, pizzi, *bijoux* e vestiti carnevaleschi a buon mercato, cianfrusaglie, belletti e protesi, che creano un estraniante effetto cumulativo, l'impressione di «un'accozzaglia di parti, oggetti di scena, di pompa e artificio»³⁵⁴.

351 «I was in the gallery just after the show was hung, and had the good luck to stand in front of some of the work with Cindy Sherman herself, who said, tentatively, 'Raphael?' in front of a picture which refers in some sense to *La Fornarina* of Raphael. But I am not certain that even she precisely remembers to whom the images originally belonged»: *ivi*, p. 10.

352 *Ibidem*.

353 Cindy Sherman citata in SANDY NAIRNE, *The State of the Art: Ideas and Images in the 1980's*, London, Chatto&Windus, 1987, p.132, qui ripreso da MULVEY LAURA, *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 (1991/1996)*, in *Cindy Sherman, October Files*, a cura di JOHANNA BURTON, Cambridge, London, The MIT Press, 2006, pp. 65-82, qui p. 65.

354 JUDITH FRYER DAVIDOV, *Women's Camera Work: Self/Body/Other in American Visual Culture*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 15. Sul tema della memoria in Sherman, più incentrata sulla critica istituzionale, cfr. in particolare pp. 13-19.

Quello che riteniamo significativo di quest'immagine, tenuto conto anche dell'atteggiamento poco filologico di Sherman verso la conoscenza storico artistica, è che la rappresentazione del cattivo ricordo, più che una parodia, rappresenta un ricordo deformato che tutti noi, in un modo o nell'altro, abbiamo delle icone della storia dell'arte.

2.1.2. La "Fornarina"

Cerchiamo di spiegare meglio questo punto considerando la *Fornarina* come "La Fornarina", nel senso dunque non della sua immanenza fisica, o di una sua riproduzione, ma nei termini di un ricordo performativo. Nell'immaginario culturale "La Fornarina" rappresenta ciò che definiamo un capolavoro³⁵⁵, un'icona della storia dell'arte³⁵⁶. La Fornarina sta inoltre per "Raffaello", una figura che agisce culturalmente in modo pregnante, che assume a propria volta, in qualche modo, il valore metonimico di "Storia dell'arte" e, per molti studiosi, a partire dalle considerazioni di Burckhardt a metà del XIX sec., di "Rinascimento"³⁵⁷. In altre parole, usiamo le i doppi apici per segnalare che stiamo parlando, più che dell'opera d'arte in sé, di una *funzione* culturale o, più precisamente, di un testo culturale. Stiamo qui prendendo spunto da un testo di Mieke Bal intitolato *Reading "Rembrandt"* in cui la studiosa olandese usa questa strategia per mettere in evidenza l'*idea* "Rembrandt" nella cultura contemporanea:

"Rembrandt", then, is here treated as a cultural text that transgresses the imaginary boundaries between "high" and popular culture, a boundary I locate between the work as thing and its reception as event. It is the centre of a body of reflection on art, visibility, and discourse. "Rembrandt" inserted itself into the cultural discourses

355Lo statuto culturale dell'opera d'arte è da qualche anno al centro di una discussione che sta rovesciando il paradigma culturale impostato sulle categorie finora ritenute assolute nella nostra strutturazione del sapere. In questa prospettiva i concetti di Arte e di Opera d'arte vantano un posto particolare. Per la nascita e l'affermazione della categoria Arte, cfr. LARRY SHINER, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, 2001, tr.it., Torino, Einaudi, 2010; per il concetto di "capolavoro" si veda HANS BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck Verlag, 1998.

356A proposito della formazione delle icone visive nella cultura cfr. MARTIN KEMP, *Christ to Coke. How image becomes Icon*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

357Cfr. MAURIZIO GHELARDI, *La scoperta del Rinascimento. L'«Età di Raffaello» di Jacob Burckhardt*, Torino, Einaudi, 1991, in particolare pp. 155-209.

and visual practices in the seventeenth century in Holland, and has been in constant movement and transformation since³⁵⁸.

Su questa base possiamo considerare “La Fornarina” non solo come un mediatore del ricordo storico, ma come un ricordo attivo nel presente. È in questo modo che emerge la dominante della traduzione di un testo artistico, un’idea che scaturisce dal prototesto dell’opera originale e che si trasforma in continuazione nello spazio culturale. L’immagine si libera dal suo supporto per diventare una *funzione* culturale. Ricordiamo con Lotman che le dinamiche culturali generano meccanismi di prevedibilità e imprevedibilità all’interno delle strutture culturali, che non sono stabili e immutabili³⁵⁹. L’opera d’arte, in questo continuo gioco di riposizionamenti, svolge un ruolo essenziale in quanto possiede una duplice capacità di metamorfosi e sopravvivenza. Il testo artistico perciò non è inteso come un frammento isolato e inerte, la cui capacità di significare sbiadisce nel corso del tempo. Al contrario, fino a che un testo artistico mantiene la sua attività culturale, la sua presa sul pubblico, non disperde la quantità di informazione in esso contenuta, ma sviluppa la capacità di accumularne di nuova, ossia una capacità di memoria³⁶⁰. Abbiamo già visto come Lotman declina il suo pensiero intorno al testo culturale di Amleto: difatti, se prendiamo tutte le versioni intermediali di *Amleto*, tra adattamenti, citazioni, riferimenti, parodie, e dell’idea che di esso si ha nella cultura, non potremo che parlare di “Amleto”.

Riteniamo che questa sia la cornice generale corretta all’interno della quale leggere l’opera di Sherman, ma anche quella di Sam Taylor-Wood, in particolare di *Still Life*, ma anche ulteriori riprese iconografiche in altre opere, come *The Sleep* o la serie dei *Soliloquy*. Ciascuno di questi metatesti risulta essere uno specifico caso di *ricordo mediale*, intermedio tra il mediatore vero e proprio e l’immagine mentale, il cui *medium* è il nostro corpo³⁶¹. I metatesti quindi svolgono una funzione fondamentale nella costruibilità del ricordo, creando stratificazioni palinsestuali di immagini

358 MIEKE BAL, *Reading “Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 11.

359 Ibidem.

360 LOTMAN, *Universe of the Mind... cit.*, 18.

361 Ricordiamo che, sulla base della tripartizione dell’antropologia dell’immagine di Belting immagine-medium-corpo, quest’ultimo svolge la fondamentale funzione di memoria come archivio e capacità di attivare il ricordo, cioè un’immagine mentale. Cfr. HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, 2001, tr.it., Roma, Carrocci, 2011; ID., *Immagine, medium, corpo... cit.*

mnestiche che a loro volta creano interferenze nella nostra memoria.

Untitled #205 visualizza dunque in Sherman il ricordo di “La Fornarina”. In questo consiste anche la differenza di re-visione artistica rispetto alla classica copia. Danto ci racconta che Sherman probabilmente non si è mai recata a Palazzo Barberini a vedere l'originale, nonostante all'epoca della realizzazione degli *History Portraits* visse a Roma. Il suo modello sono state le riproduzioni del dipinto in vari libri di storia dell'arte, quindi già di per sé immagini moltiplicate, duplicate e trasformate. Il suo sguardo da fotografa può perciò essere fatto rientrare in quella categoria di percezione del mondo descritta da Bolter

Benjamin regards film as a reflexive medium, because the mobile point of view of the camera and the techniques of editing lead the viewer to explore and reflect on the world seen through the lens. In fact, mechanical technologies of reproduction do not simply affect the viewer's response to art. Benjamin makes the larger claim that these technologies have changed our collective sense of perception. Auratic perception is one way of seeing the world; photography and especially film offer another.³⁶²

Non intendiamo entrare in merito delle fitte problematiche legate all'*aura* benjaminiana come termine filosofico, lo abbiamo richiamato piuttosto per evidenziare che anche qui siamo in presenza di una funzione culturale, cioè “l'aura”. Che quindi si parli dell'aura o della “cornice per guardare l'arte”, o dell'opera d'arte, saremo sempre in presenza di categorie culturali costruibili che, per mantenere il loro *status* di mediatori di memoria devono essere in continuazione attualizzate. Andare al museo è un tipo di tale attualizzazione; la re-visione dell'immaginario storico artistico da parte degli artisti contemporanei, come quella di Sherman e Taylor-Wood, è un altro.

Ricapitoliamo dunque quanto detto su Sherman: l'effetto estraniante del suo ciclo *History Portraits* è provocato da una strategia di accumulo, di eccesso, di sovrastrutturazione dell'immagine che mette in discussione le certezze del nostro sguardo culturalmente modellizzato dal museo e della storia dell'arte, in altre parole

³⁶²JAY DAVID BOLTER, BLAIR MACINTYRE MARIBERTH GANDY, PETRA SCHWEITZER, *New Media and the permanent Crisis of Aura*, in “Convergence”, vol. 12, (2006), n. 1, 2006, pp. 21-39, p. 25.

interferisce in quello spazio dell'immaginazione tra percezione e ricordo³⁶³.

2.1.3. Sam Taylor-Wood : L'arte di rappresentazione della cosa

A nostro avviso, nello stesso ordine di manipolazione mnemonica rientrano anche alcune opere di Sam Taylor Wood, esponente di spicco del gruppo Young British Artists, che si è imposta nella scena artistica internazionale come poliedrica sperimentatrice delle tecnologie della visione, dalla fotografia e dalle video installazioni al film vero e proprio. A differenza degli esuberanti eccessi di Sherman, quest'artista lavora mediante una strategia di svuotamento dell'immagine, operando quello che possiamo definire un «raffreddamento della temperatura emotiva» nell'opera d'arte³⁶⁴. Se per Sherman, alla fine degli anni Ottanta, la visualità della società dei consumi e dello spettacolo era un mondo da colpire mediante una grottesca esagerazione visiva, per Taylor-Wood nel 2000 l'estetica dei media è del tutto assimilata, al punto tale da diventare il suo stesso linguaggio espressivo. Per dirla con Ferguson, la prossimità ai codici archetipi pubblicitari e cinematografici dell'opera di Taylor-Wood esercita sullo spettatore

una travolgente fascinazione estetica, ma subito dopo i suoi modelli critici e distaccati la riportano in un luogo d'indagine dove è il dubbio a prevalere e l'osservatore diviene quasi paranoico. L'oscillazione tra dentro e fuori, fra allettante e alienante, produce una costante tensione nelle possibilità di lettura dell'opera.³⁶⁵

Questo meccanismo di “sovradeterminazione estetica” è un criterio espressivo che Sam Taylor-Wood applica tanto alla revisione dell'immaginario della “storia dell'arte” quanto alla registrazione del quotidiano, dell'ordinario, del venale. In questo modo essa opera un'esagerazione visiva della scintillante superficie della

363DANTO, *History Portraits...* cit., p.10.

364Impiego un'espressione che mi è stata suggerita, in un colloquio, dalla prof.ssa Silvia Burini, che ringrazio per questa informazione.

365BRUCE W. FERGUSON, *Sam Taylor-Wood. Gli occhi e le orecchie della storia, The eyes and ears of history*, in *Sam Taylor-Wood*, catalogo della mostra, (Milano, Fondazione Prada 19 Novembre 1998 – 6 Gennaio 1999), a cura di Germano Celant, Milano, Fondazione Prada, 1998, pp. 8-21, qui p. 14. Cfr. OSSIAN WARD, *Time gentlemen please*, in *Sam Taylor-Wood. Still Lives*, catalogo della mostra (Gateshead, BALTIC Centre for Contemporary Art, 17 may-3 september 2006) Goettingen, Steidl, 2006, pp. 59-67, KATRIN KASCHADT, *Sam Taylor-Wood*, in *Fast Forward...* cit., pp. 357-367

società dello spettacolo evidenziandone la vacuità. I suoi personaggi non sono quasi mai psicologicamente definiti, si trovano in uno stato di sospensione che spesso rimanda a un mondo interiore, psichico o onirico, esprimendo attraverso le patinate superfici delle sue immagini non tanto un'incomunicabilità personale, quanto lo strutturale isolamento interiore dell'uomo contemporaneo. I mondi interiori si esprimono attraverso sogni e fantasie erotiche che ignoriamo se riescono a trovare sfogo nella realtà. Spesso non è chiaro se si tratta di fantasie o di ricordi; ciò che importa è che i soggetti sono svuotati da ogni tragicità o eroismo e si muovono in un mondo di immagini dove sembrano regnare indifferenza e quiete, anche quando le immagini sono violente o in movimento.

Nell'ampia produzione di Taylor-Wood le allusioni alla storia dell'arte sono numerose e costituiscono una caratteristica costante della sua poetica. Questi riferimenti sono di carattere spiccatamente intermediale, dal momento che l'artista riprende citazioni esplicite di opere d'arte del passato, ma anche richiami di ordine puramente iconografico; i referenti della tradizione sono usati a livello sia visivo che linguistico, appropriandosi di titoli appartenenti alla tradizione storico artistica. Per Ferguson, Taylor-Wood

semberebbe dunque aver compreso fino in fondo che il linguaggio non è un elemento "accessorio" o esterno alla storia della riproduzione delle immagini, che non è semplice commento: il linguaggio invade e pervade ogni immagine³⁶⁶.

Il caso di *Still life* è un esempio palmare di tale meccanismo, in cui il titolo – la terminologia italiana di "natura morta" è in questo caso fuorviante – richiama una tradizione ben consolidata, ma allo stesso momento ne provoca la crisi con l'introduzione della variabile del *tempo* nell'immagine. La *quiete* espressa mediante il linguaggio verbale e il *movimento* comunicato mediante quello visivo, in un'immagine che dovrebbe essere l'espressione della forma congelata nel tempo, contribuiscono a generare una collisione di senso³⁶⁷.

Cerchiamo di descrivere l'opera, che consiste nella messa in scena di un vaso di di

366 FERGUSON, *Sam Taylor-Wood...cit.*, p. 14.

367 Sulle relazioni interartistiche tra natura morta in pittura e altri codici semiotici cfr. SILVIA BURINI, *La natura morta in poesia*, in "Materiali di estetica", vol. 6, Milano, CUEM, 2002, pp. 129-143.

plastica, che imita la paglia intrecciata, dov'è disposta della frutta: pere, mele, pesche e uva. La composizione è austera, poggiata su un tavolo macchiato e contro uno sfondo grigiastro, neutro, ma relativamente luminoso. Nell'arco di poco più di tre minuti la composizione con frutta verrà completamente trasformata dalle muffe di decomposizione, fino al collasso finale della materia di cui non resterà che un residuo organico.

La critica che si è occupata di quest'opera fa risalire le fonti visive di Taylor-Wood alle nature morte olandesi e spagnole del XVII secolo, ma a un'analisi più ravvicinata ci sembra, almeno questo il ricordo mediale attivato nella nostra memoria, che il precedente più simile sia la *Canestra di frutta* di Caravaggio³⁶⁸. Lo vediamo dal contenitore di paglia, dalla tipologia dello sfondo, dal cesto di frutta isolato in posizione centrale. Le nature morte della tradizione barocca sono generalmente più complesse, ricche di oggetti e di varietà alimentari e lo sfondo è spesso una nicchia scura³⁶⁹. Non possiamo dire con certezza quale sia l'esatto precedente di Taylor-Wood: non è neppure importante, dal momento che l'artista più che un'opera in particolare cita un genere, una categoria della tradizione visiva storico artistica, in altre parole, il ricordo della natura morta. Abbiamo visto come Sherman nelle sue revisioni sovraccarichi le immagini con strati di maschere. Sam Taylor-Wood invece, le iscrive di tempo accelerato, una modalità mediale estranea alla pittura, e in tal modo le smaterializza a un doppio livello mediale, l'oggetto rappresentato (frutta) e il medium di rappresentazione (video).

A questo punto ci sembra interessante prendere in considerazione alcune riflessioni di Jurij Lotman intorno al genere della natura morta. La natura morta, come “l'arte di

³⁶⁸Infatti, questa è stata anche l'interpretazione dei curatori di una recentissima mostra alla National Gallery dedicata alla revisione della tradizione visiva da parte dei fotografi contemporanei, “Seduced by Art. Photography Past and Present”: cfr. *Seduced by Art. Photography Past and Present...* cit, pp.144-146.

³⁶⁹Sulla natura morta si possono vedere: EUGENIO BATTISTI, *Meditando sull'inutile*, in *La natura morta in Italia*, vol. 1, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, Milano, Electa, 1989, pp. 15-38; NORMAN BRYSON, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books, 1990; VICTOR STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, 1993, tr.it., Milano, Saggiatore, 1998; LUCIA CORRAIN, PAOLO FABBRI, *La vita profonda delle nature morte*, in *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, a cura di P. Weiermair, Bologna-Milano, Galleria d'Arte Moderna-Electa, 2001, pp. 220-228, ristampato in Ead., a cura di, *Le semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 153-168; COSTANZA BARBIERI, DALMA FRASCARELLI, *Natura morta. Rappresentazione dell'oggetto. Oggetto come rappresentazione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, Accademia di Belle Arti 11-12 dicembre 2008), Napoli, Arte'm, 2010

rappresentazione della cosa³⁷⁰, si colloca per lo studioso all'intersezione di un complesso processo semiotico, che può essere riassunto come “una relazione dinamica a tre membri: la cosa³⁷¹, la sua rappresentazione (la sua immagine) e la parola (segno della cosa stessa)”³⁷². Questa relazione è significativa come premessa per articolare alcune riflessioni intorno allo *Still Life*. L'oggetto di studio di Lotman sono le nature morte russe del XVIII e del XIX secolo, per altro in certi aspetti assai dissimili dalla tradizione occidentale, per cui non prenderemo alla lettera le idee espresse, impiegandole piuttosto in linea di principio teorico generale.

Lotman suddivide le nature morte in due tipologie: il genere *trompe l'oeil*, che tende a una completa illusione di reificazione, dell'inganno cioè per lo spettatore «di avere davanti non la rappresentazione della cosa, ma la cosa stessa»³⁷³. La seconda tipologia è la natura morta come *Vanitas*, in senso più marcatamente allegorico. In questa tipologia gli oggetti rappresentati acquisiscono un significato simbolico consolidato dalla tradizione culturale, per cui la composizione «ha il carattere di enunciato cifrato. Tale natura morta non si guarda, si legge. Ma non soltanto la si legge, la si decifra»³⁷⁴.

La natura morta è da alcuni secoli un genere pittorico assai rilevante, che Taylor-Wood inscena con “cose”, con frutta reale. L'effetto di reificazione è quindi praticamente totale, anzi l'illusione della realtà è ulteriormente rafforzata dall'iscrizione del tempo, non solo all'interno dell'immagine, ma nella materia della “cosa” stessa, con il risultato di un effetto che vede entrambi soggetti alla decomposizione delle forme e delle sostanze. Lo scontro di codici diversi non provoca qui solo effetti sulla modalità semiotica della funzione tripartita di Lotman (cosa, immagine e parola), ma ricodifica la struttura stessa della cosa e della sua rappresentazione mediante modalità mediali sia materiali che temporali. A complicare le cose c'è altresì un ulteriore livello di mediazione: la ripresa, che rende

370JURI M. LOTMAN, *La natura morta in prospettiva semiotica*, 1986, in *Il Girotondo delle muse...cit.*, p. 51.

371Qui per “cosa” Lotman non intende il suo significato linguistico, come denotato del segno, ma la sua realtà opposta alla segnicità in quanto tale.

372SILVIA BURINI, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in *Il Girotondo delle muse...cit.*, p. 147.

373LOTMAN, *La natura morta...cit.*, p. 54.

374Ivi, p. 56; sulla relazione tra la natura morta tradizionale e quella contemporanea in Russia cfr. *Natjurmort. Metamorfosy. Dialog klassiki i sovremennosti*, Moskva, Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja, 2012.

l'illusione della presenza delle cose, che mantiene cioè con esse un rapporto indicale. L'immagine pittorica dunque si incarna, adotta il comportamento delle cose reali nel tempo e assume il tempo mediale dell'accelerazione video. Allo stesso tempo, però, trattiene in sé la memoria della staticità della forma pittorica. Quest'ultima è rafforzata dalla presenza della parola, dalla relazione intertestuale del titolo con l'immagine, che reciprocamente si contraddicono. In altre parole possiamo dire che l'acquisizione dell'immagine, che era pittura, nella struttura modale del video porta a trasformare la natura morta - *still life*³⁷⁵ - nella morte in movimento.

Queste contraddittorie dinamiche di tensione tra strutture mediali e semiotiche, provocano un cortocircuito di senso nello sguardo dello spettatore; ha ragione Ferguson quando sostiene che le immagini di Taylor-Wood rendono lo spettatore paranoico:

è proprio il costante e continuo legame delle immagini con il linguaggio, infatti, a costituire sempre un ottimo indizio dell'incertezza delle immagini riprodotte, rispetto ad altre costruzioni di realtà.

Ed è qui che l'osservatore diventa “paranoico”³⁷⁶.

Lasciamo in sospeso questo complesso “testo retorico”, perché per risolverlo dovremo fare un lungo percorso tra le immagini. Ci basti per ora richiamare Cindy Sherman e il suo esorbitante mondo di oggetti di scena, e metterlo in relazione con l'austera ma complessa scena di frutta di Sam Taylor-Wood. Sempre in riferimento alla natura morta, ma in un quadro metaforicamente estensibile alla comprensione del comportamento di ogni oggetto o “cosa” all'interno di un'immagine, ci viene in aiuto ancora una volta Lotman:

La cosa in un quadro a soggetto si comporta come la cosa a teatro, la cosa nella natura morta come la cosa nel cinema. Nel primo caso recitano con lei, nel secondo è lei che recita. Nel primo caso non ha un significato indipendente, bensì lo riceve dal significato dell'azione scenica: è un pronome. Nel secondo caso essa è un nome

³⁷⁵La terminologia inglese per il genere della natura morta è qui significativa perché costituisce un gioco di parole. In generale, in Taylor-Wood, i rimandi intertestuali alla storia dell'arte si esprimono non solo attraverso le immagini ma anche nell'uso dei titoli e delle categorie iconografiche.

³⁷⁶FERGUSON, *Sam Taylor-Wood....cit.*, pp. 16-18.

proprio, è munita di un significato proprio ed è come se venisse inclusa nel mondo intimo dello spettatore³⁷⁷.

Il primo caso corrisponde al *tableau vivant* di Cindy Sherman. Il secondo allo *Still Life* di Sam Taylor-Wood.

2.1.4 Svuotare i significanti

Il rapporto di Taylor-Wood con la tradizione storica è analogo a quello di Sherman, nel senso che non sono le immagini in quanto tali a essere oggetto di critica, ma i canali ufficiali attraverso i quali la tradizione storico artistica viene veicolata. Sherman si è dimostrata insofferente con le classi di storia dell'arte, Taylor-Wood da parte sua esprime il disagio verso il mondo dell'accademia artistica. In un'intervista l'artista spiega la sua esperienza presso il politecnico di North East London dove:

They were obsessed by Picasso and people like that and expected us to make that kind of work and it just felt wrong. At that age you think you're supremely intelligent and I wanted to be a conceptual artist. I didn't want to be a painter or a sculptor.³⁷⁸

Taylor-Wood ci dice in che senso va interpretato il suo interesse verso la tradizione: non vuole essere considerata una pittrice, intende essere un'artista concettuale, ma allo stesso tempo riconosce la cultura visiva come parte integrante del proprio immaginario. In un'intervista con Germano Celant spiega:

Tali rimandi e tali citazioni sono una sorta di autodisciplina che impongo alla mia stessa storia, vissuta in base alla mia esperienza e alla mia mentalità. Non so se è un rovesciamento o un sovvertimento; non intendo attribuirle una connotazione politica. Semplicemente, mi appartiene. Intendevo quindi rivedere certe immagini ... per provare un senso di libertà...³⁷⁹

³⁷⁷LOTMAN, *La natura morta...* cit., p. 59.

³⁷⁸Dall'intervista con Emma Brockes, *The crying Game*, in "The Guardian", Friday 29 October 2004, disponibile in rete all'indirizzo <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/oct/29/art> (ultimo accesso 07.12.2012)

³⁷⁹GERMANO CELANT, SAM TAYLOR-WOOD, *Soliloquio, Saggio/intervista. Ottobre 1998*, in *Sam Taylor-Wood...* cit., pp. 48-135.

La sua chiave quindi è quella di trasporre le iconografie della tradizione nell'estetica dei media contemporanei. Tali riferimenti sono riproposti all'interno di una varietà di media come significanti svuotati, portati nel presente e ricodificati per mezzo del linguaggio delle tecnologie della visione. Cosa resta dei significati?

Le strategie di reiterazione dei modelli iconografici in Sam Taylor-Wood possono essere descritte in termini di “dislocazione”. L'artista si appropria di modelli e di motivi chiaramente riconoscibili e associabili a significati costanti e normalizzati dalla storia dell'arte per trasportarli in situazioni di vita contemporanea. In tal modo, con un'inversione di posizione del segno, si riposiziona anche il rapporto tra significanti e significati. L'attenzione è in questo modo veicolata sulla forma svuotata dal suo senso originario, con il quale tuttavia mantiene una relazione di memoria, un residuo. La dominante iconografica costituisce in altre parole il *link* mnestico tra l'immagine filmica o fotografica e la tradizione pittorica: in termini di memoria culturale, un ricordo mediale.

Per riepilogare: come Cindy Sherman, anche Sam Taylor-Wood interviene nella grammatica del nostro immaginario visivo, Sherman ci presenta un carnevale museale fatto di travestimenti e aggiunte visive e ne distrugge la bellezza ideale; Taylor-Wood invece presenta un'immagine essenziale e disadorna e la disintegra iscrivendovi l'effetto del tempo sulla materia; la bellezza della forma non viene però messa in crisi, anzi risulta trasformata in una «bellezza deforme»³⁸⁰. Di conseguenza, le immagini di entrambe le artiste possono essere riassunte con le parole che Arthur Danto esprime su Sherman: «In a way, Sherman's images stand to their originals in something like the way a bad memory of painting stands to the painting itself».³⁸¹

Cindy Sherman ci fa quindi *vedere* il “brutto ricordo” di un'immagine, mentre Sam Taylor-Wood ci presenta la “cattiva memoria” di una natura morta in disintegrazione, chiaramente ispirata a un quadro senza un referente preciso. Il nostro sguardo, che vorrebbe vedere la bellezza di un capolavoro, si trova di fronte a qualcosa di *altro* rispetto all'immagine della memoria, che ciononostante riesce a essere richiamata. Questo dimostra da parte dei mediatori, la capacità di ritenzione del ricordo di un

380JURIJ M. LOTMAN, *Il fuoco nel vaso*, in *Il girotondo delle muse...*cit., pp. 120-127, qui p. 123.

381DANTO, *Past Masters*.... cit., p. 10.

sistema visivo, in questo caso di una dominante iconografica che sopravvive anche in una struttura distrutta³⁸².

2.2 Sistemi artistici fuori e dentro la cornice

Ora facciamo un passo avanti, perché dobbiamo affrontare un paradosso: oltre a disturbare le categorie visive che formano i ricordi della nostra tradizione visiva, le due artiste rafforzano i legami con la memoria con le modalità di esposizione di queste opere. Nel contesto espositivo gli *History Portraits* e *Still life* vengono incorniciati su una parete, esattamente come si farebbe con un quadro, intensificando in questo modo la relazione con la pittura e soprattutto con l'esposizione dell'opera nel museo.

La studiosa americana Judith Fryer Davidov, in un suo libro sulla posizione delle donne fotografe nella cultura visiva americana, ha colto l'essenza della rappresentazione della storia negli *History Portraits* di Sherman con un gioco di parole: *History pictures*, *History pictures*³⁸³. L'autrice si riferisce allo spettacolo, alla performance che come in uno specchio riflette la storia³⁸⁴, fatto documentato nella fotografia di Carl de Keyzer che veicola l'atto della fruizione integrando l'osservatore e l'opera in un'ulteriore immagine³⁸⁵. Fryer Davidov nota bene come la ragazza che guarda la fotografia di Sherman indossi vestiti contemporanei ma riprenda la posizione leggermente ruotata del busto e delle mani giunte, come se si trattasse di uno sdoppiamento o di un gioco di specchi³⁸⁶.

Anche Hans Belting ha notato che gli «Die "History Portraits" erinnern an Malerei

382Qui si potrebbe pensare al *Nachleben* delle *Pathosformeln* di Aby Warburg, anche se qui non stiamo parlando di *motivi* iconografici in quanto tali, quanto di *sistemi* veri e propri delle opere d'arte culturalmente connotate come tali.

383JUDITH FRYER DAVIDOV, *Women's Camera Work...cit.*, p.13.

384Ibidem.

385La fotografia, ce lo riferisce Fryer Davidov, è di Carl de Keyzer ed è l'immagine che accompagna il saggio introduttivo agli *History Portraits* di Arthur Danto; è usata anche da Belting nel capitolo *Work as Memory* del volume *Invisible Masterpiece*, ed è puntualmente analizzata da Fryer Davidov. Sul tema della fotografia nel museo come documentazione degli aspetti spettatoriali ricordiamo l'importante lavoro del fotografo tedesco Thomas Struth. Cfr. *Thomas Struth – Museum Photographs*, catalogo della mostra (Thomas Struth - Museum Photographs, 11. November 1993 bis 16. Januar 1994, Hamburger Kunsthalle) a cura di Hans Belting, München, Schirmer-Mosel, 1993.

386FRYER DAVIDOV, *Women's Camera Work...cit.*, pp. 13-14.

nicht durch Nachahmung, sondern auch durch die Art und Weise, wie sie museale Werke so herrichten, “als ob” es Werke wären»³⁸⁷, intendendo per opera non tanto il ritratto rinascimentale quanto il pezzo da museo come tale; in tal modo esso viene investito di un nuovo rituale, “il rituale della memoria”³⁸⁸. Ricordiamo che Belting aveva articolato la sua tesi sulla fine della storia dell'arte proprio sulla base della crisi della “cornice per guardare l'arte”. Sotto questa luce, le opere di Sherman e Taylor-Wood assumono un'ulteriore dimensione di senso. Esse sono contemporaneamente espressione di quell'arte contemporanea che “deborda dalla sua cornice”, si reifica nei corpi veri in trasformazione, si muove, si corrode, per poi essere di nuovo costretta entro un *Rahmen* museale.

Abbiamo già visto come distorsioni temporali e ambiguità mediali, andando contro il desiderio della normalizzazione dell'immagine, provochino un effetto paranoico sullo spettatore³⁸⁹. Questa situazione viene generata dal fatto che la relazione mediale tra le immagini e i media, come ha notato Hans Belting, tende a essere ignorata, come se l'immagine potesse esistere per se stessa:

Image and medium, so inseparable in the result, again separate in our look. Contemporary artists such as Cindy Sherman use this ambivalence for creating confusing cross-references between different media (media actually used and those only cited) up to the point that we can no longer safely allocate image and medium.³⁹⁰

Né *History Portraits*, né *Still Life* dunque, creano interferenze tra pittura, fotografia e video, poiché questi continui rimandi, conferme e smentite mediali creano una situazione di intersezione tra media e opere, delle quali “wir nicht mehr sicher sagen können, ob sie nur noch in unserem Gedächtnis aufgerufen werden”³⁹¹.

387HANS BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck Verlag, 1998, p. 480.

388Ibidem: «So begründet der Medienwechsel eine widersprüchliche Erinnerungsform des Kunstwerks»

389FERGUSON, *Sam Taylor-Wood...*cit., p.14.

390HANS BELTING, *Toward an Anthropology of the Image*, in *Anthropologies of Art, Clark Studies Visual Arts*, Proceedings of Clark Conference, 25-26 April, 2003, a cura di Mariët Westermann, Yale University Press, New Haven and London, 2005, pp. 41-59.

391BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk...* cit. p. 480. Sul rapporto fotografia e pittura in generale, cfr. CLAUDIO MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Milano, Mondadori, 1999.

2.2.1. Tableaux vivants: *Primo livello di trasformazione:*

La tradizione della messa in scena di corpi e oggetti a imitazione di un quadro è quella dei *tableaux vivants*³⁹², una particolare forma espressiva entrata in voga, con qualche anticipo teatrale più antico, verso gli inizi del XIX secolo, perlopiù con uno scopo ludico e, spesso, con uno sfondo erotico³⁹³. Sulla storia, le forme e le relazioni evocative del *tableau vivant* con il teatro, la scultura, la fotografia, il film, si potrebbe parlare a lungo, così come sono tantissimi gli artisti che basano le loro poetiche su questa forma espressiva. Noi cercheremo di concentrarci solo su alcuni aspetti che emergono come particolarmente significativi per le arti visive contemporanee, in particolare sul problema della rappresentazione del *reale*.

Brigitte Peucker, che ha dedicato gran parte del suo lavoro all'analisi dei *tableaux vivants* nel cinema contemporaneo, si è occupata di due aspetti centrali anche per la nostra discussione: l'ossessione per la rappresentazione della "realtà" e la relazione intermediali e intertestuali tra il testo filmico e le opere d'arte³⁹⁴. La studiosa ha osservato che la caratteristica fondamentale del *tableau vivant* è quella di essere sempre «a re-productive art, an imitation of painting in another medium – that of the flesh...». Il risultato è un collasso della distanza tra il significante e il significato che produce un effetto perturbante, dovuto da una parte a «the arrested motion or “freezing” of the body that renders it statue – and inanimate» e dall'altra il suo contrario, ovvero «the embodiment and hence figured “bringing to life” of the images»³⁹⁵. Quest'animazione delle immagini e delle sculture non riguarda solo la pratica del *tableau vivant*, ma è inscrivibile in una ben più antica tradizione della cultura occidentale. Il fascino perturbante delle effigi animate ne ripercorre la storia, da Pigmalione alla rianimazione della statuaria classica nella letteratura ottocentesca, in particolare quando si tratta di statue e di corpi femminili³⁹⁶. Il regime

392 Al fenomeno dei *tableaux vivants*, in un arco cronologico che va almeno dalla fine del Settecento alle parodistiche messe in scena postmoderne, è stata dedicata una grande mostra presso la Kunsthalle di Vienna nel 2002: cfr. SABINE FOLIE, MICHAEL GLASMEIER, a cura di, *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, catalogo della mostra, Kunsthalle Wien, 24. maggio-25. agosto 2002, Wien, Kunsthalle, 2002. Più in generale sulla fotografia come scena cfr. CHRISTINE WALTER, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie*, Weimar, VDG, 2000

393 BRIGITTE PEUCKER, *Tableau Vivant in Film: Intermediality and the Real*, in *Intermedialität Analog/Digital... cit.*, pp. 291-300, qui pp. 291-292.

394 PEUCKER, *Tableau Vivant in Film... cit.*

395 Ivi, p. 292.

396 Sull'“effetto Pigmalione” nelle arti cfr. l'omonimo saggio di VICTOR I. STOICHITA, *Effetto Pigmalione, Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, 2006, tr.it. Milano, il Saggiatore,

del perturbante è in Freud «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»³⁹⁷, e implica un legame con le regioni dell'inconscio, di inquietudini che scaturiscono in presenza di meccanismi di ripetizione, di sdoppiamento e di ritorno. Sotto questo segno dell'*Unheimlichkeit* si possono collocare anche le pitture incarnate di Sherman e Taylor-Wood.

Se gli *History Portraits* come *tableaux vivants* rientrano nella norma delle categorie artistiche stabilizzate, la natura morta di Taylor-Wood richiede una spiegazione. Consideriamo *Still Life* in termini di *tableau vivant* perché anche l'artista inglese opera un *embodiement* della pittura: traduce la pittura in corpo delle cose organiche, preleva l'immagine della natura morta e la inscena con un vassoio di frutta reale che, in quanto sostanza di origine biologica, è destinata naturalmente alla corruzione della forma, alla trasformazione dovuta al passaggio del tempo, alla dissoluzione della materia. L'effetto perturbante deriva anche qui dall'implosione del significante e significato, perché la natura morta è l'immagine congelata per eccellenza, il suo senso allegorico di *vanitas* o *memento mori* deriva proprio dalla sua dimensione temporale bloccata. Questa condizione, implicita all'interno della staticità della forma dipinta, in Taylor-Wood viene invece visualizzata, portata fuori dal perimetro della forma mediante un'immagine elusiva. In realtà questo ragionamento si può estendere a ogni processo di reificazione corporea delle figure dipinte. Poiché la rappresentazione pittorica di un corpo o di un oggetto di natura organica genera significazione proprio in qualità della propria forma bloccata nel tempo, della qualità trans-temporale della materia pittorica, nel momento in cui tali forme sono trasformate in cosa vivente, esse entrano inevitabilmente nel regime di cose mortali. In questo senso Sam Taylor-Wood fa esplodere una mina di senso nella natura morta: iscrivendovi tempo e “mortalità” nell'immagine, ci fa capire come la condizione necessaria di quest'ultima è quella di restare medialmente un'immagine. Questo è evidente anche nei *tableaux vivants*, perché essi reificano i corpi pittorici in un arco di tempo delimitato, li codificano, mediante la fotografia, o il film, di nuovo in immagine. Altrimenti, lo scambio di segni tra corpi viventi/mortali e immagini

2006; sul risveglio delle statue delle dee pagane nella letteratura ottocentesca, cfr. NICOLA PASQUALICCHIO, *Maladea. Fantasma classici in racconti dell'Ottocento*, Padova, Esedra, 1995. Sul tema, articolato in altri termini, si può vedere anche DAVID FREEDBERG, *Il Potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, 1989, tr.it. Torino, Einaudi, 1993.

397 SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, 1919, tr.it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino, 1980, p. 270.

eterne, come nel *Ritratto di Dorian Gray*, porta il principio della “distruzione della pittura” al di fuori del dominio dell'arte visiva, e di conseguenza anche al di fuori delle intenzioni di questo lavoro. Difatti, Sam Taylor-Wood ci fa capire questa dinamica iscrivendo il tempo nella cosa, ma anche fissando la sequenza delle immagini mediante la ripresa, registrando il processo nel tempo, in altre parole ricodificandolo in immagine.

Sulla base di queste considerazioni, i campi semiotici creati da Sam Taylor-Wood e Cindy Sherman possono essere considerati “pitture distrutte”, perché la riattivazione dell'immagine come fusione fisica di materia vivente e immagine dipinta opera nel senso indicato da Lotman: «In generale il concetto di rianimazione del morto, con un cambiamento di segni, è identico all'uccisione del vivo»³⁹⁸.

La costrizione di tali segni, migrati dalla materia pittorica per essere incarnati e codificati mediante la fotografia e ripresa, di nuovo entro “la cornice per guardare l'arte”, fa di essi una sorta di perturbanti *revenants*, o più precisamente dei *Doppelgänger*, visto che il loro corpo originale c'è ancora, fisicamente nel museo in forma di quadro, e sotto forma di ricordo nel nostro immaginario.

2.2.2. Il corpo nell'immagine: l'uso della riproduzione fotografica

All'interno di questa lunga fascinazione con le immagini si può collocare un tema molto frequentato da parte degli artisti contemporanei, quello della *masquerade* storico-artistica. Qui dobbiamo prendere in considerazione due aspetti: la relazione del *tableau vivant* con il ruolo fondamentale della riproduzione meccanica delle opere d'arte e la fotografia.

La riproducibilità meccanica, come abbiamo già visto, ha costituito una spinta fondamentale nella ricezione e nella creazione stessa dell'arte, diventando nei primi decenni del '900 una componente base per il lavoro artistico. Le esperienze della fotografia e del collage hanno aperto nuove possibilità alla riflessione meta-artistica, sia in termini di medium tecnico che come medium formale ed estetico. Questo ha avuto conseguenze particolarmente significative nel campo della citazione e della parafrasi³⁹⁹. La disponibilità di opere d'arte *ready-made* ha avuto un particolare

398 LOTMAN, *Il fuoco nel vaso...* cit., p. 123.

399 Su questo tema si rimanda ancora a ZUSCHLAG, *Von Kunstzitat zur Metakunst...* cit., p. 173.

successo negli anni '60 e '70 all'interno delle pratiche artistiche concettuali. Di queste vogliamo ricordare alcuni esempi al femminile, che con le *masquerade* di Sherman condividono l'interesse per la messa in scena del sè (secondo le categorie di Zuschlag: Selbstinszenierungen/Rollenspiele). Le artiste che vedremo non destrutturano l'immagine storico artistica; semplicemente se ne servono come bersaglio di critica. L'interesse è prevalentemente indirizzato alla superficie delle immagini, agli stereotipi della bellezza femminile sulla quale si consumano gli sguardi. Le tecnologie come medium espressivo sono state fondamentali per il lavoro di Ulrike Rosenbach e Valie Export⁴⁰⁰, in particolare nella forma della video performance e del fotomontaggio, perché ha permesso loro di “agire” artisticamente, e in questo modo criticare la posizione passiva della donna nella storia dell'arte e nella storia contemporanea. L'uso dell'immaginario storico artistico, dunque, non è il fulcro, ma il pretesto per la riflessione sull'immagine della donna nella società e nella storia. Di conseguenza, le due artiste citano e manipolano le opere d'arte precedenti per ricostruire non tanto un'antropologia dell'immagine quanto un'antropologia della donna, e la parallela critica sociale alla dominante cultura maschilista. Si tratta di un lavoro che indaga l'iconografia della donna non per “aprire” l'immagine - come invece succede in molta *Body Art* del periodo - ma per deviare l'attenzione, attraverso l'exasperazione della superficie del corpo dipinto, sul corpo vero, quello dell'artista, e di conseguenza quello della donna in generale. Abbiamo già avuto modo di vedere come questo interesse verso le opere del passato come “donna oggetto”, “donna superficie” non si sia affatto esaurito e che il museo immaginario di nudità femminili abbia solo cambiato configurazione in seguito alle implementazioni tecnologiche.

Il rapporto tra il corpo della donna e la sua rappresentazione pittorica vengono messi in discussione dall'artista tedesca Ulrike Rosenbach⁴⁰¹ in una serie di video performance incentrate intorno allo scontro/dialogo tra il corpo reale e quello dipinto. Rosenbach usa il proprio corpo come medium e lo mette in relazione con le immagini dipinte mediante l'uso della tecnologia di proiezione video. In questo modo le immagini si sovrappongono visivamente e concettualmente, fisicamente e

400Pioniera della media art e figure di spicco nell'arte femminista europea degli anni Settanta e Ottanta.

401Su Ulrike Rosenbach cfr. GERHARD GLÜHER, ULRIKE ROSENBACH, *Wege zur Medienkunst, 1969-2004*, Colonia, Wienand, 2005; ULRIKE ROSENBACH, *Spuren des Heiligen in der Kunst heute*, 2, a cura di Wolfgang Becker, Aachen, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, 1986.

virtualmente, trovando nella video performance una strategia estetica che, rispetto alla *Body Art* o alla pittura, possiede «ability to juxtapose “woman as subject” with “woman as object” in the same live event». ⁴⁰² Cronologicamente la prima opera significativa in questo senso è *Glaubst du nicht, das ich eine Amazone bin* (*Non pensare che io sia un'Amazzone*) del 1975, in cui Rosenbach scoccava le frecce su una riproduzione della *Madonna del Roseto* di Stefan Lochner (1451) [fig. 16]. La riproduzione dell'opera era montata su un cavalletto che, in virtù di un formato tondo, rimandava anche al disco del bersaglio. Due camere riprendevano l'evento e in tempo reale proiettavano su una parete le due immagini sovrapposte: il corpo dell'artista che compie l'azione e quello della Vergine che la subisce. In questo modo il viso proiettato di Rosenbach si trovava coinvolto visivamente nell'aggressione, sovrapposto e trafitto, quasi per attaccarsi per mezzo delle frecce all'immagine della Madonna in un'azione di auto-violenza.

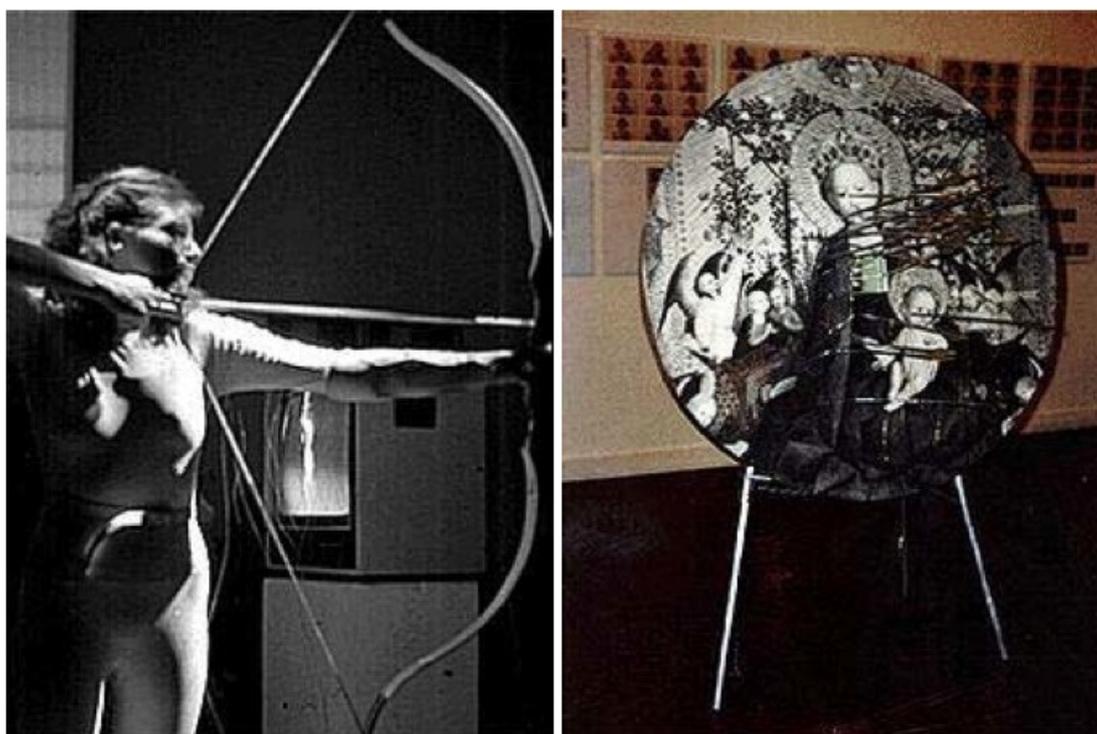


Fig. 16. Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin*, video-installazione, 1975, (fonte dell'immagine: www.medienkunstnetz.de)

⁴⁰²GÜNTHER BERGHAUS, *From Video Art to Video Performance: the Work of Ulrike Rosenbach*, in *Avant-Garde Film*, a cura di Alexander Graf, Dietrich Scheunemann, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 321-337, qui p. 324; cfr. anche ROSALIND KRAUSS, *Video: The aesthetics of Narcissism*, in "October", Vol. 1 (1976), pp.50-64.

Le implicazioni sono chiare: la *Madonna del Roseto* è un'opera nota e molto venerata a Colonia, la città natale dell'artista, che con essa instaura un rapporto di amore e di dolorosa separazione. La Vergine è vista come lo stereotipo passivo della donna, ma l'aggressione verso il modello si svolge, piuttosto che in un aperto rifiuto, attraverso questa identificazione e fusione. In tal modo Rosenbach ci comunica il dolore dell'atto che è necessario compiere per emanciparsi. Per la conquista della libertà è essenziale quindi distruggere una parte della propria identità culturale⁴⁰³. L'aggressività dell'Amazzone, del carnefice, è mitigata dalla figura martire di Rosenbach/Madonna del Roseto, in un'azione che ci sembra implichi anche dei rimandi iconografici a San Sebastiano, un'altra figura sostanzialmente passiva, che nell'arte rinascimentale veniva usata come pretesto per la rappresentazione del nudo maschile, e di conseguenza esibita per essere consumata dallo sguardo nel pieno della sua perfezione fisica. Rosenbach infatti, più tardi nella sua carriera, compirà questo passo verso l'unione mistica nella figura dell'ermafrodito nell'opera *Begegnung mit Eva Und Adam*, del 1982.

I lavori intorno al 1976 si confrontano con altre icone della storia dell'arte: la *Venere* e la *Primavera* di Botticelli nella serie dei *Tarocchi*, e ancora *Venere* nella video performance del 1976 allestita in modo tale da disseminare la scena di oggetti di consumo (i cosmetici, l'intimo, i liquori e altri oggetti da sexy-shop) e le relative pubblicità in cui l'immagine della *Venere* di Botticelli era usata nel materiale promozionale di tali prodotti. In questo modo la dea stessa si trova mercificata attraverso la sua immagine stereotipata di erotismo da consumo⁴⁰⁴. Anche in questo caso abbiamo un lavoro di aggressione/compassione verso il precedente, il cui ruolo sfuma tra l'immagine dello stereotipo e la vittima dello sguardo. Più precisamente, Rosenbach accusa la procedura di rappresentazione e lo sguardo, più che l'immagine stessa in cui la dea si trova intrappolata⁴⁰⁵. Il lavoro dell'artista si muove quindi ancora in superficie, sull'immagine della donna come costruito della società in uno scontro natura/cultura che sfocerà più tardi nel lavoro sugli archetipi della fertilità. La performance consiste nell'entrata in scena di Rosenbach, sul suo corpo viene proiettata l'immagine di *Venere*. L'artista ha il corpo dipinto, la parte anteriore in

403Ivi, p. 330.

404Cfr., ivi, p. 331.

405Cfr. ibidem.

bianco, quella posteriore in nero. Ruotando intorno al proprio asse, l'immagine proiettata viene di volta in volta proiettata o assorbita dal corpo/sfondo in una metafora della donna come immagine che nella società contemporanea viene da una parte sovraesposta come oggetto erotico, dall'altra invece è assorbita e ignorata dalla stessa, e quindi invisibile⁴⁰⁶.

Nei tardi anni Settanta l'artista tedesca continua a lavorare sul rapporto con l'immaginario storico-artistico ma la sua opera si tinge di tinte più mistiche e spirituali. La performance a Firenze vede introdotto un dualismo di forze opposte attraverso le immagini di *Venere* di Botticelli e la *Medusa* di Caravaggio. L'archetipo femminile è qui risolto in un rituale stregonesco di ritualizzazione e disseminazione di iconografie sabbatiche quali pentagrammi di fuoco e sale in cui l'incontro delle dee antiche, generatrici di vita e disseminatrici della morte diventano un modo simbolico per l'artista di inscenare la sua liberazione⁴⁰⁷.

L'altra artista, sempre in ambito austriaco e tedesco e dello stesso periodo, che si è servita delle icone museali per denunciare la superficialità della società dei costumi è Valie Export. La sua vicenda artistica si intreccia prima con l'Azionismo Viennese, e poi con Fluxus, in una carriera ricca e complessa di cui non ci interessa occuparci in questa sede, se non marginalmente, nel punto in cui l'artista elabora la sua versione di bellezze storico-artistiche. A differenza della mistica Rosenbach, Export ci fornisce una serie di immagini provocatorie in cui sovrappone il suo corpo all'interno delle riproduzioni di opere d'arte, e si orna di attributi iconografici prelevati dal mondo delle riviste femminili contemporanee: abbiamo così Export in jeans e t-shirt sullo sfondo di *Venere e Marte* di Botticelli, oppure davanti alla *Natività* di Botticelli in cui, al posto della Madonna col Bambino, troviamo l'artista con in braccio l'ultimo modello di aspirapolvere. Questa serie di fotomontaggi viene definita dall'artista *Body: Re-enactment*, perchè quello che le interessa è la lunga tradizione della performatività del corpo femminile nella tradizione visiva occidentale⁴⁰⁸. La critica all'oggettivizzazione della donna raggiunge qui il culmine in quanto le Madonne e le Veneri sono trasformate in casalinghe in una ricostruzione della storia della donna

406Cfr. ibidem.

407Ivi, p. 334.

408RUDOLF FRIELING, *Reality / Mediality Hybrid processes between art and life*, 2004, pubblicato sul sito media art net, al quale rimandiamo anche per la documentazione fotografica contributi critici. http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/performance/scroll/

che, dall'antichità fino a oggi, si vede relegata ad assumere una funzione subordinata nella società [fig. 17].



Fig. 17. Valie Export, *Die Geburtenmadonna*, fotomontaggio, 1976
(© VG Bild-Kunst 2004; VG Bild-Kunst 2004, scaricato da <http://www.medienkunstnetz.de>)

Le implicazioni psicologiche e teoriche di queste opere, che a prima vista potrebbero sembrare una parodia canzonatoria, emergono nel momento in cui vengono inserite in un altro medium, tra i numerosi utilizzati dall'artista, quello del film. Il ritorno del represso freudiano è infatti sullo sfondo del film sperimentale *Invisible Adversaries* (1976), la cui protagonista vive un dramma psicologico di alienazione e rifiuto da parte delle strutture sociali e da persone intime, anch'essi prodotto delle rigidità sociali in cui l'alterità femminile non riesce a trovare una collocazione. Anche in questo caso possiamo parlare della posizione della donna all'incrocio tra

sovraesposizione e invisibilità⁴⁰⁹.

In realtà, anche il compagno di numerose performance di Export, Peter Weibel, ha riflettuto sullo statuto delle immagini storico artistiche e sul ruolo d'artista oggi. Nel video del 1974, *The Theorem of the Identity Tritity*, Weibel usa la strategia di sovrapposizione tra il suo volto alternato a quelli del *Cristo* di Piero della Francesca e di Nikolaus Lenau, un poeta romantico austriaco. Le trasformazioni e transizioni sono accompagnate da citazioni evangeliche e versi di poesie. Come dice Weibel stesso,

I restore the dead faces to life and speech, so to speak, by superimposing over them my own face, and making faces of my own. The similarities and effects arising during this process are astonishing. Just as the faces have blended, the messages merge, too, now supplemented by Christ's 'Love Thy Neighbour as Thyself'. The theorem of identity is placed in question by the way the messages relativize one another.⁴¹⁰

La costruzione dell'identità e il rapporto con la storia sono quindi qui ben altra cosa rispetto alle intenzioni delle colleghe donne, conflittualità evidente anche nell'opera di Bill Viola.

Possiamo a questo punto riassumere che le pratiche di riuso della traduzione storico-artistica sono legate alle questioni riguardanti l'identità culturale, storica, di genere, ma anche all'identità stessa dell'immagine e a quanto essa sia cambiata a causa della sempre crescente diffusione delle tecnologie della visione e dei mass media.

2.2.3.L'immagine nel corpo: "topografia dell'interno e dell'esterno"

Tale atteggiamento sfocia in Cindy Sherman che, verso la fine degli anni '70, comincia a interrogare queste identità nella sua famosa serie *Film Stills*. Da quel

409ROSWITHA MUELLER, *The Uncanny in the Eyes of a Woman: Valie Export's "Invisible Adversaries"*, in "SubStance", n. 37/38 (1983), pp.129-139., EAD., *VALIE EXPORT Fragments Of The Imagination*, Bloomington and Indianapolis,Indiana University Press, 1994, HOMAY KING, *Vision and Its Discontents: Valie Export's Invisible Adversaries*, "Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture" Vol. 22. n.2, 2000, p. 25.

410Citato nella scheda dell'opera all'interno del sito MedienKunstNetz, <http://www.medienkunstnetz.de/works/das-theorem-der-identitaet-trititaet/> (ultimo accesso 06.12.1012)

momento le tensioni che regolano il problema del *tableau vivant*, tensioni che scaturiscono dall'incertezza nel riconoscimento dei confini che dividono la rappresentazione dalla realtà⁴¹¹, vengono portate da Sherman a un nuovo livello mediale.

Cindy Sherman è un'artista che lungo tutta la sua carriera ha sperimentato il proprio corpo come immagine. La complessità di questo percorso è stata oggetto della recentissima mostra retrospettiva allestita al MoMA di New York. La mostra è stata l'occasione per rileggere sia l'opera dell'artista che la copiosa produzione critica a essa legata. La vasta produzione teorica su Cindy Sherman è stata incentrata perlopiù intorno a letture di tipo femminista, che l'hanno vista interprete d'eccellenza di una critica allo sguardo maschile nella cultura occidentale. Messe in prospettiva dall'opera recente di Sherman tali consolidate interpretazioni assumono nuovi connotati. Emergono per esempio le relazioni biografiche inscritte nelle opere, visto che Sherman si sta confrontando nel corso del tempo con modelli femminili legati alla sua stessa età. Di conseguenza, interpretare oggi per esempio i *Film Stills* non invalida le interpretazioni precedenti ma le pone in una diversa prospettiva, visto che il lavoro recente di Sherman si confronta ora con l'immagine di ricche donne americane dell'alta società. La costante del suo lavoro risulta essere comunque la parodia dei modelli della donna trasmessi dalla cultura mediatica, il travestimento che mescola elementi *high and low*, l'arte contemporanea e le immagini dei mass media. Come ha notato però Hal Foster, l'interpretazione delle opere giovanili di Sherman fanno emergere una giovane donna non semplicemente vittima di ruoli imposti, come si era scritto a quel tempo:

These are scenes less of ideological interpellation from the outside than aspirational identification from within: the young women struggle to approximate the scripted types, not to escape from them. In some way this makes the work more feminist than feminist critics believed, because it suggests how we import alien identities into ourselves: 'If only I could get my hair right, clear up my skin, buy the right blouse, I could be me.'⁴¹²

411 Cfr., anche, BRIGITTE PEUCKER, *The material image: Art and the Real in Film*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 42.

412 HAL FOSTER, *At MoMA*, recensione della mostra "Cindy Sherman" (MoMa New York, February 26–June 11, 2012) originariamente apparso in "London Review of Books", vol. 34, n. 9, 10 maggio 2010, p. 12, qui citato dalla versione on line: <http://www.lrb.co.uk/v34/n09/hal-foster/at-moma>.

Questo importare le identità altre nella sfera della soggettività, come condizione necessaria per la costituzione dell'io, è al centro di tutta l'opera di Sherman e opera a livelli stratificati e interagenti. In ogni caso al centro compare l'artista, che è quasi sempre il medium principale dell'opera, anche qui nel doppio senso di farsi immagine e di fare l'immagine, una strategia che provoca nello spettatore uno spaesamento e un cortocircuito nella percezione tra immagine, rappresentazione e realtà.

Ne deriva che l'iscrizione della soggettività nelle opere da parte di Sherman va ben oltre quel "divertimento" a cui l'artista spesso fa appello nelle sue numerose interviste. La situazione contraddittoria che si crea intorno all'opera dell'artista americana è dovuta anche a una sua posizione poco incline alla "teoria", mentre invece i critici hanno fatto della sua opera dei veri e propri oggetti teorici. Questo paradosso è caratteristico delle opere di Sherman che in effetti a prima vista sembrano parodistiche impersonificazioni dei *cliché* femminili, ma da una seconda lettura producono nello spettatore un profondo disagio: ci si riconosce nello sguardo voyeuristico e nella curiosità di osservare e ricostruire tanto i personaggi rappresentati e le loro storie, quanto la fuggevole identità di Cindy Sherman che è sempre presente nelle immagini, ma non si lascia afferrare mai. Sin dalla serie dei cosiddetti *Film Stills*, in cui l'artista impersonifica vari stereotipi della donna nella cultura cinematografica, emerge una lampante e profonda inquietudine: «Sherman the model, dresses up into character while Sherman, the artist, reveals her character's masquerade», in modo da attirare l'attenzione alla "superficialità" (*surfacedness*)⁴¹³. Questa superficialità però, nell'atto di essere enfatizzata, rimanda a qualcosa che invece non si vede, a qualcosa che non si può, non si vuole e non si deve vedere. Come nota Laura Mulvey⁴¹⁴, attraverso una lettura retrospettiva e

413MULVEY, *Cosmetics and Abjection...* cit. p. 68. cfr. anche NORMAN BRYSON, *The Ideal and the Abject: Cindy Sherman's Historical Portraits*, in "Parkett", n. 29, pp. 91-3

414Laura Mulvey è una delle più note critiche di orientamento femminista e il suo fondamentale saggio del 1991 - *A Phantasmagoria of the female body: a Work by Cindy Sherman* -, è considerato tutt'ora un caposaldo dell'estetica femminista contemporanea. Per ripercorrere il pensiero di Mulvey sulla Sherman ci serviremo della riedizione del testo del 2006, apparso con un titolo diverso, *Cosmetics and Abjection...* cit. In questo contributo la studiosa nota già nell'inizio della carriera di Sherman alla fine degli anni '70 una svolta estetica nel senso della ri-rappresentazione del corpo femminile. La rivoluzione operata da Sherman consiste nella reintroduzione del corpo della donna in un panorama artistico che, nel clima del femminismo della prima ora, aveva cercato di evitare qualsiasi sua rappresentazione, in quanto connotato da "significati dominanti" quali il suo essere sostanzialmente un oggetto sessuale, per rifugiarsi di conseguenza in un'arte concettuale e teorica (ivi, p. 67). La messa in scena del corpo della donna

rovesciata, a partire cioè delle immagini più tarde, l'arte di Sherman rivela in potenza quest'opposizione binaria interno/esterno. La superficializzazione dell'immagine in Sherman è quindi una strategia di immaginazione, di modalizzazione dello spettatore a guardare oltre, a guardare dentro, ad “aprire” l'immagine. L'interno del corpo immagine sarà il tema della maggior parte dell'opera di Sherman nei tardi anni Ottanta: ciò che resterà è il disgusto, fatto di fluidi corporei, resti di un corpo ora espresso da frammenti di protesi, peli, detriti sessuali, le sostanze repellenti che la facciata cosmetica aveva il ruolo di velare⁴¹⁵. In queste immagini cambia la prospettiva e il punto di vista fotografico è puntato in basso verso il suolo, dove si riversa la materia. Mulvey nota che, con la disintegrazione del corpo, anche la fotografia perde ogni coesione e organizzazione formale, tanto che il senso della frammentazione fisica si rispecchia in quella dell'immagine.⁴¹⁶ Allo stesso tempo le fotografie crescono di formato, diventano immense superfici in cui lo sguardo dello spettatore si perde, non disponendo di alcun punto d'aggancio formalmente riconoscibile.

In queste opere lo spettatore non è più in grado di immaginare nulla, perché gli è stato fatto vedere troppo. L'immagine è più che “aperta”, è rovesciata, l'interno è portato all'esterno, la *Gestalt* verticale si frantuma senza orientamento; la forma è quindi completamente distrutta. Ciò che resta però è la ritenzione mnemonica della forma nello sguardo dello spettatore che, per dare senso a quest'immagine di orrore, deve fare appello alle proprie immagini della memoria, *deve* ricordare. Quest'obbligo di ricordare è presente, come abbiamo trattato all'inizio, anche nei History Portraits, serie coeva a quella dei cosiddetti “Vomiti”.

Abbiamo già avuto modo di vedere una simile strategia di distruzione formale della *Gestalt*, del appello al ricordo e alla tradizione visiva nella dissoluzione della natura morta - mediante l'introduzione degli effetti del tempo – nell'opera di Sam Taylor-

attraverso le ri-rappresentazioni di quelle immagini, connotate sessualmente, messe in circolazione sia dalla *high culture* che da quella *low*, reiterano così uno sguardo culturalmente codificato, il “to-be-looked-at-ness” della femminilità (ivi, p.71). Nelle sue serie fotografiche successive Sherman assumerà un umore più cupo e grottesco, a partire dalle immagini ispirate alla moda, in cui l'esagerazione delle formole patinate delle riviste comincia a indicare un sintomo di inquietudine e di ansia verso questi corpi facciata. La superficie comincia a dissolversi per suggerire quanto vi si cela dietro (ivi, p.72). Durante gli anni Ottanta questo mostruoso femminile verrà sempre più a galla, fino a culminare, nei tardi anni Ottanta, nell'asaurimento della topografia esterno/interno, in un ciclo di immagini dalle quali la figura scompare completamente.

415Cfr., MULVEY, *Cosmetics and Abjection...* cit. p.74.

416Cfr., Ivi, pp.74-75.

Wood, anche qui con evidenza e l'enfasi sul l'effetto del “vedere troppo”.

2.3.Modalità mediali delle cose e dei corpi nello schermo

Rispetto alle fotografie di Cindy Sherman, nella più recente esperienza artistica di Taylor-Wood l'uso del video e delle nuove tecnologie della visione aggiungono un ulteriore livello di complessità tra la materialità della presenza “corporea” e la sua rappresentazione e mediazione mediante immagini elettroniche e digitali. È noto che l'inafferrabilità delle immagini è oggi al centro di un ampio dibattito che prende di volta in volta nomi differenti, ma che ha come denominatore comune il fatto di riconoscere all'immagine un ruolo culturale, sociale e cognitivo decisivo. All'interno di tale discussione, le immagini create e diffuse dai nuovi media tendono a essere considerate in termini di simulacri⁴¹⁷, di «riproduzione con scarso valore di immagine»⁴¹⁸, di «ombre digitali»⁴¹⁹. È davvero così?

Non abbiamo l'ambizione di rispondere a questa domanda né in termini conclusivi, né in termini generali. Il nostro compito sarà piuttosto quello di fare una domanda a uno specifico oggetto, per vedere dove questo ci possa portare. Più precisamente, cercheremo di mettere a confronto *Still Life* con un ipotetico dipinto tradizionale della natura morta – ipotetico perché il sottotesto di *Still Life* non è *un dipinto*, né un *genere*, ma il *ricordo del dipinto* – e faremo tale comparazione in un'ottica degli studi sull'intermedialità, a nostro avviso una prospettiva inversa e interessante per parlare, in fondo, delle problematiche legate all'immagine.

Nella prima parte di questa trattazione abbiamo visto che alla base di ogni discorso sull'intermedialità sta la comprensione di cosa si intende quando si parla di medium, e abbiamo individuato nel modello basato sulle modalità dei media, così come

417Ci riferiamo al termine nell'accezione in cui è stata usata da Baudrillard, e da tutta la produzione teorica che ne è conseguita. JEAN BAUDRILLARD. *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981; sul tema della realtà e il virtuale si può vedere anche TOMÁS MALDONADO, *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, 1992. Si veda anche HANS-ULRICH GUMBRECHT, *Is There a Problem With “Authentic Presence”?*, in *Mediale Gegenwärtigkeit*, a cura di Christian Kiening, Zurigo, Chronos Verlag, pp. 71-79.

418«Il loro intento è assumere l'aspetto di...” e non di rimandare a sé stesse, tenendo insieme trasparenza e opacità», BOEHM, *Dal medium all'immagine...cit.*, p. 142.

419BELTING, *Immagine medium, corpo.... cit.*, in particolare pp. 83-85.

sviluppato da Lars Elleström⁴²⁰, una griglia molto utile per la comprensione dei fenomeni mediali. Faremo ancora riferimento a tale modello per svolgere una mappatura che potrà risultare forse un po' meccanica e rigida, ma che si rende comunque necessaria al fine di far emergere il complesso assetto mediale di *Still Life*. Il nostro obiettivo sarà quindi quello di svolgere un'analisi comparativa tra le strutture profonde di *Still Life* e quelle di una natura morta dipinta, di confrontare in altri termini le loro configurazioni mediali; procederemo successivamente all'analisi della struttura che regola il loro rapporto intermediale, nonché della relazione che si crea nel processo di transfer mediale, cioè la *trasposizione* e il *riferimento intermediale*⁴²¹.

Ogni struttura mediale, per Elleström, può essere espressa in termini di *medium base* e *medium qualificato*⁴²², categorie che, per manifestarsi, hanno sempre bisogno di un *medium tecnico*⁴²³.

Il *medium tecnico* di *Still Life* consisterà così in un hardware costituito principalmente dal monitor; il monitor rende visibile la copia del video memorizzata nel supporto del dvd⁴²⁴. Il monitor è dunque l'oggetto che media, e in questo senso “realizza” e “mostra” *Still Life*, che a sua volta consiste in una serie di immagini in movimento (*medium base*) connotate come video (*medium qualificato*). Di conseguenza il medium tecnico può essere considerato la “forma”, mentre gli altri media, qualificato e base, formano il “contenuto” latente⁴²⁵.

420Cfr., ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit.

421Ci riferiamo qui alla definizione di combinazione intermediale di Irina Rajewsky, dove la «qualità intermediale di questa categoria è determinata dalla costellazione mediale che costituisce un determinato prodotto mediale, in altre parole il risultato di un processo di combinazione di almeno due media convenzionalmente distinti o forme mediali di articolazione». La combinazione intermediale è quindi il prodotto, e deve essere distinta da altre due subcategorie dell'intermedialità: trasposizione intermediale e riferimento intermediale. Cfr. IRINA RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in “Intermedialités”, n.6 (2005), pp. 43-64.

422Media base e media qualificati devono essere intesi in termini astratti. Ricordiamo che il medium qualificato per essere considerato tale, «deve essere prodotto all'interno di circostanze comunicative stabilizzate» e cioè «adempiere certe convenzioni estetiche» per poter essere accettato come tale. Cfr. ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., pp. 25-26. Per esempio un medium base è il testo, un medium qualificato un romanzo; oppure un medium base è l'immagine, mentre il dipinto è il medium qualificato.

423Medium tecnico è il medium materiale effettivo, la “forma” che realizza e manifesta le proprietà latenti dei media, il “contenuto” (Cfr., ELLESTRÖM, p. 30)

424 Il dvd è il supporto del video, per cui è necessario anche il lettore dvd; non trattandosi di elementi effettivamente visibili durante la fruizione dell'opera, non ci occuperemo di questo aspetto, di natura più tecnica.

425Il video è una forma artistica a regime di immanenza plurale, quindi si può manifestare anche all'interno di un altro medium tecnico, così come il monitor al quale stiamo facendo riferimento

Una natura morta, che chiameremo NM è un dipinto; ha come medium tecnico il proprio supporto, tela o tavola che sia, su cui sono stesi diversi pigmenti in un legante, che possiamo definire più semplicemente come pittura.

	Natura Morta NM	<i>Still Life</i>
Medium tecnico	Tela, pittura	Monitor LCD e (supporto di memorizzazione DVD)
Medium Base/Medium qualificato	Immagine/Dipinto	Immagine in movimento/Video

Ora bisogna fare un'ulteriore distinzione. Come abbiamo già più volte ribadito, Hans Belting sostiene che le immagini e i media sono due aspetti complementari ma distinti e che:

ogni iconologia oggi deve quindi parlare sia dell'unione di immagine e medium sia della loro differenza, laddove medium è da intendersi come ciò che trasporta o ospita l'immagine. Nessuna immagine visibile giunge sino a noi senza una mediazione. La loro possibilità di essere viste dipende dalla specificità del medium in cui si trovano, che ne regola la percezione e determina l'attenzione dello spettatore⁴²⁶.

Se quindi vogliamo comprendere la combinazione mediale di un'opera d'arte, dobbiamo considerare l'immagine *insieme* al suo medium, nei termini cioè della loro specifica configurazione⁴²⁷. Per far convergere l'immagine e medium in modo tale da poterne parlare in termini di sistema unitario, useremo «il modello per la comprensione delle relazioni intermediali», che in Elleström è un modello multimodale, basato cioè sulle modalità dei media.⁴²⁸ L'articolazione delle categorie

potrà ospitare anche altre immagini. Per esempio, io ho visto *Still Life* su Youtube, per cui il medium tecnico è stato costituito dal monitor del mio computer, mentre il video proveniva dalla sua collocazione all'interno di un server. Comunque, qui stiamo analizzando l'opera come se fosse nelle sue ideali condizioni espositive.

426 HANS BELTING, *Immagine, medium, corpo...* cit., p. 77.

427 Lasciamo per ora da parte la complessa problematica dell'immagine, della doppia articolazione di Boehm e Wollheim.

428 Che, ricordiamo, è un approccio volto allo studio dei media non a partire dalle forme medialità stabilite, ma sulle categorie di base delle caratteristiche, qualità e aspetti di tutti i media. LARS ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., p. 15.

di analisi in termini di modalità ci permetterà di integrare anche gli aspetti legati alla memoria e al corpo, due elementi che continueranno a intrecciarsi nel nostro percorso.

Vediamo quali sono le modalità della configurazione mediale *Still Life*:

a. *Modalità materiale* (interfaccia latente del medium): consiste nella superficie bidimensionale di immagini elettroniche in movimento.

b. *Modalità sensoriale* riguarda la percezione e la strutturazione dei dati sensoriali come pure la percezione e l'esperienza di tutti i livelli mediali e modali; il primo livello è costituito da *dati sensoriali* che hanno origine dall'oggetto, fenomeno o evento, e che non possono essere afferrati in isolamento, senza cioè un agente che li percepisce e li interpreta⁴²⁹. Il secondo livello è costituito dai nostri *recettori* che trasferiscono lo stimolo al sistema nervoso. Il terzo livello è la *sensazione*, esperienza ed effetto della stimolazione⁴³⁰, che coinvolge i sensi, ma può attivare anche ricordi e processi psicologici più complessi⁴³¹. Ecco, in altri termini, tornare in gioco ciò che Belting chiama corpo, e la sua attiva presenza nella configurazione mediale.

Nel caso dell'opera che stiamo trattando questa modalità include prima di tutto la vista e, a un secondo livello, l'attivazione del ricordo di determinate esperienze sensoriali, la memoria delle nature morte tradizionali, dei dipinti⁴³².

c. *Modalità spazio-temporale*. Partendo dal presupposto che i dati sensoriali possono essere afferrati come sensazioni solo se sono veicolati da qualche tipo di forma durante l'atto della percezione, questa modalità riguarderà la strutturazione della percezione sensoriale dei dati sensibili, dell'interfaccia materiale, attraverso le quattro dimensioni di altezza, larghezza, profondità e tempo⁴³³.

Still Life, dunque, è veicolata da un'interfaccia bidimensionale in cui sono iscritte immagini in movimento, include cioè la dimensione del tempo; questo significa che i suoi dati sensoriali cambiano.

429Ivi, p. 17.

430Ibidem.

431Elleström stesso include le sensazioni intersoggettive e i ricordi come possibili effetti dell'esperienza sensoriale dei media.

432Abbiamo parlato a lungo della capacità delle immagini di liberarsi dai loro rispettivi media e di migrare nella memoria - nel medium del corpo - come pure delle interazioni tra questi ricordi mediali e la percezione di altre immagini. È un tipo di problema che vedremo ripresentarsi tra poco.

433ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., p. 19.

Prima di procedere con l'analisi della modalità semiotica riepiloghiamo la configurazione di *Still Life* mediante un confronto con NM.

	NM	<i>Still Life</i>
Modalità materiale (interfaccia corporea latente del medium; luogo dove i sensi incontrano l'impatto materiale)	Superficie bidimensionale con immagine; (medium base <i>immagine</i> nella sua forma qualificata di dipinto si manifesta nel medium tecnico tela+pittura)	Superficie bidimensionale con immagini in movimento; (medium base <i>immagine in movimento</i> nella sua forma qualificata di video installazione si manifesta nel medium tecnico del monitor)
Modalità sensoriale (atto fisico e mentale della percezione dell'interfaccia del medium)	Vista	Vista, ricordo, intersoggettività
Modalità spaziotemporale	Bidimensionale; i dati sensoriali non cambiano	Bidimensionale, temporale; i dati sensoriali cambiano

Come vediamo dalla tabella, la differenza più lampante è quella della modalità materiale dell'interfaccia latente del medium che veicola media, base e qualificati, diversi; ciò comporta la *differenza modale* nella tipologia dei *dati sensoriali spaziotemporali* dell'immagine: quelli di NM sono fissi, quelli di *Still Life* invece mutano. Ciò che invece resta in comune tra i due sistemi è la superficie bidimensionale del medium tecnico nonché il *medium base*, che abbiamo definito con il termine generico di *immagine*.

Quest'ultima considerazione, per quanto possa sembrare banale, ci fa intuire il fatto che l'immagine possa essere considerata come un sistema plastico di segni in grado di attualizzarsi in e attraverso diversi supporti materiali⁴³⁴. Questi ultimi sono dunque

⁴³⁴*Materiale* è qui da intendersi in senso lato, sia come materia vera e propria (tela con pittura), sia come supporto di visualizzazione di informazioni elettroniche. Anche le immagini "virtuali" necessitano di un supporto per essere archiviate e veicolate, quindi si parlerà di segnali elettrici che si manifestano in un monitor; ma un'immagine elettronica può anche essere stampata, e il prodotto finale sarà per esempio una superficie piana, di carta e inchiostro. Se si tratta di immagini in movimento, la procedura potrà essere applicata a un solo fotogramma del video, ma non al video

il luogo dove il sistema plastico si congiunge alla modalità materiale, e tale configurazione dà vita all'interfaccia latente dell'opera d'arte⁴³⁵.

Ora possiamo cercare di formulare la domanda che ci siamo proposti di fare alle nostre opere d'arte all'inizio di questo capitolo, che ci poniamo ora e che deve essere articolata su tre livelli:

a) quali sono i meccanismi che rendono possibile che una configurazione plastica di segni - superfici colorate su supporto rigido -, che consiste nella rappresentazione della frutta, un'immagine cioè denotata, venga riconosciuta da parte del fruitore come “dipinto”, appartenente al genere “natura morta”, cioè come un'immagine culturalmente connotata?

b) quali sono i meccanismi che rendono possibile che la stessa configurazione di segni in un medium diverso – immagine elettronica a base fotografica, in movimento -, che consiste nella rappresentazione della frutta, un'immagine cioè denotata, venga riconosciuta da parte del fruitore come un video che media un dipinto appartenente al genere “natura morta”, cioè un'immagine culturalmente connotata, e non semplicemente la registrazione di un dato reale, cioè un video che rappresenta la frutta?

c) questa seconda immagine, immagine di frutta a primo livello, e immagine dell'immagine connotata come “dipinto 'natura morta’” al secondo, si comporta come un simulacro, una “riproduzione con scarso valore di immagine”, un“ombra digitale”?

Per affrontare la complessità del quesito, dobbiamo prima di tutto concludere il nostro percorso tra le modalità mediali, con quella che abbiamo lasciato in sospeso e che ci fornirà qualche indizio per procedere: la modalità semiotica.

d) Modalità semiotica: coinvolge la creazione del senso all'interno del medium

stesso. D'altra parte il video potrà essere attualizzato su molti monitor diversi, in luoghi e tempi diversi, mentre un dipinto non può essere soggetto a tale processo. La sua immagine, però, sì.

435Facciamo un esempio: il medium tecnico di una scultura può essere il materiale fisico “marmo”, ma la statua consiste nella configurazione di un specifico sistema plastico attraverso un'estesa superficie solida (ELLESTRÖM, *Media...cit.*, p.17). Per illustrare questo evento possiamo scegliere un esempio famosissimo, i *Prigioni* di Michelangelo, figure che emergono da un blocco di marmo per prendere forma. Il processo di “in-formazione” della materia, la sua forma in potenza, fa capire con chiarezza cosa intendiamo per interfaccia latente di un medium.

concepito spazio-temporalmente. Nel suo modello, Elleström, sulla base dei concetti di simbolo, indice e icona derivati da Peirce⁴³⁶, propone tre modi per la modalità semiotica: *convenzione*, *somiglianza* e *contiguità*⁴³⁷. Nella maggior parte dei casi, questi tre modi sono co-presenti, ma spesso è uno tra loro a dominare la costruzione del senso.

In *Still Life*, un'immagine a base fotografica, prevale il modo della *contiguità*: il video mantiene con il referente delle cose reali una relazione di impronta che non è solo quella dell'istante fotografico, ma di tutto il processo, successivamente modificato dalla temporalità accelerata. Come abbiamo visto, la modalità sensoriale non è pura registrazione di dati esterni, ma è anche esperienza, ed è capace di innescare nel fruitore anche un'attivazione di ricordi. Questo vuol dire che l'interazione tra le modalità non sono da intendersi solo come un processo sequenziale ma anche come un continuo rimando tra modi nell'atto della creazione del senso. Quindi, nel momento in cui l'osservatore afferra l'immagine visivamente, in contemporanea si attiva un processo di interpretazione. *Still Life*, lo abbiamo sottolineato più volte, è un'immagine fatta apposta per innescare ricordi mediali, in particolare il ricordo delle nature morte dipinte, e questo ci conduce al modo della *somiglianza*. Ciò vuol dire affermare che, all'atto di fruizione di *Still Life*, noi non vediamo solo la rappresentazione di un cesto di frutta, ma siamo in grado di riconoscervi un sottotesto culturale, quello della natura morta dipinta. *Still life*, in altre parole, *rappresenta* la cosa, la frutta, ma virtualmente *media*⁴³⁸ il dipinto (che rappresenta la natura morta). Questo ragionamento ci ha portato sul terreno della *convenzione*, poiché una parte essenziale della generazione di senso di *Still Life* è orientato verso la capacità dello spettatore di attribuire all'immagine percepita un valore simbolico, quello della tradizione visiva della natura morta. In questa relazione simbolica il titolo è fondamentale. Nella configurazione intermediale

436«thinking based on propositional representations can be described as meaning created by conventional, symbolic sign functions, whereas thinking based on pictorial representation can be described as meaning created by indexical and iconic sign function.»: *ivi*, p. 22.

437Per la discussione dell'uso della tripartizione di Peirce nella storia dell'arte cfr. BAL, BRYSON, *Semiotics and Art History...* cit., pp. 188-189.

438Ricordiamo che per Elleström mediazione e rappresentazione sono strettamente associate, ma allo stesso tempo diverse. Mediazione è la relazione tra media tecnici e media base e qualificati; la rappresentazione è la relazione tra media base e qualificati e quello che essi significano. La rappresentazione quindi appartiene alla modalità semiotica, che è solo uno tra i molti aspetti dei media e della mediazione. ELLESTRÖM, *Media...* cit., p. 32.

dell'opera, il titolo assume il ruolo di indice, nel senso di un puntatore, un “commentatore” albertiano; dicendo “Still Life”, il titolo modalizza lo spettatore culturalmente a *leggere* l'immagine all'interno di una specifica tradizione visiva, e non come pura registrazione fotografica di un dato della realtà.

Articoliamo ora la discussione a partire dai livelli suggeriti dalla domanda.

2.3.1. La natura morta nell'immagine

Gottfried Boehm, una delle figure chiave del dibattito sulla questione delle immagini, ha cercato in molti suoi scritti di definire il fatto che l'uomo è capace di vedere un'“immagine” all'interno di una superficie materica di forme .

Ciò che le immagini “sono” in quanto immagini, nella loro più ampia variabilità storica, ciò che esse “mostrano”, ciò che esse “dicono” lo si deve [...] a un fondamentale contrasto visivo, che si può insieme definire il luogo d'origine di ogni senso figurativo. Qualunque cosa un'artista abbia voluto rappresentare, nell'oscura penombra delle caverne preistoriche, nel contesto sacrale della pittura di icone, nello spazio ispirato del moderno atelier, ciò deve la sua esistenza, la sua condivisibilità, l'efficacia del suo effetto, alla specifica ottimizzazione di quella che chiamiamo [...] “*differenza iconica*”. Questa designa una potenza insieme visiva e logica, che caratterizza la peculiarità dell'immagine, la quale appartiene insopprimibilmente alla cultura materiale, è iscritta irrinunciabilmente nella materia, eppure vi lascia apparire un senso che allo stesso tempo supera ogni fatticità⁴³⁹.

La logica delle immagini si esprime dunque attraverso la fondamentale nozione di “differenza iconica” che, formulata in questo saggio del 1994, sarà ripresa e sviluppata nei lavori successivi. Nel 2004 Boehm richiama il concetto di differenza per concentrarsi più propriamente sull'interazione della forma e del senso all'interno di un'immagine, chiedendosi come sia possibile che “nel continuum uniforme del mondo materiale” qualcosa sia capace di “mostrarsi”, piuttosto che semplicemente “apparire”, che cioè «all'occhio si riveli una visione che affiora dalla materia, si

⁴³⁹GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, 1994, tr.it., in *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina di Monte, Michele di Monte, Roma, Meltemi, 2009, pp. 37-67, qui p. 57; il corsivo è nostro.

dischiuda un senso. L'*iconico* si basa dunque su una *differenza* realizzata dal vedere»⁴⁴⁰. Questa differenza è fondante per la capacità di vedere l'immagine nella sua globalità, vedere qualcosa in come qualcos'altro, detto altrimenti «né l'uno né l'altro, ma piuttosto l'uno *nell'altro*»⁴⁴¹.

Quest'ultima considerazione è di estrema importanza, perché, come avremo modo di vedere, è proprio all'interno di questa relazione che si gioca la strategia della revisione nei termini di “distruzione della pittura”.

Abbiamo ora stabilito che, grazie al principio della differenza iconica, l'osservatore è in grado di distinguere all'interno di un conglomerato materico dei segni dotati di senso, di riconoscere le forme significanti⁴⁴². Per tornare all'esempio della natura morta NM, l'occhio distingue nei strati e grumi di pigmento stesi su un supporto rigido delle “cose”: mele, uva, oggetti, e quant'altro. Abbiamo visto che in termini mediali ciò viene definito *rappresentazione*, ma con questa considerazione siamo ancora nell'ambito della denotazione. In altre parole per ora siamo riusciti a distinguere il livello di media tecnici (materia) e media base (immagine). Ora ci resta da capire come tale configurazione mediale di supporto con colore che rappresenta qualcosa, possa essere riconosciuto come il medium qualificato di “dipinto”.

Per cercare di rispondere, dobbiamo commentare ancora l'aspetto dei media base e qualificati, che Elleström ha definito come contenuto “latente” del medium tecnico. Proviamo a farlo, invece che dalla prospettiva del medium, da quella dell'immagine. Secondo Gottfried Boehm, ogni immagine ha bisogno di diversi media per essere

440GOTTFRIED BOEHM, *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini*, 2004, tr.it., ivi, pp.105-124, qui p. 109.

441Ivi, p.119.; si veda a tal proposito anche la posizione di Arthur Danto, che lo stesso Boehm ritiene significativa; secondo Danto questa dialettica tra immagine e supporto è espressa in termini di “opacità” e “trasparenza”; la teoria dell'immagine di Danto considera l'opacità in termini di materiale di cui è fatta l'opera, noi lo abbiamo definito medium tecnico; in questa prospettiva l'attenzione dello spettatore è attirata dalla componente puramente fisica dell'opera d'arte. Allo stesso tempo però, siccome si tratta di materia manipolata dall'artista nella quale qualcosa viene rappresentato e riconosciuto, Danto parla di trasparenza: «Lo scopo dell'artista della trasparenza, quindi, non è di produrre la convinzione che sembra “F” sia vero se applicato a un grappolo d'uva dipinto, ma che “è F” è creduto vero dei grappoli reali, essendo però questa credenza falsa grazie alla stupefacente abilità tecnica dell'artista». Tuttavia, per quanto l'illusione di verità possa essere riuscito, la componente del medium non sarà mai eliminabile, per cui «ci sarà sempre un residuo materiale che non potrà essere dissolto in puro contenuto». Cfr. ARTHUR DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, 1981, tr.it., Bari, Laterza, 2008, pp. 190-193.

442 Cfr., BOEHM, *Al di là del linguaggio?... cit.*

realizzata, dal materiale fisico alla mutevole natura della luce, per cui,

la delimitazione di una superficie vuota implica un arresto, un *fissarsi* della materialità.

Lo spazio di libertà che ora si dischiude è quello della rappresentazione. Abbiamo qui a che fare con un medium trasformato, un *medium di secondo grado*⁴⁴³.

Ci sembra di poter cogliere in questo passaggio una notevole affinità con le teorie sulle modalità mediali, tanto che il fissarsi della materialità può essere associato a quanto abbiamo finora chiamato *medium base*, mentre “il medium di secondo grado” non è che il *medium qualificato*. Abbiamo individuato un altro legame di corrispondenza, in grado di arricchire reciprocamente il metodo intermediale e le posizioni più filosofiche di Boehm. Parlando di medium qualificato, abbiamo detto che si tratta di una categoria astratta “prodotta all'interno di circostanze comunicative stabilizzate ad adempiere a determinate convenzioni estetiche” per poter essere accettato come tale, cioè come musica, immagine, danza, etc⁴⁴⁴. Per Boehm i media tecnici, che egli chiama «media naturali informi o scarsamente informati», si rivelano in prospettiva delle intenzioni formative dei “substrati”⁴⁴⁵. Essi sono al contempo, tuttavia, anche media sociali, religiosi o culturali. «La potenzialità formale contenuta in questi presupposti – osserva ancora Boehm - si sviluppa “alla luce” di determinate costellazioni storico antropologiche, che da parte loro rappresentano ciò che si può definire un medium comunicativo»⁴⁴⁶, aggiungendo

Riflessioni di questo tipo farebbero pensare che la realtà dell'immagine si sviluppi e diventi comprensibile nell'interazione di medium e forma. Ma è un'aspettativa che resta delusa. Sono invece necessari ulteriori e assai più specifici punti di vista che dipendono dall'organizzazione della percezione umana. Solo attraverso il lavoro dello sguardo l'illimitata diffusione dei media naturali acquisisce un diverso statuto⁴⁴⁷.

A questo punto possiamo verificare un'effettiva convergenza tra le posizioni di

443GOTTFRIED BOEHM, *Dal medium all'immagine*, 1999, tr.it. in *La svolta iconica...* cit., pp. 125-143, qui p. 131.

444ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., p. 25-26.

445BOEHM, *Al di là del linguaggio...* cit., p. 130.

446Ivi, p. 131.

447Ibidem.

Boehm e di Elleström, segnatamente nelle sue modalità dei media incentrate intorno alle modalità percettive che si verificano attraverso i modi sensoriali e spazio-temporali, come attori fondamentali dell'attualizzazione dell'immagine. Possiamo parlare allora solo di immagini, o solo di media? Il dibattito in atto ci sta dimostrando che è necessaria la presenza di un terzo elemento che percepisce e attualizza l'immagine: il corpo. Siamo tornati all'inizio, e dobbiamo riaprire la trama del nostro discorso.

In una prospettiva di immagine ci riferiremo pertanto a *modalità semiotiche* che caratterizzano una determinata configurazione visiva. Dalla prospettiva intermediale, parleremo di *transmedialità*, un'intersezione tra la semiotica culturale lotmaniana di matrice testuale e gli aspetti materici delle sostanze espressive.⁴⁴⁸ In terzo luogo, la modalità sensoriale e spazio-temporale in cui necessariamente avviene ogni attualizzazione dell'opera, è una *prospettiva antropologica*.

Un'opera d'arte è quindi una funzione culturale a tre termini la cui reciproca interazione contribuisce alla creazione del senso dell'opera. Il *dipinto* che rappresenta la frutta, e viene interpretato come *natura morta*, sono dunque due livelli di medium qualificato. La specificità del medium, ricordiamo con Belting, contribuisce sostanzialmente all'economia della percezione e dell'attenzione da parte del fruitore, tanto che

Noi ricordiamo le immagini addirittura a partire dalla specifica forma mediale in cui le abbiamo incontrato per la prima volta, e ricordare significa, per prima cosa, *liberare le immagini dai loro media originali, e poi ridare loro corpo nel nostro cervello*⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸Come più volte ribadito da parte dei più autorevoli teorici dell'intermedialità, tale disciplina ha come uno dei principi fondanti quello di essere transmediale (in particolare si vedano RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality...* cit., e WERNER WOLF, *Intermediality*, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, 2005, pp. 253-256). Ciò è dovuto al fatto che l'intermedialità stessa nasce dall'esigenza di istituire un *framework* metodologico in grado di contenere al suo interno tutti i fenomeni di oltrepassamento mediale, dalla letteratura al cinema, dalla pittura alla fotografia, dalla poesia alla musica, etc. Infatti, l'intermedialità nasce e si sviluppa a partire dalla matrice di studi sull'intertestualità, e ha l'ambizione di occuparsi non solo testi verbali, cioè scritti, ma di tutte le manifestazioni artistiche e le loro reciproche relazioni. In questo senso l'intermedialità è affine all'idea della testualità della cultura teorizzata da Lotman. Se Lotman ci ha dato preziose indicazioni sulla dialogicità e traducibilità dei sistemi semiotici in termini di lingue diverse, l'intermedialità ci apre la strada di integrare tale sistema semiotico con processi e comportamenti che riguardano le specificità profonda delle sostanze espressive anche in termini fenomenologici e modali. Per la discussione, cfr. primo capitolo di questo lavoro.

⁴⁴⁹ HANS BELTING, *Immagine, medium, corpo...* cit., p. 77: il corsivo è mio.

2.3.2. *La natura morta nel quadro*

Queste considerazioni di Belting ci permettono ora di affrontare il fatto che siamo in grado di percepire, in un monitor su cui è rappresentata la frutta che marcisce, una natura morta. Abbiamo già detto che il titolo dell'opera di Taylor-Wood ha in questo una funzione fondamentale. Ma il problema non si esaurisce di certo così, perché non solo siamo capaci di connotare un'immagine fotografica come natura morta, ma abbiamo la tendenza ad associarlo a un *dipinto* con la natura morta. Non parliamo dunque di un genere artistico come categoria, ma di una sua determinata forma materiale, e della proprietà di *Still Life*, nonostante la profonda differenza strutturale, di farci vedere tale forma nel suo sottotesto.

Un modo per spiegare questa proprietà dello sguardo, in termini strettamente culturali, è quello del già discusso concetto del *mediatore del ricordo*. Ricordiamo che nell'ottica dell'iconologia della memoria elaborata da Kirsten Dickhaut, il mediatore del ricordo è un oggetto costituito dalle componenti del ricordo, ovvero “elementi contenutistici e simbolici vincolati alla materia”⁴⁵⁰. A un secondo livello, subentra però “l'economia dell'attenzione” relativa a tale ricordo. Questo vuol dire che i ricordi veicolati dal mediatore sono luogo d'incontro tra “la storicità e la competenza mnestica”, che in altre parole vuol dire che le opere d'arte non sono oggetti statici e storicamente immutabili, ma che “sono esse stesse coinvolte nel processo del tempo e dalla presa di coscienza”⁴⁵¹. Ricordiamo anche che Belting mediante la metafora della “cornice per guardare l'arte” e Foster con gli “archivi d'arte moderna” ci hanno fornito due punti di vista chiarificatori per comprendere le dinamiche che sono state alla base della nostra moderna concezione dell'arte e dell'opera d'arte. Riassumiamo brevemente che in questo processo il museo e la storia dell'arte con il suo credo nell'unità di stile e nel progresso delle espressioni formali da una parte, e la dicotomia delle “strutture della memoria” dall'altra, sono i principi fondamentali intorno ai quali si è costruito il nostro immaginario storico artistico. Questo vale tanto per gli artisti quanto per il pubblico, e sembra quasi scontato dire che il luogo deputato nel quale si attuano tali dinamiche è il museo. Ricordiamoci però che il museo, il mediatore della memoria artistica per eccellenza,

450 KIRSTEN DICKHAUT, *Iconologia della memoria...* cit. 293.

451 Dickhaut prende in prestito queste ultime considerazioni da Mieke Bal: DICKHAUT, *Iconologia...* cit. p. 297.

non è altro che un ricordo costruito, che riflette retrospettivamente la sua “cornice per guardare l'arte” su manufatti che non sono nati con l'intenzione di diventare “oggetti da museo”, così come, le revisioni invece, nascono esattamente con tale consapevolezza. In tutto questo complesso interscambio di tempi e luoghi per fruire l'opera d'arte, la natura morta non può che essere anch'essa un mediatore della memoria di un ricordo costruito. Abbiamo già parlato a proposito dell'immagine elaborata da Sam Taylor-Wood in *Still Life* in termini di “cattiva memoria”, rafforzata dal fatto che la sua re-visione non è una citazione di un referente preciso, ma «quasimetatesto», alla base del quale sta un prototesto fittizio, inesistente.⁴⁵² Sam Taylor-Wood, e noi osservatori di *Still life*, cosa ricordiamo esattamente?

Con le parole di Belting, ricordare l'immagine «a partire dalla specifica forma mediale in cui le abbiamo incontrate per la prima volta» corrisponde anche a «liberare le immagini dai loro media originali». Se posto in termini di migrazione di motivi iconografici⁴⁵³, questa dichiarazione non risulterebbe ambigua, posta invece in termini intermediali, costituisce un problema complesso. Seguiamo anche qui l'indicazione di Elleström, che ci suggerisce che, prima di parlare di intermedialità è sempre bene capire cosa si intende per medium. Cerchiamo quindi di capire il prototesto natura morta NM a partire dal fondo, dalla sua struttura mediale originale. Poniamoci il problema in questo modo: cos'è esattamente un dipinto con la natura morta? Lo schema delle modalità ci ha già dato una serie di risposte sulla costituzione di un dipinto, ma il dipinto può voler dire molte cose: la natura morta è di certo un dipinto, ma lo è anche una pala d'altare, *La Vecchia* di Giorgione, *La Fornarina* di Raffaello, come lo è un monocromo o una tela di Pollock. Il dipinto è una parola che richiama l'atto del dipingere e questo in qualche modo sposta l'attenzione sulla componente materica della pittura in quanto tale. La modalità semiotica invece, ci può dire molte cose sulla significazione dei segni configurati da tale pittura. In altre parole questi due approcci ci danno la chiave, per usare i termini

452Ci serviamo, molto liberamente, del concetto di “quasimetatesto” che proviene dalla teoria sulla traduzione totale di Torop, che fa rientrare il concetto nella categoria dei metatestisti: «Vi rientrano gli pseudonimi, le pseudocitazioni, le varie mistificazioni d'autore (manoscritti ritrovati ecc.), e anche la pseudotraduzione come edizione di un originale sotto forma di traduzione». Cfr. PEETER TOROP, *La traduzione totale...* cit., p. 108.

453Su questo tema si può vedere, tra l'enorme corpus di studi scaturiti dall'“eredità” di Warburg, l'ormai classico RUDOLF WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, 1977, tr.it., Torino, Einaudi, 1987.

di Danto, di vedere reciprocamente l'“opacità” e la “trasparenza”⁴⁵⁴ che contrassegnano una superficie dipinta organizzata plasticamente; ci manca ancora un anello per capire in fondo cos'è che vediamo tra le fluttuanti immagini su un monitor e quelle dei nostri ricordi. La risposta, in fondo, è abbastanza ovvia: se vi riconosciamo mediato un oggetto, cioè materia più forma, tale oggetto deve essere qualcosa di delimitato e circoscritto, né materia pittorica, né motivo iconografico, ma il *quadro*.

In questo, la forma del medium tecnico, del monitor con la sua cornice, contribuisce in modo significativo.

Le modalità medialità ci hanno aiutato a capire cosa intendiamo quando parliamo di dipinto. Per comprendere invece dove inizia e finisce un quadro, dobbiamo rivolgerci alla storia dell'arte.

Sappiamo bene – ed è quasi superfluo ricordarlo – che il quadro è invenzione relativamente recente. Rispetto alle immagini antiche, legate a una determinata funzione culturale e a una precisa collocazione, il quadro è un oggetto che non viene definito principalmente né dalla propria funzione liturgica né da un luogo stabile di esposizione⁴⁵⁵.

Queste sono le parole introduttive di Victor Stoichita al suo fondamentale saggio sull'*Invenzione del quadro*, il cui sottotitolo, per qualche ragione modificato nella traduzione italiana, ci fornisce al chiave di lettura: quadro come meta-pittura⁴⁵⁶. Il

454Cfr. sopra nota n.26.

455VICTOR STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, 1993, tr.it., Milano, Saggiatore, 1998, p. 10.

456È significativo notare come il titolo del libro di Stoichita pubblicato in originale in lingua francese, è *L'instauration de tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, nelle sue varie traduzioni in altre lingue focalizzi l'attenzione di volta in volta in modo diverso mediante la manipolazione linguistica del titolo stesso. Le traduzioni tedesca e inglese attirano l'attenzione con l'introduzione nel titolo del concetto di autoconsapevolezza dell'operazione artistica: *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei*. La versione in inglese invece recita *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Nella traduzione italiana del volume, il titolo è mantenuto come nell'edizione originale, mentre viene sostanzialmente modificato il sottotitolo con la caduta della parte fondamentale del concetto della metapittura: *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*. In ottica paratestuale di matrice genettiana, la significazione del titolo in questo modo modalizza l'approccio al testo in tre modi completamente diversi. Non è questa la sede per approfondire la ricezione critica del testo in vari contesti linguistici, ma l'interpretazione di Zuschlag – e il suo conseguente concetto di *Metakunst* per l'arte contemporanea basata sulla citazione - dimostra come l'uso di determinate parole e concetti può innescare meccanismi interpretativi assai fruttuosi. Per le edizioni francese, tedesca e inglese cfr., VICTOR STOICHITA, *L'instauration de tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris,

quadro dunque, oggetto sprovvisto tanto di una precisa funzione sociale, quanto di un luogo, un contesto specifico di collocazione, è espressione di un certo tipo di pittura emerso intorno agli anni '20 del Cinquecento - Stoichita identifica una data emblematica precisa nell'anno 1522⁴⁵⁷ – sotto le spinte auto e metareferenziali sempre più pressanti nella prassi della produzione delle immagini. La natura morta è uno dei vertici di tale tendenza metapittorica:

Questo “nuovo” genere pittorico andrà costituendosi a partire da tre dati fondamentali, legati a motivazioni diverse, anche se convergenti: la rappresentazione illusionistica (in *trompe-l'œil*, nel caso specifico); l'idea della “vanità delle cose”; il carattere metapittorico della rappresentazione. In ogni “natura morta” questi dati sono presenti, ma la loro suddivisione può privilegiare ora l'una ora l'altra delle tre componenti. La storia dell'arte non ha trascurato di affrontare – separatamente – questi diversi elementi. Ciò che resterebbe ancora da fare è svelare in quale rapporto di copresenza essi figurino in ogni singola “natura morta”⁴⁵⁸.

Vediamo sin qui che la natura morta si inserisce in una complessa rete dialogica dalla quale, per l'economia del nostro specifico discorso, cercheremo di estrapolare un punto fondamentale per la comprensione del quadro come medium: quello della *soglia*, il luogo dove si delimita un campo visivo. Stoichita tratta il problema dei margini della raffigurazione secondo due assi: come *parergon* e come cornice. Per ora limitiamoci alla funzione della cornice, «che nel quadro [...] è ciò che definisce l'identità della finzione⁴⁵⁹», ma che da sola non è sufficiente per «conferire al quadro la visibilità ideale⁴⁶⁰». Commentando una lettera di Poussin⁴⁶¹, la cui posizione su un certo tipo di pittura troppo vicina alla natura e alla realtà abbiamo già avuto modo di commentare⁴⁶², Stoichita prosegue:

Klincksieck, 1993; ID. *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei*, München, Fink, 1998; ID. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La Letteratura di secondo grado*, 1987, tr.it., Torino, Einaudi, 1997, p. 5.

457STOICHITA, *L'invenzione del quadro....cit.*, p. 10.

458Ivi, p. 30.

459Ivi, p. 64.

460Ivi, p. 66.

461Riportiamo le parole di Poussin citate da Stoichita: «Prima di renderlo pubblico sarebbe quanto mai opportuno ornarlo un poco. Deve essere collocato appena più in alto dell'occhio...», ibidem

462Cfr. la sezione sulla “distruzione della pittura” all'interno di questo lavoro.

Il quadro deve essere appeso alla parete in funzione di uno spettatore ideale e tenendo conto della prospettiva. Questo significa che la cornice entra, insieme alla prospettiva, in un sistema in grado di garantire l'unicità percettiva dell'opera. Proprio come la prospettiva, che da un lato organizza il campo pittorico e dall'altro condiziona la posizione di chi guarda rispetto a tale campo, anche la cornice – dopo che il quadro sia stato esposto – farà parte sia del mondo dello spettatore che di quello dell'immagine⁴⁶³.

Ecco apparire qui due elementi importanti e correlati, la delimitazione dell'enunciazione pittorica mediante la cornice rispetto allo spazio dello spettatore, e la normalizzazione dello sguardo sull'opera mediante una corretta prossemica tra l'osservatore e il dipinto. Anche la componente cromatica ha in questa relazione un ruolo importante, Poussin tiene a ribadire che la cornice deve essere dorata, ma Stoichita ci spiega la ragione: «la cornice dorata...accresce il valore del rettangolo che è chiamata a racchiudere. Ne costituisce, a livello espositivo, l'*aura*»⁴⁶⁴.

A questo punto dovrebbe risultare chiaro che sia gli *History Portraits* che *Still Life*, ma anche *Col Tempo* che vedremo nel prossimo capitolo, sono debitori, mediatori ma anche critici di questo “rettangolo” dipinto doppiamente incorniciato: perimetrati dalla cornice prima, e dal *Rahmen* della storia dell'arte e museo poi⁴⁶⁵, che subentra ad aggiungere un altro livello di *aura*⁴⁶⁶ collettiva.

Il problema che si pone ora è stato chiaramente individuato da Belting, che nel 1995 studiava l'orizzonte culturale (post)moderno conseguito dalla fuoriuscita dall'arte dalla cornice istituzionale, ma soprattutto dalla cornice che delimitava il classico quadro, per per riversarsi nella vita e nella realtà. Ne è conseguita la crisi del discorso storico artistico ufficiale, che a sua volta si riflette sull'arte stessa, dovuta alla fuoriuscita dal quadro dalla sua cornice.⁴⁶⁷

Questa dinamica culturale che porta all'autoriflessività artistica non può che

463Ivi, p. 66.

464Ivi, p. 67.

465HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit. p. 23.

466Il riferimento è ovviamente all'*aura* benjaminiana, come quello precedente di Stoichita, cfr STOICHITA, *Invenzione...* cit., p. 292, n. 45. Sull'*aura* nell'epoca digitale cfr. *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, a cura di, Hans-Ulrich Gumbrecht, Stanford, Stanford University Press, 2003.

467BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit., p. 24.

ricordarci le parole di Jurij Lotman a proposito della natura morta:

La ricchezza di significati della natura morta emerge soprattutto nelle epoche in cui l'arte rivolge una intensa attenzione all'analisi della propria lingua, per esempio nel periodo barocco o nel XX secolo⁴⁶⁸ [...] La natura morta è solitamente considerata come il genere meno “letterario” della pittura. Si potrebbe dire che ne è il genere più linguistico. Non a caso l'interesse per la natura morta, di regola, coincide con i periodi in cui la questione dello studio della propria lingua da parte dell'arte diventa un problema di cui si è presa coscienza⁴⁶⁹.

Il caso di *Still Life* ci sembra paradigmatico di come un'opera autotematizzi la propria lingua, la propria sostanza e struttura semiotica, la traduca, la ricodifichi a tutti i livelli mediali. Ma se tale struttura è fatta di ricordo, un quasimetatesto, una traduzione senza preciso referente, non sarà davvero solo un simulacro?

2.3.3. La natura morta nello schermo⁴⁷⁰

A questo punto possiamo affrontare la relazione tra il quadro NM e il video *Still Life* in termini di trasposizione intermediale, di una dialettica quadro/monitor. Ci siamo già occupati del problema della cosa nella natura morta, della sua reificazione nel dominio delle cose vere, organiche, degli effetti dell'iscrizione del tempo nella cosa,

468LOTMAN, *La natura morta...* cit. p. 57.

469Ivi, p. 59.

470Lo schermo, come lo intendiamo qui, deve essere articolato secondo una caratterizzazione duplice ma intersecante: schermo come luogo di mediazione di modalità mediali e semiotiche e come luogo di mediazione dello sguardo. In primo luogo ci riferiamo allo schermo come oggetto di display delle opere d'arte “immateriali”, cioè quelle opere le cui informazioni sono registrate in un supporto di memorizzazione. Lo schermo quindi è un medium tecnico attraverso il quale si manifestano i media base e media qualificati, a loro volta mediatori di modalità che stanno alla base di una configurazione mediale, cioè dell'opera d'arte (cfr. ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., pp.11-48). In secondo luogo, lo schermo è da intendersi come luogo di mediazione tra il soggetto e lo sguardo, quindi in accezione della teoria di Lacan (JACQUES LACAN, *Che cos'è un quadro?*, in *Il seminario, libro XI*, 1964, tr.it, Torino, Einaudi, 1979, p. 106). Le interpretazioni di Lacan sono numerose, ma originano tutte dall'affermazione di Lacan che «io non sono semplicemente quel essere puntiforme che si orienta rispetto al punto geometrico da dove è colta la prospettiva. Indubbiamente, in fondo al mio occhio si dipinge il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio. Ma io, io sono nel quadro» (Ivi, p.95). Da qui Lacan sviluppa il suo famoso diagramma triangolare di funzionamento del registro scopico, in cui al cono classico della prospettiva geometrica, se ne sovrappone un altro, rovesciato. In questo secondo cono il soggetto stesso è considerato oggetto della visione. Dunque per Lacan, «nel campo scopico, lo sguardo è al di fuori – io sono guardato, cioè sono quadro» (ivi, p. 105). All'intersezione tra questi due coni, Lacan colloca lo schermo, il luogo di mediazione tra lo sguardo e il soggetto.

e di come questo abbia influito sull'immagine come dispositivo visivo. Ora cercheremo di comprendere dal punto di vista mediale come il video de-struttura la “fatticità” del quadro, e lo ristruttura secondo il suo proprio linguaggio, il suo proprio “comportamento”⁴⁷¹, trasformandolo cioè nella sua modalità spaziotemporale. Continueremo a usare come parallelo la natura morta NM, lavorando così in “condizioni ideali”, per aggiungere man mano livelli di complessità. Abbiamo detto sopra, parlando delle modalità dei media, che in quella temporale del dipinto i dati sensoriali non cambiano, mentre in un video si. Cerchiamo di portare questa relazione a un ulteriore livello di complessità, inserendo una nuova variabile, quella della spaziotemporalità *virtuale*⁴⁷².

La modalità spaziotemporale proposta da Elleström, necessita di essere divisa in spazialità e temporalità, da considerarsi interagenti ma separate, ciascuna delle quali si può stratificare attraverso tre livelli. Ci occuperemo prima di quella temporale.

Cerchiamo di riassumere: la modalità temporale è da considerarsi come condizione dell'interfaccia corporea del medium: si tratta della modalità discussa finora. Il tempo virtuale, in Ellestrom, è quella «capacità di immagini individuali a rappresentare non solo un momento statico, ma una serie di occorrenze»⁴⁷³. Un altro livello è il tempo come condizione necessaria per la fruizione dell'opera: tutti i media sono necessariamente realizzati nel tempo all'atto della percezione e interpretazione. Questo fattore è inoltre inestricabilmente legato alla modalità spaziale, fatto che complica notevolmente le relazioni modali tra spazio e tempo⁴⁷⁴.

471 BERYL GRAHAM, SARAH COOK, *Rethinking curating: art after new media*, a cura di, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2010, p. 5.

472 ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., pp. 20-21.

473 Ivi, p. 21 «Interpretations of still images of what we, on iconic grounds, take to be moving objects or creatures always include an interpretation of where the object or creature was “before” and “after” the frozen time in the image»; qui Ellestrom si richiama a Lessing, cfr. ivi, p. 43, n. 21; si veda, naturalmente, anche il *Laocoonte*, per esempio nell'edizione GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, 1766, tr.it., Aesthetica, Palermo 1991.

474 ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., p. 20. Per la funzione del tempo nella video arte cfr. DANIEL BIRNBAUM, *Cronologia. Tempo e identità nei film e nei video degli artisti contemporanei*, Milano, Postmediabooks, 2005.

		<i>Natura morta NM</i>	<i>Still life</i>
Modalità temporale	Tempo come condizione dell'interfaccia corporea del medium	Dati sensoriali visivi non cambiano	Dati sensoriali visivi cambiano secondo un sequenzialità fissa
	Tempo virtuale	Tempo metaforico, <i>memento mori</i>	Tempo metaforico
	Tempo come condizione necessaria per la fruizione dell'opera	Tempo di fruizione non vincolante, fluida	Tempo di fruizione semi-vincolante, ciclica (la durata del video è di 3.44", ma il loop fa parte integrante dell'enunciazione)

Per capire a fondo questo meccanismo temporale, cogliamo un'indicazione d'approccio che ci proviene dalla studiosa di teorie dell'adattamento, Linda Hutcheon, secondo la quale «una volta attivato il nostro interesse, il presunto originale possa essere visto e letto solo dopo avere avuto esperienza dell'adattamento, mettendo alla prova in questo modo l'autorevolezza di qualsiasi nozione di priorità. Versioni diverse esistono lateralmente, non verticalmente»⁴⁷⁵. Questa indicazione è di estrema importanza per la nostra analisi perché ci permette di considerare la relazione intermediale a doppio vettore, ed è proprio attraverso questa dinamica che si svelano le dinamiche dialogiche tra testi artistici. Ricordiamo come Mieke Bal per analizzare le re-visioni neobarocche nell'arte contemporanea abbia utilizzato il concetto di *shared time*⁴⁷⁶ per esprimere la co-temporaneità di determinate preoccupazioni artistiche del passato e del presente.

Vediamo nella prima tabella che la relazione della natura morta col tempo, nonostante la natura sia morta, o “vita in quiete”, è simbolica e metaforica, quindi il tempo è implicito nell'immagine. In alcune nature morte ci sono dei segnali visivi che rafforzano il rapporto immaginario col tempo, come una foglia secca, un petalo

475 LINDA HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, 2006, tr.it., Roma, Armando Editore, 2011, p. 10.

476 Il concetto di *shared time* proviene dagli studi antropologici di Johannes Fabian; Bal infatti precisa che «Naturally Fabian means the epistemological requirement of shared time much more literally than I can claim for a historical relationship. But heuristically, it makes sense to seek such a coevalness to understand how, precisely, the past is in the present» MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 7, n. 5; cfr. anche JOHANNES FABIAN, *Il tempo e gli altri: la politica del tempo in antropologia*, 1983, tr.it., Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000.

caduto, un frutto bacato, oppure il classico teschio, tutti elementi che contribuiscono all'enunciazione del *memento mori*. In altre nature morte invece è rafforzato il rapporto metaforico col cibo, come nutrimento corporale, che mediante iconografie cristologiche possono rimandare anche alla dimensione spirituale. Tuttavia, gli elementi iconografici più pregnanti legati alla dimensione del tempo sono proprio quelli per la sua misurazione. La complessità inoltre della composizione delle nature morte, come quelle studiate da Stoichita, col loro rapporto coi margini, le nicchie, i piani sovrapposti, creano dei campi semiotici particolarmente densi. La natura morta che viene invece mediata da Sam Taylor-Wood, appartiene a quel genere di quadro dove la densità simbolica e semiotica è ridotta all'essenziale, quasi fosse più una natura morta otto-novecentesca che si preoccupa più di aspetti formali che quelli metaforici. Questa considerazione ci apre la trama intertestuale sia dell'opera di Taylor-Wood, che il suo collegamento metatestuale con il referente mnestico. Dal nostro punto di vista, *Still Life* può essere interpretata come una condensazione di ricordi di nature morte, un palinsesto di tracce mnestiche, che si risolvono in un'immagine elementare che assorbe e distrugge la forma, ma espelle e visualizza il senso intrinseco in tutte le nature morte: il passare del tempo. Cerchiamo ancora di capire come quest'immagine implosa, riesca a far esplodere “una mina”⁴⁷⁷ di senso retrospettiva sui suoi precedenti.

		<i>Natura morta NM</i>	<i>Still life</i>	<i>Natura morta NM</i>
Modalità temporale	Tempo come condizione dell'interfaccia corporea del medium	Dati sensoriali visivi non cambiano	Dati sensoriali visivi cambiano secondo un sequenzialità fissa	Dati sensoriali visivi cambiano virtualmente
	Tempo virtuale	Tempo metaforico, <i>memento mori</i>	Tempo reale interpretato come metaforico	Dati sensoriali visivi cambiano in potenza, visualizzazione della latenza
	Tempo come condizione necessaria per la fruizione dell'opera	Tempo di fruizione non vincolante	Tempo di fruizione semi-vincolante	Tempo di fruizione non vincolante

477JURIJ M. LOTMAN, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 94.

La natura morta è un genere metariflessivo per antonomasia che ha sviluppato nel corso della sua storia numerose strategie di autoriflessione e autorappresentazione, dell'immagine nell'immagine. Questo può comportare a uno “scontro di codici diversi” che generano effetti semiotici impreveduti. Uno di questi codici è la clessidra, che ciclicamente si consuma e poi ricomincia il suo scorrere della sabbia. Still life ha questa funzione extratestuale rispetto all'opera dipinta. Anch'essa ciclicamente si consuma e ritorna in un continuo loop. Sam Taylor-Wood crea una campo semiotico espanso che trascende l'immagine, poiché imprimendosi nella nostra memoria, davanti a una natura morta tradizionale diventerà una “correlazione con la memoria extratestuale”⁴⁷⁸. Con quest'immagine degli effetti del tempo sulla materia vivente impressi nel ricordo, potremmo riconoscere nella perfezione delle nature morte dipinte delle brecce temporali, l'attivazione di questo ricordo ci farà *vedere* il *tempo latente* nel dipinto. Ricordiamoci delle illuminanti parole di Michael Baxandall: «Ogni arte è un gioco di posizionamento e, ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera»⁴⁷⁹.

2.3.4. La natura morta nel corpo

Attraverso una lettura semiotica di stampo psicanalitico delle fotografie che rappresentano corpi deceduti (anche in prossimità o simulazione di morte), in particolare auto-ritratti, Amelia Jones nota come l'interrelazione tra un'immagine di morte e il coinvolgimento spettatoriale che dà vita all'immagine [*life giving*] attraverso l'interpretazione, contrassegna il processo attraverso il quale il soggetto acquista il suo posto nella e come rappresentazione⁴⁸⁰. Questo è particolarmente evidente in relazione al campo tecnologizzato e indicale della stampa fotografica⁴⁸¹.

Possiamo tentare una lettura in questo senso anche del video *Still Life*, dicendo che metaforicamente opera sullo stesso principio: a Sam Taylor-Wood era stato

478Id., *La cultura e l'esplosione...* cit., p. 25.

479BAXANDALL, *Forme dell'intenzione...* cit. p. 90.

480AMELIA JONES, *The “Eternal Return”: Self - Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, in “Signs”, Vol. 27 (2002), No. 4, 2002, pp. 947-978, qui pp.956-957. La studiosa analizza l'opera fotografica di Hannah Wilke, *Untitled*, da *Intra-Venus Series* (1991-92), in cui l'artista malata terminale di tumore si fotografa in posizioni che richiamano l'iconografia del *Cristo Morto* di Mantegna.

481Ivi, p.975.

diagnosticato, nel 1997 e nel 2000, un tumore al seno. Anche se non ne abbiamo certezza, è plausibile che l'artista, solo un anno dopo le cure, possa aver iscritto delle tracce autobiografiche nella propria opera. Il continuo *loop* del video, come se fosse un ciclo di morte e di rinascita, potrebbe essere interpretato come un'allegoria del suo personale *memento mori*. Due anni dopo, nel 2003, Taylor-Wood realizzerà un altro video simile, *A Little Death*. Qui l'effetto è assai più macabro perché viene messo in scena una lepre morta, secondo la tradizione dell'esposizione della cacciagione. Anche qui, ci viene mostrato l'effetto sulle cose del tempo che passa, con un risvolto ancora più violento: il corpo della lepre si trasforma man mano in un brulichio di vermi che ne consumano la forma, come in una macabra seconda vita dell'immagine in cui tutto si muove e si trasforma. A proposito di questo lavoro, e in relazione a *Still Life*, Taylor-Wood ha raccontato

I guess you could say that while the works are quite similar, with *A Little Death* I was looking at the subject matter from a completely different perspective. It was interesting in one way to take the idea one step further by bringing in an animal, and also that animal specifically; the hare in history is a symbol of life and virility as well. So it was sort of about looking at that and having the stillness of looking at that. I guess I didn't quite know what to expect when I was filming it, and then when I put it in front of me, as it were, so many things were surprising to me. One of the things I loved about it was how different it was from *Still Life*, but this also made it come alive again. The deathly heavy scenario came to life again, and then it evolved into a sort of slasher horror film of *Still Life*. *A Little Death* was more violent. *Still Life* conveyed a grace in the decay but with *A Little Death* it was not only violent, but shockingly violent. The feeling of the transformation of life into death repeating itself over and over is so frightful, and after those two works I sort of left the topic alone. I felt like I had achieved what I set out to convey⁴⁸².

In ogni caso, l'*embodiement* della frutta e della cacciagione della tradizione della natura morta, nonchè l'iscrizione del tempo all'interno di questi oggetti, tempo poi accelerato nell'immagine, fa di queste opere dei *memento mori* particolarmente scabrosi, sia a livello semiotico che quello estetico. È significativo a questo proposito il contributo di Amelia Jones, che individua uno stato mediale caratteristico dei nuovi

482WANDT, *Interview with Sam Taylor-Wood...* cit. p. 36.

media e che chiama “Decorporealization”:

Like Renaissance paintings, like photographs, yet also radically different, such new media images *are not things* and yet *they are “of” things* (including people), which they project onto other things. As such, I experience through them the thingness of myself, and yet at the same time my inseparable mindfulness⁴⁸³.

2.4 Distruzione della pittura

In questo capitolo cercheremo di ampliare ulteriormente la rete intermediale di cui fanno parte le opere analizzate. Cercheremo di farlo attraverso un doppio binario: da una parte chiameremo in causa altre opere d'arte, antiche e contemporanee, per vedere attraverso quali principi comuni tali opere possono essere messe in dialogo all'interno dello *shared time* artistico. In parallelo inseriremo un ulteriore elemento intermediale, anzi intertestuale, perchè cercheremo di mettere tali opere in risonanza con dei testi scritti, cioè alcune interpretazioni storico artistiche. Chiameremo questa procedura “distruzione della pittura”: vediamo perchè.

1. La distruzione della pittura come strategia artistica

“Distuggere la pittura”, come ci ha insegnato Louis Marin nel suo omonimo saggio, significa peccare di eccessivo naturalismo, contro le buone regole della rappresentazione pittorica. Il titolo è ripreso da Marin da un noto passo in cui Poussin accusa Caravaggio di essere un distruttore della pittura⁴⁸⁴. Marin commenta

Fatal destruction, fatal confrontation, Destiny is played out as Poussin seeks and Caravaggio allows himself to be carried away. The choice is between nobility and truth, between the subject and what is natural. Above all, however, the conflict is between theory and conteplation on the one hand, the gaze and sight on the other⁴⁸⁵.

483AMELIA JONES, *Decorporealization*, in *Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art*, a cura di CAROLINE A. JONES, The MIT Press, 2 006, p. 135, il corsivo è nostro

484LOUIS MARIN, *To Destroy Painting...* cit.; cfr anche ITAY SAPIR, *The Destruction of Painting: an Art History for Art that resists History*, in “Leitmotiv”, n. 5 (2005), pp. 67-75

485Ivi, p.3

Prendiamo lo spunto da questo conflitto antico per trasporlo nel contemporaneo mediante una prima approssimativa descrizione delle opere che ci accingiamo ad analizzare.

La conseguenza di questa doppia ricodifica - esprimibile nei termini della formula: *pittura > embodiment performativo > ricodifica mediale* - , è quella di creare una situazione conflittuale, un campo semiotico in cui la significazione dei sottotesti, contemporaneamente, viene potenziata e messa in crisi. In altre parole, viene creato un enunciato che Lotman ha definito come *testo retorico*, «un'unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili»⁴⁸⁶

Questo processo di disintegrazione materiale e semiotica di un'opera d'arte del passato non riguarda naturalmente l'immanenza del prototesto. Si sviluppa durante il procedimento di realizzazione del metatesto, in cui l'artista si appropria della dominante del prototesto, e la proietta nella sua opera⁴⁸⁷. Nella rielaborazione intermediale trasformativa, questo processo avviene mediante un pesante intervento di ricodifica della modalità mediali del prototesto, che coinvolge la trasformazione profonda della struttura dell'immagine.

Il meccanismo che si innesca durante questa procedura può essere sintetizzato, riprendendo i termini di Marin, nella sequenza *teoria e contemplazione > sguardo e vista*.

Definiremo dunque questo tipo di ricodifica *mediazione e trasformazione*, dato che si interviene sui significanti non solo a livello di modalità semiotica ma si coinvolgono nel processo di trasformazione anche le modalità materiale, sensoriale e spazio-temporale⁴⁸⁸.

2. Distruzione della pittura come strategia interpretativa

Se una strategia distruttiva è caratteristica di certa arte contemporanea, essa è anche

⁴⁸⁶LOTMAN, *Il girotondo delle musee*..cit., p. 102.

⁴⁸⁷Ricordiamo che per dominante si intende quell'elemento, o entità, che garantisce l'identità e integrità di un testo. «The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure», ROMAN JAKOBSON, *The dominant*, in *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Vol. 3 of *Selected Writings*. 7 Vols., The Hague, Mouton, 1981, pp. 751-756, qui p. 751.

⁴⁸⁸ELLESTRÖM, *The Modalities of media*... cit.

la condizione necessaria per “aprire” l'immagine, in quel senso che assume Georges Didi-Huberman nella sua storia dell'arte fatta di sintomi e sopravvivenze, di anacronismi e ritorni, che permette di mettere in risonanza le immagini attraverso le impurità del tempo:

Immagine e apertura, carne e inconscio sono indissociabili come la materia stessa è indissociabile dagli intervalli che le permettono di reggere o consistere. L'apertura è nell'immagine un fatto di struttura, un elemento portante un principio di animazione – quello che ho chiamato un motivo - e non un semplice tema da trattare iconograficamente o tipologicamente. Ma bisogna affrontare questo paradosso: l'apertura non è solo uno stato di fatto o un “dispositivo”, come si suol dire. Essa costituisce un atto, un processo di alterazione ed è dunque un fatto di struttura che attenta alla struttura (ecco, del resto, quella che potrebbe essere una definizione operativa, critica e non clinica, del sintomo)⁴⁸⁹.

Apertura dunque come sintomo, e insieme costitutiva dell'immagine, implicita e attiva, fatta di pittura e in attesa di essere aperta ancora. Didi-Huberman riconosce insomma nelle immagini del passato la presenza di brecce che ci permettono di entrare, di affacciarsi al di là della soglia della superficie per indagare la significazione profonda di un'opera d'arte, che ci appare celata ma anche percepibile, almeno in potenza. Quest'operazione teorica richiede, è giusto anticipare, un atto di violenza: se l'apertura è una crepa verso il significato nell'immagine allora, secondo un Didi-Huberman ispirato da Baudelaire, «bisogna guardare dentro per capire, bisogna aprire per vedere all'interno, ma, per aprire, bisogna distruggere».⁴⁹⁰

Ecco quindi che i due meccanismi di distruzione si incontrano: laddove la teoria apre e distrugge le immagini mediante l'uso della parola, trasformando cioè i sintomi latenti delle immagini in testo verbale, in *descrizione*, l'arte si auto-tematizza mediante l'azione di *sovravisualizzazione*⁴⁹¹.

489GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Immagine Aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, 2007, tr.it., Milano, Mondadori, 2008, p. 6.

490Ivi, p. 27.

491A questo tema sono strettamente legati i procedimenti della *ekphrasis*, che negli studi contemporanei sulle relazioni tra le arti stanno avendo una notevole fortuna. Per un'interessante proposta teorica e metodologica di *ekphrasis* visiva si può vedere il recente studio di LAURA M. SAGER EIDT, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005. A partire da questo testo, Hava Aldouby si è occupata di applicare l'idea dell'*ekphrasis* filmica sulle trasposizioni su schermo nella video arte di opere di pittura, in particolare di genere “natura morta”, da parte di Sherman Wood e Ori Gersht. Il suo intervento

Proviamo ora finalmente a leggere i nostri esempi alla luce dei due vettori teorici esposti, inserendoli nello *shared time* della storia dell'arte e dei suoi sintomi migranti.

Untitled #205, come la maggior parte del *corpus* di Sherman, è un'opera che riflette sulla rappresentazione del corpo femminile così come ci è stata veicolata dalla tradizione visiva, dalle opere d'arte ai film, alla pubblicità, ma anche sulla base della considerazione di quanto c'è oltre il corpo cosmetico celebrato dalle immagini di ieri e di oggi⁴⁹². È uno snodo rilevante per il nostro discorso, e lo propongo alla luce dello studio di Didi-Huberman dedicato alla rappresentazione della bellezza femminile nel Rinascimento, in cui l'autore identifica la presenza conturbante delle pulsazioni corporee in quelle opere del Rinascimento che tradizionalmente vengono ritenute espressione di pura bellezza e compiutezza della forma. Prendendo come esempio l'icona per eccellenza della bellezza perfetta, *La Venere* di Botticelli, Didi-Huberman dimostra, attraverso le fonti dell'epoca, una profonda preoccupazione con la materia del corpo, ben oltre la sua idealizzazione neoplatonica. Citiamo dal saggio, che porta il titolo significativo di *Aprire Venere*:

Occorre dunque trovare nella Venere stessa la traccia di questo snodo dissimulato, inquietante, in cui il tocco di Thanatos si sposa a quello di Eros: passaggio impercettibile, e nondimeno straziante, in cui l'essere toccati (essere commossi dalla bellezza pudica di Venere, vale a dire essere attirati e quasi carezzati dalla sua immagine) diviene essere colpiti (ovvero essere feriti, essere aperti dal negativo che appartiene a quella stessa immagine)⁴⁹³.

L'essere “colpiti” dall'immagine ci rivela anzitutto il potere che l'immagine esercita

alla conferenza dell'Association of Art Historians del 2012, *Re-framing the Still Life. Ekphrasis in contemporary video art: the case of Ory Gersht e Sam Taylor-Wood* è ancora in corso di pubblicazione per cui non ho avuto modo di consultarlo.

492 Abbiamo già fatto riferimento a Foster che legge l'arte di Sherman in termini di lacerazione dello schermo laciano, al fine di svelare uno sguardo sul “reale”. In questo l'arte di Sherman si iscrive in una tendenza che viene definita anche col termine di abietto. In specifico su Sherman, Foster divide l'attività artistica di Sherman in tre periodi cronologicamente definiti, proprio sulla base della declinazione da parte dell'artista dello “sguardo”. A cavallo degli anni '70 e '80 nei lavori dell'artista, «il soggetto è catturato nello sguardo»; tra il 1987 e 1990 invece, il «[soggetto] è invaso dallo sguardo»; infine, nella produzione degli anni '90. il soggetto è «cancellato dallo sguardo, solo per ripresentarsi sotto forma di parti staccate di una bambola». Cfr. FOSTER, *Il ritorno al reale...*p.151.

493 GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, 1999, tr.it., Einaudi, Torino, 2001, p.19.

su Didi-Huberman, e ne dovremo tenere conto nel nostro percorso tra opere che invece operano proprio all'opposto, ovvero sullo sguardo che colpisce l'immagine. Il gioco di sguardi nell'arte contemporanea è, come vedremo, un gioco complicato, e Didi-Huberman in ultima istanza intuisce bene nelle immagini del passato quanto sarà poi effettivamente visualizzato in molta arte recente. Vi torneremo tra breve. Didi-Huberman prosegue:

Qui nudità fa rima con desiderio, ma anche con crudeltà. Georges Bataille non è molto distante, probabilmente, ma Botticelli? Cercare un simile "lavoro del negativo" o simili "somialtanze crudeli" non vuol dire anche reinventare Venere?⁴⁹⁴

Questo "reinventare Venere" alla luce di Bataille ci riporta allora nello *shared time* dell'arte attraverso il concetto dell'informe, ampiamente studiato anche da Rosalind Krauss, e riconosciuto come procedura artistica nell'arte di Sherman sotto forma di "orizzontalizzazione dell'immagine"⁴⁹⁵.

Cindy Sherman, lo abbiamo più volte ribadito, da una parte incarna con il proprio corpo l'immagine e dall'altra vi applica elementi posticci, protesi, che sdoppiano l'immagine, la superficie del corpo. Proprio in quanto applicazioni, come osserva Krauss, esse

contrassegna[no] la superficie dell'immagine come una maschera o velo, qualcosa che può essere...rimosso...a cui si possa guardare dietro. In questo loro essere posticci, tali elementi indicano la dimensione ermeneutica dell'opera d'arte: l'idea che possieda una verità intrinseca che l'interprete possa penetrare⁴⁹⁶.

Le protesi danno però l'idea di qualcosa che può cadere, scivolare in basso, e operano dunque nel

campo della de-sublimazione, dell'asse orizzontale che erode la facciata del

494Ibidem

495Le posizioni teoriche e interpretative dell'Informe sono differenti nell'accezione di Didi-Huberman e in quella di Krauss. A noi in questa sede interessa l'uso operativo di un concetto teorico più che le varie sfumature interpretative. Per la posizione polemica di Krauss cfr. BOIS, KRAUSS, *L'informe...* cit., pp. 70-71. Per il concetto di "orizzontalizzazione" cfr. *ivi*, p. 245.

496ROSALIND KRAUSS, *Cindy Sherman: senza titolo*, in *Celibì*, 1999, tr.it., Torino, Codice Edizioni, 2004. p. 156.

verticale testimoniando che dietro quella facciata non giace la trasparenza della Verità, del significato, ma l'opacità della materia corporea, cioè, l'informe⁴⁹⁷.

Lo spettatore si trova quindi davanti a un'immagine perturbante: familiare perché appartenente alla tradizione, ma che allo stesso tempo gli fa *vedere* qualcosa di *altro*; un'alterità mostruosa che si cela dietro alla facciata cosmetica riconosciuta da Laura Mulvey nella topografia dell'esterno e interno del corpo femminile⁴⁹⁸.

L'orizzontalizzazione, secondo Krauss, è una procedura che si oppone agli assetti consolidati del nostro immaginario, dove una posizione verticale corrisponde a quella analoga dello spettatore.

Perché, se la donna-in-quanto-feticcio deve funzionare, è in quanto Gestalt, cioè non soltanto quando il corpo è integro a cui “non manca niente”, ma in quanto immagine verticale – l'orientamento che la Gestalt assume sempre nell'immaginario, specchio della posizione verticale dello spettatore⁴⁹⁹.

È una procedura, dunque, che si oppone agli assetti consolidati del nostro immaginario, Questo scivolare verso il basso delle protesi, verso l'informe, che «disgrega gli insiemi formali ordinati, nella grande tradizione del ritratto, da una serie di cornici concentriche»⁵⁰⁰, ci riporta ancora a Didi-Huberman e al suo noto studio sulla figura della Ninfa: qui l'analisi di un panneggio che sempre di più nel corso del tempo scivola, cade e la denuda sottolinea al contempo l'«inarrestabile caduta» della Ninfa stessa: scivolando verso il basso finirà per essere accolta dal suo panneggio sotto forma di lenzuolo, di panno «su cui si distendono, si abbassano o si offrono i corpi»⁵⁰¹. Nel tempo il panneggio, che prima avvolge e poi accoglie orizzontalmente il corpo della Ninfa, si svuoterà per diventare uno straccio. Questo movimento è «insieme sensuale e mortifero: finirà come è prevedibile, nel rifiuto e nell'informe»⁵⁰².

497Ibidem.

498LAURA MULVEY, *Cosmetics and Abjection* ... cit. Sul problema del corpo della donna nel contemporaneo cfr. anche NICHOLAS MIRZOEFF, *Bodyscape. Art. Modernity and the Ideal Figure*, London and New York, Routledge, 1993; WENDY STEINER, *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2002

499YVE-ALAIN BOIS, ROSALINE KRAUSS, , *L'informe*, 1997, tr.it., Milano, Mondadori, 2003, pp. 245.

500Ivi, pp. 246-247.

501DIDI-HUBERMAN, *La Ninfa moderna*... cit., p.21.

502Ivi, p. 28.

Prima di proseguire con l'analisi ci dobbiamo soffermare un'attimo e chiarire le due accezioni teoriche che prendono spunto dal concetto di informe di Bataille, perché appaiono diverse in Krauss e in Didi-Huberman.

Krauss nel suo *Informe* prende infatti le distanze in modo esplicito dalla visione di Didi-Huberman. Secondo la studiosa in Didi-Huberman l'operazione dell'informe è fraintesa in quanto al centro della sua ricerca si trova “la somiglianza”:

Forgiando l'ossimoro “*ressemblance informe*” (somiglianza informe), Didi-Huberman reintroduce di forza tutto ciò che il concetto di informe come noi lo intendiamo voleva evacuare. Il progetto teorico di “Documents” diventa «un'antropologia della somiglianza e della crudeltà»; «il movimento dell'informe» è detto avviarsi «quando la “Figura umana” si scompone e le somiglianze “gridano”»; l'informe è presentato come una «condizione ritmica della forma»; la materia “concreta” cara a Bataille diventa «concreta, cioè figurale». Le unità tematiche riappaiono (l'occhio, o l'annegamento, per esempio); la morfologia diventa una categoria essenziale; la metafora, poiché la somiglianza è la maggiore preoccupazione del libro, è un operatore generale.

«L'informe qualificherebbe dunque un certo potere che hanno le forme stesse di deformarsi sempre, di passare improvvisamente dal somigliante al dissomigliante», scrive Didi-Huberman: l'informe è dunque completamente ripiegato sull'idea di deformazione.[l'informe] non è né dissomigliare da qualcosa in particolare, né somigliare a qualcosa che si rivela non essere niente⁵⁰³.

In effetti, in Didi-Huberman non avviene una dissoluzione totale della forma. Il pannello dismesso mantiene però con la Ninfa un rapporto di impronta, di involucro di un corpo che non c'è più, ma del quale esso costituisce un indice. Ecco allora che la ripetizione dell'elemento iconografico del pannello, del tessuto che avvolge il corpo delle Ninfe e delle Veneri assume connotati complessi che trascendono il puro interesse iconografico, perché quelle figure diventano iscrizioni di un significato traslato di quanto resta del corpo pittorico: il suo ricordo, la reminiscenza della sua rappresentazione. La ninfa in Didi-Huberman risulta scomparsa, ma la sua dissoluzione formale, corporea, non si vede mai. In questo senso anche le protesi di Sherman acquistano un significato di memoria della forma,

503BOIS, KRAUSS, *L'informe...* cit. 70.

di impronta del corpo pittorico che, invece di scomparire, si incarna.

Cerchiamo ora di fare una più puntuale analisi delle strategie visive di Sherman, provando per davvero a guardare cosa si nasconde dietro alla *masquerade*. Cerchiamo cioè di svelare e di aprire.

In un saggio dedicato alle isotopie sessuali nell'opera di Duchamp, Fontanille ha analizzato la semiotica del “corpo postmoderno”, la cui descrizione ci sembra particolarmente adatta all'opera di Sherman:

Ora, indissociabilmente legato al *corpo-carne* esteriore, esiste un altro corpo, quello della vita e della morte, quello del sesso e dei fluidi essenziali: il *corpo incavo*. Questi due corpi, perfettamente contigui l'uno all'altro, ossia senza discontinuità alcuna, hanno un confine comune: la “forma-impronta”. Questa sarà considerata, a seconda che si adotti il punto di vista dell'uno o dell'altro, come lo stampo delle viscere o come l'involucro della cavità interna del corpo. Dal punto di vista del 'corpo essenziale' – la 'macchina' di vita e di morte –, il corpo-carne si pone come la materia di uno stampo che protegge e nasconde gli organi vitali; dal punto di vista del “corpo-carne”, le viscere non sono che il riempimento dell'involucro interno⁵⁰⁴

Abbiamo già messo in luce, con Krauss, che le protesi applicate al corpo hanno la funzione di velo, qualcosa che copre e che si può idealmente togliere per guardare dietro, non per cogliere la Verità del significato, ma per trovare la materia del corpo. Le protesi dunque hanno la duplice funzione di sdoppiare la forma, di ipervisualizzare lo statuto del corpo-involucro, di corpo-immagine ma, allo stesso tempo, costituendone lo stampo, inducono a ciò che è al di là del visibile.

Per vedere gli organi interni, bisogna togliere il 'corpo' stesso (la sua carne, il suo scheletro). Le viscere sono, rispetto al corpo visibile, nello stesso rapporto in cui si trovano l'impronta e l'oggetto impressore: quando l'una è attuale, l'altro è potenziale.⁵⁰⁵

504JACQUES FONTANILLE, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004, p. 263.

505Ivi, p. 264.

Se in Duchamp la donna funziona come una macchina formalmente organizzata, in Sherman la crisi della forma è sdoppiata dall'involucro, ma poi esplose, deborda. L'interno della donna non è più una macchina sessuale, modellata sull'isotopia dell'uomo, ma una massa organica confusa, fuori da qualsiasi ordine che ne regoli la coesione. È un attacco al contorno e alla superficie, e alla stessa immagine della donna. Ecco allora che la Ninfa e la Venere non vivono più tanto nella parodia grottesca della loro immagine, la quale invece rimanda altrove, rispetto all'immagine stessa. Se quindi la Ninfa per Didi-Huberman sopravvive come impronta nel suo pannello, tanto che del suo corpo non resta che il ricordo, la traccia mnemonica delle eroine della tradizione ritrattistica dei grandi maestri si iscrive nello spazio interstiziale tra l'inorganico della protesi-impronta e il corpo di Sherman. La loro immagine è quindi in potenza ma, in una lettura comparativa e intertestuale con la serie dei "vomiti", esse vengono proiettate al di fuori di ogni forma, con la completa dissoluzione dell'immagine, che annienta la logica della "differenza iconica"⁵⁰⁶, principio base della logica delle immagini. L'attacco al corpo e alla pittura operato dall'artista americana va ben oltre il ricordo. Il corpo-feticcio delle donne ritratte ci mette in un contatto troppo ravvicinato con l'immagine, ci fa vedere l'"oltre il visibile" della forma ideale, e in questo senso Sherman riesce a raggiungere il pieno compimento della "distruzione della pittura"⁵⁰⁷.

La relazione intertestuale di *Untitled #205* con il *corpus* più ampio dell'autrice, in particolare con la serie dei cosiddetti "Vomiti", o "Muffe", in cui si manifesta il contenuto latente sotto la superficie, risulta strettamente contiguo con lo *Still Life* in decomposizione di Taylor-Wood, in cui l'artista ci fa vedere dove porta in ultima istanza il collasso orizzontale del corpo⁵⁰⁸.

A differenza di Sherman che usa le strategie di visualizzazione del contenuto latente delle immagini attraverso gli sdoppiamenti e le applicazioni, quindi per *aggiunte ed esplosioni*, quello di TW invece opera per *sottrazione e implosione*, e lo fa attraverso

506BOEHM, *Il ritorno delle immagini...* cit., p. 57.

507Sul rapporto di Sherman con la pittura, cfr. SCHNEIDER, *Cindy Sherman, History portraits: die Wiedergeburt des Gemäldes...* cit. p. 12.

508Sul tema del corpo della donna in relazione alla natura morta come cibo cfr. *Le immagini affamate. Donne e cibo nell'arte. Dalla natura morta ai disordini alimentari*, Catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 1. dicembre 2005-7. maggio 2006), a cura di Martina Cornati, Museumci Editore, 2005

l'iscrizione del tempo.

L'entrata della dimensione temporale in un quadro può portare a effetti deleteri per l'immagine stessa, potenziando il suo significato nell'atto di contraddirla. Cerchiamo ora di mettere in risonanza con lo *Still Life* di Taylor-Wood un'altra opera che iscrive il tempo in un'immagine storico-artistica. Come vedremo, ci sono diversi principi in comune: da una parte la trasformazione temporale, ma soprattutto la trasformazione modale sensoriale che colpisce lo sguardo in modo tale da ampliare la percezione dell'interfaccia materiale anche ai sensi diversi dalla vista. Un esempio di quest'operazione è un *corpus* di opere dell'artista norvegese Jeannette Christensen, e la conseguente e magistrale interpretazione fornita da Mieke Bal⁵⁰⁹. La dimensione temporale è fondamentale nell'opera di Christensen, anche se quest'artista non utilizza i media temporali come il video, ma opera sull'iscrizione del tempo nella materia stessa, esibendola come tale nelle sue installazioni, senza mediazione e registrazione. Molte opere dell'artista norvegese consistono nell'allestimento di grandi lastre di gelatina commestibile che, lasciate alla corrosione del tempo, si trasformano da una scintillante, colorata, profumata e invitante sostanza in una disgustosa, maleodorante massa colante⁵¹⁰. Le allegre gelatine così assumono un aspetto inquietante che ricorda il sangue e i fluidi corporei. Come possiamo constatare, il principio base di questa pratica è analogo a quello di Taylor-Wood nelle sue nature morte.

L'esibizione di questa materia acquista tutta la sua forza metaforica nell'opera *Ostentatio Vulnerum*, che si articola in due superfici rettangolari perimetrate da cornici sovrapposte. Entro quella superiore si trova un dettaglio ingrandito dell'*Incredulità di san Tommaso* di Caravaggio, in quella inferiore compare una lastra di Jell-O, che col tempo si è trasformata e degradata⁵¹¹ [Fig.18].

509MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., in particolare il capitolo *Skin Deep. Baroque Point of View*, pp. 27-44.

510Ivi., pp. 168-175.

511Si tratta di una specie di gelatina, dolcime molto noto negli Stati Uniti: cfr. ivi., pp. 33-34.

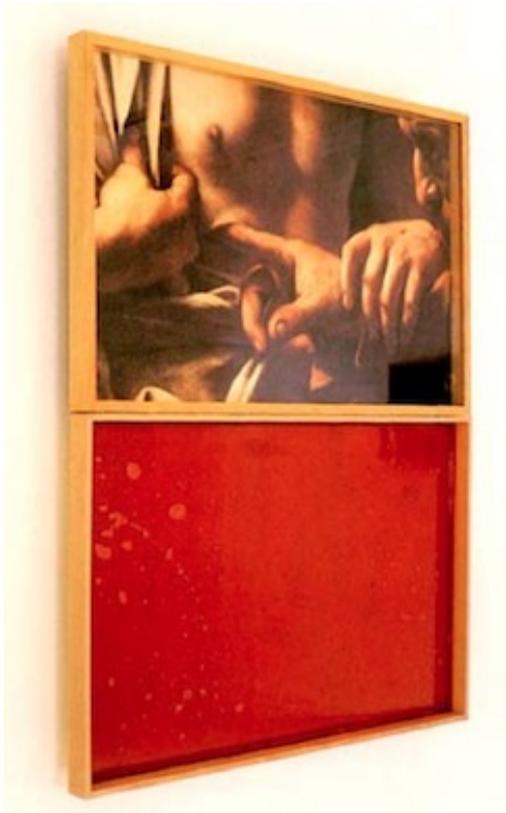


Fig. 18. Jeannette Christensen, *Ostentatio Vulnerum*, copia laser del dettaglio da *Incredulità di San Tommaso* di Caravaggio e cornice di legno riempita di *Jell-O*, 1995, (fonte dell'immagine: Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. The Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 33)

Il dettaglio consiste nell'ingrandimento della ferita di Cristo e nel gioco delle mani: la mano di Gesù che rimuove il manto per ostentare la ferita sul costato, il dito di Tommaso che la penetra e l'altra mano di Cristo che stringe il polso di Tommaso. Dei volti dei personaggi resta solo una parte del profilo dell'apostolo, il suo sguardo avido diretto alla direzione della penetrazione. La ferita di Cristo nel quadro di Caravaggio è ciò che Mieke Bal chiama “navel”, l'ombelico del dipinto. In modo simile al *punctum* di Roland Barthes⁵¹², si tratta di un dettaglio che attira l'attenzione in modo prepotente, da cui non si può distogliere lo sguardo. Ciò che lo contraddistingue è che per quanto sia evidente il suo richiamo per lo sguardo, la critica e l'interpretazione storico-artistica hanno sempre avuto la tendenza a sorvolare

512ROLAND BARTHES, *La camera chiara*, 1980, tr.it., Torino, Einaudi, 1980, pp. 44-49.

su un'analisi approfondita⁵¹³. Christensen va invece a colpire lo sguardo rivolto al taglio del costato mediante un corrispondente taglio chirurgico dell'immagine, del suo dettaglio⁵¹⁴. A differenza di protesi che celano e di impronte che rivelano, qui abbiamo un caso di penetrazione e rovesciamento, di fuoriuscita di materia corporea dalla lacerazione della carne. La pittura, già in Caravaggio, è letteralmente *aperta*. Christensen la porta in un primo piano che non solo realizza uno zoom sull'immagine ma lo mette altresì in relazione visiva, mediante il montaggio dialettico, con la materia sintetico-organica della gelatina. La decomposizione delle gelatine iscrive la modalità temporale nell'opera e in questo modo l'opera stessa viene inserita nel tempo⁵¹⁵: con la decomposizione della materia è destinata a dissolversi anche l'installazione, tanto che oggi di quest'opera non restano che riproduzioni fotografiche. Siamo ancora di fronte a implosioni del segno artistico e realtà, espresse qui in

this double strategy of performance and interpretation transgressed the boundary between reality and signs, as it drew attention to the way Caravaggio's illusionism transgresses that same boundary in a different way, so as to "destroy painting".⁵¹⁶

Ecco quindi un Caravaggio "distruttore della pittura", un'immagine ri-attivata retrospettivamente dall'artista contemporanea che a sua volta distrugge Caravaggio mediante un'operazione, sempre secondo Bal, di dissacrante ritaglio e attraverso l'introduzione di un elemento oltraggioso e contemporaneo appartenente a una cultura altra rispetto a quella dell'immagine⁵¹⁷.

Questa inserzione è nello stesso ordine di collisione culturale che opera Sam Taylor-Wood, con un dettaglio che abbiamo finora volutamente trascurato. Nella composizione della natura morta è presente una penna di plastica, una penna *Bic*. In Sherman gli oggetti venali contribuiscono alla strategia teatrale della messa in scena

513MIEKE BAL, *Reading "Rembrandt"....* cit., p.38, nel caso particolare di Caravaggio e Christensen, cfr., BAL, *Quoting...* cit., p. 33.

514MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 32. Quest'apertura per Bal, anche in relazione intertestuale con altre opere di Caravaggio, viene connotata sessualmente; per una panoramica della figura della ferita nell'arte contemporanea cfr. MENGONI, *Ferite...* cit.

515Cfr., *ivi*, p.34.

516Ibidem.

517Per una panoramica dei materiali venali nell'arte cfr. MARTHA BUSKIRK, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Massachusetts, MIT Press, 2003, ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma, Laterza, 2010.

dell'opera, potenziando l'intenzione dissacrante del valore culturale di un capolavoro museale. In Christensen e Taylor-Wood la presenza di materiali venali in dialogo con la tradizione visiva non è più regolarizzata dal codice della messa in scena teatrale, per cui la loro presenza aggiunge un livello iconologico problematico.

La varietà di oggetti disseminati nelle varie nature morte del passato ci potrebbe portare sulla strada di un'indagine iconografica per cercarne un nesso: operazione da fare in negativo visto che gli oggetti inorganici nelle nature morte sono di solito preziosi, gioielli, strumenti per la misurazione del tempo o il classico teschio. Una *Vanitas* con una penna Bic opera piuttosto nella sfera degli oggetti quotidiani più comuni e insignificanti, quelli che usiamo senza neanche accorgercene. Non è una preziosa stilografica, né un oggetto che potrebbe rimandare agli strumenti della creazione artistica. In un genere artistico autoriflessivo come la natura morta, dove ogni cosa ha un suo valore simbolico, questo oggetto banale, impersonale e pressoché invisibile nella vita quotidiana, *stride*. Non è quindi come in Sherman un oggetto di scena che collabora alla creazione dell'effetto *masquerade*, né, come in Christensen, un materiale usato per ragioni di analogia e somiglianza per materializzare l'elemento iconografico della ferita nel costato. È invece un elemento iconografico depotenziato e svuotato, il meccanismo di dislocazione iconografica che abbiamo visto frequentemente nell'opera dell'artista inglese. La sua funzione è quella di svuotare il senso del significante all'interno dell'immagine, per ricostruirlo nello sguardo dello spettatore in collisione con i suoi ricordi mediali.

In un'intervista l'artista spiega il suo impegno in una prospettiva di revisione della pittura:

Well, of course that took me nowhere near as long as the Dutch masters took to paint their paintings, but it did take time to film and to work with it. I am interested in the art-historical aspect and then contemporizing it by including the disposable plastic pen, something that is so common from our society today, and kind of, well, not meaningless, but as set against something so classical and beautiful it says something significant about the passage of time⁵¹⁸.

Torniamo ora all'*Ostentatio Vulnerum* per fare un'ulteriore analisi comparativa verso

518SELENE WANDT, *Interview with Sam Taylor-Wood*, in *When the painting moves...* cit. pp.36-40, qui p. 36.

l'incorporazione dello sguardo dell'osservatore. Abbiamo già notato che Christensen, tagliando l'immagine, lascia solo un residuo del viso dei protagonisti: quello di san Tommaso che sembra essere risucchiato dall'apertura⁵¹⁹. L'inquadratura di questo nuovo Caravaggio [fig. 19] ci ricorda da vicino la strategia della messa in scena degli astanti nel *Cristo morto* di Andrea Mantegna [Fig. 20].



Fig. 19. Caravaggio, dettaglio dell'Incredulità di San Tommaso come in Jeannette Christensen

Fig. 20. Andrea Mantegna, *Compianto su Cristo Morto*, 1475- 1478 cca, Milano, Pinacoteca di Brera
(fonte dell'immagine: Wikimedia Commons)

In una nota interpretazione semiotica dell'opera, Felix Thürlemann vi ha individuato degli elementi figurativi che svolgono la funzione “costitutiva dello spettatore”. Lo studioso nota come le letture ufficiali della storia dell'arte abbiano sorvolato tanto sulla particolare messa in scena del corpo di Cristo fortemente scorciato e con le piante dei piedi in primo piano, generalmente interpretata come un'esercitazione tecnica, quanto sulle figure tagliate dalla cornice nella parte superiore sinistra del quadro. Bal ci ha già insegnato che elementi figurativi così forti ed evidenti tendono a essere ignorati e sorvolati dagli interpreti: anche qui siamo in presenza di “navels”. Thürlemann se n'è reso conto, e legge l'immagine nell'ambito della tradizionale cornice dell'*imago pietatis*. A differenza dai tipi tradizionali di Cristo a mezzo busto

⁵¹⁹BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 37.

qui il Cristo è rappresentato a figura intera, sdraiato, con uno scorcio prospettico che riesce comunque a mantenere la visione ravvicinata e a far percepire efficacemente tutte le cinque stimmate.

La ricezione di un quadro figurativo tradizionale si basa, a partire dal Rinascimento, sul fatto che l'osservatore, in prima istanza, accetta l'effetto *trompe l'oeil*. L'osservatore è invitato, secondo l'espressione di Alberti, a considerare il quadro come se fosse una “finestra sul mondo” e a comportarsi, rispetto agli oggetti e alle figure simulate, come di fronte a forme del mondo reale. Non bisogna, tuttavia, dimenticare che un quadro costruito secondo le regole della prospettiva non si limita a rappresentare singoli oggetti con un'illusione ottica più o meno accentuata, esso rappresenta gli oggetti in relazione ad un determinato punto di vista, scelto dall'artista stesso. Ogni opera realizzata secondo le leggi prospettiche presenta un implicito punto di vista dell'osservatore [...] La situazione quasi prossemica della ricezione del quadro si può descrivere essenzialmente con le leggi della prossemica vera e propria, più precisamente come un rapporto spaziale specifico tra l'osservatore implicito, con cui si identifica l'osservatore reale, e la figura rappresentata. Questo rapporto può essere inteso come il processo di modalizzazione del soggetto osservante.⁵²⁰

Quali erano in realtà le strategie rappresentative usate da Mantegna? In primo luogo lo spazio simulato - rafforzato dai piedi in primo piano che sembrano sfondare il limite del dipinto per entrare nello spazio dell'osservatore - è impostato con una spazialità estremamente ridotta che blocca lo sguardo. “L'occhio dell'osservatore non ha vie di fuga: rimane bloccato sull'immagine del corpo di Cristo”⁵²¹. In secondo luogo i piedi sono in primo piano e «la testa invece, che permette all'uomo una vera comunicazione, che fa di lui una persona, è la più lontana dall'osservatore»⁵²².

Con una lettura critica anacronistica ci potremmo inserire nello *shared time* dell'arte, e richiamare l'orizzontalizzazione dell'immagine di Rosalind Krauss, secondo la

520FELIX THÜRLEMANN, *Il compianto di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore*, 1989, tr.it., in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di Lucia Corrain, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 81-98, qui p. 88. Cfr. anche l'interpretazione di Giulia Dondero che legge Thürlemann in relazione a un'altra opera di Taylor-Wood appartenente al ciclo dei *Soliloquy VII*, GIULIA DONDERO, *Fotografare il sacro*, Roma Meltemi, 2007, in particolare il sesto capitolo, *Configurazioni sacre e tematiche profane. Dai valori religiosi all'ecosistema del sacro*, pp. 133-162.

521THÜRLEMANN, *Il compianto...* cit., p. 89.

522Ibidem.

quale, come abbiamo già ricordato, «se [...] [il] feticcio, deve funzionare, è in quanto Gestalt [...] in quanto immagine verticale – l'orientamento che la Gestalt assume sempre nell'immaginario, specchio della posizione verticale dello spettatore»⁵²³. Possiamo quindi, attraverso una lettura allargata, applicare l'operatore teorico dell'orizzontalizzazione nel senso di un *sintomo*, riscontrato anche in Thürlemann nell'immagine del Cristo, in cui

questa struttura contraddittoria, estrema vicinanza del corpo-lontananza della persona, determina una modalizzazione contraddittoria del soggetto osservante: un'esortazione alla comunicazione, un *dover comunicare*, cui si accompagna simultaneamente l'impossibilità di una reale presa di contatto, un *non poter comunicare* [...] non è lo scorcio del corpo di Cristo in sé ad essere significativo, quanto il fatto che il corpo è disposto in quel modo nello spazio prospettico del quadro. Significativo è anche che l'abituale posizione di faccia a faccia del dialogo umano, ancora presente nelle *imago pietatis* tradizionali, sia modificata, e sia, più precisamente negata; [...] per l'osservatore risulta impossibile adattare la propria posizione alla situazione del faccia a faccia e questa è la caratteristica della situazione quasi prossemica di osservazione del quadro.⁵²⁴

La caduta orizzontale del corpo di Cristo, la sua discesa in basso, dalla verticale della Crocefissione e dell'*Ecce Homo*, mette quindi in crisi lo sguardo dello spettatore due volte: la prima in quanto *Gestalt* verticale dell'idolo pronto per essere appropriato dalla posizione dominante dello sguardo si distende in orizzontale, e la seconda dal fatto che il corpo sdraiato, generalmente rappresentato lateralmente come forma compiuta, viene ulteriormente ribaltato di novanta gradi e presentato in tutta la sua verità e umanità. In questo modo anche Mantegna, a suo modo, distrugge le regole della pittura presentandoci un'immagine troppo “vicina”, che invade il nostro spazio da osservatori cartesiani.

Torniamo ora alle figure degli astanti nel quadro di Mantegna. Nei dipinti di impianto tradizionale si tratta di figure di mediazione che col loro comportamento indicano allo spettatore l'atteggiamento emotivo che deve assumere nei confronti

⁵²³BOIS, KRAUSS, *L'informe... cit.*, pp. 245.

⁵²⁴THÜRLEMANN, *Il compianto... cit.*, pp. 89-90.

della rappresentazione, gli “ammonitori”. Nel caso di Mantegna queste figure sono incomplete perché tagliate dal bordo del quadro. In questo modo esse assumono «un doppio status esistenziale, in quanto appartengono sia al mondo del quadro che a quello dell'osservatore»⁵²⁵. Potremmo dire che si tratta di figure che, appartenendo anche allo spazio esterno al quadro, animano gli aspetti performativi della comunicazione col dipinto perché «la figura tagliata dal bordo deve essere completata ad opera dell'osservatore»⁵²⁶. In questo modo, il dipinto di Mantegna non si limita a suggerire l'atteggiamento corretto per la fruizione della rappresentazione, ma “la costituisce”⁵²⁷.

Questo tipo di modalizzazione dello spettatore richiama chiaramente l'inquadratura ritagliata di Christensen nell'*Incredulità di san Tommaso*. Da un'immagine compiuta narrativamente, l'artista preleva un dettaglio che la rende operativa in modo nuovo. Il volto di Tommaso e il suo dito penetrante ora “costituiscono” e modalizzano lo spettatore in modo che completi con il suo corpo e il suo sguardo la significazione dell'immagine, così da farlo entrare nell'immagine. Allo stesso tempo però, nella parte inferiore dell'installazione, gli si mostra quanto potrà trovare: «dietro quella facciata non giace la trasparenza della Verità, del significato, ma l'opacità della materia corporea»⁵²⁸. In Christensen inoltre non resta nessuna traccia né della prospettiva né della composizione, ed è quest'ultima a reggere l'immagine in Caravaggio. Il portare in primo piano un dettaglio⁵²⁹ provoca quindi uno di quegli spazi immersivi teorizzati da Amelia Jones che

explore the ways in which they open up rather than disavow the collapse of semiotic models of meaning and Renaissance to modern conception of the subject as implicitly disembodied, standing in on the empowered place legislating meaning, freed from the messy vicissitudes of desire. [...] The works I explore here produce the body-as-referent precisely as a means of destroying the objective stability implied by the semiotic notion of the term.⁵³⁰

525Ivi, 92.

526Ibidem.

527Ibidem.

528KRAUSS, *Cindy Sherman...* cit., p.156.

529Sulla problematiche del dettaglio si veda DANIEL ARASSE, *Il dettaglio. Pittura vista da vicino*, 1996, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2007.

530JONES, *Self/Image...* cit. p. 21.

Secondo questo modo di vedere le cose, caduta la prospettiva, l'osservatore non è più nella sua dominante posizione alla sommità del cono della visione inaugurata da Alberti, ma preme il suo “wet, pulsating, smelly bod(ies)y against the clinically ungiving screen in an orgy of refusal”⁵³¹, spiega con enfasi Jones.

A questo punto possiamo tornare a *Untitled #205* e a *Still Life*. L'analisi di *Ostentatio Vulnerum* ci ha fornito la traccia per la comprensione delle strategie visive messe in atto da Sherman e Taylor-Wood, ossia “orizzontalizzazione” e “apertura”. Attraverso lo *shared time* dell'arte abbiamo trovato in Mantegna lo spettatore performativo che modalizza e costituisce lo spettatore effettivo, che gli indica la modalità della visione. Questo mediatore ricompare poi in Caravaggio, e risulta potenziato ulteriormente dal taglio dell'immagine di Christensen. Tale spettatore ci indica di guardare all'interno dell'immagine, di aprire l'immagine per vedere cosa si trova dietro allo schermo culturale della pittura. Christensen ha squadernato dinnanzi a noi l'intero processo: il contenuto in potenza - l'apertura - e il contenuto agente - la massa gelatinosa che vi fuoriesce – e in questo modo ci ha modalizzati alla visione della pittura distrutta nell'età contemporanea. In altre parole, ci ha fatto vedere la sostanza corporea che si cela in potenza anche negli *History Portraits* di Sherman, e ci ha indicato la strada per una possibile lettura intertestuale all'interno del corpus della stessa Sherman, con la serie dei “Vomiti”. Ora possiamo immaginare una sovrapposizione di immagini delle due serie, così come teorizzata da Bal in *On Grouping*⁵³², così come realizzato in *Ostentatio Vulnerum*. Se usiamo la struttura bipartita di Christensen come modello per il confronto tra le immagini, e la riproponiamo come un possibile accostamento tra *Untitled #205* e un pannello di “Muffe”, il senso delle immagini sarà generato in modo nuovo [fig. 20].

531Ibidem.

532In questo saggio Bal analizza gli effetti di senso che scaturiscono dal montaggio tra le immagini, precisamente da un allestimento dei quadri di Caravaggio, la cui prossimità gli ha permesso di capire, attraverso relazioni intertestuali, un nuovo senso dell'opera. Cfr. MIEKE BAL, *On Grouping: the Caravaggio Corner*, in *Looking In. The Art of Viewing*, a cura di EAD, Norman Bryson, Amsterdam, The Gordon and Breach Publishing Group, 2001, pp. 161-190. Cfr. anche LENA BADER MARTIN GAIER, FRANK WOLF, a cura di, *Vergleichendes Sehen*, München, Paderborn, Fink, 2010. Per una recente esperienza di „montaggio“, ispirato a Mnemosyne, di opere provenienti dai depositi della Staatsgalerie di Stoccarda, possiamo ricordare la mostra/installazione curata da un giovane artista olandese, Melvin Moti. Cfr. *Offenes Depot #2, Melvin Moti, The Art of Orientation*, catalogo della mostra (Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, 12 November 2011- 04.03. 2012), a cura di Melvin Moti, Alice Koegel, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 2011.

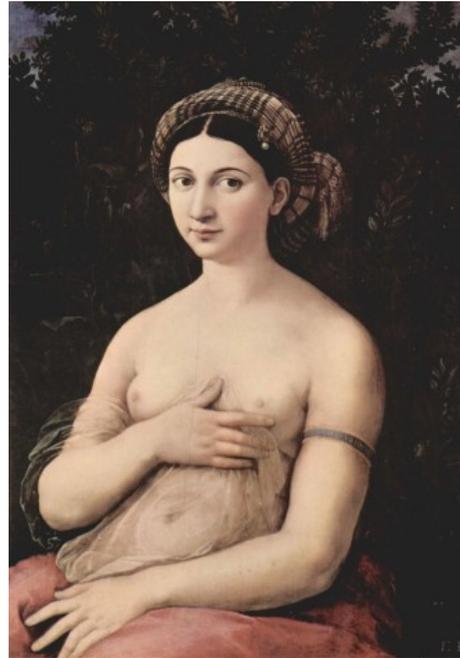


Fig. 21.

Fig. 21a. Cindy Sherman, *Untitled #205*, fotografia a colori, 1989

(fonte dell'immagine: <http://www.moma.org>)

Fig. 21.b. Raffaello, *La Fornarina*, olio su tavola, 1518-19 cca, Galleria d'arte Antica, Roma

(fonte dell'immagine: Wikimedia Commons)

Fig. 21.c. Cindy Sherman, *Untitled #238*, fotografia a colori, 1987-1981

(fonte dell'immagine: <http://radicalart.info>)

In questa direzione ci spinge anche la lettura di Didi-Huberman che analizza un riquadro non figurativo di Beato Angelico nel Convento di San Marco di Firenze,

una manifestazione di segno anomala per la storia dell'arte del '400, tanto da essere stata sistematicamente ignorata da parte degli studiosi, e che ci avvisa del fatto che la comprensione della figura di Beato Angelico deve essere considerata come quella di «un artista del passato storico (un artista del suo tempo, il Quattrocento) ma anche come un artista del più-che-passato rammemorativo (un artista che manipola i tempi non suoi)»⁵³³.

Quest'impostazione porterà alla creazione di una situazione temporalmente paradossale per la storia dell'arte, in quanto il sistema eucronico potrà risultare come ostacolo alla comprensione del più-che-passato anacronistico⁵³⁴. Didi-Huberman continua:

Per accedere ai molteplici tempi stratificati, alle sopravvivenze, alle lunghe durate del più-che-passato mnestico, è necessario il più-che-presente di un atto reminiscente: uno choc, uno strappo nel velo, un'irruzione o un'apparizione del tempo, quel che Proust e Benjamin hanno efficacemente ricondotto alla specie di “memoria involontaria”. Ciò che Landino e tutti gli storici dell'arte erano capaci di vedere e di far vedere nel riquadro picchiettato del Quattrocento, Jackson Pollock – ecco l'anacronismo – si era dimostrato perfettamente in grado di fare⁵³⁵.

Didi-Huberman articola una considerazione interessante. Per lo storico dell'arte, in senso tradizionale, il riquadro di Beato Angelico non è che un elemento decorativo, un pannello di finto marmo che fa da base a una *Sacra Conversazione*⁵³⁶. C'è però un'altra modalità di approccio, il modo *subtilis* che, attraverso molteplici letture, crea una varietà di senso dell'immagine che va ben al di là del suo puro aspetto sontuario. Quello che ci colpisce di più è l'osservazione di Didi-Huberman che tale riquadro «sta alla Sacra Conversazione esattamente come l'altare alla pala»⁵³⁷. Non entriamo qui nel merito delle complesse conseguenze interpretative che propone lo studioso francese, ci limitiamo a cogliere l'indizio, il principio di montaggio e della lettura incrociata tra immagini.

533 DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo...* cit., p. 22.

534 Ibidem.

535 Ibidem.

536 Ivi, p. 20.

537 Ibidem.

La fuoriuscita dalla cornice dalla gelatina, lucida e perfetta nella sua forma iniziale, putrida e deformata materia che cola ci porta a capire gli effetti del tempo in *Still Life* di Taylor-Wood. Qui il tempo attacca la materia stessa dell'immagine e non ci restano che frammenti di un capolavoro maltrattato. L'orizzontalizzazione e il collasso della materia e dell'immagine sono definitivi, ma il *loop* del video li riporterà sempre a ricominciare da capo questo ciclo di *Danse Macabre*. In Christensen la sostanza alimentare industriale è deperita in un unico ciclo temporale e l'unica documentazione che ci resta a disposizione sono le fotografie. In Taylor-Wood la decomposizione è registrata dal video, che non è corpo ma è fatto di corpi, e quando i corpi si sono definitivamente consumati, la tecnologia della visione – a differenza del momento congelato della fotografia - li riporterà nel presente insieme al loro destino iscritto, e li offrirà allo spettatore in un ciclo di sopravvivenze. Lo sguardo e il gesto di San Tommaso quindi mediano per noi l'atteggiamento verso *l'apertura* nell'immagine, e ci indicano anche dove bisogna guardare nei *tableaux* storico artistici di Sherman, dietro le protesi e dietro la facciata, in quella dimensione di confusione materica che non è la pittura, ma è la materia interna dei corpi⁵³⁸. Il processo di distruzione della pittura inaugurato da Caravaggio che contrappone le regole e la contemplazione alla naturalità della visione, viene dunque oggi portato all'esasperazione: «La logica delle immagini si basa in un modo o nell'altro su un'eccedenza: il fattuale si lascia vedere come diverso da ciò che è. E il contrasto visivo della relazione ci apre gli occhi»⁵³⁹

538Cfr., FOSTER, *Il ritorno del reale...* cit., pp. 141-142.

539BOEHM, *Al di là del liguaggio?*... cit., pp. 122-123.

3. Scomode contiguità, scomode distanziazioni: combinazione e integrazione

Uncomfortable Proximity di Graham Harwood e *Col Tempo-The W. Project* di Péter Forgács sono due opere, la prima un sito web, la seconda un'installazione, al primo sguardo profondamente diverse. A un secondo, più attento, la sollecitazione del quale risulta essere anche il loro intento di fondo, rivelano un tratto comune fondamentale: tali opere ci mettono di fronte a una scabrosa prossimità dell'immagine. Questa procedura di avvicinamento si muove su un doppio livello poiché da una parte mette in stretta adiacenza immagini rappresentative della nostra tradizione visiva con quelle invece che raffigurano l'Altro, mentre, su un diverso piano, *ci* mette in vicinanza troppo contigua con la “pelle”⁵⁴⁰ di tali immagini. Si tratta dunque di una prossimità modale che va al di là del puro senso della vista, e che è provocata proprio dall'exasperazione della visione stessa.

Se per molti versi questo strappo nello schermo visivo culturalmente normalizzato sta sullo sfondo di molta arte contemporanea⁵⁴¹ e, come abbiamo già visto, esso emerge con particolare intensità in quelle opere che usano le immagini della tradizione storico artistica per “aprirle” e “distruggerle”, mettendo così in evidenza la loro visualità latente⁵⁴², consentendoci di guardare dentro le immagini, nelle due opere che analizzeremo nelle seguenti pagine tale “apertura” viene invece portata in *superficie*. Ciò che ora viene sottoposto alla distruzione non è quindi la struttura mediale interna dei prototesti, poiché il processo di traduzione intermediale non le coinvolge nel senso di una mediazione e trasformazione, quanto piuttosto le rielabora attraverso il processo della combinazione e la conseguente ricontestualizzazione. La procedura non è volta cioè alla ricodifica dell'immagine in un'altra sostanza espressiva, come succede per esempio nei *tableaux vivants*, ma procede per l'utilizzo

540Stiamo mutuando la parola da Ferrari e Nancy, ma la intendiamo solo in linea di principio del “mettere a nudo l'immagine”. cfr. FEDERICO FERRARI, JEAN-LUC NANCY, *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

541Cfr. FOSTER, *Il ritorno del reale...* cit. Cfr. anche *INTO ME/OUT OF ME*, catalogo della mostra (New York, Berlino, Roma, 2007), a cura di Klaus Biesenbach, Ostfildern, Katje Hanz, 2007.

542Su questo tema si può vedere PAOLO GODANI, *Il visibile e il visuale*, in “Fata Morgana”, III (2008), n. 8, pp. 119-127, qui p. 119: «Il visuale e il visibile, che possono apparire a tutta prima sinonimi, in ragione della della loro identica derivazione, in realtà divergono in maniera piuttosto netta quanto al loro significato. “Visibile” significa infatti “ciò che si può vedere”, laddove “visuale” significa “della vista” (che concerne la vista). La sostantivazione femminile del secondo termine conferma il riferimento soggettivo (una “visuale” è una veduta, con accento significante posto sul soggetto che vede), mentre il verbo “visualizzare” mette in luce il rendere visibile qualcosa che, per sua essenza, visibile non è».

della riproduzione. Significa che le immagini vengono acquisite digitalmente, poiché sarebbe naturalmente impossibile intervenire sugli originali; come tali esse sono mediate, ma la trasformazione avviene solo a livello del medium tecnico, cioè del dispositivo fisico che le realizza, veicola e mostra. Dunque: il medium qualificato della *riproduzione* rappresenta il medium tecnico *dipinto* che media il medium base *immagine*, che a sua volta rappresenta qualcosa (limitiamoci a parlare dei generi pittorici, visto che stiamo lavorando sulla tradizione visiva, quindi ritratto, natura morta, paesaggio), ma qui siamo nella relazione tra media base e media qualificati, e quindi già nel territorio della modalità semiotica⁵⁴³. Cerchiamo di semplificare la catena riassumendo che le riproduzioni possono essere considerate in termini di *facsimile*, ma sarà il loro rapporto con il contesto mediale circostante a determinare le modalità con cui la configurazione di segni viene veicolata, se cioè le riproduzioni vengono usate con lo scopo di rappresentare oppure *ripresentare* l'opera⁵⁴⁴.

La riproduzione e la combinazione richiedono dunque un registro di analisi che moduli l'attenzione su quelle procedure che prevedono l'intervento di giustapposizione, accostamento e sovrapposizione delle immagini e ritagli delle immagini, che contribuiscono cioè alla creazione degli *insiemi*. Ciò comporta due punti di vista: uno esterno all'insieme, che ci permetterà di cogliere una forma nella sua globalità, e uno interno, che ci rivelerà invece il meccanismo secondo il quale sono costruite le singole relazioni medialità e modali tra le componenti.

Anticipiamo dunque, siccome ci attende un'elaborazione del principio dell'insieme in termini generali, in che cosa consistono le due opere. Ambedue si basano su un principio oppositivo tra immagini storico artistiche e immagini che non lo sono. In *Uncomfortable Proximity* si tratta dei dipinti digitalizzati della collezione della Tate Gallery, di soggetti che sono stati sottoposti a una codifica nel linguaggio della pittura, e fotografie invece di soggetti e materiali allo stato naturale, non mediati dal codice intermedio della pittura; in *Col Tempo-The W. Project*, invece, osserviamo due famosi rappresentanti della ritrattistica moderna in dialogo col *found footage* archivistico di epoca nazista, cioè sempre di soggetti direttamente acquisiti mediante immagini fotografiche e filmiche. Che il problema di fondo qui sia quello etico della

543Cfr., ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., p. 32.

544Sull'opera d'arte e riproduzione fotografica cfr. HELENE E. ROBERTS, a cura di, *Art History through the Camera Lens*, Amsterdam, Gordon and Breach publishers, 1996; WOLFGANG ULLRICH, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Verlag, 2009.

messa in relazione visiva dell'identità tra io e l'altro è di intuizione immediata; ciò che invece risulta di più difficile accesso è la forma mediante la quale essa viene rappresentata e soprattutto la modalità con cui si coglie visivamente tale identità/alterità⁵⁴⁵.

3.1. Lo spazio e il tempo propri e altrui: ansambl', interieur, coevità

Secondo Jurij Lotman «uno dei tratti distintivi fondamentali di ogni cultura è la distinzione dello spazio universale (universum) in: sfera interna (interna alla cultura, “propria” [svoja]) e sfera esterna (esterna alla cultura, “altrui” [čužaja])»⁵⁴⁶. Quando queste due dimensioni vengono a contatto, principalmente per tramite di testi artistici provenienti da epoche o da culture diverse, quando esse si combinano e si intersecano, ossia entrano in una relazione di reciprocità, si avrà ciò che lo studioso russo definisce come “insieme”, *ansambl'*⁵⁴⁷, termine che in accezione russa, come notano i traduttori del testo, contiene «l'idea di una marcata confluenza del diverso in un complesso interrelato»⁵⁴⁸. Il concetto di “insieme” nella teoria lotmaniana dunque, «non accoglie... un unico significato, ma un coacervo di significati»⁵⁴⁹, spiega Silvia Burini, poiché costituisce per Lotman

un elemento archetipico della cultura umana dal momento che il singolo individuo non “usa” testi artistici separati ma tende verso insieme. Peculiarità degli elementi che costituiscono l'insieme è la loro eterogeneità, a cui si ricollega direttamente la teoria dell'*intérieur*. Secondo Lotman qualsiasi *intérieur* culturale realmente esistente non sarà mai composto da un agglomerato di oggetti contemporanei rispetto al tempo della loro “produzione”. L'“insieme” [*ansambl'*] è per Lotman un concetto strutturalmente “dialogico”, poiché le varie arti, modellizzando in maniera differente gli stessi oggetti, conferiscono al pensiero artistico una dimensione essenziale: il

545Per un'ampia panoramica sul tema cfr. *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, catalogo della 46a Esposizione Internazionale d'Arte (Venezia, 11 giugno-15 ottobre 1995) Venezia, Marsilio, 1995.

546LOTMAN, *Il girotondo delle muse...* cit., p. 28

547Id, *L'insieme artistico come spazio quotidiano...* cit.; sulla teoria dell'*ansambl'* nell'arte contemporanea cfr. ANGELA MENGONI, *Sulla teoria lotmaniana dell'ansambl'. Esplosioni anacronistiche da Burden a Manet*, in *Incidenti ed esplosioni: A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, a cura di Tiziana Migliore, Roma, Aracne, 2010, pp. 115-148.

548Nota del traduttore in LOTMAN, in *Il girotondo delle muse...* cit., p. 35

549SILVIA BURINI, *Postfazione*, in *Il girotondo delle muse...* cit., p. 137.

poliglottismo artistico⁵⁵⁰.

Su questo presupposto si costituisce dunque uno dei principi fondamentali del pensiero del semiologo russo, quello cioè che la dinamica che scaturisce dai rapporti contrapposti tra “proprio” e “altri” nell'*interieur*, inteso in senso ampio come «legame diretto tra oggetti e opere d'arte diverse all'interno di un determinato spazio culturale»⁵⁵¹.

Se dunque per Lotman la dialogicità tra le opere eterogenee, provenienti da culture e tempi altri rispetto al mondo culturale dell'individuo, e dal cui comportamento non si possono considerare in maniera separata, avviene entro uno *spazio*, per l'etnologo Johannes Fabian, tale dialogo culturale rientra piuttosto nelle dinamiche del *tempo*⁵⁵². Abbiamo avuto modo di parlare dell'accezione dello *shared time* di Fabian per come è stata declinata da Mieke Bal⁵⁵³: della sua interpretazione ci siamo serviti in più di un'occasione in riferimento a determinate preoccupazioni artistiche che legano gli artisti del passato e quelli di oggi, nel nostro specifico caso di quelle tendenze da parte dell'arte contemporanea a far ri-emergere e sovravisualizzare le latenze costitutive nella tradizione visiva. Ora invece ci serviremo direttamente delle riflessioni di Fabian per indagare più a fondo il concetto di coesistenza [*coevalness*] e della sua negazione, cioè dell'*allocronismo*, termine con cui Fabian si riferisce alla rappresentazione degli Altri (delle società e delle culture studiate dall'antropologia) in termini di un sistematico allontanamento dal tempo dell'osservatore, cioè del collocamento dell'Altro «in un Tempo altro rispetto al presente di chi produce il discorso [antropologico]»⁵⁵⁴. Il problema di fondo degli studi etnologici e antropologici che viene individuato da Fabian non consiste tanto nel lavoro “sul campo”, dove necessariamente entrano in gioco meccanismi intersoggettivi tra chi studia e chi è studiato, quanto nella produzione discorsiva e nella conseguente “ricezione” dell'immagine attraverso le forme mediante le quali l'Altro viene veicolato⁵⁵⁵. Nonostante Fabian parli delle culture extra-occidentali, soggetto degli

550Ivi, p. 137-138.

551Ivi, p. 138.

552FABIAN, *Tempo e gli altri...* cit., 60.

553BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 7.

554FABIAN, *Tempo e gli altri...* cit., p. 62.

555Ibidem. In linea di principio tale ragionamento può essere interessante anche per riflettere intorno alle problematiche metodologiche della storia dell'arte: così come etnoantropologia tende studiare i propri soggetti in una dimensione del tempo condiviso ma relegarli poi, attraverso determinate

studi etnoantropologici, ci sembra che tale processo di creazione di alterità possa essere usato per descrivere anche le forme di alienazione interne alla cultura occidentale⁵⁵⁶ in relazione alle immagini dell'Altro presenti nell'opera di Graham Harwood e Péter Forgács. Infatti ambedue gli artisti creano insieme anacronistici spazio-temporali - composti da immagini e ricordi di alienazione sociale e razziale, fattori che la storia tradizionale tende a sopprimere oppure a ridurre ai margini delle grandi narrazioni, in ogni caso a oggettivizzarli e allontanarli da una possibilità di esperienza condivisa nel nostro tempo - per restituire a essi coevità, al di fuori di una storia ufficiale⁵⁵⁷. Quanto ci preme, quindi, è cercare di capire in termini più generali come concetti di negazione di coevità e allocronismo possano inaspettatamente agire anche su un altro aspetto culturale, quello cioè del collocamento in un "altro tempo" di ciò che si ritiene invece essere *proprio*.

Il proprio nel nostro caso è l'immaginario storico artistico, espresso nelle sue forme del museo e del capolavoro della tradizione visiva occidentale. Tuttavia può succedere che, come scrive Belting,

La prospettiva odierna di una «etnologia del proprio ambiente» (Marc Augé) trova il suo corrispondente nello sguardo di chi si riscopre improvvisamente, in un museo

tipologie del discorso in un tempo altro, così anche la storia dell'arte può porre un problema di allocronismo corrispondente, poiché scinde il tempo e modo della fruizione estetica dell'opera (la temporalità condivisa tra la presenza dell'opera e il fruitore) dal tempo e modo con cui invece la veicola mediante i propri canali discorsivi (restituzione dell'opera sull'asse della storia). Su questo tema aveva riflettuto già Panofsky, seppure con differenze, in una nota della sua "La storia dell'arte come disciplina umanistica". Lo storico dell'arte infatti scrive: «... nell'esperire esteticamente un'opera d'arte compiamo due atti completamente diversi, che però psicologicamente si confondono in un'unica *Erlebnis* noi costruiamo il nostro oggetto estetico ri-creando l'opera d'arte secondo l'"intenzione" del suo autore e nello stesso tempo creando liberamente una serie di valori estetici [...]. Privatamente lo storico dell'arte è pienamente giustificato se non vuol distruggere l'unità psicologica di *Alters-und-Echtheits-Erlebnis* e *Kunst-Erlebnis* (esperienza dell'età e dell'autenticità ed esperienza artistica). "Professionalmente" invece egli è tenuto a distinguere quanto più è possibile l'esperienza ri-creativa dei valori intenzionali... E questa distinzione spesso non è così facile come sembrerebbe.» PANOFSKY, *La storia dell'arte come disciplina umanistica...* cit., p. 18, nota 1.

⁵⁵⁶Siamo consapevoli della complessità dell'argomento che non possiamo prendere in esame approfondito in questa sede, per cui rimandiamo almeno a MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, 1961, tr.it., Milano, Rizzoli, 1971. Sulla relazione tra la teoria di Fabian e l'antropologia dell'arte invece cfr. MARIA LUISA CIMINELLI, *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte*, Napoli, Liguori, 2007.

⁵⁵⁷Per un approccio diverso alla narrazione di stampo antropologico, che tiene conto anche delle storie non dette, cfr. MICHEL-ROLPH TROUILLOT, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Massachusetts, Beacon, 1995; GERALD SIDER, GAVIN SMITH, a cura di, *Between History and Histories. The Making of Silences and Commemorations*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997.

o in un archivio, le immagini della propria cultura. Qui la tanto affidabile storia delle immagini risulta qualcosa di estraneo e di bisognoso di spiegazioni, come in precedenza le immagini di altre culture. La tradizione figurativa europea è sul punto di staccarsi da quello sguardo devoto che da ultima la cultura borghese, sulla scia della Chiesa e della Corte, le aveva fornito. Questa tradizione si va trasformando a sua volta in materiale valido per un'apertura ermeneutica in cui entrano in gioco questioni antropologiche. L'antropologia eredita così l'obbiettivo di ricerca di quella storia dell'arte che il XIX secolo aveva ideato nel sentimento di una perdita della continuità storica e artistica⁵⁵⁸.

Abbiamo già sottolineato quanto l'antropologia delle immagini di Hans Belting abbia inciso su questo studio. Quanto ci proponiamo di fare ora è di affiancare al suo approccio quello di un etnoantropologo, Fabian per appunto, ma soprattutto di un artista, in modo tale da vedere come una re-visione del nostro immaginario possa, se non dare risposte, di certo porre domande sul nostro modo di intendere la tradizione visiva.

3.2. Contaminare la Tate: Uncomfortable Proximity di Mongrel

È stato proprio Belting a scrivere, nel suo saggio del 1984, a proposito della prassi artistica contemporanea che essa assume su di sé le funzioni di critica e di storia dell'arte e dunque, potremmo dire, con un termine aggiornato relativo all'opera in esame, quelle di discorso meta-museale:

L'idea di una divisione di compiti tra arte, da un lato, e la critica come discorso sull'arte, dall'altro entra in crisi allorché l'arte recente si costituisce come una sorta di “testo”, un discorso sull'arte per proprio conto. [...] Così la stessa opera diventa equivalente a un atto di “interpretazione” o, al contrario, diventa testimonianza della perdita di un punto di vista unitario. Di conseguenza l'artista aspira a diventare lo stesso critico, anche se, a differenza della critica tradizionale, *introduce* nel suo “discorso” *mezzi e tecniche dell'avanguardia*. Egli cita allo scopo di confutare, o alterare, la concezione originaria di ciò che sta citando, oppure combina segni eterogenei (forme, motivi) al fine di “dimostrare” una cosa nota in modo inaspettato⁵⁵⁹.

558 HANS BELTING, *Antropologia delle immagini...* pp. 83-84.

559 BELTING, *Fine della storia dell'arte...* cit., p. 53., corsivo nostro.

Questa descrizione sembra descrivere in anticipo quanto sarebbe successo alla Tate Gallery nel 2000, quando l'istituzione commissionò una reinterpretazione del proprio sito web a Graham Harwood, fondatore del collettivo attivista Mongrel⁵⁶⁰ che usa come principale medium espressivo le tecnologie digitali. Il progetto era nato dall'intenzione della Tate Gallery di introdurre opere della cosiddetta New Media Art nelle proprie collezioni, il che nel 2000 voleva dire affrontare due tipi di problemi. Il primo riguardava la tipologia delle opere, in quanto lo statuto sull'artisticità di installazioni digitali non era ancora del tutto definito⁵⁶¹. Il secondo era invece legato alla difficoltà di integrare tale tipo di opere nelle collezioni in quanto esse difficilmente corrispondono alla classificazione dei dipartimenti museali. Il ruolo del responsabile per l'introduzione dell'arte digitale era all'epoca ricoperto da Matthew Gansallo che, in un'intervista rilasciata nel 2000, spiega così il suo punto di vista sul rapporto tra la New Media Art e il museo tradizionale:

Are they bumpy bedfellows? Do they rub against each other? Can new media fit in the museum or can the museum fit in new media? Those are the questions I asked. That was my approach⁵⁶².

560Il collettivo Mongrel (il termine vuol dire letteralmente bastardo, in particolare quando ci si riferisce ai cani, ma si usa anche come termine offensivo per una persona "meticcica") si definiva: «a mixed bunch of people, machines and intelligences working to celebrate the methods of London street culture. We make socially engaged culture, which sometimes means making art, sometimes software, sometimes setting up workshops, or helping other mongrels to set things up») è stato un collettivo di artisti britannici fondato da Graham Harwood e Matsuko Kokoyi verso la metà degli anni '90, che ha visto poi numerose collaborazioni con altri artisti, e che è rimasto attivo con questo nome fino al 2007. Il gruppo era specializzato in forme espressive che usano i media digitali, con particolare attenzione verso i temi di difficoltà sociale e marginalizzazione, delle esclusioni sociali, delle minoranze culturali. Molte opere di quegli anni nascono proprio dalla collaborazione con questi soggetti "difficili" direttamente coinvolti nella realizzazione delle opere. Infatti, Harwood all'epoca lavorava all'Artec (The London Art e Technology Center) dove teneva corsi per persone disoccupate a lungo termine. Oggi Harwood e Matsuko Kokoyi portano avanti la loro ricerca e poetica sotto il nome di YoHa, ma anche collaborando con altri interlocutori. Sono vincitori di numerosi premi internazionali, tra cui quello della Transmediale di Berlino del 2009 per la loro installazione *Tantalum Memorial* (2009). Per ulteriori informazioni rimandiamo al sito web di Mongrel, <http://www.mongrel.org.uk/>, e quello di YoHa, <http://yoha.co.uk/>. Ultimo accesso 10/02/2013.

561In realtà l'arte digitale, elettronica o New Media Art, non ha in realtà ancora oggi trovato una sua dimensione chiara nel mondo istituzionale che regola la circolazione dell'arte contemporanea. Su questo tema cfr. DOMENICO QUARANTA, *Medium, Media, Postmedia...* cit.; ID., *Arte e nuovi media nell'era postmediale*, in *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, in Valerio Terraroli, Skira, Milano, 2010; BERYL GRAHAM, SARAH COOK *Rethinking curating, Art after New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2010.

562Intervista di Beryl Graham a Matthew Gansallo pubblicata on line sul sito CRUMBS nel 2000, disponibile al <http://www.crumbweb.org/getInterviewDetail.php?id=1&op=3> Data di accesso 10/02/2012

Da tale approccio nasce il progetto di inserire un'opera di New Media Art non all'interno dello spazio museale, ma sul web. La Tate Gallery aveva da poco immesso in rete il proprio sito ufficiale, secondo la tendenza di molti musei tradizionali di rappresentare in internet la propria istituzione e le proprie collezioni attraverso un organo virtuale ma ufficiale. L'intuizione di Sangallo fu quella di capire come il miglior punto d'incontro tra le due forme artistiche non fosse lo spazio fisico del museo, ma quello virtuale, all'intersezione della nuova dimensione delle opere antiche migrate dalle sale e dai cataloghi all'ipertesto digitale, l'habitat naturale della Net o Web Art. In questo modo l'impatto tra le nuove forme di espressione artistica e quelle tradizionali sarebbe stato attutito in una dimensione meno solenne rispetto all'interno del tempio delle arti, e allo stesso tempo non avrebbe costretto il nuovo arrivato al compromesso di adeguarsi a un contesto riluttante dal punto di vista ideologico ed estetico⁵⁶³. Il problema, come aveva capito giustamente Sangallo, non era solo quello di far accettare al museo tradizionale una forma d'arte nuova, ma ragionare anche dalla parte delle esigenze della New Media Art a non trovarsi rinchiusi nelle strutture museali e piegate ai sistemi espositivi tradizionali⁵⁶⁴. Il risultato di questo incontro è stata *Uncomfortable Proximity*, con cui Harwood non crea un'opera da inserire a fianco delle riproduzioni delle opere antiche in una sezione dedicata del sito, ma investe invece tutto il sito web della Tate con il linguaggio dei nuovi media creando un *mirror site* di quello ufficiale; interviene cioè nella struttura di quest'ultimo – che intende a sua volta essere specchio dell'istituzione museale – e, in parole più semplici, opera un *hacking* del sito stesso⁵⁶⁵. Ecco allora quanto succede quando un artista «introduce nel suo “discorso”

563Ibidem.

564Ibidem. Questo ragionamento è particolarmente consono alla problematica dell'esposizione delle opere della Net o Web Art che nascono in rete, e che perdono molto della loro forza se decontestualizzate e costrette a funzionare all'interno di una sala espositiva. La natura costitutiva della Net Art è quella di essere liberamente immessa in rete e fruita in contesti aperti, ovvero non legati a nessuna istituzione ma accessibili in qualsiasi luogo ci sia una connessione, ovvero quasi ovunque. Sullo stesso argomento cfr. MATTHEW GANSALLO, *Curating New Media*, in *Museums in a Digital Age*, a cura di Ross Parry, London, New York, Routledge, 2010, pp. 344-350. Per approfondimenti cfr. Cfr. QUARANTA, *Medium, Media, Postmedia...* cit., e GRAHAM, COOK, *Rethinking curating...* cit.

565Harwood utilizza i link rotti [*broken links*] del sito ufficiale, quei link cioè che portano a pagine ormai non più inesistenti, per “innestare” al suo interno la propria opera, ma tali link rotti possono essere interpretati anche in senso metaforico in termini di legami verso una storia e memoria sociale dimenticati e spezzati.

mezzi e tecniche dell'avanguardia»⁵⁶⁶: Harwood riprende esattamente l'architettura e il layout grafico del sito istituzionale della Tate, ma vi sostituisce le riproduzioni delle opere d'arte con immagini modificate in cui si combinano frammenti di riproduzioni con fotografie di dettagli ravvicinati di corpi reali, della pelle con tutte le sue imperfezioni, elementi visivi pittorici con *texture* di materiali organici di detriti e fango; anche i testi sono modificati: laddove la Tate espone la storia della sua istituzione e delle sue opere, Harwood inserisce un discorso storico parallelo, quello delle ingiustizie storico-sociali che nelle esposizioni ufficiali non viene mai detto; una storia di schiavitù, povertà e sporcizia morale che sta al di sotto della versione glorificante istituzionale. Era dunque questa la versione che si apriva in parallelo nel browser quando gli utenti si connettevano al sito istituzionale, tanto ambigua e indistinta rispetto a quella ufficiale che gli addetti al sito decideranno di apporre la scritta “mongrel” sul logo della Tate, per indicare che *non* era quello il sito con le informazioni autorizzate a cui fare riferimento. Non ci interessa qui approfondire le tensioni che hanno preceduto e seguito la messa in rete del progetto⁵⁶⁷, né studiare *Uncomfortable Proximity* in termini di critica istituzionale del museo – da questo punto di vista l'opera si iscrive in una tradizione consolidata e sperimentata in altri contesti e con altri mezzi⁵⁶⁸ - , quanto indagare sulle strategie discorsive, mediali ed estetiche interne all'opera di Harwood. Cercheremo cioè di inquadrare alcune sue peculiarità in riferimento alle relazioni intermediali e metariflessive che *Uncomfortable Proximity* produce al di là degli aspetti prettamente istituzionali con la Tate. Ricordiamo ancora tuttavia, in conclusione alla parte istituzionale, che nel 2001 *Uncomfortable Proximity* ha vinto la Leonardo New Horizons Award for Innovation in New Media.

⁵⁶⁶BELTING, *Fine della storia dell'arte...* cit., p. 53.

⁵⁶⁷Per il dibattito nella stampa cfr. JASON SPINGARN-KOFF, *New Net Exhibit: But Is It Tate?*, in “Wired”, 17/04/2000, <http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2000/07/37456?currentPage=all>; MYLENE VAN NOORT, *Has Tate gone too far?*, “The Guardian”, 25/05/2000, <http://www.guardian.co.uk/technology/2000/may/25/onlinesupplement12>; KATE WORSLEY, *Why Tate went to the dogs*, in “The Thames Higher Education”, 01/12/2000, <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storyCode=155545§ioncode=26>; ultimo accesso 22/10/2012. cfr. anche GANSALLO, *Curating New Media...* cit, pp. 347-349.

⁵⁶⁸Per una panoramica sull'arte dedicata alle questioni di critica istituzionale cfr. ALEXANDER ALBERRO, BLAKE STIMSON, a cura di, *Institutional Critique. An Antology of Artist's Writings Art after New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009.

3.2.1. *Infettare la cultura*

Il fatto che l'edificio della Tate Britain sorga sul sito del ex carcere ottocentesco Millbank Penitentiary⁵⁶⁹, ha costituito il presupposto ideale per Harwood a ragionare sul museo nei termini del discorso su potere, sorveglianza e punizione di matrice foucaultiana:

If the prison changed one through discipline and punishment, then the museum was a way to show and tell so that one might look and learn. Here, the purpose was not to know about people's culture, but to address people as the subjects of that culture; not to make the population visible to power but to render power visible to the people and, at the same time, to represent to them that power as if it were their own. The museum became, and is still, a technical solution to the problem of displaying wealth and power without the attendant risks of social disorder⁵⁷⁰.

Graham Harwood si esprime in termini fortemente critici, però ammette apertamente anche il suo disagio, le sue sensazioni contrastanti in relazione con il materiale su cui era stato chiamato a intervenire. Riportiamo per esteso lo *statement* che l'artista fa sul sito e che ci esprime con chiarezza il suo punto di vista, la sua scomoda contiguità con la tradizione veicolata dalla Tate, per commentare poi, invece, le modalità con cui Harwood ha visualizzato tale sensazione per trasmetterla a noi, di come cioè lo sguardo dell'osservatore sia stato messo a sua volta in una prossimità ingombrante:

Creating this web site forced me into into a an Uncomfortable Proximity with the economic and social elites' use of aesthetics in their ascendancy to power and forced me as well to assess what this means for my own work on the Internet. I was delighted, of course, with the creative power and imagination of the artists represented in the collection, enjoying the information contained in this work, whether that be the the aesthetic formalism, mathematical structure of perception, raw emotion, opto-chemical reactions of light across time or the social history they contain. But when I stepped out of the temple and smelled the filth of the Thames, overshadowed by the Tate, I was reminded that, down there – in the stilt, under the

569Per la storia del della Tate Gallery cfr. <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate#gallery>

570Harwood in Introduction to the Foundations of Tate Britain, all'interno del sito Uncomfortable Proximity, <http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel/home/intro.htm>

stones, beneath the floor – lay the true costs of such delight⁵⁷¹.

Non è un caso dunque che Harwood abbia indirizzato il proprio interesse non solo su ciò che la Tate, in quanto contenitore di arte visiva, fa vedere, - infatti, l'artista si dichiara affascinato e coinvolto dalle qualità formali ed estetiche delle opere -, ma anche quanto su essa invece *non* fa vedere. Harwood cerca di conseguenza di riscrivere una parte della storia sociale, scava nella melma delle sponde del Tamigi, fisicamente e metaforicamente, per far riemergere alla luce quella storia di povertà ed emarginazione che nel museo non si vede mai. Per accrescere il volume di senso di tale narrazione parallela, l'artista reinventa le immagini che sono considerate espressione della collettività, per farci vedere che esse sono anche il veicolo di una scissione e di una distanziamento sociale.

Se quindi il museo come mediatore del ricordo collettivo «vincola i membri di un gruppo a un passato comunitario, attraverso una struttura organizzata di riferimenti a quest'ultimo, e a una determinata immagine di sé, appellandosi al senso di responsabilità individuale per quanto concerne le azioni del presente»⁵⁷², e se «i ricordi collettivi vengono utilizzati per fondare tradizioni, permettendo così, a una collettività di accettare la propria identità»⁵⁷³, allo stesso tempo è necessario tenere presente che «la ripetizione che garantisce stabilità e continuità si accompagna a un'irriducibile polisemia, dato che il significato dei ricordi cambia in rapporto ai diversi contesti in cui essi vengono evocati»⁵⁷⁴. Harwood quindi interveniva sulla memoria mediata dal mediatore - memoria con cui la Tate si rappresenta attraverso le opere d'arte che conserva ma soprattutto attraverso il discorso che produce intorno a tali opere -, ma non all'interno dell'edificio, e neanche al suo esterno, ma in una dimensione intermedia, cioè sull'immagine attraverso la quale la Tate si rappresenta nella rete, nel contesto del suo sito web ufficiale. In tale nuovo *interieur* virtuale, Harwood ci pone una domanda difficile, cioè quella su quanto effettivamente può essere considerato “proprio” e cosa è invece “altrui”? L'artista infatti scrive, in una nota autobiografica, che

571 HARWOOD, “*Uncomfortable Proximity*”... cit. p. 375.

572 NEUMANN, *Performatività del ricordo*... cit., p. 309.

573 Ibidem.

574 Ivi., p. 310.

From adolescence I had visited the Tate, read the Art books and generally pulled a forelock in the direction of the cult of genius, on cue relegating my own creativity to the Victorian image of the rabid dog. We know well enough that this was how it was supposed to be. The historical literature on 'rational recreations' states that, in reforming opinion, museums were envisaged as a means of exposing the working classes to the improving mental influence of middle class culture. I was being inoculated for the cultural health of the nation⁵⁷⁵.

Se il museo risulta essere il mediatore del il culto del genio dell'artista, del buon gusto, di una cultura alta, non è che in realtà tali categorie, si chiede Harwood, siano delle memorie costruite da parte una struttura culturalmente ed economicamente alta e usate come strumento di controllo sociale verso tutti quelli che invece da tale struttura risultavano esclusi? Il mediatore della memoria dell'identità collettiva, quindi per eccellenza uno spazio che rientra nella dimensione del “proprio” - nello specifico caso la relazione Tate/Mongrel sul piano dell'identità britannica e del lascito di fratture sociali come eredità dell'epoca vittoriana⁵⁷⁶ -, non è forse in realtà uno spazio “loro” (delle elites socio-economiche), usato per «vaccinare» il visitatore

575Il testo è riportato all'interno del sito stesso dell'Uncomfortable Proximity, cfr. <http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel/collections/default.htm>; in un saggio scritto dallo stesso Harwood, che ripete le stesse dichiarazioni citate, l'artista spiega più puntualmente le sue intenzioni e sensazioni a riguardo di questa commissione: «When asked by Matthew Gansallo of the Tate Gallery (London) to create the on-line project Uncomfortable Proximity – a critical web hack of the Tate Gallery's own site, drawn from the perspective of one of the prisoners buried beneath the floor of the building – I found myself awkwardly situated by my admiration for the parts of the Tate collection and my equal disdain for the social values that framed the creation of much of its art and the collection itself. I felt nervous about having to produce an on-line work from scratch in a month, and about tinkering with the brick-a-brack of the colonial masters in the U.K. It's easy to wave a bit of shit on a stick and carry it up the stairs until someone sniffs. But there is little or no point to this strategy, other than self-gain and notoriety, which I found of little interest. I hoped that the Tate would embrace this work as a legitimate counterpoint to some of its own agendas and maintain the momentum for the glasnost of the collection». GRAHAM HARWOOD, *Uncomfortable Proximity: The Tate Invites Mongrel to Hack the Tate's Own Web Site*, in “Leonardo”, vol. 36 (2003), n.5, pp. 375-380, qui p.375.

576Si rende necessaria una precisazione a riguardo dell'uso dei termini “proprio” e “altrui”. Stiamo affrontando l'opera di Harwood da un punto di vista generale che ci porterà a riflettere sulla forma del museo come strategia di distanziamento spazio-temporale dell'opera e del pubblico, e in questo senso stiamo parlando del “proprio” intendendo la tradizione visiva occidentale come un patrimonio culturale collettivo. In realtà, la critica di Harwood dovrebbe essere letta nello specifico del contesto storico sociale britannico e il suo legame con il lascito socio culturale vittoriano. Non siamo quindi in grado di cogliere tutte le sfumature di senso che emergono dal linguaggio, per chi scrive talvolta difficile, di Harwood, anche perché queste sono strettamente legate al determinato ambito inglese e alle sue tensioni interne. Quindi, “nostro” solo in termini di patrimonio culturale occidentale storico artistico e relativo alle problematiche che molti musei e immagini oggi pongono in modo più trasversale.

al fine di mantenere la «salute culturale della nazione»⁵⁷⁷?

A questo proposito, però, dobbiamo tenere presente che, se il mediatore della memoria può essere intensificato mediante una forte azione performativa dei ricordi che trasmette⁵⁷⁸, in particolare attraverso i mediatori artistici come «strategie di dinamicizzazione e di processualizzazione mediali»⁵⁷⁹, in modo da aumentare «notevolmente la capacità d'imporsi di specifiche versioni del passato»⁵⁸⁰, può succedere anche che

nella misura in cui rimanda sempre a se stesso (specialmente nelle messinscena artistiche), il performativo può sviluppare un effetto straniante o addirittura parodistico. La lingua, i film e le immagini non producono solo la realtà: la performatività di significati voluti e fissati con i mediatori può eccedere ed essere intaccata e messa in discussione⁵⁸¹.

È precisamente qui che è andato a intervenire Graham Harwood, intaccando la “salute culturale” del sito web della Tate con un morbo, per dirla con una metafora (qualche volta anche strategia concreta) derivata dalla New Media Art, una forma virale⁵⁸² che infetta tanto il discorso pubblico quanto le immagini, che il sito ufficiale, come specchio istituzionale del museo, diffonde anche nella dimensione virtuale della rete.

3.2.2. *Una prospettiva rovesciata*

Abbiamo già rimarcato che non ci saremo occupati delle specifiche problematiche istituzionali della Tate, non saremo cioè entrati nella disamina critica delle eventuali responsabilità politiche della Tate, tema che, oltre a essere un territorio del tutto estraneo alle nostre specifiche competenze, ci porterebbe anche ampiamente al di

577<http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel/collections/default.htm>

578NEUMANN, *Performatività del ricordo...* cit., p. 319.

579Ibidem.

580Ibidem.

581Ibidem.

582Usiamo questo termine in senso metaforico poiché Harwood non intacca con un virus informatico il sito della Tate, ma semplicemente inserisce una struttura parallela che non modifica il funzionamento effettivo del sito ufficiale.

fuori dei limiti e interessi della nostra ricerca⁵⁸³. Tuttavia, se vogliamo analizzare le strategie mediali usate da Harwood in senso semiotico ed estetico, dobbiamo cercare di capire una problematica che sta al fondo di molte istituzioni museali tradizionali, quella della modellizzazione dello sguardo del pubblico sull'opera mediante le tecniche spazio-temporali usate, nello spazio museale, nella disposizione delle opere e nell'organizzazione dei percorsi. In altri termini, per capire come Harwood possa rovesciare un determinato paradigma di visione, ci dobbiamo chiedere come in realtà funzioni uno spazio virtuale, un portale museale, in apparenza del tutto libero dalle costrizioni fisiche imposte dallo spazio reale, ma che in realtà non fa che perpetuare una specifica modalità del guardare. A questo proposito, scrive Belting, la memoria collettiva dalla quale una cultura trae le proprie immagini consiste oggi in un corpo tecnologico di informazioni immagazzinate in banche dati e memorie digitali, e questo deposito, a meno che non venga aggiornato dall'immaginazione collettiva, è destinato a restare morto⁵⁸⁴. Se dunque un tempo le culture traevano la loro linfa vitale da una «"continuità retrospettiva" che garantisce al passato un luogo visibile nel presente»⁵⁸⁵, oggi invece ci troviamo in una situazione in cui abbiamo perso un legame attivo – vivo - col passato, fattore potenziato proprio dall'accumulo compulsivo di dati nelle memorie tecnologiche e archivi mediali⁵⁸⁶. Possiamo dire che spesso le collezioni virtuali rispecchiano esattamente questo tipo di problema, fornendoci immense banche dati di immagini digitalizzate, ampi archivi visivi, un fattore che spesso viene considerato nei termini di una democratizzazione della cultura e che in effetti ha sicuramente i suoi vantaggi. Ma per chi?, ci dobbiamo chiedere, perché è necessario tenere presente che tale vantaggio non va del tutto a favore del visitatore semplicemente curioso, poiché i musei tendono a non fare nessun lavoro di contestualizzazione, a parte alcuni eccellenti risultati sui grandi capolavori, per ridare nuova linfa all'enorme patrimonio digitalizzato. È una conseguenza, come ormai si dice sempre, del museo come eterotopia, di cui il sito diventa specchio.

Le eterotopie, come i cimiteri, scrive Foucault, «sono legate alle ceneri temporali».

583Cfr. nota n. 36

584BELTING, *Antropologia delle immagini...* cit., pp. 86-87.

585Ivi, p. 86.

586Ibidem.

Appartengono a un'altra epoca e creano un luogo fuori dal tempo nel quale le cose si trovano ancora in un processo vitale. Nel momento in cui si legano al tempo corrente questi luoghi possono trasformare il tempo in immagine e come immagine ricordarlo. [...] [Il museo] non è soltanto uno spazio artistico, ma anche un luogo per le cose passate e per quelle immagini che rappresentano un'altra epoca e quindi diventano simboli del ricordo. Non riproducono solamente un luogo nel mondo – come si pensava una volta –, bensì recando in sé una cognizione figurativa relativa al passato, possiedono già una forma temporale e mediale del passato. Nel museo scambiamo l'odierno mondo dell'esistenza con un luogo che consideriamo come immagine di un altro tipo di luogo.⁵⁸⁷

È proprio tale topos, del legame tra museo e il cimitero, diffuso nella letteratura sui musei, lo spunto di riflessione di Giuseppe Barbieri che, in un saggio recente, si rivolge invece a Pavel Florenskij, uno studioso ancora poco frequentato per quanto riguarda una più generale riflessione museologica, per discutere il museo come un insieme di oggetti artistici che porta all'«annullamento dell'oggetto artistico come cosa viva»⁵⁸⁸. Barbieri fa emergere dal saggio di Florenskij *La prospettiva rovesciata* (1919), un'idea interessante:

come il canone prospettico occidentale ha dato vita artificiosamente a uno spazio che non esiste, esclusivamente illusionistico, allo stesso modo il luogo-museo ci si offre in termini ingannevoli come uno spazio-tempo prospettico. Il museo rivela insomma una prospettività spazio-temporale che si contrappone all'incomprimibile policentricità della rappresentazione (e della fruizione, appunto) [che caratterizza l'arte dell'icona e della tradizione russa]⁵⁸⁹.

Articolata in questi termini, la problematica intrinseca del museo come spazio e tempo a base prospettica, antitetica alla policentricità dell'immagine, ci mette di fronte a uno snodo fondamentale da cui partono molte possibili vie per trattare la

⁵⁸⁷Ibidem.

⁵⁸⁸Florenskij cit. in GIUSEPPE BARBIERI, *Il museo brucia*, in *Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di Francesca Cappelletti, Anna Cerboni Baiardi, Valter Curzi, Cecilia Prete, Ancona, il lavoro editoriale, 2012, pp. 33-41, qui p. 35.

⁵⁸⁹Ivi, p. 37. Emerge quindi un Florenskij critico del paradigma storico artistico e museale fondato sulla *continuità* del fatto artistico, alla quale egli invece «contrappone, in termini disciplinarmente forse non troppo espliciti ma non per questo meno percepibili, una concezione dello sviluppo del fatto artistico discontinua e allo stesso tempo unitaria, dotata cioè di verità e di ritmo, nonché sul piano della fruizione, avvertita come espressione di un intelletto costantemente attivo» (ivi, p. 38).

questione, tra le quali cercheremo, seppure brevemente e velocemente, seguire una specifica direzione. Per fare questo dobbiamo aggiungere un ulteriore tassello alla discussione, quello fornito dalla riflessione sulle due modalità di sguardo sull'immagine sviluppata da Norman Bryson. Egli ritiene che l'invenzione della prospettiva abbia contribuito alla formazione di una modalità di sguardo disincarnato, destoricizzato, un punto di che domina il campo visivo e si appropria dell'oggetto osservato e in questo modo blocca il tempo intrinseco dipinto, sguardo che Bryson ha individuato nella modalità del "gaze"⁵⁹⁰. Più in particolare, la pittura occidentale si baserebbe sul disconoscimento di quanto egli chiama riferimento "deittico", ovvero sulla soppressione del corpo come sito dell'immagine tanto da parte del pittore quanto per il soggetto della fruizione⁵⁹¹. L'atto della visione perciò,

⁵⁹⁰NORMAN BRYSON, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1987. Bryson, in polemica con le tesi sulla percezione e gli "schemi" di Gombrich, sviluppa invece la sua tesi, seguendo le orme di Lacan, intorno al problema della perdita del corpo come luogo di immagini, per cercare invece di individuare quali sono invece le dinamiche che stanno alla base di uno sguardo "incarnato". Per illustrare questo principio, elaborato principalmente sulla modalità tecnica dell'esecuzione pittorica, Bryson porta le due modalità visive in relazione alle opere di pittura moderna occidentale e arte cinese, e si riferisce principalmente alla produzione formale che, nel primo caso, seguirà una tendenza ad auto-annularsi secondo il principio della pittura come "finestra sul mondo", mentre invece nel secondo il processo pittorico e la qualità convenzionale dell'immagine «it does not seek to bracket out the process of viewing, nor in its own techniques does exclude the traces of the body of labour»: ivi, p. 94. Noi prenderemo spunto da questa sua elaborazione teorica in termini più generali, da applicarsi cioè non solo alla qualità materica in senso stretto, ma come principio generale con cui possono essere spiegate le forme di mediazione in generale. Cerchiamo di capire più in dettaglio come funziona e cosa comporta questa dicotomia di concepire e vedere l'immagine: «The flickering, ungovernable mobility of the Gaze strikes at the very roots of rationalism, for what it can never apprehend is the geometric order which is rationalism's true ensign.... Before the geometric order of pictorial composition, the Gaze finds itself marginalised and declared legally absent, for this celebration of a faculty of mind to step outside the flux of sensations and to call into being a realm of transcendent forms... is beyond the scope of its comprehension: all it knows is dispersal – the disjointed rhythm of the retinal field; yet it is rhythm which painting of the Gaze seeks to bracket out. Against the Gaze, the Gaze proposes desire, proposes the body, in the *durée* of its practical activity: in the freezing of syntagmatic motion, desire, and the body, the desire of the body, are exactly the terms which the tradition seeks to suppress»: ivi, pp. 121-122. Ci sembra interessante collegare questa riflessione di Bryson sulla pittura con le teorie contemporanee sulla trasparenza e opacità dei media: cfr. BOLTER, GRUSIN, *Remediation...* cit. Il saggio di Bryson ha avuto un peso decisivo per gli approcci all'arte di stampo semiotico, soprattutto in abito anglosassone. Cfr. MIEKE BAL, *His Master's Eye*, in *Modernity and Hegemony of Vision*, a cura di David M. Levin, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 379-404. Per una critica di dei concetti di Bryson in relazione alla storia dell'arte tradizionale si veda invece la recensione del libro, DAVID EBITZ, *Norman Bryson, "Vision and Painting: The Logic of the Gaze"*, "Art Bulletin", n. 69 (1987), pp. 155-158; Per una panoramica contemporanea sulle teorie dello sguardo si vedano il classico HAL FOSTER, a cura di, *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1988, che contiene saggi di Martin Jay, Johnatan Crary, Rosalind Krauss e dello stesso Norman Bryson, e la raccolta di ANTONIO SOMAINI, a cura di, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005. Sulla prospettiva, cfr. ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica"*, 1932, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1961.

⁵⁹¹BRYSON, *Vision and Painting...* cit., p. 89.

dal punto di vista spaziale e temporale, è costruito, secondo una logica di rimozione dello spazio e del tempo, in termini di scomparsa del corpo, quella logica che porterà a «the construction of an *acies mentis*, the punctual viewing subject»⁵⁹². Il regime del *gaze*, diretta conseguenza del regime scopico scaturito dalla rappresentazione prospettica reprime invece il “*glance*”, lo sguardo incarnato e coinvolto, carico di desiderio, mediante il quale l'osservatore partecipa attivamente e consapevolmente con tutto il corpo al processo dell'osservazione, interagisce cioè con l'immagine nel tempo, creando, potremmo dire, coesistenza tra l'opera d'arte e lo spettatore⁵⁹³.

Così si spiega anche la necessità, espressa da parte di Belting, di reintrodurre il corpo come ricettore attivo e a sua volta depositario di immagini come agente fondamentale nella percezione e interpretazione delle manifestazioni visive. Possiamo tentare di collegare questo punto di vista con quello espresso da Florenskij sulla policentricità dell'immagine e col museo come negazione, di questa, poiché anche il museo stesso, come “luogo a impianto spazio-temporale prospettico”, contribuisce in maniera significativa alla modellizzazione dello spettatore al regime del *gaze*. Il museo mette insomma in “cornice”⁵⁹⁴ e in “prospettiva” dei segni artistici che non sono stati creati per tale tipo di esposizione e fruizione, e non provvede, per la sua stessa morfologia, alla distanziamento delle immagini dal tempo e dal corpo dello spettatore. Si tratta quindi di una nozione fondamentale, quella della prospettività spazio-temporale, che useremo come operatore teorico per l'analisi delle strategie artistiche di Harwood che, a nostro avviso, ha tra i suoi obiettivi principali proprio lo smantellamento, ideologico ed estetico, di tale modello di mediazione della memoria visiva storico artistica.

Siccome questo avviene proprio per mezzo del rovesciamento del paradigma prospettico in favore invece di quello policentrico, che per l'appunto crea un avvicinamento scomodo tra quanto invece siamo abituati a distanziare, proponiamo,

592Ivi, p. 96.

593Come abbiamo visto nella prima sezione di questo lavoro, anche Belting si è occupato a lungo delle interazioni tra immagini e corpi teorizzando tale relazione in termini di Antropologia dell'immagine, un approccio che reintroduce il corpo dello spettatore come sito attivo del processo di attualizzazione dell'immagine stessa. Su questo tema rimandiamo evidentemente anche a FREEDBERG, *Il potere delle immagini...* cit.

594BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit.; ANTONIO SOMAINI, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, pubblicato on line all'indirizzo http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascom.htm

anche se solo per accenni, un ulteriore problema, quello del “visualismo”⁵⁹⁵. Nei capitoli precedenti ci siamo già occupati della visione cartesiana disincarnata come conseguenza della rappresentazione prospettica che ha segnato il pensiero occidentale moderno. Johannes Fabian però ci offre una riflessione ancora più stimolante. Precisa anzitutto che «[il visualismo] connota una predisposizione culturale e ideologica per la vista intesa come il “senso più nobile” e per la geometria in quanto concettualizzazione grafico-spaziale, ovvero come il modo più “esatto” per comunicare il sapere»⁵⁹⁶, ma prosegue suggerendo di considerare altresì «la possibilità paradossale che il visualismo sia un sintomo della denaturazione dell'esperienza visiva»⁵⁹⁷. Le radici di questo fenomeno sono da cercare lontano nel tempo, cioè nelle «metafore visive e spaziali della conoscenza [occidentale]»⁵⁹⁸ che, a partire dalle tecniche che regolano la retorica sin dall'antichità, hanno contribuito alla configurazione della tradizione dell'“Arte della memoria”⁵⁹⁹. Ricordiamo, per riassumere, l'assetto delle metafore spaziali della memoria così come sono state espresse da Aleida Assman:

Tra spazio e memoria esiste un vincolo inscindibile sin dalla mnemotecnica antica, insegnamento che accoppiava alla memoria naturale, notoriamente labile, una memoria artificiale più affidabile. Il nocciolo dell'*ars memorativa* sono le *images*, che codificano i dati mnestici in forma di immagini significative, e i *loci*, che ordinano queste immagini all'interno di uno spazio strutturato in una posizione specifica. Tra la rappresentazione della memoria secondo questa qualità topografica e come complesso architettonico il passo è breve: è il passaggio dallo spazio come mediatore della mnemotecnica all'edificio come simbolo della memoria⁶⁰⁰.

È breve anche il passo verso il museo, non solo uno dei contenitori per eccellenza della memoria, ma anche forma che produce la conoscenza secondo una precisa impostazione spaziale modellata sul paradigma del luogo che conserva i mediatori

595 JOHANNES FABIAN, *Ethnographic Objectivity Revisited...* cit., pp. 30-31; Id., *Il tempo e gli altri...* cit., in particolare il quarto capitolo *L'altro e l'occhio: il tempo e la retorica dello sguardo*.

596 FABIAN, *Il tempo e gli altri...* cit. p. 134. «Indubbiamente le scienze sociali hanno ereditato quest'idea dal pensiero razionalista (fondato sulla distinzione di Descartes tra *res cogitans* e *res extensa*) e dagli empiristi (vedi l'interesse di Hobbes per la geometria).»: *ivi*, pp. 134-135

597 *Ivi*, p. 135.

598 *Ivi*, p. 137.

599 *Ibidem*. Lo studioso si richiama naturalmente al fondamentale saggio di FRANCIS A. YATES, *L'arte della memoria*, 1966, tr.it. Torino, Einaudi, 1972.

600 ASSMAN, *Ricordare...* cit., 175.

dei ricordi, quindi uno spazio visivo. La conoscenza puramente visiva, e in quanto tale però considerata oggettiva, come ci insegna Fabian, esclude il corpo e allontana il percepito in un tempo altro. Anche il museo quindi, come espressione di tale tendenza al “visualismo”, fatto rafforzato dal suo impianto prospettico, allontana le opere nel tempo, le distanzia dal corpo percipiente dello spettatore, in altre parole modallizza mediante la sua anatomia lo sguardo dello spettatore sull'opera stessa, fattore che non riguarda solo la prossemica spaziale, ma anche il tempo condiviso, ovvero la sua negazione. Per Fabian tale tendenza al “visualismo” distanziante risale, come abbiamo detto, all'antichità, poiché

la teoria dei “luoghi”, infatti, non aiutava semplicemente la memoria e la capacità di ricordare; dato che è stata sviluppata in modalità sempre più complesse durante il Medioevo e il Rinascimento, essa è servita a *definire* la natura della memoria stessa e attraverso questa, la natura di tipo di conoscenza comunicata con lo scopo di convincere, di persuadere gli ascoltatori.⁶⁰¹

La morfologia del museo potrebbe dunque essere letta come il risultato di un processo di organizzazione delle strutture della memoria che risale all'antichità e che, in quest'accezione di “persuasione” dell'ascoltatore, nel caso specifico dell'osservatore, si porrebbe come una sovrastruttura di controllo sociale⁶⁰² che usa la strategia del dispiegamento museale in sinergia con la retorica visiva del potere⁶⁰³. Qui il nostro intento non è quello di ripercorrere la storia del museo moderno, quanto piuttosto di cercare di capire se l'organizzazione del museo possa essere interpretata

601FABIAN, *Il tempo e gli altri...* cit., p.138.

602Su quest'ultima relazione si veda, naturalmente, MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, 1975, Torino, Einaudi, 1976, ma anche, per una prospettiva più aggiornata e strettamente legata alla produzione del sapere nei musei, sempre su sfondo foucaultiano, cfr. EILEAN HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, 1992, tr.it., Milano Saggiatore, 2005.

603A tale proposito Bennet osserva che, secondo Hooper-Greenhill, la forma del museo pubblico assume due funzioni profondamente contraddittorie, quella dell'elitistico tempio delle arti, e quella invece dello strumento utilitaristico usato ai fini dell'educazione democratica, al quale, successivamente viene aggiunto un ulteriore livello, dal momento che il museo è stato trasformato in uno strumento di disciplinary society. In questo modo, attraverso la divisione tra i produttori e i consumatori del sapere, i musei sono diventati un sito dove i corpi, sotto perenne sorveglianza, sarebbero stati resi più docili. Cfr. TONY BENNETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, New York, 1995, p. 89. Il testo a cui fa riferimento è EILEAN HOOPER-GREENHILL, *The Museum in the Disciplinary Society*, in *Museum Studies in Material Culture*, a cura di Susan Pearce, Leicester, Leicester University Press, 1989, pp. 61-72.

in termini di un'imposizione "visualistica" che produce un discorso sull'arte come "proprio" nello stesso tempo in cui, creando un insieme spazio-temporale prospettico, non fa altro che allontanare fisicamente e temporalmente le opere dal pubblico, ovvero in una dimensione "altrui".

Uncomfortable Proximity è un'opera che agisce proprio in questo senso, smembra e smantella il sistema visivo dell'opera d'arte e del museo come mediatore di una retorica visiva persuasiva e coercitiva e ricompone i pezzi in un nuovo *interieur* virtuale, multidimensionale e "coevo", restituendo così allo sguardo sull'opera una dimensione spazio-temporale condivisa. In altre parole, possiamo riassumere che Harwood porta a un nuovo livello e sovravisualizza quanto il museo visualizza.

3.2.3. *Uncomfortable Proximity*

Cerchiamo prima di tutto di districare il complesso conglomerato mediale di *Uncomfortable Proximity*⁶⁰⁴. A un primo livello di analisi, cioè dal punto di vista della modalità materiale, il medium tecnico è costituito dal monitor, che intendiamo qui come qualsiasi computer in qualsiasi posto del mondo in qualsiasi momento, a condizione che sia connesso a internet. Questo vuol dire che i media base di cui consiste l'opera sono immagini, testi e una struttura grafica, codificati in html e memorizzati su un server. In questo senso essi sono medialmente analoghi alla struttura del sito ufficiale della Tate. A sua volta i media base e quelli tecnici consistono in immagini e testi composti nell'insieme del medium qualificato "sito web": essi si presentano come superficie bidimensionale in cui le pagine sono statiche ma l'insieme è dinamico, perché richiede il diretto intervento da parte dell'utente ad attivare i vari link per passare da una pagina all'altra, per cui possiamo dire che la sua modalità di fruizione spazio-temporale è semi-vincolante. La modalità sensoriale prevalente è comunque quella della vista, poiché l'azione fisica non influisce sostanzialmente con la percezione sensoriale e interpretativa dell'insieme⁶⁰⁵. La vista implica tuttavia l'attivazione della memoria, e qui il discorso si complica notevolmente perché i ricordi a essere attivati sono pluri-stratificati. In primo luogo,

604Le categorie mediali e terminologia che stiamo usando provengono da ELLESTÖM, *The Modalities of media...* cit.

605Possiamo dire che equivale allo sfogliare le pagine di un libro.

siccome il sito di Harwood sdoppiava, e quindi in una certa misura mediava, quello istituzionale, il visitatore provava una sensazione di confusione prima di comprendere che in realtà era andato a finire in una dimensione sbagliata. In questo modo si attivava in lui un'altra componente, quella dell'aspettativa, che si vedrà però disattesa poiché lo sguardo si trovava di fronte a un *Doppelgänger*, sufficientemente inquietante da scoraggiarlo a proseguire. Per chi invece si inoltrava si apriva uno scenario carico di reminiscenze, di vera e propria “cattiva memoria”⁶⁰⁶, veicolata mediante immagini e testi, uno in funzione dell'altro. Se dunque i testi raccontavano una memoria obliterata dalle narrazioni ufficiali, o quantomeno una memoria che non ci si aspetterebbe nella scheda di catalogo di un dipinto sette-ottocentesco, le immagini, primo elemento a catturare l'attenzione, modellizzavano lo spettatore visivamente e inter-soggettivamente, spingendolo a essere più ricettivo, colpivano cioè lo sguardo mediante una visione violenta, “troppo vicina”. Tali immagini, che descriveremo in dettaglio tra poco, mediavano brandelli di dipinti e rappresentavano frammenti di corpi, ma la loro composizione, nonostante una certa approssimazione in alcuni accostamenti, creava un effetto disturbante al di là della pura visione cartesiana: pur nella loro piattezza esse creavano un effetto di visione corporea, il senso della materia che veicolavano attivava in altre parole una memoria tattile e corporea, - indotta dalle superfici granulose e disturbanti dal momento che restavano comunque riconoscibili - poiché la performatività del ricordo agiva qui in primo luogo come il ricordo del nostro stesso corpo. Abbiamo già visto un effetto analogo in Jeannette Christensen che taglia chirurgicamente Caravaggio e fa uscire dalla ferita del costato di Cristo una colata di materia organica che imita i fluidi del corpo, così come abbiamo potuto immaginare che dietro le facciate cosmetiche di Cindy Sherman, raddoppiate dalle protesi, attendesse di venire a galla una gettata di vomito, sangue e detriti corporei. Ora, Harwood ci fa vedere sostanzialmente le stesse componenti, ma la sua preoccupazione non è quella del corpo fisiologico, ma quella del corpo sociale. Questo, dopo un breve disorientamento visivo e cognitivo, si veniva ad apprendere leggendo il testo sottostante le immagini: lo abbiamo già commentato, il testo raccontava la memoria delle classi sociali emarginate non rappresentate nelle splendide opere conservate ed esposte nella collezione della Tate,

606Il termine è mutuato da Arthur Danto in relazione agli *History Portraits* di Cindy Sherman.

un mondo estetico costruito dalle *elites* dal quale esse sono state sistematicamente escluse.

Cerchiamo ora di districare un punto: *Uncomfortable Proximity* può essere interpretato come una specie di *pastiche* del sito della Tate in chiave critica, che nel suo insieme si presenta come una combinazione e integrazione mediale⁶⁰⁷ di layout appropriato dal sito della Tate e immagini e testi modificati, ma che in sostanza mantiene la stessa struttura, la stessa impaginazione, la stessa consistenza. In che cosa consiste la differenza modale tra i due? Per rispondere a questa domanda dobbiamo compiere una serie di passaggi.

3.2.4. *Rehearsal of memory*

La strategia di visualizzazione del socialmente invisibile potrà essere più facilmente compresa se allarghiamo brevemente la nostra analisi a un'opera precedente dell'artista inglese. Come abbiamo già notato Harwood si era occupato per tempo di tematiche socialmente scabrose e di soggetti difficili. Una delle sue opere più note e apprezzate, *Rehearsal of memory* (1995), è un progetto realizzato all'interno dell'Ashworth Hospital, carcere psichiatrico di alta sicurezza vicino a Liverpool, in cui sono detenuti soggetti ritenuti ad alto rischio per la sicurezza pubblica. L'opera, presentata prima come installazione e poi come cd-rom, consiste in un programma interattivo rappresentante immagini ottenute mediante la scansione dei corpi dei detenuti dell'Ashworth, in cui le tracce sulla pelle, come tatuaggi e cicatrici, costituivano dei link che attivavano frammenti di racconti, di ricordi e memorie - immagini, suoni, testi - delle persone confinate: un "ritratto composito"⁶⁰⁸ oppure, con le parole di Harwood, «an anonymous computer personality made up of the collective experience of the group»⁶⁰⁹. L'interfaccia qui consiste in uno schermo che

607ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit., p. 28.

608JULIAN STALLABRASS, *Rehearsal of memory*, in *Factor 1995*, a cura di Claire Doherty, Liverpool, FACT, 2002, n.p., disponibile anche on-line sul sito del Courtauld Institute all'indirizzo http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/writings.shtml (versione a cui stiamo facendo riferimento)

609<http://www.mongrel.org.uk/rehearsal>. Harwood espone così il suo programma: «Rehearsal of Memory challenges our assumptions of normality and at the same time confronts us with a clean comfortable machine filled with filth, the forbidden and the demented, its hygienic procedures contaminated with the effluent of excluded human relations. For a long time we have assigned to machines our dirty laundry whilst maintaining the image of their enamelled white veneers. "Now is the time for filth."».

diventa un «confining frame from which the user can never take enough distance to achieve a view of the whole, or to gauge properly the threat presented»⁶¹⁰. La navigazione viene quindi comparata a una «deviazione claustrofobica» tra frammenti, a creare un'intimità falsa e forzata⁶¹¹. Quello che risulta interessante notare in relazione a *Rehearsal of memory*, oltre al discorso sulla costruzione culturale dell'alterità, è che la prossimità con l'altro avviene attraverso una mediazione di immagini disturbanti acquisite a partire dal diretto contatto col corpo, con la pelle dei detenuti, cioè mediante la pressione di tali corpi sullo scanner. Quelle immagini acquisiscono e veicolano dunque una presenza del corpo più immediata e contigua rispetto alla fotografia o ripresa, nel senso che sono vere e proprie impronte per contatto. Quando lo spettatore si trova dall'altra parte dello schermo a interagire con il collage digitale del corpo, è di fronte a un'ambigua situazione percettiva tra la virtualità dettata dal medium e la presenza fisica, dettata dalla tipologia dell'immagine, che sembra premere contro l'altra parte del monitor. Se quindi da una parte l'allontanamento dell'altro resta attivo - i corpi reali dei detenuti, lo sappiamo, sono al sicuro dell'ospedale psichiatrico -, e la tecnologia non fa che rafforzare questa «distanza igienica», dall'altra la sensazione è quella di essere in una presenza troppo ravvicinata con i frammenti di tali corpi, fattore intensificato dalla natura interattiva dell'opera⁶¹². L'osservatore cioè è chiamato non solo a «contemplare» visivamente, ma a scorrere il puntatore sulla «pelle»⁶¹³ di queste immagini, a soffermarsi sui marchi come se li stesse toccando, in modo tale da entrare nella complessa rete di memorie di cui tale corpo composito è depositario: ricordi interni al corpo, a sua volta internato, ed esteriorizzate prima mediante il racconto, e poi veicolate via sistema intermediale⁶¹⁴. Non approfondiremo ulteriormente quest'opera, anche se

610STALLABRASS, *Rehearsal of memory*... cit., p. 1.

611Ibidem.

612L'acquisizione delle immagini via scansione è stata dettata anche dal fatto che non è possibile introdurre la camera all'interno dell'istituto, cfr. *ivi*, cit., p. 1.

613Cfr. FERRARI, NANCY, *La pelle delle immagini*...cit.

614 L'artista descrive il programma dell'opera con queste parole «the recording of the life experiences of the client group that [is] a mirror to ourselves ('normal society') and our amnesia when confronted with the excesses of our society. This forgetting is a dark shadow cast by plenty; a nightmare for some that constructs misinformation and fear about insanity, violence and victims. This mental space is occupied by the psycho, the nutter, the mad dog and Bedlam. This is the space where strong fictions lie and invisibly glue together the mirror from which we view our own sanity. This work is about people everywhere who are trying to remember the faces of the extras in the cinema of history. This artwork is a rehearsal of memories not quite forgotten.»: Graham Harwood in *New Horizons Award for Innovation in New Media*, in «Leonardo», 34 (2001), n. 3, pp. 177-188, qui p. 180.

essa meriterebbe uno studio a parte, e ci limiteremo a cogliere solo uno spunto di riflessione per ricollegarci a *Uncomfortable Proximity*, poiché in *Rehearsal of memory* vediamo un approccio artistico esplicito che emerge, pur in modo più velato e complesso, anche nel sito web commissionato dalla Tate. Siamo del parere che si tratti della sovversione di quella tendenza al “visualismo” criticata da Fabian nel *Tempo e gli altri*, e discusso ulteriormente in un saggio più recente in questi termini:

Vision requires distance from its objects; the eye maintains its “purity” as long as it is not in close contact with “foreign objects”. Visualism, by instituting distance as that which enables us to know, and purity or immateriality as that which characterizes true knowledge production, aimed to remove all the other senses and thereby body from knowledge production⁶¹⁵.

Il collegamento tra il sito web che crea Harwood e il pensiero di Fabian non è da intendere letteralmente, quanto invece come una possibile cornice di lettura della strategia artistica volta a ribaltare la discorsività coercitiva museale (basata sull'organizzazione prospettica, disincarnata e continua) in una discontinua che, sfruttando il codice ipermediale del web, crea paradossalmente un effetto policentrico e polisensoriale⁶¹⁶. Se cioè Harwood in *Rehearsal of memory* aveva portato lo spazio-tempo degli internati dell'ospedale psichiatrico nel nostro tempo attraverso la mediazione della tecnologia, creando in questo modo un disturbante tempo condiviso con cui interrogava il nostro modo di intendere il rapporto con l'Altro, in *Uncomfortable Proximity* avviene una cosa analoga, con la differenza però che la coevità viene qui costruita mediante il richiamo nel presente, quasi fisico, delle

⁶¹⁵FABIAN, *Ethnographic Objectivity Revisited...* p. 30. Precisiamo che per Fabian il visualismo è un problema essenzialmente epistemologico: «If it is true... that the question of ethnographic objectivity has been displaced by a shift of emphasis in critical thought from production to representation, then our response should be to explore again body and embodiment as involved in objectification and the grounding of objectivity. It is in epistemology more than in, say, economics or even aesthetics, that we need to maintain, or rehabilitate, a materialist position. What is at stake here is whether we can give to intersubjectivity a more concrete, palpable meaning than that of an abstract “condition”», ivi, pp. 30-31. Anche Mieke Bal ha riflettuto, polemicamente, sulle problematiche della visualità, ricordando anch'essa le posizioni di Fabian, in relazione ai cosiddetti *visual studies*, in specifico su una tendenza nel dibattito in atto sull'immagine che Bal chiama “visual essentialism”, il quale «either proclaims the visual ‘difference’ – read ‘purity’ – of images, or expresses a desire to stake out the turf of visuality against other media or semiotic systems. This turf-policing is visual culture’s legacy, its roots in the paranoid corners of the art history to which it claims, in most of its guises, to offer a (polemical) alternative.» MIEKE BAL, *Visual essentialism and the object of visual culture*, in “Journal of Visual Culture”, 2 (2003), pp. 5-32, qui p. 6.

⁶¹⁶Su questo tema rimandiamo ancora a BARBIERI, *Il museo brucia...* cit.

opere d'arte della collezione della Tate e delle memorie che sono depositate all'interno e all'esterno di queste opere – nella pittura come nel fango, fisico e metaforico, su cui sorge il museo. Harwood interroga ancora una volta, ma ora attraverso le fotografie del corpo dei suoi famigliari e il corpo del suolo denso di storia della Tate Britain, ma anche il “corpo” dell'opera d'arte, il tutto mediante un punto di vista troppo ravvicinato per cogliere l'insieme. Frammentando tali mediatori e come se stesse frammentando una storia, che veicolata ora per immagini difficilmente leggibili in sé, poiché diventati texture, l'artista inglese nega la possibilità sia a tali mediatori che alla storia ufficiale di ricomporsi in un insieme narrativo. Privati entrambi dalla forma e coesione, fanno cedere anche la struttura della storia ufficiale. In altre parole, se il museo costituisce un autorevole mediatore di memoria collettiva, e per questa mediazione si serve della “distanziamento” spaziale e temporale resa disponibile dalla tradizione visiva nella quale ci dovremmo riconoscere, è possibile rendere *sensorialmente percepibile* il fatto che il museo e le sue opere sono anche depositarie di ricordi cancellati da mettere alla prova per far riemergere, far ripetere, parlare e dunque avvertire una “memoria non del tutto dimenticata”⁶¹⁷?

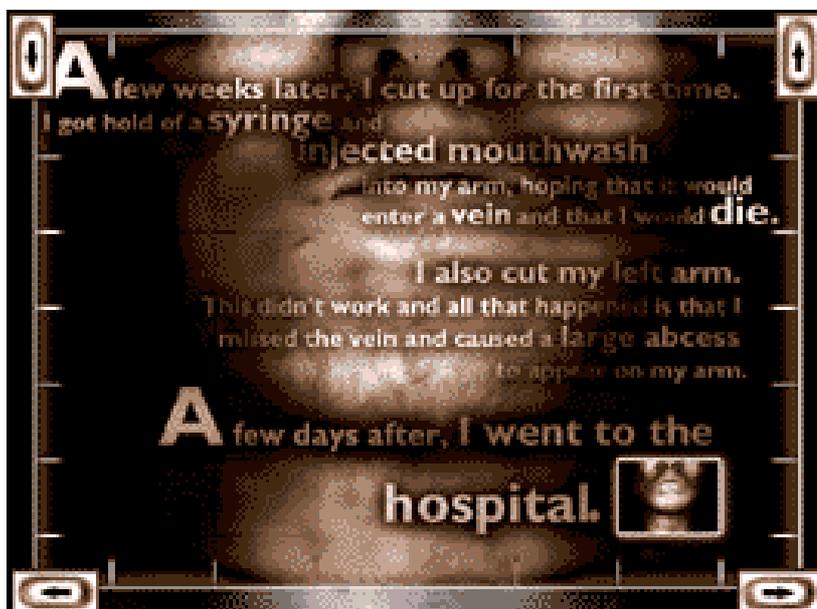


Fig. 22. Graham Harwood, *Rehearsal of memory*, installazione interattiva, 1995
(fonte: http://org.noemalab.eu/sections/specials/netmag_magnet/magnet/scene2.htm)

⁶¹⁷Cfr. nota n. 610.

3.2.5. Elementi di opacità: pittura e fango

Harwood è stato in grado di farlo attraverso i media digitali nello spazio virtuale della rete. Sembra contraddittorio, per cui cerchiamo per intanto di descrivere come si presentava l'opera: il layout, come abbiamo già detto, ricalcava letteralmente quello del sito ufficiale, quest'ultimo non più recuperabile in quanto la Tate ha cambiato veste grafica del suo sito ormai diverse volte nel corso degli anni. Non sarà tuttavia difficile fare uno sforzo d'immaginazione per comprendere come fosse stato il sito ufficiale nel 2000, certamente molto più semplice rispetto a quello di oggi. La pagina che si apre nel browser si presenta con uno sfondo cromaticamente piatto, un'immagine con testo sottostante e i menu di navigazione⁶¹⁸. Le componenti su cui si basa ciascuna pagina del sito, come riassunto nel saggio critico di Matthew Fuller associato all'opera e pubblicato sul sito ufficiale della Tate, sono tre: le immagini, che consistono in un montaggio di persone e pittura; ritagli di dettagli di dipinti molto ravvicinati accostati a fotografie di fango, detriti e pozzanghere delle rive del Tamigi; testi rielaborati del sito della Tate che provvedono altre forme di informazione sulla storia dell'istituzione⁶¹⁹. I maestri coinvolti nella re-visione sono, tra gli altri, Turner, Hogarth, Gainsborough, Constable, mentre le altre immagini consistono in fotografie di familiari e amici dell'artista. Fuller spiega in maniera vivida tale estetica digitale:

The digital camera allows a Proximity to material, to skin, to the surface of paint that excels the eye's trained ability to sort and recognise. Skin pores become alien matter folding in billows, blunt bags trimmed with iridescent grease, pinked mudflats. Hair meets paint slabbed on like cold marge. Eyes of muscle, water and jelly share the same surface tension as those of dried-up and laquered oil in a self-

⁶¹⁸Stiamo usando il tempo presente per la descrizione perché stiamo lavorando sul materiale documentaristico proveniente dagli archivi digitali della Tate, in cui l'opera è ancora visibile. Bisogna tenere conto comunque del fatto che essa oggi ha perso quasi del tutto la sua funzione attiva sullo spettatore, nel senso che il sito che stiamo visitando è ormai del tutto decontestualizzato. Non ci possiamo addentrare nella complessa problematica sulla conservazione di opere digitali, Net Art e New Media Art in generale, ma riteniamo opportuno almeno ricordare che si tratta di una questione fondamentale per l'ambito dell'arte contemporanea. Il problema è ampiamente discusso in convegni, programmi di ricerca, articoli e naturalmente sul web. Rimandiamo a una raccolta in corso di pubblicazione, risultato di un convegno sul tema tenutosi a Strasburgo che ha coinvolto le maggiori autorità e istituzioni del settore: *Perservation of Digital Art: Theory and Practice: The digital art conservation project*, a cura di BERNHARD SEREXHE, Springer, 2013, in corso di stampa.

⁶¹⁹MATTHEW FULLER, *Breach the Pieces*, 2000, <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15470.shtml>

portrait by Hogarth. Beeswaxed curls crust up into sheets of colour, a microrcosmic gesture on canvas becomes enough to smother the head⁶²⁰.

Se dunque l'effetto di prossimità creato in *Rehearsal of memory* era ottenuto mediante la scansione dei corpi, qui un analogo risultato è dovuto alla fotografia troppo ravvicinata alle superfici degli oggetti. Tale effetto è ottenuto mediante la ricodifica di superfici materiali profondamente diverse nello stesso medium di immagine digitale, ed è giocato su un doppio binario sensoriale. Il primo opera a livello modale della vista e rende formalmente analoghi, stranamente, i frammenti di pelle, di pittura e di detriti, tanto che diventa difficile distinguere l'uno dall'altro, ma anche l'origine mediale di ciascuno di questi. Fuller nota come quest'ambiguità visiva, questa difficoltà a riconoscere l'origine della materia mediata – a livello di medium tecnico si tratta di fotografie digitali che rappresentano dipinti e mediano materia pittorica e la combinano con fotografie che invece mediano la texture della pelle umana e quella dei detriti, quindi materia artisticamente plasmata con quella invece allo stato grezzo –, crea un passaggio «from paintings as objects which contain and embody a certain way of looking at the world to the act of looking and being in the world itself»⁶²¹. In altre parole, Harwood spezza l'impostazione normalizzata del regime del *gaze*, per introdurci invece in quello del *glance*, distrugge la trasparenza del codice delle immagini e la traduce in opacità.

Questo ci porta a considerare il secondo livello che attiva la modalità sensoriale che coinvolge la percezione a un livello più profondo, anche se solo virtualmente, poiché tali immagini ci fanno reagire fisicamente mediante la sensazione di disturbo e di repulsione⁶²². Anna Munster, in un libro dedicato alle relazioni tra estetica computazionale ed *embodiment*, fa notare come il livello disturbante dell'eccessiva prossimità dell'opera di Harwood operi sin dalla modalità materiale con cui si presenta nella sua totalità, perchè si apre sul desktop dell'utente nello stesso spazio virtuale occupato dal sito ufficiale, creando in questo modo un effetto fastidioso in una dimensione che si aspetta essere neutra e parallela allo spazio del museo

620Ibidem.

621Ibidem. Fuller si riferisce in particolare all'associazione delle fotografie dei dettagli di superficie pittorica dei dipinti di Turner con fotografie di fango provenienti dalle sponde del Thames.

622per una lettura del rapporto tra corpo e tecnologia in prospettiva lacaniana cfr. JONES, *Image/Body...* cit.

istituzionale⁶²³. Ripoliticizzando lo spazio dell'informazione «*Uncomfortable Proximity* acts to break up the homogenization of actual and online space by diverting the museal space and history back through its heterogeneous origins»⁶²⁴, e questo si manifesta in uno spazio fondamentalmente privato, cioè lo schermo del computer della persona che si collega al sito. In questo modo l'opera assume un ulteriore livello di senso poiché ci interroga non solo sulla prossimità nel senso di una percezione incarnata dell'immagine digitale, ma anche sul nostro rapporto di prossimità con la tecnologia stessa⁶²⁵.

In secondo luogo, l'opera di Harwood, come del resto la maggior parte di siti internet, è una struttura multimediale: lo spettatore si trova di fronte a un sistema di immagini e parole la cui significazione d'insieme dipende fortemente dall'interazione di questi due diversi codici. Harwood sfrutta proprio la relazione tra testi e immagini che nel sito istituzionale della Tate stanno per il catalogo della collezione, e quindi raccontano una storia ufficiale delle immagini, per dirci invece che tali immagini, pur essendo mediatori, sono anche oggetti di ritenzione di ricordi non detti, dimenticati, in attesa di essere riattivati perché in grado di veicolare al contempo una memoria parallela, quella degli esclusi dalle narrazioni pubbliche e istituzionali.

Partiamo, per vedere come funzionano tali relazioni di senso, da un esempio concreto relativo al dipinto di William Hogarth, *The Painter and his Pug* (1745) [Fig. 23] e vediamo quanto ci dice la scheda della collezione virtuale attuale del sito della Tate.

The oval canvas containing Hogarth's self-portrait appears propped up on volumes of Shakespeare, Swift and Milton, authors who inspired Hogarth's own commitment to drama, satire and epic poetry. Hovering above the surface of his palette is the 'Line of Beauty and Grace', which underpinned Hogarth's own theories on art. Hogarth's pug dog, Trump, whose features resemble his, serves as an emblem of the artist's own pugnacious character⁶²⁶.

623ANNA MUNSTER, *Materializing new media. Embodiment in information aesthetics*, Hanover, New Hampshire, Dartmouth College Press, University Press of New England, 2006, p. 156. Sull'estetica digitale cfr. JILL BENNET, *Aesthetics of Intermediality*, in "Art History", vol. 30 (2007), n. 3, pp. 432-450; JÖRGEN SCHÄFER, PETER GENDOLLA, a cura di, *Beyond the screen: transformations of literary structures, interfaces and genres*, Bielefeld, Transcript, 2010

624ANNA MUNSTER, *Materializing new media... cit.* p. 156.

625Cfr. *ivi*, p. 159. cfr. anche CHRISTINE ROSS, *To touch the Other: A Story of Corpo-Electronic Surfaces*, in "Public", n.13 (1996).

626<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-the-painter-and-his-pug-n00112>, ultimo accesso 01/02/2012

Mongrel invece, ci presenta tutt'altro tipo di immagine, *Hogarth Pug and Sunfat the Bull Terrier 1700-2000* [Fig. 24], un collage di frammenti del dipinto di Hogarth assemblati alle fotografie di un cane, per raccontarci un'associazione uomo/animale molto meno serena:

The 'dreadful topics' of bestiality and sexuality were symptoms associated with Rabies in nineteenth-century bourgeoisie circles; victims raged and attempted to bite others, and they seemed in a constant state of priapic sexual arousal. The disease was thought to have originated in the undisciplined dogs of the undisciplined lower orders with their associated loose moral codes. A British parliamentary act of 1871 gave local authorities power to muzzle dogs, but arguments about the effects of doing so went on into the 1890's; The urban middle-class might hope that their little lap dogs never came into contact with the ravening brutes of the poor.⁶²⁷



Fig. 23. William Hogarth, *The painter and his pug*, olio su tela, 1745, Tate Britain, © Tate, London, 2013

⁶²⁷<http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel/collections/mong2.htm>



Fig. 24. Graham Harwood - Mongrel, *Hogarth Pug and Sunfat the Bull Terrier 1700-2000*, dal sito web *Uncomfortable Proximity*, Tate Gallery, 2000, <http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel>

Il montaggio di immagini *high and low* e il frammento di una storia taciuta dalle narrazioni ufficiali, almeno quelle divulgative, trovano dunque spazio sulla stessa superficie del monitor, sono medialmente coesi dalla codifica digitale e in questo modo le immagini dei corpi fotografati da Harwood vengono ad occupare «a spatiotemporal equivalence with the canon of British painting»⁶²⁸. Il sito diventa quindi luogo dove la collezione può essere scompaginata, il linguaggio ufficiale della storia dell'arte scomposto, la storia lineare frammentata e riconfigurata mediante un sistema di rapporti multi-dimensionali, un *interieur* insomma dove le immagini e i testi eterogenei si fondono e collidono, producono senso nuovo sulla base delle reciproche relazioni⁶²⁹.

L'effetto grottesco dell'accostamento di ritagli di corpi dipinti combinati con crude fotografie di corpi reali produce un effetto di smembramento, del fare a pezzi del quadro così come del corpo, facendo così venire a galla il fatto che ambedue sono

⁶²⁸MUNSTER, *Materializing new media...* cit., p. 156.

⁶²⁹FULLER, *Breach the pieces...* cit. s.p.

costruzioni sociali, il prodotto imposto, questo almeno nell'interpretazione di Harwood, da una determinata elite sociale che ha fatto delle immagini un suo rappresentante estetico che a sua volta e in sua funzione produce l'Altro, il diverso, cioè il povero, socialmente emarginato. Se dunque il sistema sociale ed economico ha smembrato la società stessa in due, una che si auto-rappresenta in tutto il suo splendore visivo, supportata in ciò dalle strategie istituzionali del museo, luogo d'eccellenza di *display* di tale autoaffermazione, Harwood invece cerca di reinserire alcune «pagine strappate» in questo «album di ricordi» museale per far venire a galla il fatto che

The Tate's scrapbook of British pictorial history has many missing pages, either torn out through revision of self-censored before the first sketch. Those pages that survived created the cultural cosmetics of people profiting from slavery, migrant labor, colonization and transportation. Clearly the images in the historic collection and the image of the Tate itself are marked by the past's cultural cosmetic surgery, made ready for the for the shoppers of the future. The skin of these paintings is stretched over a psychological frame, a shield against which are thrown the filthy, diseased, rotting corpses of daily life, profit and excess⁶³⁰.

Il suo lavoro sull'immagine però, va ancora più appresso alla materia dell'immagine, in modo tale che le pennellate e i coaguli di pittura che rappresentano la gloriosa tradizione artistica assumano una disturbante somiglianza con la qualità formale del fango e della sporcizia del Tamigi. Per mezzo di tale ibridazione la pittura si sporca, sprofonda nella melma delle fondamenta del museo, e ne riemerge plasmata di senso nuovo, si svela cioè nel suo essere intrisa in maniera costitutiva di rumore: da una parte il rumore dovuto alla compressione delle immagini come condizione tecnica dell'immagine digitale⁶³¹; dall'altra il rumore tecnico che si propaga nei dipinti in modo metaforico e crea collisioni di ricordi estetici e ricordi oblitterati. Quando tale accostamento di pittura e fango si stende sopra le immagini come quella che rappresenta la pelle del padre dell'artista, come un'incrostazione, è come uno sputo

630HARWOOD, *Uncomfortable Proximity...* cit., p. 375.

631MUNSTER, *Materializing new media...* cit., p. 156. Sull'estetica del rumore nelle arti digitali cfr. JOSEPH NECHVATAL, *Immersion Into Noise*, University of Michigan Library, Open Humanities Press 2011. Il testo è pubblicato con open licence ed è disponibile all'indirizzo <http://hdl.handle.net/2027/spo.9618970.0001.001>

sul volto, un frammento di “cosmesi culturale” ritagliato da quello “scudo” psicologico che sono i dipinti delle elites, per ribaltarsi invece in materia colpevole di ingiustizia sociale [Figg. 25-26]⁶³².

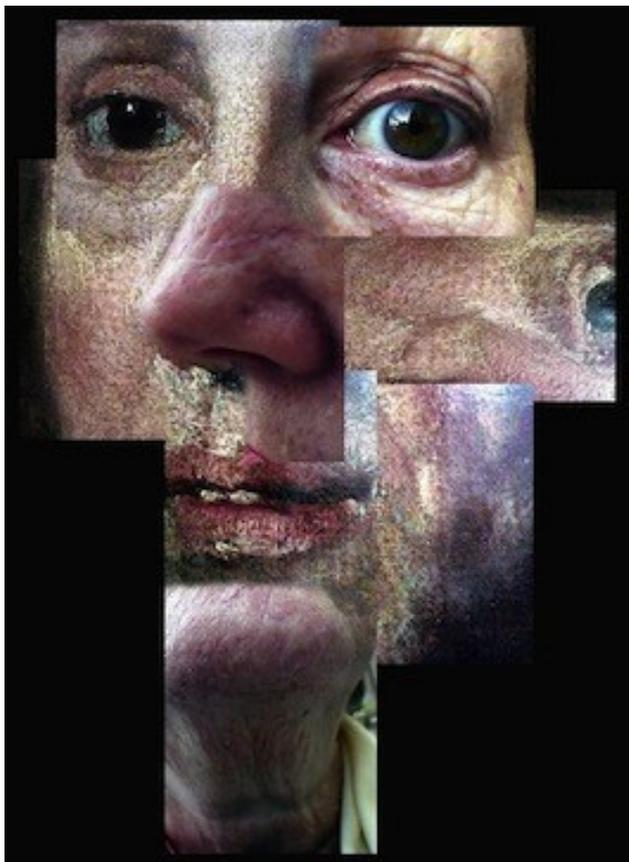


Fig. 25. Graham Harwood - Mongrel, *Hogarth, My Mum, 1700-2000*, dal sito web *Uncomfortable Proximity*, 2000, Tate Gallery, 2000

⁶³²Il testo che accompagna l'immagine è il seguente: «A convict at this time was stripped, shaven and sentenced to penal servitude, not imprisonment, and spent the first nine months of their sentence in solitary confinement. Before the birth of the prisons, punishment was an open display of power: public executions, floggings, disembowelling etc. The worry in the early nineteenth century was that such overt displays had become a source of contention to the mob and public order was threatened in various ways. Parliament detached punishment from the public gaze and into prisons. Middle class society at this time increasingly condemns the poor as products of their own low and immoral natures.», Harwood nel sito *Uncomfortable Proximity*, <http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel/collections/mong3.htm>



Fig. 26. Graham Harwood - Mongrel, *Constable's Haywain and My Dad's Love of Gardening 1800-2000*, dal sito web *Uncomfortable Proximity*, 2000, Tate Gallery, 2000

In questo modo lo spazio virtuale della rete diventa spazio e luogo d'incontro, un *interieur* nello schermo dove convivono il sito istituzionale e quello di Mongrel⁶³³, uno spazio compresso dove testi intraducibili si trovano in una posizione di scomoda vicinanza con elementi che altrimenti sono tenuti rigorosamente distinti, ma allo stesso tempo infinito, collegato a innumerevoli link che lo aprono allo spazio della rete, uno spazio dunque "politico" in cui Harwood ha cercato mediante testi e immagini,

to play with the broken links within the Tate's web site, grafting on the skins of people who are close to me, dragging parts of the collection through the mud of the Thames, and infecting some of it with a relevant disease. This is a personal response to the cultural attitudes that I found within the aura of the collection⁶³⁴.

L'impressione è dunque quella di uno stato di decomposizione, nel senso sia formale che materiale dell'opera d'arte, come se tali immagini fossero attaccate da qualche

633MUNSTER, *Materializing new media...* ... cit., p.156.

634HARWOOD, *Uncomfortable Proximity...* ... cit., p. 376.

forma virale che ne aggredisce la coesione, ma anche, ed è qui che entrano in gioco anche quelle poetiche care a molta Net Art, come se fosse un'infezione virale provocata dal programma stesso. La fusione tra i dipinti e le fotografie non è quindi un semplice fattore di estetica digitale in quanto modalità di manipolazione dell'immagine, ma tale ibridazione presuppone una vera e propria simbiosi tra immagine e tecnologia informatica. Per questa ragione l'ibridazione della superficie della pittura che rappresenta corpi con la pelle umana, talvolta segnata da ulcere infette, con le rughe e i pori della pelle evidenziati in modo impietoso, e altre ancora degli occhi che guardano in distanza, ci indica che i dipinti idealizzanti della Tate celano sotto le loro "superfici cosmetiche" e la loro falsa morale altrettanta umanità malata e malridotta, e che in fondo non c'è differenza tra il proprio e l'altrui se non quella socialmente imposta. La questione si sposta dunque su un livello etico, medialmente espresso con ancora più efficacia nelle immagini in cui Harwood confonde le pennellate pittoriche con viscidissimi grumi di fango, ricordandoci che, in fondo, entrambi sono fatti della stessa materia simbolica, sono intrisi della sofferenza umana di cui le sponde del Tamigi trattengono ancora memoria, e in questo modo diventano lo stesso segno, lo stesso ricordo [Fig. 27-28].



Fig. 27. Graham Harwood - Mongrel, *Turner, Mud/Slime from the Thames and Scabs 1840-2000*, dal sito web *Uncomfortable Proximity*, 2000



Fig. 28. Graham Harwood - Mongrel, *Constable Haywain, Dad, Mud from the Thames 1800-2000*, dal sito web *Uncomfortable Proximity*, 2000

Tali immagini di impatti brutali tra corpi dipinti e fotografie di carne e di pelle, oppure di fusioni magmatiche tra materia pittorica e sedimenti di detriti, risultano estremamente conturbanti, talvolta repellenti e talvolta farseschi. Si prova insomma ribrezzo verso qualcosa di cui invece siamo abituati ad apprezzare la bellezza e, allo stesso momento, quando il meccanismo si svela, quando si comprende cioè la qualità formale degli accostamenti di *textures* pittoriche e di superfici di origine organica, si prova un piacere quasi morboso che non permette di distogliere lo sguardo. In altre parole, Harwood interroga le modalità attraverso le quali «i dipinti corrispondono oppure diventano invisibili all'occhio allenato, come cioè la storia dell'arte consiste in una successione di conflitti tra tecniche di percezione»⁶³⁵, potremmo aggiungere, che essa qui si manifesta in una conturbante dialettica tra *gaze* e *glance*.

Possiamo infatti scavare ulteriormente in queste immagini per cercare di individuare aggiuntive e più puntuali reminiscenze della tradizione visiva moderna, nonché delle

635FULLER, *Breach the pieces...* cit., s.p.

poetiche proprie alle avanguardie artistiche messe in risonanza all'interno di quest'opera. Non possiamo cioè non notare come vi sia intessuto un intesto di rievocazioni formali che, partendo da un immaginario grottesco e bizzarro che riecheggia l'immaginario arcimboldesco⁶³⁶, passa per procedure di accostamento e montaggio di immagini care alle avanguardie del primo Novecento, segnatamente le tecniche di fotomontaggio e del collage, in particolare quelli realizzati per mano di Hannah Höch, - reminiscenze che abbiamo peraltro già incontrato in Cindy Sherman - per approdare a quelle poetiche che, a partire dalla metà del secolo scorso, hanno visto come centro della loro attenzione la sperimentazione delle qualità materiche delle concrete sostanze espressive⁶³⁷. Non vogliamo forzare troppo tali confronti, poiché ci interessano da vicino solo le appropriazioni deliberate e dichiarate dall'artista, ma dobbiamo chiamare in causa almeno un altro precedente significativo, non tanto in termini di eco formale, quanto come tipologia di pratica alla critica del museo. Pensiamo al *Mining the Museum*, l'installazione realizzata nel 1992 dall'artista afroamericano Fred Wilson su invito e in collaborazione con il Museo d'Arte Contemporanea di Baltimora e la Maryland Historical Society, all'interno del cui spazio museale è stata allestita l'esposizione:

By excavating the site of insitutional racism and retrieving forgotten African-American artifacts and and heroes, Fred Wilson's "Mining the Museum" brings to light a history and a cultural presence that have been buried beneath layers of neglected and deliberate exclusion⁶³⁸.

Wilson ha riesumato dai depositi della collezione degli oggetti sin lì esclusi dalla

⁶³⁶Cfr., *Effetto Arcimboldo: trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 15 febbraio-31 maggio 1987), Milano, Bompiani, 1987.

⁶³⁷Per una panoramica ampia su questo tema cfr. BOIS, KRAUSS, *L'informe...* cit. Forse il riferimento più facilmente accostabile alle pratiche estetiche presenti in *Uncomfortable Proximity* è quello di Robert Rauschenberg, artista che nella sua carriera ha sia plasmato materiali come fango e detriti come materia pittorica, per esempio in *Dirt Painting* (1953), che gli accostamenti di riproduzioni di capolavori storico artistici con immagini derivate dalla cultura mediatica: pensiamo ai celebri silkscreens come *Persimmon* (1964), ma soprattutto *Centennial Certificate MMA* (1969), in cui l'artista americano assembla un pannello di immagini provenienti dal Metropolitan Museum of Art di New York nell'anno delle celebrazioni del centenario del museo, opera che, secondo Hans Belting, rappresenta la sterilità dello spazio museale che riflette lo spazio del passato della storia dell'arte. Cfr. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit. p.42; JOSEPH W. BRANDEN, "A duplication Containing Duplications": Robert Rauschenberg's Spilt Screens, in "October", vol. 95 (2001), pp. 3-27.

⁶³⁸HOWARD HALLE, FRED WILSON, *Mining the Museum*, in "Grand Street", n. 44 (1993), pp. 151-172, qui p. 170.

storia ufficiale rappresentata nell'esposizione permanente, per ricontestualizzarli nello spazio espositivo del museo. È nota la sua sezione *Metalwork, 1723-1880*, in cui l'artista ha inserito un paio di manette che sono appartenute a uno schiavo, all'interno di una vetrina che invece contiene preziose argenterie da tavola.



Fig. 29. Fred Wilson, *Metalwork, 1723-1880*, parte della mostra *Mining The Museum*, 1992 (fonte dell'immagine: sito web della Maryland Historical Society, <http://www.mdhs.org/digitalimage/installation-view-metalwork>)

Secondo la curatrice della mostra Lisa G. Corrin, *Mining the Museum* poneva domande come «Whose truth is on exhibit? Whose history is being told?»⁶³⁹, esaminava cioè «not *what* objects mean but *how* meaning is made when they are “framed” by museum environment and museum practices». In altre parole quello di Wilson è stato un vero e proprio *interieur* temporaneo in cui si creava un «legame diretto tra oggetti e opere d'arte diverse all'interno di uno spazio culturale». L'esperienza di Wilson ci aiuta a capire come l'intrusione di un elemento estraneo nello spazio del museo non solo crea nuove relazioni di senso tra gli oggetti, ma introduce un elemento discontinuo, potremmo dire cioè che inserisce un elemento di opacità nella altrimenti trasparente medialità del museo, svelandone il meccanismo, traduce la trasparenza del medium museale in una concettuale ipermediazione⁶⁴⁰.

639LISA G. CORRIN, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, in *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, a cura di Gail Anderson, Lanham, Altamira Press, 2004, pp. 248-256, qui p. 252.

640BOLTER, GRUSIN, *Remediation...* cit.

Allo stesso modo possiamo leggere la dislocazione mediale messo in atto da Harwood. Se il sito della Tate nel 2000, come i siti web delle istituzioni museali in generale, mantiene la stessa qualità “distanziante” dalle opere e dalle informazioni che lo caratterizza nella sua realtà fisica⁶⁴¹, vale a dire che il medium del sito web rispecchia la stessa logica di uno sguardo disincarnato e oggettivizzante che abbiamo riscontrato nella prospettività spazio-temporale delle sale museali (l'opera si guarda, la didascalia si legge, il coinvolgimento è estetico e mentale, lo sguardo si appropria ma il corpo non partecipa), Harwood a sua volta, rispecchiando il sito, inserisce in tale struttura una componente di discontinuità. Se dunque il sito ufficiale della Tate può essere considerato in termini di una effettiva rimediazione della struttura istituzionale e come tale trasparente⁶⁴², *Uncomfortable Proximity* invece, mediando la struttura del sito ufficiale, ne rivela l'opacità, poiché sdoppiandola la ipermedializza. Guardare il sito della Tate è come guardare l'istituzione stessa, mentre il sito di Harwood equivale a una trappola per lo sguardo, che non ci fa vedere oltre, ma blocca la visione su se stesso, perché medialmente e visivamente sovradeterminato. Va fatta un'altra considerazione relativa all'uso delle immagini, che nel caso della Tate faremo solo in via ipotetica, dato che il sito così com'era nel 2000 non c'è più. Il sito della Tate, come tendenzialmente tutti i siti web museali, ci fornisce l'accesso alle sue collezioni digitali mediante una banca dati. In questo non è sostanzialmente diverso dai cataloghi stampati, tanto che possiamo dire che rimedia tale forma. In questo senso rappresenta i dipinti in modo neutro e oggettivo sotto forma di riproduzione e, nonostante le implementazioni tecnologiche che permettono di acquisire e veicolare in rete immagini di eccellente qualità, viene sostanzialmente perpetuato lo stesso problema discusso nelle pagine precedenti, ovvero quello del museo (virtuale) come «annullamento dell'oggetto artistico come cosa viva»⁶⁴³. Mentre il museo “vivente” dovrebbe essere configurato «non [come] una sequenza di

641I siti web di oggi sono spesso molto più coinvolgenti poiché forniscono materiale multimediale relativo alle collezioni che consiste in modalità comunicative basate sulla narrazione, non sulla pura esposizione dei fatti. Tuttavia vogliamo ribadire il fatto che, nonostante tale implementazione, resta il fatto che le applicazioni e le modalità di presentazione delle immagini rispecchiano tuttora, tranne che in sporadici casi, una tendenza alla forma archivistica, a griglia ordinata, proprio come nello spazio reale. Bisogna dare tuttavia merito proprio alla Tate Gallery di aver introdotto, già verso la metà del primo decennio di questo secolo, un'applicazione interattiva molto coinvolgente, il Tate Carousel, di cui però, ora che il sito è stato completamente rinnovato, non rimane più traccia.

642BOLTER, GRUSIN, *Remediation...* cit.

643Florenskij citato in BARBIERI, *Il museo brucia...* cit., p. 35.

*testi, ma un vivente contesto»*⁶⁴⁴, è curioso notare come tale esigenza sia stata raggiunta proprio nei casi in cui l'intenzione era quella di una forte critica. Se in Wilson il museo trae una nuova linfa a partire dall'inserimento di oggetti carichi di memorie sistematicamente cancellate dalla vista proprio a partire dalle decisioni politiche del museo stesso, con Harwood la re-visione dell'immagine accostata alla narrazione di un altro tipo di ricordi fa sì che tutta la struttura del sito risulti, con una parola in voga, re-inventata. La storia raccontata da Harwood, nonostante sia nata come critica alla Tate, in fondo ci racconta una storia vera, un'altra storia che parte dal basso, un altro punto di vista che ci ricorda la memoria degli esclusi, così come ci costringe a un altro punto di vista sull'opera d'arte; come scrive lo stesso artista in una delle pagine del sito che usa per i ringraziamenti, ma anche per fare un invito,

I look forward to seeing many other people dissect parts of the collection to recount their own narratives. This Website is a personal recounting of the history of the Tate and some of the works within its collection⁶⁴⁵.

Reipilogando possiamo dire che Harwood ci invita di guardare la collezione con attenzione per smantellarla a nostro modo, per raccontare una nuova narrazione e portare il passato nel presente. *Uncomfortable Proximity*, in altre parole, ci mostra una via, artistica, per “trattare il passato oggi”⁶⁴⁶. La prossima opera di cui parleremo, *Col Tempo-The W. Project* di Péter Forgács, condivide questo programma, ma ci dovremo spostare dalle memorie sottaciute dell'era vittoriana a quelle sotterrate in un archivio dell'epoca nazista.

644Ibidem.; sull'intervento dell'artista sul e nel museo cfr. *The Museum as Muse: Artists Reflect*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1999) a cura di, Kynaston Mcshine, New York, Museum of Modern Art, 1999.

645<http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel/home/faqs/thanks.htm>

646BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 6.

3.3. *L' opera d'arte “dentro e fuori dalla storia”*: Col Tempo-The W. Project di Péter Forgács

Nel 2009 a Venezia è stato possibile incontrare uno dei capolavori della storia dell'arte rinascimentale, *La Vecchia*, detta anche *Col Tempo*, in due circostanze alquanto diverse: il dipinto originale di Giorgione (1500-1510 ca.), conservato alle Gallerie dell'Accademia, e la stessa opera in riproduzione digitale come componente dell'installazione *Col Tempo-The W. Project* dell'artista ungherese Péter Forgács, ai Giardini nel contesto della 53. Biennale d'Arte [Fig. 30].

Questa contingenza temporale ci mette di fronte a una situazione di quanto potremmo definire come “opera d'arte nella e fuori dalla storia”⁶⁴⁷, che descrive in modo quasi programmatico quanto ci stiamo accingendo ad analizzare. Avevamo già fatto riferimento a questo “testo” in precedenza per parlare dell'irresistibile visualità dell'opera d'arte. Ora cercheremo di capire che cosa un'immagine – *La Vecchia* di Giorgione - possa significare quando inserita nel contesto del tempo storico, e cosa invece succede quando essa ne viene estrapolata per essere inserita nello tempo condiviso di un *interieur* lotmaniano⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷Ci stiamo ancora riferendo al FARAGO, ZWIJENBERG, a cura di, *Compelling visibility... cit.* La storia qui è da intendersi come Storia, si riferisce cioè alla narrazione lineare storica e storico artistica, quindi a una precisa categoria culturale. *La Vecchia* nella storia è dunque il dipinto inserito all'interno della sua rete di riferimenti che stanno alla base della costruzione storica ufficiale, mentre “fuori” dalla storia vuol dire, come augurato dai curatori del testo citato, fare nuove domande a un'opera del passato. Siamo del parere che Forgács sia riuscito in pieno in tale compito di porre domande diverse, ma ci ha messo in condizione, in qualità di spettatori, di farcene altrettante. Vedremo che anche la storia dell'arte ufficiale può in questo senso essere illuminante. È proprio Bernard Aikema a chiedersi: «“Ancora Giorgione? Ancora la Tempesta? La Vecchia? Ma quale novità, quale fresca chiave di lettura possiamo ancora aspettare, dopo le centinaia di interpretazioni in parte estremamente autorevoli ed ingegnose presentate negli ultimi cento anni sul pittore di Castelfranco e i suoi capolavori (almeno sulla qualità artistica le opinioni sono largamente concordanti)?”», BERNARD AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. “Le meraviglie dell'arte”*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003 – 22 febbraio 2004), a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 73-89, qui p. 73.

⁶⁴⁸Sulla teoria degli insiemi in Lotman, si veda ID, *Il girotondo delle muse... cit.*, in particolare il capitolo *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, pp. 23-37. Nello stesso volume si veda la postfazione di BURINI, *Jurij Lotman e la semiotica... cit.*, pp. 131-164, in particolare pp. 137-138.



Fig. 30. Giorgione, *La Vecchia*, olio e tempera su tavola, 1500-1510, Venezia, Gallerie dell'Accademia, (fonte dell'immagine: Wikimedia Commons)

3.3.1. *Giorgione, La Vecchia, tempera e olio su tela, 1500-1510 ca.*

Cominciamo allora il nostro percorso a partire dal dipinto originale eseguito a tempera e olio di noce su tela da Giorgione tra il 1500 e il 1510⁶⁴⁹, e di quanto ne

⁶⁴⁹Ci sono controversie sulla datazione e sull'attribuzione dell'opera: cfr. la scheda di catalogo redatta da GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Vecchia*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"...* cit., pp.162-167.

sappiamo dalla storia dell'arte ufficiale: in verità poco, anche se la sua fortuna critica e la vicenda collezionistica sono ben documentate attraverso la ricostruzione degli inventari e dei cataloghi. Cerchiamo innanzitutto di descrivere cosa si vede effettivamente in quest'opera. Nel quadro è rappresentata una donna anziana a mezzo busto girato di tre quarti che emerge dall'oscurità di uno sfondo neutro, seguendo in questo modo le regole della tradizione del ritratto aulico veneto. Il viso però è rappresentato con crudele resa dei dettagli che non ci consola con nessun stratagemma del ritratto idealizzante, ma anzi mette in mostra le rughe della pelle, la bocca semiaperta e sdentata, i radi e grigi capelli sotto una cuffietta in tessuto, le vesti logore - una tunica rosso pallido e uno scialle bianco sulla spalla e la mano sul petto che con un gesto indica e non punta, come nella tradizione pittorica storica e religiosa verso oggetti e personaggi per creare parabole narrative e connessioni simboliche, ma verso se stessa. L'enunciazione di questo gesto autoreferenziale è rafforzato dalla presenza di un cartiglio, che sembra uscire dalla manica come prolungamento dell'abito, recante la scritta "Col Tempo". Il corpo della donna è isolato dallo spazio dello spettatore dalla presenza di un parapetto in primo piano, tradizionalmente luogo di separazione e mediazione tra lo spazio dipinto e quello esterno. *La Vecchia* annuncia il suo messaggio non tramite un mediatore simbolico, come potrebbe essere una clessidra o un teschio, ma per via della sua stessa presenza nel corpo che si sta consumando, e attraverso la parola scritta. Il dettaglio del cartiglio con la scritta è quindi un elemento visivo che appartiene a una struttura mediale e semiotica diversa che rafforza l'enunciazione della pittura mediante l'uso della parola, e in questo modo aggiunge un livello intermediale a mo' di commento: a chi appartiene la temporalità dell'enunciazione "Col Tempo"? All'anziana donna rappresentata nel suo tempo che si sta esaurendo? È una considerazione transtemporale espressa dal pittore come monito generale? Appartiene allo spettatore nel momento in cui attualizza l'opera mediante il proprio sguardo? Oppure tutte queste cose insieme?

Rimandiamo alla bibliografia per una sintesi puntuale delle varie interpretazioni iconografiche⁶⁵⁰, e ci soffermiamo su un aspetto che riteniamo particolarmente importante per l'interpretazione della *Vecchia* anche alla luce della re-visione

650 Rimandiamo per una puntuale ricostruzione alla scheda di NEPI SCIRÈ, *Vecchia...* cit.

contemporanea di Forgács, quello cioè che suggerisce come *La Vecchia* non sia un'opera indipendente ma sia nata come parte di una struttura composita. *La Vecchia*, per come è esposta alle Gallerie veneziane ed è di solito presentata nei manuali e nelle monografie dedicate a Giorgione, risulta essere, nella tradizione visiva, un'opera indipendente, un ritratto⁶⁵¹, forse della stessa madre di Giorgione, attribuzione assai dubbia⁶⁵² ma sufficientemente suggestiva da imporsi nell'immaginario collettivo⁶⁵³. In realtà, come emerge dal catalogo Vendramin del 1601, questo quadro era stato realizzato in coppia con un altro ritratto perduto, *Homo con una veste di pelle negra*⁶⁵⁴ che risulta essere stato, secondo una prassi diffusa all'epoca, il “coperto” della *Vecchia*. La *Vecchia*, quindi, grazie alla sua elevata qualità pittorica, è entrata stabilmente nel catalogo di Giorgione, fattore qualitativo che peraltro aveva già condizionato a una data precoce la sua collocazione come opera autonoma nei summenzionati inventari. Il fatto, però, che vi sia rappresentato un soggetto “basso” secondo le modalità della pittura “alta”, fattore che pone non poche ambiguità di ordine iconografico, a tal punto anomale che il codice di lettura di questo dipinto risulta essere stata perduta già a pochi decenni dalla sua realizzazione, è una considerazione a partire dalla quale Bernard Aikema, in occasione della grande mostra su Giorgione del 2003, ha pubblicato un saggio in cui sostiene che sarebbe invece la *Vecchia* a essere il coperto del summenzionato ritratto di *Homo*⁶⁵⁵. Aikema supporta la sua tesi attraverso una chiave di rilettura dell'opera che apre l'orizzonte delle fonti di Giorgione al di là della cultura locale nord italiana,

651Se il dipinto descritto nel catalogo del 1567-69 corrispondesse veramente alla *Vecchia*, esso risulterebbe già a tale data considerato un ritratto indipendente perché dotato da una propria cornice, NEPI SCIRÈ, *Vecchia...* cit., p.162;

652Nell'inventario Vendramin del 1567-69 è riportato: «retrato de la madre di Zorzon de man di Zorzon con suo fornimento depento con l'arma de Chà Vendramin»; lo stemma (l'arma) oppure le tracce della sua cancellazione non risultano da nessuna indagine radiografica, riflettografica e stratografica. NEPI SCIRÈ, *Vecchia...* cit., p. 162

653Ne parla infatti anche András Rényi nel saggio introduttivo al catalogo dell'installazione di Forgács. Senza soffermarsi a commentare le letture filologiche del dipinto, lo storico dell'arte ungherese nota come l'attribuzione di una precisa identità alla *Vecchia* rientri in quei meccanismi compulsivi a dover sempre identificare i volti dell'Altro.

654Nel catalogo della collezione Vendramin del 1601 l'opera è descritta come “Un quadro de una Donna Vecchia con le sue soaze de noghera depente, alto quarte cinque e meza, et largo quarte cinque incirca con l'arma Vendramina depenta nelle soaze, il coperto del detto quadro depento con un'homo con una veste de pelle negra”: cfr. NEPI SCIRÈ, *Vecchia...* cit., p. 162

655Cfr. BERNARD AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il Nord...* cit. Nepi Scirè prende le distanze da quest'interpretazione, perché secondo la studiosa il ritratto allegorico che fa riferimento alla *Vanitas* può essere collocato anche all'interno di una tradizione ritrattistica autonoma.

per metterlo in rapporto con la tradizione visiva dell'Europa settentrionale⁶⁵⁶. In particolare *la Vecchia*, un soggetto scomodo⁶⁵⁷ nella tradizione degli studi giorgioneschi che lo vedono come «pittore di allegorie coltissime, di dolci paesaggi pastorali e di sublimi ritratti umanistici»⁶⁵⁸, risulta essere illuminata da tale tipo di apertura. Per Aikema, che mette a confronto l'immagine con altri esempi di “coperti” che, secondo la prassi iconografica, rappresentano simboli che alludono alla *vanitas*, di norma teschi o scheletri, la scelta di rappresentare la *vanitas* sotto forma di un'anziana decrepita secondo i canoni del ritratto aulico veneziano costituisce di certo un'anomalia:

A ben guardare, il riferimento compositivo alla grande ritrattistica veneziana dell'epoca – epitomizzato nel naturalismo quasi esasperato, l'angolazione a tre quarti del viso della vecchia, posizionata dietro un basso parapetto – costituisce una deliberata violazione della norma della retorica, applicabile anche alle arti visive, secondo le quali non era consentito mescolare un genere “alto” con uno di un ordine giudicato “inferiore”. Si tratterebbe perciò di una versione pittorica del cosiddetto “encomio paradossale”, un genere letterario di origine greca che nel Quattro e Cinquecento conobbe un'enorme fortuna [...] fa parte di un fenomeno culturale di vasta proporzione che esaltava ed apprezzava, per appunto il paradosso in generale in tutte le sue molteplici forme ed apparizioni. La Vecchia si presenta, insomma, come un dipinto profondamente e volutamente equivoco, facendo riferimento simultaneamente a due tradizioni pittoriche che sono in fondo inconciliabili. Un paradosso rinascimentale davvero esemplare e perfettamente riuscito, che continua ad affascinare e magari ingannare gli spettatori anche al giorno d'oggi.⁶⁵⁹

La *Vecchia* non sarebbe dunque un ritratto ma una vera e propria riflessione meta-artistica sul genere del ritratto che aggrega e fonde due tradizioni antitetiche e inconciliabili. Possiamo incontrare anche in Lotman un problema simile, in termini di legame di contrapposizione tra l'icona e la caricatura: «l'icona mette in luce i tratti divini del viso, la caricatura quelli mostruosi e animaleschi»⁶⁶⁰. Siamo quindi di

656 AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il Nord...* cit. p.75.

657 Ivi, p. 76.

658 Ibidem.

659 Ivi, p. 80.

660 LOTMAN, *Il ritratto*, 1993, tr.it., in *Il girotondo delle muse...* cit., pp. 63-96, qui p. 87.

fronte a un chiaro esempio di quello che Lotman chiama “testo retorico”. Riportiamo il suo pensiero per esteso, poiché costituirà la base per l'interpretazione non solo della *Vecchia*, nelle sue varie temporalità, ma anche di tutta la complessa struttura dell'installazione di Forgács:

Definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili. Questi sottotesti possono presentarsi come spazi localmente ordinati, e allora il testo nelle sue varie parti dovrà essere letto per mezzo di lingue diverse oppure apparire come un insieme di strati diversi, uniformi per tutta l'estensione del testo. In questo secondo caso il testo offre una doppia lettura, per esempio quotidiana e simbolica. Verranno visti come testi retorici tutti i casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche differenti nell'ambito di una struttura unitaria⁶⁶¹.

La *Vecchia* è dunque una struttura in cui il contrappunto retorico funziona a livello intratestuale, cioè nella presenza contemporanea di due tradizioni visive all'interno della stessa immagine, e a livello extratestuale, in collegamento con il ritratto che aveva la funzione di proteggere, che insieme vengono a creare una complessa rete di riferimenti metatestuali. Aikema riconosce pertanto nella *Vecchia* il sottotesto caricaturale, secondo la tradizione dell'encomio paradossale e in tal modo ci fornisce una lettura che si muove, secondo la tradizione storico artistica nel contesto storico che precede e che genera l'opera, ovvero al di là del presente dell'opera, ma allo stesso tempo tali informazioni possono essere trasposte nell'aldilà dell'opera e rese produttive anche nel nostro presente. Ci serviremo ancora di un principio lotmaniano, quello del “testo nel testo”:

l'intrusione di un “frammento” di testo in una lingua straniera può giocare il ruolo di generatore di nuovi sensi.....Caso tipico di intrusione di un testo estraneo è il “testo nel testo”: un frammento di testo, strappato dai suoi naturali legami di senso, viene introdotto in maniera meccanica in un altro spazio di senso (...) Per noi è particolarmente interessante il caso in cui l'inaspettata intrusione testuale acquisisce

661Ivi, p. 102.

funzioni di senso essenziali. In tutta evidenza ciò si manifesta nei testi artistici⁶⁶².

L'introduzione di un linguaggio semiotico diverso all'interno di una forma di rappresentazione stabile crea, in altre parole, un'immagine piena di rumore, espressa nella *Vecchia* da Giorgione attraverso un meccanismo occulto e difficilmente accessibile: il che risulta confermato dai fraintendimenti interpretativi che si verificano a pochi decenni dalla realizzazione del dipinto. Il gioco di relazioni si svolge mediante la fusione di due generi diversi all'interno della stessa immagine, mediante l'utilizzo del medesimo medium espressivo, la pittura, ma il meccanismo che sta alla base di tale operazione viene mutuato da un'altra struttura semiotica, quella della letteratura.

La Vecchia è dunque un duplice “testo nel testo”: in primo luogo un testo retorico - un encomio paradossale - costituito da due sottotesti culturalmente inconciliabili (il ritratto aulico e la caricatura) e che, a sua volta, nella sua qualità di “coperto”, è un'opera che genera appieno il suo senso solo se in dialogo con un altro testo esterno con il quale cioè viene a creare una struttura dialettica, bipartita, di coperto/ritratto.

Riteniamo perciò che la logica di base all'operazione di ricontestualizzazione effettuata da Forgács, cioè della collocazione della *Vecchia* in apertura del nuovo insieme dialogico anacronistico, sia del tutto coerente con il senso storico, ma soprattutto mediale, modale e semiotico di questa immagine. Possiamo in altre parole considerare la posizione della *Vecchia* nell'installazione *Col Tempo-The W. Project* in termini di un “coperto” che esercita la sua funzione di modalizzazione dello spettatore alla lettura di quanto essa è convocata a “coprire”. Forgács, che molto probabilmente non era al corrente del più aggiornato dibattito storico artistico su Giorgione⁶⁶³, non fa dunque una ricostruzione filologica, ma evidentemente intuisce la retorica dell'opera, la sua logica figurativa, perchè, come ci dice Michael Ann Holly, le opera d'arte del passato spesso «work at prefiguring the shape of their

⁶⁶²LOTMAN, *La Cultura e l'esplosione...*, cit., p. 91.

⁶⁶³Quantomeno questo non trapela dal catalogo, scritto da Rényi, che ricordiamo essere uno storico d'arte moderna. Per Rényi la scelta della *Vecchia* è dovuta alla ragione che tale opera sia carica di un senso di grande dignità umana.

subsequent histories»⁶⁶⁴, che le opere cioè ricambiano sempre il nostro sguardo⁶⁶⁵.

Forse il ritratto perduto che faceva coppia con *La Vecchia* rendeva esplicito tali indizio, ma questa è una storia che non è più possibile ricostruire. Quello che invece possiamo fare è coglierne gli spunti per tentare di capire come questo “coperto” agisca all'interno del tempo condiviso convocato in occasione della Biennale del 2009: proviamo allora a vedere cosa vi si celava dietro.

3.3.2. *Col Tempo-The W. Project: un interieur anacronistico*⁶⁶⁶

Col Tempo-The W. Project è un'installazione complessa⁶⁶⁷ [Fig. 31], in cui Forgács ha fatto confluire un archivio di fotografie e di filmati prigionieri ebrei realizzati tra la

664MICHEAL ANN HOLLY, *Past Looking. Historical Imagination...* cit., p. xiii. Holly scrive in particolare riferimento su come tale strategia retorica dell'immagine influisca sul discorso storico artistico, perchè «If indeed it is the case that a dynamic understanding of interpretation demands that we as art historians come to terms with what we do to the work, it is equally useful to ask what the work od art does to us... In writing about the past, we may be striving to look at its visual traces without realizing that those works of art are also forever looking back at us»: ivi, p. xiv.

665Ibidem.

666Prendiamo spunto dal lavoro di Angela Mengoni che ha elaborato il tema di *ansambl'* lotmaniano nel contesto dell'arte contemporanea; l'autrice crea un *ansambl'* virtuale, legge cioè i sottotesti di Goya e Manet nell'opera di Burden come uno spazio concettuale di effetti di senso anacronistici. Cfr. ANGELA MENGONI, *Sulla teoria lotmaniana dell'ansambl'...* cit. Nel caso di “*Col Tempo*” di Forgács, tale *ansambl'* è invece creato e presente fisicamente nello spazio dell'installazione, per cui parliamo di un vero e proprio *interieur*.

667Si veda la pianta del padiglione allegata. Nella prima sala, “Porta” il percorso si apriva con *La Vecchia* e *Rembrandt Morphs*; La seconda sala “Gallery” presentava 12 filmati di volti ciascuno in cornice dorata. Nel terzo ambiente era esposto il videowall con 96 filmati e si chiamava “Gallery”, “Veil” era una cortina su cui venivano proiettati gli stessi volti incontrati prima. La quinta sala “Atelier” era divisa in sei stazioni, una diversa dall'altra, che potremmo definire una vera e propria esperienza multimediale: le due gigantografie, Titans, rappresentavano punto di vista ancora diverso dei prigionieri, Atelier mostrava i filmati degli scienziati nazisti al lavoro con tutto il loro strumentario di misurazioni, la scrivania di Dr. Wastl raccoglieva i campioni di occhi e di capelli usati per le analisi e schedatura, Status I e II mostravano filmati di vario tipo; Il sesto ambiente accoglieva l'opera dell'artista americana Louise McCagg chiamata a realizzare dei calchi di volti di alcuni intellettuali ungheresi per metterli a confronto con quelli realizzati da Wastl sugli ebrei. Inoltre c'era un ambiente in cui veniva proiettata la video-intervista a Gershon Evan, uno dei prigionieri sopravvissuti a cui era stato preso il calco del viso. Non si poteva entrare in questo ambiente che conteneva anche sedie deformate, ma solo origliare dall'esterno il racconto in prima persona di questo sopravvissuto. L'installazione di chiudeva con “Farewell”, un filmato dello stesso Forgács.

Sull'opera in generale cfr. “*Col Tempo*” *The W. Project. Péter Forgács's installation* (53rd International Art Exhibition, Venice, Giardini di Castello, Hungarian Pavilion, 7th June-22nd November), a cura di András Rényi, 2009, Budapest, Mucsarnok Non-profit, 2009; BILL NICHOLS, MICHAEL RENOV, a cura di, *Cinema's alchemist: the films of Péter Forgács*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011; MARCO BERTOZZI, *Il footage al lavoro. Memorie ritrovate e documenti di creazione in Far Comprendere far Vedere: cinema, fruizione, multimedialità. Il caso “Russie!”*, atti del Convegno (Venezia 7-8 Luglio 2010), a cura di Marco del Monte, Vicenza, Terraferma, 2011, pp. 37-45; ID., *Col Tempo. Il padiglione ungherese di Péter Forgács*, in *Sulla 53a Biennale di Venezia. Quaderni sull'opera d'arte contemporanea 2*, Milano, et al. Edizioni, 2011, pp. 78-88

fine degli anni '30 e i primi del '40 dall'antropologo nazista austriaco Josef Wastl⁶⁶⁸, nonché altre reminiscenze museali e storico artistiche.

Ground Plan

„COL TEMPO" THE W. PROJECT
Péter Forgács's installation / Curator: András Rényi

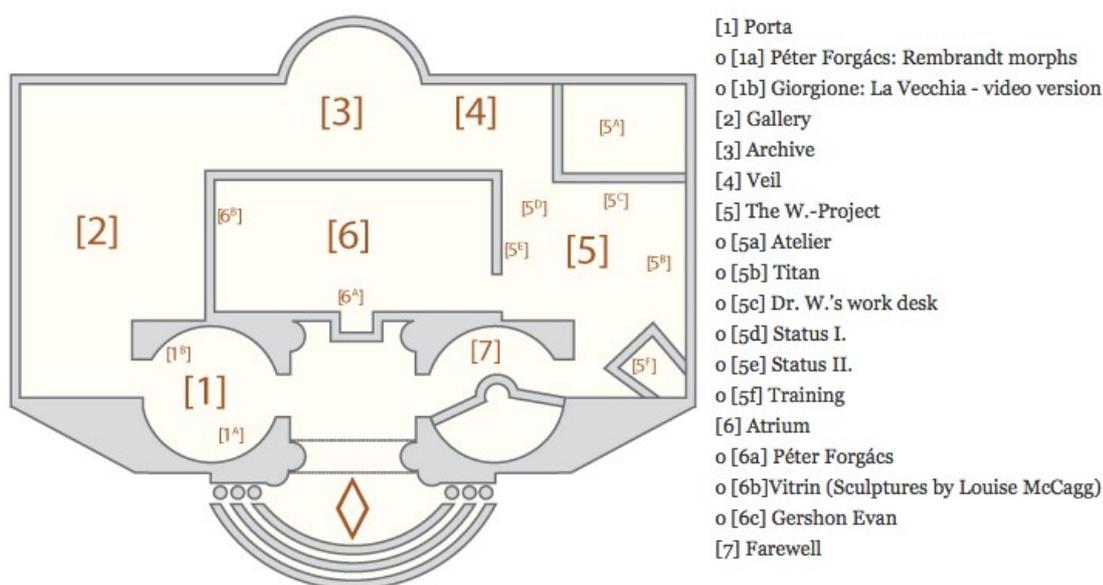


Fig. 31. Pianta dell'installazione *Col Tempo – The W. Project* di Péter Forgács al Padiglione ungherese in occasione della 53a Biennale d'Arte a Venezia, 2009

(fonte dell'immagine: http://www.coltempo.hu/ground_plan.html)

* questa, e tutte le immagini che seguono sono state scaricate dal sito web ufficiale dell'installazione: www.coltempo.hu

668 MARGIT BERNER, *The Nazi Period Collections of Physical Anthropology in the Museum of Natural History, Vienna*, in *Col tempo. The W. Project. Péter Forgács's installation...* cit., pp. 34-47., qui, p. X. L'antropologo nazista Josef Wastl (1892-1968) è stato, a partire dal 1938 ai vertici del Dipartimento di Antropologia del Museo di Storia Naturale di Vienna. Nel 1939 inizia a lavorare sul progetto “Das körperliche und seelische Erscheinungsbild der Juden”, in cui si concentra alla sperimentazione delle più aggiornate tecniche scientifiche usate nella ricerca antropometrica, usandola in questo caso ai fini di fortemente antisemitici. Il rilevamento più consistente è stato effettuato a settembre del 1939 su 440 uomini ebrei di origini polacche imprigionati nello stadio di Vienna, rilevamento che è continuato tra il 1940 e il 1943 tra i prigionieri di guerra nei campi di detenzione di Kaisersteinbruch e Wolfsberg, ma si è svolto anche tra la popolazione locale dei villaggi austriaci: *ivi*.

La caratteristica più evidente di quest'installazione è quindi quella di essere costruita mediante il riuso di materiale visivo preesistente. Forgács non è interessato a creare immagini ex novo, ma a rielaborare e risemantizzare quelle trasmesse dalla storia e dalla storia dell'arte. A differenza delle poetiche di Forgács che in generale ruotano intorno alla rielaborazione artistica dei materiali di *found footage* privati⁶⁶⁹, a Venezia l'artista si è confrontato con un nucleo di immagini che costituiscono un'eredità particolarmente difficile: ha richiamato nel nostro presente, dopo essere stati per cinquant'anni depositati e dimenticati nell'archivio del Museo della Storia Naturale di Vienna⁶⁷⁰, immagini realizzate con lo scopo di misurare le caratteristiche antropometriche di esemplari umani. Immagini dunque “scientifiche” di caratteristiche fisiognomiche razziali, immagini di persone realizzate per essere spersonalizzate in una serie tassonomica di esseri umani destinati all'annientamento, da lì a poco, in un campo di concentramento.

Questo percorso tra immagini che non sono dei ritratti - nonostante lo sforzo dei scienziati di schedare maniacalmente tutti i dati riguardanti l'identità di ciascuna persona misurata⁶⁷¹ - ma «caratteristiche dei volti, non degli individui»⁶⁷², iniziava con la riproduzione digitale de *La Vecchia* di Giorgione, la cui immagine appariva su monitor appoggiato su un cavalletto, come un dipinto [Fig. 32].

669 *Cinema's alchemist: the films of Péter Forgács*, a cura di, Bill Nichols, Michael Renov, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, Ernst Van Alphen, *Toward a New Historiography: The Aesthetics of Temporality*, in *Cinema's alchemist...* cit., pp. 59-74.

670 Per una puntuale ricostruzione critica del problema e della vicenda di questa collezione archivistica riscoperta nel 1998 all'interno dello stesso museo viennese cfr. BERNER, *The Nazi Period Collections of Physical Anthropology...* cit.

671 ANDRÁS RÉNYI, *Time to Gaze. Viewpoints for exploring the Exhibition*, in *Col tempo: the W. project: Péter Forgács's installation...* cit., pp. 10-25, qui p. 16

672 *Ibidem*.



Fig. 32. Vista dell'installazione *Col Tempo*

Successivamente si incontrava un altro quadro, anzi una serie di quadri: Forgács ha digitalizzato un'ampia serie di autoritratti di Rembrandt e li ha montati in successione mediante la tecnica del *morphing* in un'unica immagine esposta su un monitor incorniciato. Con queste immagini impresse nella memoria si passava in un ambiente in cui fotografie e video di varie figure umane erano incorniciate con cornici dorate come in un museo, una pinacoteca. Nel primo momento tali immagini sembravano fotografie, ma a uno sguardo più attento, il visitatore si accorgeva che le figure lentamente e quasi impercettibilmente si muovevano: questa sala prendeva il nome di “Gallery” [Fig. 33-34].



Fig. 33. Vista sulla sala "Gallery"



Fig. 34. Vista sulla sala "Gallery"

La sala successiva invece, detta “Archive”, conteneva un enorme *videowall* con i filmati dei volti di prigionieri, alcuni dei quali lo spettatore aveva già incontrato nella “Gallery”. Questo grande archivio di immagini assemblate una a fianco all'altra generava un senso claustrofobico nello spettatore, che nell'angusto e ristretto corridoio sulla cui parete erano proiettate, veniva confrontato da un punto di vista troppo ravvicinato con questi volti sconosciuti che in loop si giravano per mostrarsi di fronte e di profilo in un incessante dialogo inattuabile, in una comunicazione interrotta dall'impossibilità di fermarsi, di guardarsi reciprocamente, di scambiare lo sguardo per più di un attimo [fig. 35-36].



Fig. 35. Vista dalla sala “Gallery” verso l’”Archive”



Fig. 36. La parete "Archive"

Man mano che si procedeva con la visita all'installazione nelle tre sale successive, l'esposizione degli oggetti di misurazione antropometrica e delle immagini d'archivio degli scienziati nazisti in azione cominciava a costruire un quadro sempre più chiaro: lo spettatore era immerso nella memoria di un progetto che aveva come obiettivo la classificazione delle tipologie fisiognomiche ai fini di biologia razziale e la loro documentazione per mezzo dei filmati e foto. Il percorso si concludeva in due fasi, prima con un filmato-intervista di uno dei pochi sopravvissuti schedati dal Josef Wastl⁶⁷³, e in fondo con un video del volto dell'artista stesso. In questo percorso di complessi riferimenti visivi lo spettatore costruiva il senso in modo pluristratificato, a partire da una sostanziale curiosità attraverso la messa in scena delle prime tre sale, per poi confrontarsi con la reale genesi di quelle immagini, spazio nel quale tutte le impressioni fino a quel momento accumulate prendevano forma e senso. Il

⁶⁷³Si tratta di Gershon Evan che all'epoca della campagna antropologica di Wastl aveva sedici anni. Sopravvissuto e successivamente emigrato negli Stati Uniti, l'ormai anziano Gershon era stato contattato dal personale del Museo di Storia Naturale di Vienna in occasione di scoperta e progetto di studio e recupero del materiale lì depositato. Egli racconta la sua vita, l'episodio della misurazione, si confronta col proprio calco. Rényi, nel suo saggio, definisce questa componente dell'installazione con titolo significativo di "il Vecchio": *ivi*, p. 24.

momento in cui il visitatore comprendeva dunque con cosa si stesse misurando era un momento prolungato e cumulativo, che faceva realizzare allo spettatore che l'oggetto dell'installazione composta da richiami storico artistici, echi museali, immagini archivistiche, strumenti di misurazione e calchi dei volti in gesso, era più di ogni altra cosa il suo stesso sguardo: «Gaze glancing at itself» dice il curatore della mostra András Rényi, secondo il quale *Col Tempo* esplora principalmente la “cecità della visione” [*blindness of the sight*]⁶⁷⁴.

Il volto umano, dunque, come luogo di costruzione e scambio di identità che gli altri percepiscono come immagine di un sé individuale e sociale, ma che il proprio io non è mai in grado di percepire direttamente: non è possibile vedere la propria faccia senza mediazioni di specchi, riflessi, fotografie o ritratti, senza cioè di qualche tipo di rappresentazione.

È sempre Rényi ad avvertirci: attraverso lo sguardo ci appropriamo dell'altro, ma tale sguardo è anche e soprattutto la consapevolezza che mediante lo stesso procedimento, l'Altro si appropria di noi⁶⁷⁵. In tal modo diventiamo vulnerabili allo sguardo altrui che si posa su di noi, e per proteggerci ci costruiamo delle maschere sociali che veicolano le immagini del nostro io e che ci permettono di negoziare le nostre identità in tali relazioni di reciprocità⁶⁷⁶. In precedenza l'opera di Cindy Sherman ci ha insegnato molte cose su tali aspetti, in particolare su come la costruzione dell'identità proceda per immagini, ma provenga dall'interno della propria soggettività. Sempre in Sherman abbiamo visto come tale oscillazione di

674Ivi, cit., p. 11. Lo storico dell'arte ungherese riflette come «The exhibition is built on a single, seemingly clichéd yet eternally mysterious motif, the human face. We are prone to perceive every face as round and closed, something which, although it keeps changing in every moment and is subject to the passage of time, is self identical and self-purposed. It always belongs to somebody, yet it cannot be freely possessed; it is not an object that can be replaced at will, rather the interface that we share with others; it is a summary of our social self. It might be mine, but it concerns the Other. The anthropological fact that everyone has a face creates some sort of a universal reciprocity among people: we see others through it and offer our own face to be seen. To this extent, the face is the place for exchanging glances: a common ground. However, for the very same reason it is a battlefield that is subjected to human hierarchies, the constraints and dynamics of social and power relations»: ibidem. Per una lettura di matrice antropologica sulle “condizioni della possibilità di visione” esplorate da Forgács in quest'opera cfr. GLENDA FRANCHIN, *Numbering Faces. Col tempo. The W. Project and the Ways of Pre-vision*, in *Il canone cinematografico/The Film Canon*, Atti del XVII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 16-18 marzo 2010, a cura di Pietro Bianchi, Giulio Bursi e Simone Venturini, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2011; il saggio è disponibile anche on line sul sito Comunicazioni Sociali on-line all'indirizzo <http://www.comunicazionisonline.it/2010/3/7/>

675RÉNYI, *Time to Gaze...* cit., p. 11.

676Ivi, p. 12.

identità proprie e altrui crea una fluttuazione di senso da cui nasce l'insopprimibile necessità di fermare tale instabilità mediante la compulsione a identificare del soggetto osservato. La strategia artistica di Sherman è quella di negarci in continuazione la possibilità di afferrare le vere identità del soggetto e in tal modo ci svela le ansie e le incertezze che appartengono a tutti noi. Anche per Rényi da tale indeterminatezza deriva una costante ossessione a identificare: «it makes it obvious who the Other really is, and who he (the Self) should be seen as by the Other»⁶⁷⁷, ragione per la quale ci copriamo il corpo di segni, di maschere e di facciate, in altre parole di “identificatori fissi”⁶⁷⁸ che collocano il nostro essere in uno schema riconoscibile, e mediante esso, nello sguardo dell'Altro. Sulla base di queste complessa premessa, possiamo allora dire che le facce in mostra che ci propone Forgács non hanno lo scopo di una ricostruzione storica, ma la visualizzazione delle relazioni di potere insite nell'interazione e comunicazione tra gli uomini⁶⁷⁹, di mettere in mostra cioè «the nature of the human gaze in the eyes of the Other, its tendency to dominate and monopolize and the ability to understand itself»⁶⁸⁰. La mostra dunque «mette in luce la dimensione socio-antropologica del potere della vista, che si rivela nel pieno della sua complessità – dalla vita quotidiana, per passare per la tradizione storico artistica, memoria e arte contemporanea – e diventa un'esperienza drammatizzata e sensuale che si rivela negli occhi dell'osservatore del ventunesimo secolo»⁶⁸¹.

3.4. Reminiscenze storico artistiche: il museo come codice intermedio

Il nucleo principale di quest'opera è dunque lo sguardo, un tema troppo complesso da essere preso in considerazione in termini generali e anche al di fuori dei limiti del nostro lavoro. Circoscriveremo perciò il nostro percorso sulle modalità del guardare che ci derivano dalla fruizione storico artistica e come queste vengano utilizzate da Forgács per elaborare un materiale visivo che invece non è artistico, e come,

677RÉNYI, *Time to Gaze...* p. 12.

678Ibidem.

679Ibidem.

680Ibidem.

681Ibidem, traduzione nostra.

soprattutto, tale riposizionamento di punti di vista si rifletta retrospettivamente sull'opera d'arte, in particolare su *La Vecchia* di Giorgione che apre il percorso.

La domanda che ci poniamo è quindi quella di capire le varie intersezioni formali e modali tra due sotto-strutture mediali completamente diverse che insieme costituiscono la macrostruttura di *Col Tempo-The W. Project*, a sua volta un particolarissimo testo retorico lotmaniano.

Dall'analisi che segue, cercheremo di dimostrare come *La Vecchia* e la tradizione ritrattistica siano usati da Forgács per modalizzare lo sguardo dello spettatore alla visione di immagini che invece non sono ritratti, ma “registrazioni di caratteristiche facciali, non individui”⁶⁸², e di come lo sguardo sul dipinto di Giorgione, a sua volta, retrospettivamente si trasforma; in altre parole come alle immagini possa essere cambiato il destino⁶⁸³.

Siamo del parere che la relazione di senso tra tali immagini proceda a partire da una sovrastruttura astratta che ha il compito di indurre un determinato sguardo sull'immagine, e che in questo modo viene a costituire ciò che Jurij Lotman chiama “codice intermedio”. Secondo il semiologo russo, nella pittura spesso l'effetto retorico viene raggiunto mediante «la pluristratificazione della struttura linguistica. Il caso più diffuso è quello in cui l'oggetto da raffigurare viene codificato dapprima attraverso un codice teatrale, poi attraverso uno poetico (lirico), storico e pittorico»⁶⁸⁴. Così come la teatralizzazione della pittura procede attraverso l'abbigliamento in costume teatrale del soggetto del ritratto, allo stesso modo potremo dire che la strategia traduttiva di Forgács funzioni attraverso il codice intermedio del museo e della tradizione storico artistica, che ha il compito di “vestire” lo sguardo dello spettatore con la reminiscenza del ritratto al fine di trasportarlo su immagini che invece non siamo in grado di codificare culturalmente. In altre parole, i procedimenti di intermediazione della tradizione visiva vengono usati al fine della modalizzazione dello sguardo dello spettatore a confrontarsi con un “troppo”, un troppo che riguarda la quantità, la prossimità, il dolore, la memoria. In

682«The photographs and films that were produced as part of the Wastl project are therefore not portraits, not even if German thoroughness in recording data kept a full and accurate log of the personal identities and a long list of other attributes of its models. The original intention was that these should belong to a scientific data-gathering exercise, and they give no intimation of the presence or absence of the Other. They are records of facial features, not of individuals.» *ivi*, p. 13.

683BERTOZZI, *Il footage al lavoro...* cit., p. 42.

684LOTMAN, *La lingua teatrale e la pittura...* cit., p. 103.

altre parole nell'installazione di Forgács l'opera d'arte, che rivela sempre la sua “visualità irresistibile”, viene invece usata per placare quella che potremmo definire una visualità insostenibile di quelle che Marianne Hirsch ha chiamato “immagini sopravvivenenti” [*surviving images*]⁶⁸⁵.

Tale ricodifica delle modalità visive però non è usata ai fini di stabilizzare lo sguardo, anzi il contrario, poiché la complessa macchina semiotica che è *Col Tempo-The W. Project*, mette su display proprio le diverse modalità del guardare: estetica e contemplativa, storico artistica e memoriale, scientifica ed empatica, che mettono in continua discussione la posizione dello spettatore e i vari modi di reciprocità col soggetto di volta in volta rappresentato. In altre parole, mediante una continua oscillazione tra codifica e ricodifica delle modalità del guardare, Col Tempo produce rumore e interferenza.

3.4.1. *In/between - Rembrandt-Morphs*

Abbiamo già fornito in apertura una sommaria panoramica dell'installazione di Forgács. Proviamo ora a commentarla più puntualmente, includendo la descrizione delle modalità sensoriali e spaziotemporali della mediazione, che ci supporteranno nell'analisi.

La Vecchia, così come è riusata da Forgács, si presenta come un'immagine statica e la si guarda come se fosse a tutti gli effetti un dipinto: è una riproduzione digitale del

685“Surviving images” sono per Marianne Hirsch tutte quelle immagini, in particolare fotografie, che sono tracce, impronte e testimonianze di un trauma storico. Cfr. MARIANNE HIRSCH, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in “The Yale Journal of Criticism”, vol. 14, n. 1, 2001, pp. 5-37. In questo saggio l'autrice discute l'effetto di senso che le immagini paradigmatiche rappresentanti l'Olocausto hanno sulla generazione della memoria culturale e dell'immaginario visivo. Questo testo è interessante per la nostra ricerca da un duplice punto di vista. Prima di tutto ci fa capire come le dinamiche di costruzione della memoria visiva abbiano subito un processo di cambiamento tra la generazione che ha vissuto direttamente il trauma e quella che invece tale trauma ha vissuto solo in forma mediata, principalmente attraverso racconti e fotografie [ivi, pp. 9-10; cfr. anche BARBIE ZELIZER, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Lens*, Chicago, Chicago University Press, 1998.]. In secondo luogo in esso viene messo in luce come in realtà solo poche immagini siano diventate rappresentative dell'evento, come cioè la circolazione di tali immagini, nel corso del tempo, si sia limitata a un determinato numero di fotografie universalmente riconoscibili e contestualizzate nella memoria collettiva, mentre in realtà il numero di testimonianze è assai più ampio. Mettendo a confronto le rispettive esperienze raccontate da Susan Sontag e da Alice Kaplan, dove la prima incontra tali fotografie nel 1945 e la seconda nel 1962, pur ambedue all'epoca bambine, Hirsch commenta come «Although these two generations share the same visual landscape and live in it with the same sense of shock, that shock has different effects for witnesses and survivors than it does for their children and grandchildren»: ivi, 6.

quadro ed è presentata senza interferenze formali, ragione per cui si potrebbe pensare che il suo ruolo ricopra una funzione di mediatore del ricordo la cui performatività è relegata al richiamo mnestico della tradizione ritrattistica. Tuttavia, mette in guardia Lotman, «afferriamo con sicurezza che il ritratto ribadisce pienamente un assunto generale: più una cosa è comprensibile, più è incomprensibile»⁶⁸⁶, ragione per cui lasciamo *La Vecchia* in sospeso, per ritornarci successivamente quando avremo un quadro d'insieme più elaborato e chiaro.

Rembrandt-Morphs invece introduce il movimento, la trasformazione e la molteplicità. L'opera è del 2006, ed era stata creata per la mostra “Re:mbrandt – kortárs magyar művészek válaszolnak (Re:mbrandt – Contemporary Hungarian Artists Respond)”⁶⁸⁷, evento collaterale alla grande mostra su Rembrandt a Budapest in occasione dei festeggiamenti del quarto centenario della nascita del pittore. L'evento curato dallo stesso Andes Rényi, si articolava apertamente intorno al principio di “Rembrandt” in quanto “testo culturale” teorizzato da Mieke Bal nel suo influente saggio del 1991⁶⁸⁸. La re-visione di Forgács, che sembra una vera e propria illustrazione del principio “Rembrandt”, consiste in un'installazione di un monitor appeso sulla parete in posizione verticale, e incorniciato in una cornice dorata, su cui apparivano 37 autoritratti del pittore in continua transizione da uno all'altro, un altro esempio di “testo nel testo” di cui abbiamo parlato sopra.



Fig. 37. Péter Forgács, *In/Between Rembrandt-Morphs*, video installazione, 35'30", 2006, (fonte: www.forgacspeter.hu)

686LOTMAN, *Il ritratto ... cit.*, p. 63.

687Re:mbrandt. *Contemporary Hungarian Artists respond*, catalogo della mostra, (Szépművészeti Múzeum, Budapest, július 6–október 8 2006), cura di Andes Rényi, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006.

688BAL, *Reading "Rembrandt" ... cit.* p. 11.

L'operatore culturale "Rembrandt", come il suo volto che conosciamo dalle innumerevoli riproduzioni dei suoi autoritratti, sono tra i più forti topoi dell'immaginario storico artistico occidentale. L'opera di Forgács ci visualizza dunque un estratto mnestico spettatoriale condiviso, una sovrapposizione di immagini che sono e stanno per Rembrandt in un'unica immagine e in un'unica cornice, e di conseguenza sono destinate a un unico sguardo prolungato. In altre parole, Forgács ci presenta un'immagine continua di ciò che nella realtà appare discontinuo e frammentato in una molteplicità di immagini, luoghi e tempi, e ha un parallelo solo nella nostra immagine endogena che si forma nella mente quando pensiamo, per appunto, a "Rembrandt". La considerazione del filosofo ungherese Laszlo Foldeny, che quest'immagine possa essere letta secondo un doppio vettore, è corretta: l'immagine veicola il fatto che un singolo volto si può disintegrare in innumerevoli volti differenti, ma allo stesso tempo dimostra come molti ritratti possono essere assemblati in un singolo viso⁶⁸⁹. In altre parole *Rembrandt-Morphs* è un'opera fortemente metatestuale, richiama e cita tutto il corpus degli autoritratti di Rembrandt, ma è anche metareferenziale, perché è allo stesso tempo anche un commento su se stessa nel senso che da luogo alla consapevolezza (in tutte le fasi di produzione, ricezione e struttura stessa) dello statuto mediale [*medium awareness*] dell'opera⁶⁹⁰.

Tuttavia bisogna tenere presente un fatto importante. L'installazione *Rembrandt-Morphs* nasce in occasione di una mostra su Rembrandt, precisamente sulla revisione di Rembrandt, e quindi con tutte le sfumature di senso che possono essere lette al suo interno, ed è necessario considerare il contesto per il quale essa nasce e nel quale era esposta, cioè da una mostra organizzata invitando gli artisti contemporanei di dare una loro nuova interpretazione e visione contemporanea dell'eredità visiva e culturale di uno dei più grandi maestri della tradizione pittorica

689LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI, *Analytical Spaces. Installations by Péter Forgács*, in *Col Tempo...* cit., pp.78-93, qui pp. 91-92.

690Il concetto di Metareference è ustato da Werner Wolf per esprimere il risultato del processo di "metaization" [per ovvia complessità, lasciamo i termini in lingua originale] che sta per «movement from a first cognitive or communicative level to a higher one on which the first-level thoughts and utterances, and above all the means and media used for such utterances, self-reflexively become objects of reflection and communication in their own right». Cfr. WERNER WOLF, *Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions*, in *Id., Metareference across Media. Theory and Case Studies*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2009, pp. 1-88, qui p. 3.

occidentale moderna⁶⁹¹. Dal momento che Forgács decide di riutilizzare quest'opera in *Col Tempo*, e quindi di ricontestualizzarla, egli opera su di essa un'ulteriore forte azione autoriflessiva. Se quindi una parte cospicua della significazione di *Rembrandt-Morphs* viene trasportata insieme all'immagine nel nuovo contesto, quest'ultimo viceversa influisce su alcune componenti latenti nell'opera e le fa venire a galla: *Rembrandt-Morphs* è una meta-immagine dei ritratti di Rembrandt, e quindi ha già iscritto strutturalmente il livello metareferenziale, ma inserita in un *ansambl'* di immagini che invece non sono per nulla né ritratti né arte, essa assume una funzione e un comportamento nuovi. Da questa situazione dialogica emergerà la risemantizzazione di un aspetto, quello dell'incrocio della pittura con l'estetica dei nuovi e dei mass media finora interpretato in termini di un'ironica critica alla cultura massmediatica⁶⁹², il quale ora risulta invece profondamente inquietante, dal momento che viene messo in relazione con le tecniche di misurazione antropometrica.

Come nota Rényi, la fotografia scientifica, esattamente come l'esperimento scientifico che si basa sempre su un'ipotesi predeterminata, cerca di afferrare i fatti predeterminati⁶⁹³. In tale modo la fotografia usata in antropologia fisiognomica non può essere interpretata per sé in quanto registrazione di caratteristiche facciali, riduzioni cioè dei volti a campioni di uno schema preimpostato, ma acquista senso proprio solo attraverso un'operazione comparatistica tra campioni sulla base di parametri prestabiliti⁶⁹⁴.

In questa prospettiva, il trucco cinematografico del *morphing* applicato da Forgács ai dipinti di Rembrandt rileva a questo punto una procedura di fondo analoga: la riduzione del volto a uno schema pre-programmato. Per stabilire la transizione che

691 Cfr. ANDRÁS RÉNYI, "Rembrandt And Our Age" – *After Fifty Years. From Lajos Fülep's 1956 Lecture to a Recent Exhibition of Contemporary Hungarian Artists*, in *Re:mbrandt. Contemporary Hungarian Artists respond...* cit., pp. 24-35. Rényi, anche curatore della mostra si dichiara apertamente in linea col pensiero di Bal, quello cioè che Rembrandt costituisce per noi oggi un vero e proprio "testo culturale", che Rembrandt vuol cioè sta per la "Storia dell'arte", ma anche con Belting e le sua tesi della fine della storia dell'arte come un paradigma di linearità e progresso. Ivi, p. 24-27.

692 Nel catalogo *Re:mbrandt 400* Rényi scrive: «is impossible not to notice the aspects of media criticism and criticism of the institution... Forgács's work is far more than a digital moving image. What we see here is not a 'film' but an 'installation', an organic part of which is the vertical turning of the TV-screen (equivalent to the typical format of portrait paintings), presenting it in a 'classical' frame, one used in museums. [...] All this, exhibited in the show rooms of the Museum of Fine Arts, refers the popular image to the normative perception model of the slow, critical and aesthetic view of the unique– and indirectly– it refers back to Forgács's installations mocking the mindless consumer attitude by using the metaphor of watching television.»: ivi, p. 28.

693 RÉNYI, *Time to Gaze...* cit., p.16.

694 Ibidem.

crea l'illusione della presenza del volto, la tecnica adoperata è quella della sovrapposizione esatta di determinati punti del viso (in particolare naso e pupille), in modo che le sue dimensioni e morfologia siano sempre combacianti. In tal modo Forgács ha creato una *griglia* del volto di Rembrandt su cui transitano le trasformazioni dello stesso subite dal tempo, ma anche le variazioni della visione di sé come artista e soggetto da parte di Rembrandt stesso. Il paradosso interno di quest'opera è dunque quella di ridurre il volto di Rembrandt a uno schema, di annullare la singolarità degli autoritratti nella molteplicità di un'immagine virtuale, ma contestualmente anche di “vivificare” il volto secondo il linguaggio delle nuove tecnologie di manipolazione digitale. L'aspetto semiotico di questa intermediazione tra unicità e molteplicità, della riduzione cioè del volto di Rembrandt a uno schema geometrico di punti interpolati al fine di creare un telaio di riferimento che annulla la specificità insita in ogni singolo autoritratto, non per creare una matematica somma delle parti, ma come ci dice Földényi, un «Platonic ideal, which is imperceptible but without which nothing at all could be perceived»⁶⁹⁵.

Se, però, tale “animazione” rivela l'idea “Rembrandt”, allo stesso tempo, dal punto di vista mediale, non fa che svelare l'opacità del medium nel momento stesso in cui lo virtualizza, poiché smaterializza la pittura nello stesso momento in cui ipervisualizza lo statuto dell'immagine come immagine. Si tratta di un paradosso affrontato anche da Lotman, in un saggio dedicato alla lingua dei cartoni animati, quindi alla problematica del movimento all'interno di un'immagine dipinta in termini di segni sui segni, oppure della rappresentazione della rappresentazione⁶⁹⁶. Lotman coglie l'essenza di tale tipo di procedura:

Per l'uomo, abituato ai quadri e ai disegni, il loro movimento dovrebbe sembrargli tanto innaturale quanto l'improvviso movimento di una statua. [...] L'introduzione del movimento non fa diminuire, come succedeva per la fotografia, bensì fa aumentare il grado di convenzionalità del materiale di partenza di cui si serve l'animazione in quanto arte⁶⁹⁷.

Come vediamo, a questo punto diventa problematico stabilire con certezza se si tratta

695 FÖLDÉNYI, *Analytical Spaces...* cit., p. 91.

696 LOTMAN, *Il girotondo delle muse...* cit., p. 115.

697 Ibidem.

di una pittura distrutta oppure espansa e potenziata; materialmente l'oggetto è unico, ma ciò che contiene e mostra è una condensazione di “Rembrandt”, di tutte le sue autorappresentazioni realizzate nel corso della sua vita in un'unica immagine digitalizzata. Il medium pittorico è quindi virtualizzato, ma lo è anche il principio del ritratto: molte immagini uniche e statiche sono fuse in una sola, in movimento⁶⁹⁸. Il cortocircuito tra lo sguardo culturalmente modalizzato all'osservazione del dipinto è allo stesso tempo svelato e messo in crisi. L'acquisizione digitale delle immagini cancella ogni traccia della mano e della presenza dell'artista nel processo pittorico, proprio secondo quelle logiche della modalità del produrre le immagini che Bryson chiama del regime del “gaze”: la digitalizzazione dell'immagine porta al perfetto compimento che la tecnica pittorica occidentale moderna si era prefissata di raggiungere, quella di essere un“*erasive medium*”⁶⁹⁹, ma non per creare la perfetto simulacro del mondo che cancella ogni traccia della produzione materiale, ma invece per svelarne la convenzionalità⁷⁰⁰. Abbiamo avuto modo di dire che tale tipo di

698Per Rényi quest'introduzione di un linguaggio dei nuovi media è un sintomo di spettacolarizzazione dell'immagine mediante l'elaborazione della pittura antica con un noto “trucco” dell'ambito del *digital imaging*, il *morphing* e la sua messa in dialogo con la situazione normativa della ricezione del capolavoro come opera d'arte individuale. RÉNYI, *Time to Gaze...* pp. 13-14. Anche Belting ci aveva fornito una chiave di lettura dei vari “remake” secondo un principio per il quale oggi, più che produrre cultura, si elaborano tecniche sempre più sofisticate per riprodurre cultura di tempi altri sotto il segno di spettacolo culturale. Cfr., BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte...* cit., pp. 24-25.

699BRYSON, *Vision and painting...* cit., p. 92. Ecco come Bryson descrive il processo di autoannullamento della pittura alla ricerca della perfetta «through much of the western tradition oil paint is treated as an *erasive medium*. What it must first erase is the surface of the picture-plane: visibility of the surface would threaten the coherence of the fundamental technique through which the Western representational image classically works the trace, of ground-to-figure relations: “ground”, the absence of figure, is never accorded parity, is always *subtractive* term. The pigment must equally obey a second erasive imperative, and cover its own tracks:...ground colors are opaque: stroke conceals canvas, as stroke conceals stroke.»: ibidem. Qualche pagina più avanti Bryson riflette come «On one side , process has been eliminated from the world: everything that was in rhythm is arrested and everything that had been mobile is petrified. On the other, process has been eliminated from the painting: the stroke does not exist in itself except to transmit the perception alleged to precede it; the oil medium does not exist, except to erase its own production.»: *ivi*, p. 96.

700Riassumiamo affidandoci ancora al modello di lettura intermediale di Lars Elleström: la mediazione avviene a tre livelli. Prima di tutto i dipinti vengono acquisiti digitalmente, quindi il loro medium tecnico “analogico” viene tradotto in codice digitale. Questo permette il secondo passaggio che è quello di creare un'interpolazione di immagini mediante l'astrazione di una griglia schematica in comune a tutte le versioni del volto autoritratto in un'immagine ideale, una geometria del volto di Rembrandt. In terzo luogo, tale interpolazione viene usata per inscrivere il movimento tra immagini altrimenti statiche e fisicamente distinte, fatto che influisce sulla modalità percettiva della strutturazione dei dati sensoriali, e sulla modalità spazio-temporale: un insieme di opere create per essere viste in tempi e in luoghi distinti, secondo punti di vista diversi, viene qui mediato entro un'immagine medialmente sincronica, ma diacronica nel suo svolgersi, e presentata entro una cornice, e quindi da una collocazione spaziale del punto di vista fissa e unica. Cfr. ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit.

procedimento può essere descritto come *mediazione* del dipinto, in questo caso più dipinti, che *rappresentano* il volto di Rembrandt. Come osserva Rényi nel catalogo della mostra “Re:mbrandt 400”, la tecnologia separa l'immagine dal oggetto dipinto, cioè dal suo medium materiale, e lo anima di una vita indipendente⁷⁰¹. In tal modo, il movimento intrinseco all'immagine statica viene in continuazione affermato e negato, tanto che lo studioso ungherese definisce quest'opera in termini di “anti-dipinto”⁷⁰².

Rembrandt-Morphs in questo modo destabilizza la posizione che generalmente assumiamo di fronte all'immagine: non solo viene annullata l'aura dell'opera come conseguenza della mediazione riproduttiva, ma viene anche messo in crisi il suo *hic et nunc* enunciazionale interno, ne consegue cioè la perdita del punto di vista fisso di ciascuna immagine, tanto che in un certo senso potremmo parlare di una creazione di interferenze nella modalità deittica⁷⁰³ dell'immagine che ci confonde in continuazione. L'iscrizione della modalità temporale coinvolge quello che abbiamo in precedenza definito il tempo virtuale latente⁷⁰⁴, che secondo noi è in linea di principio analoga all'operazione effettuata da Sam Taylor-Wood in *Still Life*, l'opera in cui l'artista inglese ha concettualmente riunito la “tradizione della natura morta” moltiplicandola e poi condensandola virtualmente, e vi ha visualizzato le trasformazioni operate dal tempo latente del dipinto. In altre parole, l'introduzione del tempo fenomenico nell'immagine distrugge la struttura del genere del ritratto (e della natura morta) perché vi iscrive il movimento. Come *Still Life* in loop mostrava una composizione di frutta che deperisce sotto gli effetti del tempo, così Forgács trasforma la serie di autoritratti di Rembrandt in un volto che si consuma e poi di nuovo ringiovanisce come in un *memento mori* in movimento.

In altre parole, lo spettatore è sottoposto ancora a un confronto troppo contiguo con

701 ANDRÁS RÉNYI, “Rembrandt And Our Age” – *After Fifty Years. From Lajos Fülep's 1956 Lecture to a Recent Exhibition of Contemporary Hungarian Artists*, in *Re:mbrandt. Contemporary Hungarian Artists respond...* cit., pp. 24-35, qui p. 28. Rényi ricorda come l'installazione di Forgács si inserisca in un filone di critica culturale già presente nell'opera di un altro artista ungherese, Zsigmond Károlyi, che aveva protetto già 1986 una rivisitazione al computer di un ritratto del pittore olandese. Quest'opera manifestava l'idea che «if there are two things a world apart, they are Rembrandt and the computer... out of a digital image coming from a complex process of information modulation, Rembrandt gazes upon an age that is based on premises that are totally independent of the individual», citato in Rényi, “Rembrandt And Our Age”... cit., pp. 28-29.

702 Ibidem.

703 BRYSON, *Vision and Painting...* cit., p. 6.

704 ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* pp. 20-21.

la pittura: come Taylor-Wood faceva implodere la materia organica per liberarla dalla staticità della forma dipinta, una natura viva che sta morendo, così anche Forgács fa implodere una sequenza di autoritratti singoli in un'unica “immagine vivente”⁷⁰⁵, ma a questo punto risulterebbe più corretto parlare di “immagine animata”, del volto di Rembrandt, ampliandone la sequenza mediante le transizioni tra l'uno e l'altro in ulteriori nuovi ritratti che Rembrandt non ha mai dipinto⁷⁰⁶. La progressione della presentazione dei ritratti tuttavia qui non è disposta in ordine cronologico in modo da visualizzare un Rembrandt che invecchia, ma, ed ecco di nuovo il paradosso temporale, spezza la linearità del tempo progressivo e produrre la discorsività storica: qui non c'è la possibilità né di contemplare il prototesto né di raccontare una storia. Forgács sembra interferire all'interno di quel paradosso della semiotica della dinamicità implicita nella staticità della forma dipinta già espressa da Lotman, in particolare in riferimento al ritratto:

Il quadro è immobile, e quindi è coinvolto in modo particolarmente intenso nella semiotica della dinamicità. [...] Il tempo del ritratto è dinamico, il suo “presente” è sempre gravido di memoria del passato e di presentimento del futuro⁷⁰⁷.

Lo spettatore mantiene la prossemica regolarizzata verticalmente del faccia a faccia col ritratto, ma perde il senso dell'opera come oggetto collocato stabilmente entro la narrazione lineare storica. L'immagine è, in altre parole, estrapolata dal suo Tempo, per essere trasferita nella logica “preposterous”⁷⁰⁸. Questo fatto, riteniamo, costituisce il primo anello di congiunzione semantica nel percorso dell'installazione “Col Tempo”, collega cioè il tempo virtuale della *Vecchia* con quello del *corpus* autoritrattistico di Rembrandt. Da questa prospettiva emerge un altro fulcro tematico dell'installazione, che scaturisce da e si sovrappone a quello della tematizzazione dello sguardo, e riguarda le relazioni relative all'incrocio di sguardi e di tempi: tempo interno dell'immagine, tempo della fruizione estetica, tempo individuale della nostra esistenza e conseguenze su di esso del tempo della Storia. Infatti, ribadiamo che il

705 LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI, *Analytical Spaces...* cit., p. 92.

706 Ibidem.

707 LOTMAN, *Il girotondo delle muse...* cit., pp. 66-67. Cfr. anche RÉNYI, “*Rembrandt And Our Age*”...cit., dove Rényi nota come il movimento intrinseco del dipinto viene, a causa dell'animazione digitale, perduto. Ivi, p. 28.

708 BAL, *Quoting Caravaggio...* cit.

titolo dell'installazione è proprio *Col Tempo*, che vuol dire certamente anche “col sguardo”, ma si riferisce innanzitutto al tempo condiviso convocato in quella precisa occasione. Cerchiamo di fare un ulteriore passaggio per comprendere il meccanismo che regola tale riposizionamento tra tempi e sguardi.

3.4.2. Tematizzazione della spettatorialità

Questa simultaneità condensa e fonde entro un “quadrato impreziosito dalla cornice” una serie di mediatori del ricordo, gli autoritratti di Rembrandt che, nella loro singolarità, ricoprono una forte funzione di mediazione della memoria della tradizione visiva. Proprio il medium materiale del monitor in cornice richiama tale immagine endogena. La mediazione del ricordo, però, crea un'interferenza intersimbolica perché tale immagine sottopone a continua alternanza il punto di vista fisso dettato dalla modalità materiale originale prevede un determinato momento temporale e spaziale per la fruizione. Forgács invece porta al limite alcune tra le caratteristiche strutturali del rapporto tra la posizione dell'osservatore e il ritratto stesso: moltiplica il punto di vista di fronte alla stessa immagine, moltiplica e fonde cioè la modalità spazio-temporale, gli strati temporali in cui Rembrandt di volta in volta si è trovato davanti alla tela ad autodocumentare sul suo volto il tempo che passa e le sue trasformazioni. Didi Huberman afferma che «sempre, di fronte a un'immagine ci troviamo di fronte al tempo»⁷⁰⁹, che proviamo cioè sempre la necessità di chiederci: «Ma che genere di tempo? Quale plasticità, quali fratture, quali ritmi e quali conflitti del tempo sono implicati nell'aprirsi dell'immagine?»⁷¹⁰ Ripresentadnonci le immagini della *Vecchia* di Giorgione e degli *Autoritratti* di Rembrandt, Forgács rovescia tale ritmo e ci pone davanti all'immagine *adesso*, come se fossimo davanti a uno specchio. Quest'inversione è possibile perché

Il ritratto conserva un'eterna gioventù, si trova in uno spazio dove il tempo si è fermato. L'“io” del ritratto non sottostà al tempo, e ciò lo separa dall'autore, che adempie alla funzione di spettatore, cioè si trova nello spazio/tempo. Ma l'autore, che conosce personalmente coloro che sono stati rappresentati nel ritratto, nella sua

709 DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini...* cit., p. 11.

710 Ibidem

coscienza e memoria conserva altre immagini: “molti non sono più”, altri sono “già invecchiati”. Perciò anche il lettore è trasportato in uno spazio temporale pluristratificato e in uno spazio esistenziale altrettanto pluristratificato. Il rapporto quadro-realtà acquista un complesso rilievo e una convenzionalità a più livelli⁷¹¹.

Riteniamo che la risemantizzazione e la riattivazione di senso operata da Forgács abbia nella storia dell'arte del secondo Novecento un precedente significativo. Cerchiamo di leggerlo per verificare quali sono gli elementi che esso ci può fornire per aiutarci nell'analisi, in particolare della *Vecchia* con la quale esso presenta alcuni aspetti paralleli.

Nel 1967 l'artista italiano Giulio Paolini ha realizzato ed esposto una riproduzione in bianco e nero del *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto (1505), semplicemente ripresentando l'opera proprio come fa Forgács con la *Vecchia*. La differenza sta nel fatto che mentre Forgács usa l'iscrizione *Col Tempo* presente nel dipinto, che talvolta viene usata anche come titolo dell'opera, e la estende a tutta l'installazione, mediando cioè il senso del titolo della *Vecchia* su altre immagini, Paolini invece, anch'egli senza intervenire nella struttura visiva dell'immagine, cambia il titolo in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, determinando così gli elementi distintivi dell'opera (lo sguardo del giovane rivolto allo spettatore), e altera in questo modo profondamente la pratica enunciativa dell'opera stessa⁷¹². Il ruolo del linguaggio nell'inversione di senso dell'immagine si comprende ancora meglio dal sottotitolo che è anche il programma dell'operazione concettuale di Paolini: *Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro*. Secondo la lettura di stampo semiotico di Senaldi, davanti all'opera di Paolini si innesca un complesso gioco concettuale tra le identità e temporalità che costruiscono questo scambio di sguardi:

il pezzo di Paolini pone in dubbio non tanto l'identità della cosa da guardare (il quadro), o il meccanismo di rappresentazione che questa cosa, in quanto immagine

711 LOTMAN, *Il ritratto...* cit., p. 73. Cfr. anche JEAN-LUC NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, 2000, tr.it., Milano Raffaello Cortina, 2002.

712 MARCO SENALDI, *Cover Theory. L'arte contemporanea come reinterpretazione*, in *Remix-Remake...* cit., p.268. Su quest'opera si può vedere il saggio di Denis Viva che ne dà una puntuale interpretazione e rilettura in chiave di rimediazione; rimandiamo al saggio anche per la bibliografia su Paolini. Cfr. DENIS VIVA, *L'immagine rimediata. Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti visive negli anni sessanta*, in “Palinsesti”, n.1 (2011), pp. 63-82.

mimetica, attua (l'effigie di un giovane che guarda davanti a sé), ma l'identità di chi guarda (l'osservatore) che, come recita il sottotitolo dell'opera, occupa per un istante il posto dell'antico pittore rinascimentale, anzi, lo *diventa*⁷¹³.

Lo studioso definirà questa pratica «di continuità eidetica interrogativa» che «contrabbanda[no] sotto le vesti dell'isotopia più scrupolosa una eterotopia fondamentale» con il concetto di *cover*⁷¹⁴. *Cover* è qui da intendere in un senso allargato del termine di «qualcosa la cui essenza profonda risiede nel modo in cui viene prodotta, è, in altre parole, prima una “prassi” che una “cosa”, più un atteggiamento che un artefatto»⁷¹⁵. In linea di principio, lo stesso ragionamento può essere applicato per spiegare il processo di attualizzazione de *La Vecchia* e di *Rembrandt Morphs* di Forgács.

Il ritratto cinquecentesco o seicentesco è quindi convocato per mediare lo sguardo dello spettatore attraverso la memoria del museo per indurlo a risemantizzare culturalmente quelle immagini che invece stanno al di fuori della nostra sfera culturale. L'artista ungherese, in altre parole, costruisce il nostro sguardo per gradi, mediante immagini modificate che trattengono in se la memoria della forma, del punto di vista, delle regole della fruizione: mantenuti letteralmente ne *La Vecchia*, condensati e svelati in *Rembrandt-Morphs*, essi vengono infine frantumati nel frenetico movimento dell'“Archive”: qui un gigantesco *video wall* di volti, rettangoli divisi da una sottile cornice e affiancati uno all'altro, trovava posizione all'interno di uno stretto corridoio, in modo tale da impedire all'osservatore di cogliere da una distanza adeguata l'insieme che aveva davanti agli occhi. Questa prossemica compressa produceva nello spettatore la sensazione dell'impossibilità di cogliere con lo sguardo l'insieme, rafforzata dal fatto che la composizione mancava

⁷¹³MARCO SENALDI, *Cover Theory...* cit., p. 267.

⁷¹⁴Ivi, p. 271.

⁷¹⁵Ibidem; Riportiamo però per esteso la teoria della *cover*, indebitata con il pensiero di Žižek: Una *cover* sembra mettere l'originale in prospettiva rispetto alle proprie possibilità/mancanze, ma non con l'intento di colmarne le lacune, ma di confrontarle l'una con l'altra (un po' come le antiche variazioni sul tema). La serie delle variazioni va a costituire un'identità di ritorno, di secondo grado, la cui struttura fittizia traspare in quella che è stata definita “anamorfosi ideologica”, ossia il collocare un artefatto culturale sullo sfondo delle proprie mancanze intrinseche. In tal modo i “tratti identitari” emergono per differenza, in negativo per così dire, e ciò che concettualmente la *cover* fa effettivamente risaltare è la differenza come tale, il pro differire, la differenza come pratica. Ivi, p.272. A questo punto ci basti raccogliere quest'indicazione metodologica nel senso di un approccio orientato alle pratiche piuttosto agli oggetti, perché la direzione della teoria della *cover* va in senso delle pratiche di *differenziazione* mentre interessano le ipervisualizzazione delle latenze.

completamente di un punto di vista unitario, di un aggancio dello sguardo a partire dal quale organizzare la *Gestalt* d'insieme. È vero che ogni singola immagine manteneva la sua organizzazione formale verticale, ma anche qui veniva provocata una crisi dello sguardo dovuta al movimento incessante di ciascuna di tali immagini. Questo assillante movimento e punto di vista troppo ravvicinato infrange il punto di vista fisso e disciplinato dai canoni della rappresentazione tradizionale:

The sheer extent, the uniformity of the dimensions and the formality of the pictures, their uncountability and their whole simultaneity all in all leave the impression that one is in some monumental archive where the “material” may indeed be uniform, organized and accessible but it is evertheless - one might almost say: inhumanly – immeasurably “too much”⁷¹⁶.

Questo “too much” di troppe immagini, troppo veloci e baluginanti, troppo vicine allo sguardo, provoca in altre parole la crisi di quel paradigma di visione predominante nella modernità, per dire con le parole di Martin Jay, del “regime scopico” improntato sul “prospettivismo cartesiano”⁷¹⁷ caratterizzato dalla posizione fissa di un osservatore disincarnato, che produce il discorso secondo un modello di grande narrazione lineare improntata del credo nella continuità e progresso. Detto altrimenti, Forgács aggiunge un livello di destabilizzazione dello sguardo spettatoriale museale che qui letteralmente implode.

L'Archive, questo grande montaggio di immagini, viene descritto da Marco Bertozzi con le seguenti parole:

I volti in cornice della prima stanza esaltavano il singolo frame. La parete memoriale della seconda attiene invece più alla “messa in serie” che alla “messa in luce”, per cui ogni volta “fa senso” nel gioco delle relazioni con gli altri volti. Qui il montaggio non è lineare ma spaziale, quasi territoriale, per volti-paesaggio che ci

716RÉNYI, *Time to Gaze...* cit., p.18.

717Cfr. MARTIN JAY, *Scopic regimes of modernity*, in *Vision and Visuality...* cit., pp. 3-23; si veda, per una trattazione molto ampia dei regimi dello sguardo ID., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Los Angeles, University of California Press, 1993; AGOSTINO DE ROSA, *Eclisse dello sguardo*, in *Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale*, a cura di Agostino De Rosa, Padova, Il Poligrafo, pp. 9-23; ANTONIO SOMAINI, *L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore*, in *Il luogo dello spettatore...* cit. pp. 53-92

scrutano fino a “farci male”...⁷¹⁸

Lo studioso si riferisce a questo dialogo in termini di “disagio oculare”, provocato dal riuso del linguaggio cinematografico da parte di Forgács su un materiale in cui il cinema si basava su una

partizione/coreografia che resta essenzialmente fotografica, legata a una meccanica del visibile da fotogramma fisso. Un modello statico, per una regia “senza scampo”, che esalta modelli tardo-positivisti dell'antropologia fisica e cerca di individuare nei tratti del corpo i caratteri dell'anima. O, in questo caso, i caratteri della “razza”⁷¹⁹.

Ecco come un materiale archivistico deborda dalla sua cornice istituzionale di documenti storici per riversarsi, mediante un'inversione di segno, in immagini caricate di senso artistico; e in questo risulta assistito dalla memoria della tradizione ritrattistica con cui l'artista ungherese prepara lo spettatore all'incontro con l'Altro.

I 96 filmati che mostravano i volti dei prigionieri schedati da Joseph Wastl, consistevano in brevi clip in cui i visi si giravano in continuazione da un punto di vista frontale al profilo e viceversa. Il grande montaggio con cui erano assemblati però provocava un effetto di incoerenza e inafferrabilità di ciascuno di questi visi, proprio in opposizione alle intenzioni con le quali gli stessi erano realizzati. Come si apprendeva nella sala successiva, a ciascun individuo venivano date istruzioni precise secondo le quali muoversi per essere ripreso, poiché questo materiale aveva lo scopo di mettere in mostra in modo più oggettivo, chiaro e scientifico le tipologie di biologia razziale. In questa composizione però, tra l'effettivo allestimento e le reminiscenze delle modalità rappresentazionali della tradizione ritrattistica, veniva interrogata e messa in mostra la nostra capacità del guardare culturalmente preimpostati. In altre parole l'incontro con l'Altro procedeva attraverso la messa in crisi dello sguardo normalizzato a quella che nell'immaginario collettivo regola la comunicazione tra il fruitore e i personaggi di un dipinto. Come spiega Meyer Schapiro essa è da secoli impostata sulla relazione contrastiva tra frontalità e profilo, le due principali forme simboliche della rappresentazione del volto umano:

⁷¹⁸BERTOZZI, *Col Tempo...* cit., p. 80.

⁷¹⁹Ivi, p. 81.

la natura contrastiva di frontalità e profilo in quanto rapporti differenziati del soggetto con l'osservatore sarà quanto mai evidente attraverso il confronto del profilo con la piena frontalità vera e propria in quanto posizione estrema. Il volto di profilo è distaccato dall'osservatore e appartiene, insieme al corpo in azione (o in uno stato intransitivo), ad uno spazio condiviso con altri profili posto sulla superficie dell'immagine. Per dirla nelle grandi linee, è come la forma grammaticale della terza persona, l'impersonale "egli" o "ella" con la forma verbale concordata e appropriata; mentre al viso rivolto all'esterno viene accreditata un'attenzione, uno sguardo latentemente o potenzialmente rivolto all'osservatore e corrisponde al ruolo dell'"io" nel discorso, con il suo complementare "tu": sembra esistere per noi e per sé in uno spazio virtualmente contiguo al nostro ed è pertanto appropriato ad una figura simbolica che porta un messaggio⁷²⁰.

Tuttavia, sappiamo che per dare senso ai deittici abbiamo bisogno di elementi di coesione narrativa. Per capire chi sono io in relazione al "tu" o all'"egli" abbiamo bisogno di una struttura culturale che regoli tale tipo di rapporto. In altre parole, si rende necessaria una distanza intesa in senso fisico e temporale sia all'interno dello spazio enunciazione dell'immagine che tra l'immagine e lo spettatore. Riprenderemo questo discorso tra poco, ma prima dobbiamo soffermarci su alcuni aspetti fondanti delle pratiche di riuso delle "immagini sopravvivenenti", cioè delle testimonianze visive dirette degli eventi traumatici delle tragedie storiche del '900.

3.5. Forme ed effetti

Cominciamo allora col trattare il concetto di archivio nell'arte contemporanea, in particolare il tipo di archivio legato alla memoria dell'Olocausto⁷²¹, che secondo

⁷²⁰MEYER SCHAPIRO. *Parole e immagini, per una semiotica del linguaggio visivo*, 1973, in *Id, Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, tr.it., Meltemi, Roma 2002, precedentemente apparso col titolo *Parole e Immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, tr.it., Parma, Pratiche, 1985.

⁷²¹Il legame tra la produzione artistica e l'Olocausto è molto fitta. Per una panoramica generale cfr., ERNST VAN ALPHEN, *A Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997; per l'arte visiva cfr., *Id, Visual Archives as Preposterous History*, in "Art History", Vol. 30, (2007), n. 3, pp. 364-382; sul rapporto tra L'Olocausto e la cultura visiva cfr. la raccolta di saggi di BARBIE ZELIZER, a cura di, *Visual Culture and the Holocaust*, London, The Athelone Press, 2001; per il cinema cfr., AARON KERNER, *Film*

Ernst Van Alphen occupa un ruolo privilegiato all'interno delle forme di rappresentazione e commemorazione dell'Olocausto. Questo avviene perché l'archivio rientra tra quei generi che «do not provide a fictional account of history, but that offer history in its most direct, tangible form. Testimonies, autobiographical accounts and documentaries are the forms supposed to provide the best and most responsible account of the Holocaust»⁷²². L'archivio però, a differenza di altre forme storiche, presenta i materiali in forma pura, diretta e non mediata da qualche tipo di narrazione, e in virtù di questo fatto si potrebbe dire che tale materiale risulta essere il più vicino al dato ed eventi fattuali. Quando l'archivio, come metodo di ricerca e del fare storia, entra nel dominio dell'esplorazione artistica si solleva inevitabilmente una questione complessa: gli artisti semplicemente «comply with the general pressure to adopt historical genres when dealing with the Holocaust; or whether their use of the archive, instead, complicates the issue?»⁷²³ Van Alphen è del parere che la rielaborazione della forma archivistica, nel senso di tipologia del materiale documentale, ma anche come forma in quanto tale, possa essere letto nell'ottica del concetto teorico di “preposterous”⁷²⁴. Di conseguenza, gli artisti

do not comply with the genre and to the qualities assigned to it through the course of history, but in their practices each artist foregrounds aspects and qualities of the archival mode so far unacknowledged or repressed⁷²⁵.

Questo fattore è particolarmente evidente nella rielaborazione della forma d'archivio quando è legata alla tematica dell'Olocausto. Il teorico d'arte olandese, nei suoi ampi studi sulla rielaborazione artistica dell'Olocausto, ha individuato due principi formali e semiotici dell'uso della struttura archivistica che di volta in volta produce ciò che egli chiama “Holocaust effect” in contrapposizione a “Holocaust representation”.

In a Holocaust representation the Holocaust is referred to by means of a mediated

and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films, New York, The Continuum, 2011. Sul trauma e memoria in generale cfr. *Memory, trauma, and history: essays on living with the past*, a cura di, Michael Roth, New York, Columbia University Press, 2012.

⁷²²ERNST VAN ALPHEN, *Visual Archives as Preposterous History*, in “Art History”, Vol. 30, n. 3, 2007, pp. 364-382, qui p. 364

⁷²³Ivi, p. 365.

⁷²⁴Ibidem; Van Alphen prende lo spunto per la sua riflessione da BAL, *Quoting Caravaggio...* cit.

⁷²⁵VAN ALPHEN, *Visual Archives...* cit., p. 366.

account or representation of it. A ‘Holocaust effect’, on the contrary, is not brought about by means of representing the Holocaust, but by means of the re-enactment of a certain principle that defines the Holocaust. It is performatively re-enacted, producing an effect⁷²⁶.

Se dunque da una parte la rappresentazione dell'Olocausto può procedere attraverso la forma archivistica come architettura di dati e di tipologia di materiali, dall'altra, questa stessa architettura pone un problema semiotico che riguarda il sistema dell'Olocausto *come, in quanto* archivio⁷²⁷. Tale doppia memoria dell'archivio come principio di annientamento in un momento della storia, e dalla conservazione della storia stessa, pone un complesso e difficile paradosso etico. Van Alphen sottolinea ancora che:

In many concentration camps the Nazis fanatically compiled lists of all the people who entered the camps, whether they went to the labour camps, or directly to the gas chambers. *These lists are not unlike the catalogues that enable a visitor of an archive or museum to find out what is in the collection.* It is thanks to the existence of these lists that after the liberation it was, in many cases, possible to find out if the detainees had survived the Holocaust, and if not, in which camp and on which date they had been killed⁷²⁸.

726Ivi, p. 368.

727L'analisi di alcune opere dell'artista francese Christian Boltanski sono paradigmatiche in questo senso Van Alphen ha individuato nella poetica di Boltanski due principi della creazione di “Effetto Olocausto”, il ritratto fotografico e l'archivio, poiché «The photographic portrait and the archive seem to share an ability to represent (historical) reality in an apparently objective way. In both cases there seems to be a minimum of intrusion or ‘presentness’ of the subject or medium of representation in the product of representation»: ivi, p. 367. Boltanski riesce a mettere in luce una problematica essenziale che riguarda l'archivio come forma non mediata, svelando invece come l'evocazione di un determinato modo di rappresentare l'Olocausto produce il suo “effetto”. Questa strategia consiste nella ripresa (reiterazione) e svelamento del meccanismo delle procedure usate dai nazisti: «Boltanski reminds us provocatively of the fact that the Nazis were master archivists and that the most notorious concentration camp Auschwitz, the name of which has become synonymous with the Holocaust as such, was modelled on archival principles. Archival principles were central to the way in which the Nazis ruled most concentration camps and to their execution of the ‘final solution’»: ivi, p. 369. Sul rapporto tra l'espressione artistica e memoria in Boltanski si veda anche Id., *Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Péter Forgács*, in *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective (Einstein Meets Magritte: An Interdisciplinary Reflection on Science, Nature, Art, Human Action and Society)*, a cura di Van den Braembussche Antoon, Kimmerle Heinz, Note Nicole, Springer, pp.137-155; ASSMAN, *Ricordare...* cit., in particolare il quindicesimo capitolo, *La memoria come «patrimonio della sofferenza»*, pp. 411-417.

728Ibidem, corsivo nostro.

Compare in questo passo per la prima volta, l'inquietante paragone tra l'archivio, il museo e le liste compilative dei campi di concentrazione. Vale a dire che la rappresentazione del ritratto fotografico, anche se prodotto in epoche successive, ma secondo le logiche visive delle immagini realizzate nei campi di concentrazione o contesti analoghi, richiama esattamente quel tipo di sistema che potremmo definire di vera e propria "modalità di visione"⁷²⁹, l'"Holocaust effect" per appunto. Se in più, tali immagini vengono messe su display secondo la modalità cumulativa e non interpretata, e cioè come in un archivio, tale effetto ne esce doppiamente rafforzato.

3.5.1. "Immagini sopravvivenenti"

Si rende necessario a questo punto spendere qualche parola sulla tipologia di immagini usate in questo tipo di strategie artistiche, perché, come abbiamo visto, non sempre si tratta di testimonianze dirette d'epoca, ma anche di produzione di senso mediante i sistemi formali ed enunciativi veicolati da tali immagini e applicate tuttavia a immagini nuove. Sulla base della metodologia da noi adottata in questo studio, si potrebbe parlare di un chiaro esempio di intermedialità nella sua forma di *riferimento intermediale*⁷³⁰, e questo si può dire sia riguardo l'elaborazione delle immagini che quella della forma d'archivio. In questo modo risulta chiaro come la mediazione visiva di una determinata tipologia fotografica possa imitare, per dire con Rajewsky, il carattere "as if"⁷³¹ del prodotto intermediale, determinando effetti in questo modo sia sulla modalità estetica che su quella semiotica dell'immagine finale.⁷³²

Hirsch propone di definire questa differente modalità di reazione allo stesso *corpus*

729Abbiamo già avuto modo di commentare come le modalità dello sguardo" o dei "regimi scopici" stiano trovando un crescente interesse nel dibattito attuale. A partire dai seminali studi di Wölfflin di matrice formale, attraverso la rivalutazione delle formule del pathos di Warburg, oggi sono numerosi gli studi che ruotano intorno a tale problematica, trasversale per tutta la problematica delle espressioni artistiche "postmoderniste", in particolare per quanto riguarda le revisioni neobarocche; cfr. BAL, *Quoting Caravaggio...* cit.; CALABRESE, *L'età neobarocca...* cit.; ANGELA NDALIANIS, *Caravaggio reloaded: neo-baroque poetics*, in *In Darkness&Light. Caravaggio&his work*, Catalogo mostra Art Gallery of New South Wales, 2003; EAD, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004; KELLY A. WACKER, a cura di, *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

730Cfr. RAJEWSKY, *Intermediality...* cit., pp. 52-53.

731Ivi, p. 55.

732HIRSCH, *Surviving Images...* cit.

di testimonianze per i testimoni diretti tracce di una memoria vissuta, per quelli successivi invece come tramite di ricordi altrui, in termini di “postmemoria”,

Postmemory most specifically describes the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they “remember” only as the narratives and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right⁷³³.

Queste ultime parole sono pregnanti, ci dicono che le immagini e narrazioni acquisiscono una loro seconda memoria, un doppio livello di ricordo. Sono cioè mediatori del ricordo perché l'indicalità costitutiva della fotografia li rende strutturalmente tali⁷³⁴, ma acquisiscono un nuovo potere di memoria anche in virtù della loro capacità di essere ricordi mediali, cioè processi attivi nell'attualizzazione di tale memoria nel presente. Tuttavia, l'enorme *corpus* di testimonianze visive del periodo della Seconda Guerra e delle sue atrocità, come ha notato anche Zelizer, pone una situazione di eccesso che ha provocato in noi una reazione di riflesso che essa definisce del “ricordare per dimenticare” [*remembering to forget*]⁷³⁵. In altre parole si tratta di un processo che ha trasformato le fotografie in null'altro che «decontextualized memory cues, energized by an already coded memory, no longer the vehicles that can themselves energize memory»⁷³⁶. Tuttavia, l'eccesso visivo di tali testimonianze ha portato a una conseguenza inversa nell'affermazione dei mediatori del ricordo nella memoria collettiva, che non si basa affatto sulla moltiplicazione e intensificazione del numero delle immagini, ma al contrario sullo «striking repetition of the same very few images, used over and over again iconically and emblematically to signal this event»⁷³⁷. Tale incessante costruzione e ricostruzione ripetitiva di un “paesaggio visivo” ha per Hirsch un significato psichico fondamentale, attraverso il quale l'identificazione è in grado di resistere all'appropriazione e incorporazione, di resistere cioè all'«annihilating the distance between self and other, the otherness of the other»⁷³⁸. Vediamo emergere un evidente

733Ivi, p. 9.

734Ivi, pp. 13-14.

735Barbie Zelizer cit. in HIRSCH, *Surviving Images...* cit., p. 7.

736Ibidem

737HIRSCH, *Surviving Images...* cit., p. 7.

738Ivi, p.11.

legame con i meccanismi messi in scena da Forgács nella sua installazione *Col Tempo*, che tuttavia presenta alcune specificità critiche, per la comprensione delle quali abbiamo necessità di porre un'ultima considerazione. Gli articolati processi di cui abbiamo parlato finora è quanto la studiosa definisce con il termine *postmemoria*⁷³⁹, sulla base del quale si impostano le procedure di mediazione e configurazione mediale delle nostre forme di conoscenza e di memorializzazione dell'Olocausto. Per comprendere come la studiosa declini criticamente questo pensiero in relazione alla ripetizione compulsiva di specifiche testimonianze visive, la generazione “postmemory” è consapevole che la nostra memoria consiste non di eventi ma di rappresentazioni, per cui la ricontestualizzazione di tale lascito visivo nelle prassi artistiche contemporanee non è che un modo possibile della rielaborazione del trauma⁷⁴⁰. Più precisamente, «Through repetition, displacement and recontextualization, postmemorial viewers attempt to live with, and at the same time to reenvision and redirect, the mortifying gaze of these surviving images»⁷⁴¹.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo tornare alla rappresentazione dell'archivio (Olocausto) e del suo effetto come strategia che consiste precisamente nella ripresa e nello svelamento del meccanismo stesso delle procedure usate dai nazisti. Abbiamo visto questo tipo di meccanismo in azione nell'opera di Boltanski, e riteniamo che per alcuni aspetti esso possa essere esteso, in linea di principio, anche a quella di Forgács e nella sua rielaborazione dell'archivio. Questo perché, come scrive Lotman, la duplicazione di un sistema racchiude la sua condizione semiotica

739 Ricordiamo che Péter Forgács è nato nel 1950, e appartiene dunque a una generazione che non ha vissuto in modo diretto il trauma dell'Olocausto.

740 Citiamo Hirsch per esteso: «What I attempt here, however, is a more general reading that locates repetition itself in a specifically generational response to memory and trauma, in what I call postmemory—the response of the second generation to the trauma of the first. Postmemory offers us a model for reading both the striking fact of repetition, and the particular canonized images themselves. I will argue that for us in the second generation, cognizant that our memory consists not of events but of representations, repetition does not have the effect of desensitizing us to horror, or shielding us from shock, thus demanding an endless escalation of disturbing imagery, as the first generation might fear. On the contrary, compulsive and traumatic repetition connects the second generation to the first, producing rather than screening the effect of trauma that was lived so much more directly as compulsive repetition by survivors and contemporary witnesses. Thus, I would suggest that while the reduction of the archive of images and their endless repetition might seem problematic in the abstract, the postmemorial generation—in displacing and recontextualizing these well-known images in their artistic work—has been able to make repetition not an instrument of fixity or paralysis or simple retraumatization (as it often is for survivors of trauma), but a mostly helpful vehicle of working through a traumatic past»: HIRSCH, *Surviving Images...* cit., pp. 8-9.

741 Ivi, p. 28.

in termini di potenzialità:

Di regola essa non viene riconosciuta da una coscienza ingenua, non predisposta alla ricezione segnica del mondo. Un'altra situazione viene a crearsi quando si verifica una doppia duplicazione, la duplicazione della duplicazione⁷⁴².

La rappresentazione e l'“effetto Olocausto” saranno dunque espressione di una doppia mediazione: di immagini e di strutture che producevano e organizzavano tali immagini. Lotman prosegue,

In questi casi appare chiaramente la non equivalenza tra l'oggetto e la sua immagine riflessa, la trasformazione subita da quest'ultima durante il processo di duplicazione: ciò focalizza naturalmente l'attenzione sul meccanismo di duplicazione, ossia rende il processo semiotico non spontaneo, bensì riconosciuto⁷⁴³.

3.5.2. *Tempo collettivo, tempo privato*

Se dunque le dinamiche descritte finora costituiscono uno sfondo comune di molte pratiche di revisione dell'immaginario della memoria dell'Olocausto, ora dobbiamo vedere come esse vengono declinate nell'arte di Péter Forgács.

Forgács è un artista la cui attività si è concentrata intorno al riuso e alla rielaborazione di materiale filmico dell'epoca nazista, proveniente da archivi pubblici statali, ma sempre con la specificità di tali filmati a essere testimonianze di vita privata. Vale a dire che i frammenti della Storia con cui lavora l'artista ungherese sono frammenti di vita personale, di memorie intime, diventate solo in un secondo momento documenti ed espressioni di una memoria storica, momento in cui sono entrati a far parte di archivi pubblici. Ciò implica il fatto che tali materiali non hanno uno scopo di narrazione storica, ma piuttosto di breccie che creano discontinuità all'interno di una narrazione documentaristica ufficiale, operando in altre parole quella che Ernst Van Alphen ha chiamato *la tensione tra temporalità privata e quella*

⁷⁴²LOTMAN, *Il girotondo delle muse...* cit., p. 98.

⁷⁴³Ibidem.

*storica*⁷⁴⁴. Non è questo il luogo per approfondire la complessa produzione cinematografica di Forgács nei suoi dettagli. Ci basti dire che, sull'orizzonte storico critico che abbiamo tracciato sopra, la poetica di Forgács riprende alcune linee generali, come quella dell'uso dell'archivio, ma allo stesso tempo se ne differenzia, perché fa uso di memorie familiari. Tali ricordi domestici fanno sicuramente parte della storia, e potremmo dire anzi che essi mediano un mondo che da essa sarà anche sconfitto, ma allo stesso tempo, la loro forza sta nel fatto che tale materiale visivo media solo “momenti felici” di una vita privata che sembra svolgersi fuori dal tempo storico⁷⁴⁵. Van Alphen commenta a proposito «Whatever device to insert history Forgács uses, it is never part of the personal time of the home footage but always superposed, imposed on it»⁷⁴⁶. Ne consegue che la dimensione temporale dei filmati domestici usati da Forgács nelle sue opere non svela mai la narrazione collettiva, ma esclusivamente quella privata e personale⁷⁴⁷. Tali filmati non forniscono informazioni, non raccontano la storia, ma piuttosto ci mostrano come

the experience of time in personal history cannot be integrated in or translated into collective or official history. As Kaja Silverman has argued, Forgács's films are based on strategies of re-personalization instead of objectification or categorization. His films evoke the phenomenal world; they are about vitality, enjoyment, about activities such as dancing and playing. Whereas the archival mechanisms of objectification and categorization strip images of their singularity, Forgács's archival footage keeps insisting on the private and affective. Silverman notes that this is achieved through the many *direct looks* with which people face the camera. This seems to be a defining feature of home movies.⁷⁴⁸

⁷⁴⁴ VAN ALPHEN, *Visual Archives as Preposterous History...* cit., p. 378.

⁷⁴⁵ Van Alphen racconta a proposito di un film documentaristico realizzato da Forgács per la TV olandese, “Maelstrom” del 1997, come le componenti fondamentali che tali materiali veicolano sono un senso di amore e queste domestica che sembra svolgersi al di fuori del dramma storico in atto. La famiglia in questione appartiene alla piccola borghesia ebrea olandese, che verrà, ad sola esclusione del figlio più giovane, sterminata nei campi di concentramento. Il momento in cui la famiglia si prepara alla deportazione però, sembra non risentire ne del clima di orrore ne del destino tragico a cui va incontro: si vedono i membri della famiglia intorno a un tavolo a bere caffè, fumare la pipa, scegliere i vestiti e oggetti che porteranno con se; «What they are doing (preparing themselves for deportation) is not conveyed by the footage but told by a written text imposed on the footage. What we see is a happy – the Dutch would say cosy – family situation. Nothing of the history that will victimize them in such a horrific way is able to enter the personal realm of the home movie. The temporal dimension of the home movie does not unfold as a collective narrative, but persistently as a personal narrative.»: ibidem.

⁷⁴⁶ Ibidem.

⁷⁴⁷ Ibidem.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 379, corsivo nostro; cfr. anche il saggio di Silverman al quale Van Alphen fa riferimento,

Cercheremo ora di ricollegarci a *Col Tempo-The W. Project* prendendo spunto da questo passaggio, in particolare in riferimento allo sguardo con cui abbiamo aperto la trattazione e che qui vediamo ritornare con particolare forza. Il soggetto dei filmati privati non posa per essere oggettificato [objectified] dalla registrazione, ma per amore di chi effettua tale ripresa⁷⁴⁹, e in tal modo, abbiamo detto, lo scambio tra sguardi mediato dalla macchina da presa si iscrive in una dimensione temporale alternativa a quella della narrazione storica; ne risulta in qualche modo incontaminato, ma allo stesso tempo sappiamo retrospettivamente che la dimensione affettiva che esso veicola sarà sopraffatta da avvenimenti di forza maggiore. Qui si parla dello sguardo veicolato dalle persone rappresentate nel *footage* privato che non veicola, secondo Silverman, il barthesiano “è stato”, ma un “ti amo”⁷⁵⁰, poiché tale sguardo appartiene a persone che non posano per la camera ma per chi sta dietro alla camera, una persona familiare e a cui si vuole bene⁷⁵¹. Il principio *preposterous* che scaturisce dalla ri-presentazione di queste immagini archivistiche sta nel fatto che esso non oggettivizza né categorizza, ma interviene nell'oggetto archivistico trasformandolo, secondo un meccanismo che «ri-anima e ri-personalizza»⁷⁵².

In *Col Tempo* invece, Forgács si confronta, e ci mette a confronto, con uno scambio di sguardi si segno diametralmente opposto: l'intenzione di chi effettua la ripresa è quella di una fredda registrazione di dati visuali attraverso la quale avviene la totale depersonalizzazione dell'individuo che viene ridotto a puro schema fisiognomico. Come nota Rényi, la fotografia scientifica, esattamente come l'esperimento scientifico che si basa sempre su un'ipotesi predeterminata, cerca di afferrare i fatti predeterminati⁷⁵³. In tale modo la fotografia usata in antropologia fisiognomica non può essere interpretata per sé, ma acquista senso proprio solo attraverso un'operazione comparatistica tra campioni sulla base di parametri pre-programmati⁷⁵⁴. Nel caso di Wastl, però, tale depersonalizzazione viene portata a un

KAJA SILVERMAN, *Flesh of My Flesh*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

749Ibidem.

750Silverman citata ivi, p. 380; cfr. ROLAND BARTHES, *La camera chiara*, 1980, tr.it., Torino, Einaudi, in particolare pp. 78-79.

751VAN ALPHEN, *Visual Archives as Preposterous History...* cit., p. 380.

752Ivi, p. 381.

753RÉNYI, *Time to Gaze...* cit., p.16.

754Ibidem.

ulteriore livello mediante l'introduzione del calco in gesso del volto come strumento di restituzione fisiognomica:

His research in reality was aimed at visualizing concealed racial features that were obscured by the communicative gaze. For Wastl the plaster cast was an ideal form in that it provided an exact spatial figure of the face, with the major advantage that *it did not look back* at the person measuring it.⁷⁵⁵

Questa cancellazione dello sguardo mediante il calco innesca immediatamente l'analogia con la maschera mortuaria e, mediante rielaborazione artistica la sua relazione col ritratto⁷⁵⁶. Qui la concatenazione dialogica di produzione di senso tra le varie componenti dell'installazione diventa estremamente complessa, e non ce ne possiamo occupare in modo approfondito in questa sede. Possiamo però cogliere l'indizio: se la strategia di Wastl di portare all'estremo l'epurazione delle componenti comunicative che il volto meccanicamente acquisito imprescindibilmente conservava mediante il calco del viso che invece la vede annullata, in modo tale da ottenere pure informazioni completamente svuotato dall'espressione del proprio sé, l'esperienza artistica di Forgács è invece quella operare nel senso della “rianimazione e ripersonalizzazione” gli sguardi dimenticati nei depositi archivistici. Ciò che ci interessa indagare è attraverso quale meccanismo di re-visione affronterà Forgács un lascito di un corpus documentale come quello del Museo di Storia Naturale di Vienna. Abbiamo già avuto modo di dire come per Rényi il cardine della mostra è stato quello della “cecità dello sguardo” declinato attraverso diverse modalità di messa in mostra del volto umano. La strategia artistica di Forgács non sarà dunque tanto quella di caricare i volti sconosciuti e depersonalizzati mediante un'imposizione di memoria storica, cioè di narrazione della Storia, quanto quello della superimposizione a tale materiale visivo di strategie di rappresentazione del volto delle modalità di rappresentazione mediate dalla tradizione visiva, dalla storia dell'arte. Siamo chiaramente nel dominio della memoria, del ricordo dell'Olocausto e delle sue rappresentazioni e del “rituale del ricordo” museale e storico artistico. In

755Ivi, pp. 16-17, corsivo nostro.

756Se ne è occupato ampiamente Belting nella sua *Antropologia delle immagini* cfr. BELTING, *Antropologia delle immagini...* cit. Su questo tema cfr. anche MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992; STOICHITA, *Breve storia dell'ombra...* cit; BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Concetta del Montello, Terra Ferma, 2000.

quale modo e secondo quali logiche funziona tale rete relazionale, secondo quale logica è possibile il funzionamento dialogico tra segni e testi così profondamente diversi tra loro?

3.6. Tradurre l'intraducibile

Abbiamo già avuto modo di dire come per Rényi il cardine della mostra fosse rappresentato dalla “cecità dello sguardo” declinato attraverso diverse modalità di messa in mostra del volto umano. La strategia artistica di Forgács non è stata dunque tanto quella di caricare i volti sconosciuti e depersonalizzati mediante un'imposizione di memoria storica, cioè di narrazione della Storia, quanto quella della sovrapposizione a tale materiale visivo delle strategie di rappresentazione del volto secondo le modalità mediate dalla tradizione visiva e dalla storia dell'arte. Siamo chiaramente nel dominio della memoria, del ricordo dell'Olocausto, delle sue rappresentazioni, del “rituale del ricordo” museale e storico artistico. Cercheremo ora di analizzare le modalità e le logiche secondo le quali funziona tale rete relazionale, nonché quale logica renda possibile il funzionamento dialogico tra segni e testi così profondamente diversi tra loro.

Ci siamo occupati finora del processo di modalizzazione dello spettatore per mettere in luce come esso procedeva gradualmente attraverso *la Vecchia* (singola immagine statica in quanto dipinto, ma dotata della di dinamicità interna latente), quindi i *Rembrandt-Morphs* (gruppo di immagini condensate in una sola immagine dinamica in quanto inscritta di animazione) e la “Gallery” (gruppo di immagini disposte linearmente). Si potrebbe quindi concludere che un primo livello di senso sia stato quello di una *mise-en-scène* delle pratiche della produzione, esposizione e fruizione delle immagini. Se invece proviamo a spostare la lettura dell'installazione a un meta-livello superiore, come ci suggerisce Wolf⁷⁵⁷, ci accorgeremo che in realtà si trattava di una serie di *mise-en-abyme* innestate nello spazio, nel tempo e soprattutto nella memoria visiva dello spettatore. Ecco che in questo modo ritorna quel meccanismo di ripetizione e rielaborazione che, reiterando la forma della “cornice”, dell'opera

⁷⁵⁷WOLF, *Metareference across Media...* cit.

tradizionale e del suo luogo ufficiale di esposizione e fruizione, ne svela la struttura e il processo. Viene in altre parole a galla l'effetto Museo", con tutte le sue contraddizioni utopistiche ed eterotopiche, secondo lo stesso principio che abbiamo visto all'opera nell'effetto Olocausto". Se quindi Forgács inizialmente ci colloca in una "prospettiva museale" e crea in noi l'aspettativa di una normalizzazione dell'immagine secondo il paradigma continuativo, unidimensionale e narrativo, ci promette cioè una storia, anzi la Storia, negli ambienti successivi questa promessa si vedrà sovvertita e non ci sarà più nessuna Storia da raccontare.

3.6.1. Tradizione vivente, tradizione sopravvivente

Il luogo dove avviene questa consapevolizzazione è lo spazio dell'Archive" che abbiamo lasciato in sospeso parlando della messa in crisi delle dinamiche enunciazionali dei deittici io/tu/egli e qui/ora, e che cercheremo ora di indagare più a fondo.

Bertozzi aveva già intuito la relazione di "Archive" con i pannelli di *Mnemosyne* e la loro poetica del frammento e del montaggio⁷⁵⁸, tanto che la conseguenza di questa grande parete memoriale fatta di «scarti di materia cinematografica e scarti della supposta "normalità" sociale» produce uno «sconfinamento dei/dai "documenti" prodotti da Wastl»⁷⁵⁹. L'effetto che scaturisce è quello che «ogni spettatore cerchi delle relazioni fra questi volti: quando gli occhi di due prigionieri si girano dalla stessa parte è come se arrivassero a instaurare un *rapporto empatico*. Come se i loro sguardi avviassero una *micronarratività...*»⁷⁶⁰. In questo senso la messa in relazione dell'installazione *Col Tempo* con le strategie di riuso del *found footage* privato ci fornisce un ulteriore anello nella catena di significazione dell'opera di Forgács: l'apparente asimmetria tra la tipologia di immagini scientifiche dell'archivio del dottor Wastl con il loro sistematico svuotamento psicologico - e la conseguente interruzione di ogni possibilità di comunicazione - e le immagini di filmati privati che invece veicolano sguardi carichi di amore e vita, rientrano in realtà, per quanto riguarda Forgács, in una ricerca coerente. In altre parole, è come se l'artista

758BERTOZZI, *Col Tempo...* cit., p. 83, si veda anche ID., *Il footage al lavoro...* cit., pp. 42-43.

759BERTOZZI, *Il footage al lavoro...* cit., p. 42.

760Ivi, p. 43, corsivo nostro.

ungherese trasponesse una memoria di sguardi che caratterizzano il filmato privato, la relazione empatica che ne è l'elemento costitutivo, nelle immagini di individui a cui è invece stato negato lo sguardo in maniera sistematica. Possiamo quindi parlare a tutti gli effetti di una traduzione dell'intraducibile in cui,

attraverso un groviglio di sopravvivenze e migrazioni figurali il cineasta ungherese ci pone dunque il quesito del destino delle immagini. Se i film di Wastl sono generati da quella storia, atroce, che tutti conosciamo, con Forgács gli stessi film divengono opera d'arte, passano dalla dimensione scientifico-fattuale a quella culturale. Il regista conferisce a quelle immagini la possibilità di illuminare due epoche⁷⁶¹.

Questa lettura del processo traduttivo delle “immagini sopravvivenze” in opera d'arte, mediante la chiave del principio di montaggio che ci ha fornito Bertozzi, può essere portata a un ulteriore livello di analisi mediante una più puntuale messa in relazione con la tradizione visiva e la metariflessione artistica che abbiamo visto presente come “basso continuo”[trovare un termine migliore] dell'intera installazione. Cerchiamo quindi di capire quale tipologia di ricordo visivo ci viene mediata da questa parete di volti.

In primo luogo è necessario rilevare che essa non presenta una sequenza di testi ma un insieme paratattico, un ambiguo esempio di un pannello “vivente” che integra l'opera col fruitore solo parzialmente, attraverso un continuo oscillare tra comunicabilità e incomunicabilità; non presenta né immagini viventi né le immagini sopravvivenze in senso warburghiano, ma “sopravvivenze” in quanto testimonianze dirette di un trauma storico. L'apparenza della vita data dal movimento di questi volti, - come nei *Rembrandt-Morphs*, così come nei filmati dei prigionieri - ci pone il continuo dubbio che non si tratti solo di un loop, che piuttosto che vivificare l'immagine ne esibisce una presenza meccanica. Siamo del parere che questo derivi dal fatto che anche qui siamo in presenza di una struttura a chiasmo, questa volta tra museo e archivio, ritratto e fotografia antropometrica. La conseguenza per lo spettatore non riguarda più solo il piano della tipologia di sguardo, ma anche il piano

⁷⁶¹Ivi, p. 42.

della costruzione del discorso storico e intersoggettivo. Per supportare questa lettura, ci possiamo richiamare alle categorie di storia e di discorso così come sono state elaborate da Benveniste⁷⁶². Forgács in “Archive”, pur usando materiale visivo costituito dalle testimonianze dirette della storia e impaginando queste tracce visive secondo un modello di esposizione archivistico, non entra mai nella modalità di enunciazione storica, quella cioè che usa esclusivamente la terza persona e il tempo passato, poiché il movimento e lo sguardo di questi volti è come se fosse in continua ricerca di una corrispondenza comunicativa con lo spettatore. Tuttavia “Archive” elimina anche la forma enunciazionale del discorso, del qui e ora della prima e seconda persona nel tempo presente o futuro, in quanto tale comunicazione è in continuazione negata e sfuggente a causa del movimento (di profilo) non sincronizzato di questa moltitudine di visi sconosciuti e dell'impossibilità per lo spettatore di fissare un punto di vista stabile. Infatti, qui non c'è Storia, ma solo frammenti di una “micronarratività” sfuggente.

Come scrive Ernst Van Alphen a proposito di una delle opere dell'artista sudafricana Marlene Dumas, nei *Black Drawings* (1991-92), che secondo noi presentano lo stesso impianto strutturale dell'“Archive”, non si tratta né di ritratti né di ritratto di gruppo, ma di un gruppo di ritratti⁷⁶³. *Black Drawings* consiste in 112 ritratti di soggetti di carnagione nera assemblati in un insieme paratattico, esattamente come fa Forgács:

she constructs a conception of subjectivity based on variety and diversity but not on unique individuality. The portrayed models are endowed with subjectivity not in terms of original presence but in relation to each other. They are subjects because they are all different. This is why they deserve their own panel within their collective portrayal. This is also why Dumas's portraits recall, and then reject, the traditional individualist portrait... Recalling Boltanski's seriality, Dumas's groups of portraits demonstrate the dispersal of the portrait in the very gesture that reinstates the genre⁷⁶⁴.

762Lo studioso distingue tra due piani di enunciazione: quella storica che procede esclusivamente per la terza persona attraverso l'aoristo, l'imperfetto, il piuccheperfetto e il prospettivo, mentre il presente, il perfetto e il futuro sono esclusi. Nell'enunciazione discorsiva invece sono ammessi tutti i tempi in tutte le forme, ad esclusione dell'aoristo, poiché il riferimento all'aoristo è il momento dell'evento. ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, 1966, tr.it., Milano, Il Saggiatore, 1971; l'edizione consultata è del 2010, p. 290.

763VAN ALPHEN, *Art in Mind...* cit. p. 44.

764Ibidem.

Lo stesso può essere detto di Forgács, che assembla i filmati dei prigionieri secondo lo stesso principio di accostamento comparativo che abbiamo visto stare alla base della logica della fotografia antropologica, e con questa affermazione ne decostruisce il meccanismo base. Qui, come negli archivi di Boltanski, siamo nel regime *preposterous*, che inverte la cronologia e la significazione di una struttura mediante la sua stessa affermazione: il “ritratto” antropometrico non ha senso di per sé, deve essere eseguito sulla base di precisi dettami scientifici, e acquista senso solo dalla relazione con altre immagini. Torna dunque quell'approccio che ruota intorno a un'altra forma organizzativa: quella del *gruppo*⁷⁶⁵, segnatamente del gruppo di ritratti. Il gruppo, come abbiamo già visto attraverso il concetto di *interieur* e di *ansambl'* in Lotman, sta alla base di una concezione del testo artistico non come fatto isolato, ma come parte attiva di un insieme dinamico. Per questa ragione non è stata sufficiente l'esposizione dei filmati nella *Gallery* come se fossero ritratti individuali, sarebbe stata un'utopia pensare di potergli restituire l'individualità mediante la simulazione del ritratto tradizionale, delimitandoli e separandoli uno dall'altro con cornice dorata e mettendoli in spazio-tempo prospettico che regola lo sguardo museale. Per Lotman la logica che presiede il gruppo di ritratti è quella di un insieme frammentato ma unitario, un montaggio di parti che, illustrato dall'esempio della Galleria Militare del Palazzo d'Inverno, si presenta come

Un'ampia gamma di varianti di punti di vista, dell'autore e degli spettatori, ci permette di vedere nella galleria, da una parte un ritratto collettivo, e di descriverlo mettendo in evidenza i tratti tipologici comuni, dall'altra un'unità ciclica di ritratti diversi e non intercambiabili. [...] A seconda che si descriva il singolo ritratto come una determinata opera d'arte indipendente, in se compiuta, oppure come parte di tutt'uno compositivo, la nostra attenzione metterà in luce in uno stesso oggetto diversi tratti strutturalmente significativi⁷⁶⁶. [...] Non solo l'essenza di questo o quel ritratto rafforza il fatto della sua esistenza, ma il concetto stesso di Galleria Militare mette in evidenza la differenza nel simile e l'identità nel diverso⁷⁶⁷.

765BARBIERI, *Il museo brucia...* p. 38

766LOTMAN, *Il girotondo delle muse...* cit., pp. 71-72. Cfr. anche *Persone. Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre-15 febbraio 2004) a cura di Omar Calabrese e Claudio Strinati, Milano, Silvana Editoriale, 2003

767LOTMAN, *Il girotondo delle muse...* cit., p. 71-72.

La parete dei volti di Forgács, svela e visualizza però, attraverso il movimento, anche il principio base del ritratto di gruppo, le cui regole sono state già in qualche modo anticipate nei *Rembrandt-Morphs* come un particolare tipo di riflessione meta-artistica sul ritratto di gruppo. Il ritratto di gruppo è per Lotman quella tipologia di immagine in cui il «viso che è “uno” in molti visi e nello stesso tempo “non è uno”», poiché «lo scontro tra unità e molteplicità rappresenta uno dei potenziali strumenti per esprimere il movimento attraverso l'immobilità»⁷⁶⁸. In altre parole, l'artista ungherese ricodifica il linguaggio del filmato antropometrico in quello artistico mediante una modalità temporale virtuale caratteristica della forma artistica del ritratto di gruppo, per poi frammentarla spazialmente.

Siamo dunque in presenza di un'apparente conformità tra galleria collettiva e immagine archivistica che scardina il modello gerarchico lineare e ci appare in questo modo un chiaro esempio di un insieme policentrico, non gerarchico e u-cronico, cioè del “fuori tempo”⁷⁶⁹. La comunicazione è quindi doppiamente messa in crisi, spazialmente e temporalmente: la composizione, a causa della sua dimensione e della sua tipologia, nonché dalla voluta sovrapposizione di diverse modalità di rappresentazione e di fruizione, che in “Archive” non permette di instaurare un dialogo continuativo con i volti creando in questo modo un'instabilità narrativa. Si può a questo punto parlare a tutti gli effetti di una traduzione dell'intraducibile, secondo un principio che Paolo Fabbri ha individuato in Lotman: questi, usando come esempio una poesia di Blok, *L'artista* (1913), «non illustra il testo, ma mette in luce un significato equivalente al "come si può tradurre l'intraducibile". L'esplosione è la possibilità di espressione dell'inesprimibile, non in quanto silenzio, ma, al contrario, come tentativo di dire quello di cui non si può parlare.»⁷⁷⁰ In questo testo la continua oscillazione tra comunicazione personale e impersonale (io/tu/voi) e sovrapposizione di tempi naturali e sociali, crea un continuo rispecchiamento tra strutture intraducibili⁷⁷¹. Scrive Fabbri:

768Ivi, p. 71.

769Sul concetto di u-cronia in relazione a Lotman, si veda PAOLO FABBRI, *Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità*, in *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, a cura di Tiziana Migliore, Aracne Editrice, Roma, 2010. Versione consultata on-line all'indirizzo <http://www.paolofabbri.it/saggi/turbolenze.html>

770Ibidem.

771Ibidem.

Lotman ha sempre molto insistito nella riflessione sul testo artistico, per lui produttore di informazione e soprattutto di memoria futura. Il *testo artistico* è un dispositivo che, in virtù della propria organizzazione interna - lo studioso di Tartu lo ha ribadito durante l'intera sua vita intellettuale - produce *informazioni nuove*. [...] Il testo è distruttore di memoria passata e costruttore di memoria futura.⁷⁷²

Siamo del parere che l'installazione *Col Tempo* funzioni esattamente secondo questa logica del “come tradurre l'intraducibile”, di come mettere in dialogo la storia culturale con una storia invece di annientamento dell'uomo.

3.6.2. *Simmetria speculare enantiomorfa: il museo e l'archivio*

La continua messa in relazione tra le modalità dello sguardo culturale, i depistamenti del punto e del *tempo* di vista, creano quindi più che un “col tempo”, un “fuori tempo”, e in questo modo anche una coevità e una co-spazialità, in cui vengono messe a confronto strutture totalmente asimmetriche che si rispecchiano una nell'altra. Ecco dunque il modo in cui “una prospettività spazio-temporale” del museo “che si contrappone all'incomprimibile policentricità della rappresentazione” si incontra con la staticità sistematizzante dell'archivio nella forma dell'atlante. Un passaggio può esserci d'aiuto, soprattutto se teniamo in mente l'insieme dell'installazione allestita al padiglione ungherese nel 2009:

Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera⁷⁷³.

⁷⁷²Ibidem.

⁷⁷³LOTMAN, *La semiosfera...* cit., p. 64. «Le formazioni semiotiche periferiche possono essere rappresentate non come strutture chiuse (lingue), ma come loro frammenti o anche come singoli testi. Poiché sono “estranei” rispetto al sistema dato, questi testi svolgono nel meccanismo della semiosfera la funzione di catalizzatori. Il confine con un altro testo infatti è sempre una zona in cui si ha un accrescimento delle formazioni di senso. D'altra parte ogni frammento della struttura semiotica o singolo testo conserva i meccanismi per ricostruire tutto il sistema. Proprio la distruzione della compatezza provoca un processo di “ricordo” - ricostruzione dell'insieme

Ricordiamoci che anche la presenza degli spettatori con i loro sguardi sia stata considerata una componente essenziale dell'insieme, e che i loro “mondi semiotici” rientrassero in pieno, in questo modo, nel programma della 53. Biennale che portava per appunto il titolo “Fare Mondi”⁷⁷⁴. Ecco dunque che *l'interieur* di tutti questi mondi creano un sistema produttivo, poiché «la semiosfera ha una profondità diacronica, perché possiede il sistema complesso della memoria e non può funzionare senza di esso. Del meccanismo della memoria, oltre alle singole sottostrutture semiotiche, è dotata anche la semiosfera nel suo insieme»⁷⁷⁵. In precedenza abbiamo parlato dell'antropologia dell'immagine teorizzata da Hans Belting; ora vorremmo richiamarla, perché se le immagini “accadono” all'atto della loro percezione e interagiscono con le immagini endogene depositate nella nostra memoria, il complesso meccanismo mediale, modale e semiotico di Forgács funziona proprio secondo il principio di “attivazione” di tali immagini depositate nella memoria per “riattivare” le immagini che sono state depositate nell'archivio prima, ed esposte in forma di atlante poi. Il *re-enactment* della modalità di visione museale aveva proprio questa funzione: riattivare una traccia mnestica per metterci in condizione di “tradurre”, ma mediante una consapevolezza attiva del processo traduttivo in atto, dell'immagine dell'Altro:

La semiosfera è attraversata più volte da confini interni, che specializzano le sue parti sotto l'aspetto semiotico. La trasmissione dell'informazione attraverso questi confini, il gioco fra strutture e sottostrutture diverse, le continue “irruzioni” semiotiche delle strutture in un territorio “estraneo” generano la produzione di informazioni nuove⁷⁷⁶.

Affinché questa produzione di nuova informazione sia possibile, è necessario che alla

semiotico attraverso una sua parte. Questa ricostruzione di una lingua già perduta, che consentirebbe di decodificare il testo dato, comporta sempre in pratica la creazione di un nuovo linguaggio e non la ricostruzione di quello vecchio, come sembra dal punto di vista della autocoscienza della cultura. La costante presenza nella cultura di una riserva di testi in codici ormai perduti fa sì che il processo di creazione di nuovi codici sia spesso considerato soggettivamente una ricostruzione - “richiamo alla memoria” - dei vecchi.», Ivi, pp. 64-65.

⁷⁷⁴Cfr. *Fare mondi, Catalogo della 53. Esposizione Internazionale d'Arte* (Venezia, 7 giugno – 22 novembre 2009), a cura di Daniel Birnbaum, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia

⁷⁷⁵LOTMAN, *La semiosfera*.....p. 69.

⁷⁷⁶Ivi, p. 65.

base di tutti i processi comunicativi ci sia un principio invariante – nel nostro caso l'immaginario storico artistico e la tradizione visiva occidentali – che li renda simili tra di loro: «questo principio si fonda sulla combinazione simmetria-asimmetria»⁷⁷⁷. Sappiamo già che in *Col Tempo* ci siamo scontrati continuamente con combinazioni tra due assi portanti, l'“asse della tradizione visiva” e l'“asse delle immagini sopravvivenenti”, reciprocamente intraducibili. Tuttavia, questi due principi sono in grado di comunicare proprio perché Forgács mette in atto un processo di traduzione dell'apparato delle immagini archivistiche in un linguaggio colmo di reminiscenze storico artistiche. Le immagini così risultano rispecchiarsi in continuazione le une nelle altre, e soprattutto nello sguardo carico di memoria visiva dello spettatore, condizione che porta alla creazione di un'unità strutturale generale.

La coppia oppositiva simmetria-assimmetria può essere considerata la scomposizione di un'unità sul piano della simmetria, in seguito alla quale si formano strutture speculari, che determinano a loro volta la successiva crescita della varietà e della specificazione funzionale. La ciclicità ha come base il movimento rotatorio intorno all'asse della simmetria⁷⁷⁸.

Qualche riga dopo, Lotman prosegue con la discussione, e se teniamo in mente tutti i rimandi, incroci e rispecchiamenti visivi analizzati fino a ora nell'opera di Forgács, vedremo comporsi un quadro più unitario:

Il caso più semplice e più diffuso in cui si combinano l'identità e differenza strutturale è l'enantiomorfismo ovvero la simmetria speculare che si ha quando entrambe le parti sono specularmente uguali, ma diseguali se si sovrappongono, cioè sono fra loro in relazione come la destra e la sinistra. Questo rapporto crea quella differenza correlata, diversa sia dall'identità che rende il dialogo inutile, sia da una differenza priva di correlazione che lo rende impossibile.

Se le comunicazioni dialogiche sono alla base della formazione del pensiero, le divisioni enantiomorfe dell'unità e le somiglianze del diverso sono alla base della correlazione strutturale fra le parti nel congegno generatore di senso⁷⁷⁹.

⁷⁷⁷Ivi, p. 69.

⁷⁷⁸LOTMAN, *La semiosfera...* cit., p. 69.

⁷⁷⁹Ibidem.

L'installazione *Col Tempo* dunque, attraverso la *Vecchia* e gli *Autoritratti* di Rembrandt ricodificati digitalmente, trasportava tali immagini sullo stesso piano mediale con i filmati, altrettanto digitalmente mediati e manipolati, creando in questo modo un insieme medialmente simmetrico, ma semioticamente asimmetrico. I meccanismi formali che presiedono la costruzione e la fruizione delle immagini della nostra tradizione visiva sono invece stati il “catalizzatore” che ha permesso a tali strutture semiotiche diverse di entrare in dialogo creando a loro volta un nuovo sistema significante. Sulla base di tale principio possiamo dire che la tradizione visiva è stata usata al fine di tradurre le immagini antropometriche, di riflettersi in esse all'interno dello sguardo, creando in questo modo coppie enantiomorfe tra modalità ritrattistica tradizionale e modalità “scientifica” antropologica, permettendo così per quest'ultime una nuova interpretazione. Citiamo ancora da Lotman:

La simmetria speculare genera i necessari rapporti di somiglianza e di differenza strutturale che permettono di creare le relazioni dialogiche. Da un lato sistemi non identici danno come risultato testi diversi, dall'altro si trasformano facilmente l'uno nell'altro, fatto che garantisce ai testi una reciproca traducibilità⁷⁸⁰.

Siamo del parere che tale principio sia particolarmente adatto a illustrare le complesse relazioni visive, mediali e semiotiche che si generano all'interno dei sistemi ad “atlante” come è *Col Tempo*, ma sono anche del tutto pertinenti per svelare i meccanismi che stanno alla base delle compulsioni a ripetere, dei rituali della memoria, delle reiterazioni e re-visioni della tradizione artistica contemporanea in generale. Ogni re-visione in tal modo può essere intesa in termini di coppia simmetrica speculare, il meta-testo che rispecchia il pre-testo, ne conserva un invariante, ma ne estrae anche le latenze e differenze costitutive creando in questo modo un'immagine enantiomorfa: «nella formazioni enantiomorfe i piani di simmetria si neutralizzano e non si manifestano, mentre quelli asimmetrici diventano il segno strutturale fondamentale. Perciò la bipolarità simmetrico-strutturale appare la base strutturale elementare del rapporto dialogico.»⁷⁸¹ Lotman prosegue con la seguente affermazione, che sembra stare alla base del sistema *Col Tempo* in generale,

780Ivi, p. 71.

781Ivi, p. 75.

ma anche alla base della struttura testuale dell'opera che ha aperto l'installazione e la nostra indagine, *La Vecchia*. La citiamo come anello di congiunzione tra le considerazioni sviluppate finora e il seguente capitolo con cui concluderemo il nostro percorso tra le immagini.

La legge della simmetria speculare è uno di principi strutturali fondamentali dell'organizzazione interna di un congegno generatore di senso. Sono legati a questo principio fenomeni che si rivelano al livello dell'intreccio come il parallelismo fra i personaggi “alti” e quelli comici, l'apparizione dei doppi, i codici di intreccio paralleli e altri fenomeni ampiamente studiati di raddoppiamento delle strutture interne al testo anche il fenomeno del testo nel testo ha questa natura⁷⁸².

3.7. Giorgione/Forgács, *La Vecchia*, riproduzione digitale su monitor, 2009

Dobbiamo fare un'ultima considerazione relativa ai due passaggi conclusivi della complessa macchina mediale che è *Col Tempo*. In uno, Forgács aveva allestito uno strano ambiente, una sorta di cinema, in cui su di un monitor posizionato sopra una scrivania scorreva il filmato intervista a Gershon Evan, ormai uomo anziano, diretto testimone della campagna di misurazione di Wastl e sopravvissuto al campo di concentramento di Buchenwald, che raccontava la sua vita e la sua storia. Non si poteva entrare in quest'ambiente perché le sedie predisposte erano minuscole e deformate. Il visitatore restava dunque escluso fisicamente dall'ambiente e di conseguenza anche emotivamente dalla storia e dalla memoria: anche qui ogni possibilità di comunicazione diretta era stata negata. Tuttavia, sia il filmato che il suono erano visibili e udibili dai margini dell'ambiente, in modo tale che lo spettatore era costretto a guardare in obliquo e ad affilare i sensi per cogliere qualche frammento della narrazione di questo “Vecchio”⁷⁸³. Alla fine dell'installazione avveniva un altro incrocio tra immagini e ricordo, attraverso il video trittico in cui Forgács esibiva il suo stesso viso che cambiava e si modificava in smorfie e

782Ibidem.

783RÉNYI, *Time to Gaze...* p. 23.

deformazioni in chiaro riferimento a quanto era stato fatto agli autoritratti di Rembrandt⁷⁸⁴. Se in quest'ultimo l'operazione artistica era meta-riflessiva, nell'ultimo video essa diventava invece auto-riflessiva. Rényi scrive a proposito:

Even though we know by name who it is (the installation can be conceived of as a signature by his own hand that the creator, the artist Péter Forgács, tacks on as an afterthought to his finished work), we have lost the “Archimedean” centre of gravity from which we might be able to identify his pictures as a human face, mask, physiognomy, figure or gaze. For all that, it is not even mute: the aimless metamorphosis is accompanied by the creepy sounds of a roar, a howl, coming from very deep down, maybe from the depths of the primeval chaos. We stare uncomprehendingly and entranced at the spine-chilling spectacle: the exhibition sends us on our way with this forsaken look⁷⁸⁵.

Ci chiediamo se tutto ciò che ci resta dall'installazione *Col Tempo* sia veramente solo uno “sguardo abbandonato”. Potrebbe essere così, ma ricordiamoci anche, come era stato detto all'inizio di questo lavoro, che dopo aver visto una re-visione di un testo artistico non saremo più in grado di tornare a vedere il prototesto senza il ricordo della riesemantizzazione che è stata effettuata su di esso⁷⁸⁶, che non vedremo mai un'opera d'arte isolata da quello che l'arte successiva ha fatto di essa⁷⁸⁷, che il lavoro performato dalle immagini consecutive oblitera le immagini precedenti così com'erano prima dell'intervento e ne creano invece una nuova versione⁷⁸⁸. Cercheremo perciò di vedere ora come tutto ciò si rifletta sulla *Vecchia*, di come cioè l'installazione di Forgács l'abbia “resa produttiva” nel nostro presente; in altre parole, come la *Vecchia* abbia avuto la funzione di configurare lo sguardo sull'insieme dell'installazione, così come il complesso delle immagini di *Col Tempo. The W. Project* ha viceversa ristrutturato retrospettivamente la percezione dell'immagine del testo fonte.

In questo senso riteniamo importante sottolineare gli effetti visivi e uditivi incontrati in chiusura del percorso, ovvero quelli che ci hanno costretto a compiere lo sforzo di

784Ivi, p.25

785Ibidem.

786DUSI, SPAZIANTE, *Introduzione. Pratiche di replicabilità...* cit., p. 15.

787BAXANDALL, *Forme dell'intenzione...* cit., p. 92.

788BAL, *Quoting Caravaggio...* cit., p. 1.

guardare e ascoltare. Proviamo allora a rivedere la *Vecchia* guardando e ascoltando più attentamente.

Il processo percettivo effettivo della *Vecchia*, esposta come immagine isolata alle Gallerie dell'Accademia e all'ingresso dell'installazione *Col Tempo* può essere sintetizzato secondo le categorie delle modalità dei media così come proposte da Lars Elleström⁷⁸⁹.

	<i>La Vecchia</i> , Giorgione	<i>La Vecchia</i> , Giorgione/Forgács
Modalità materiale	Superficie bidimensionale con immagine e testo (media base immagine e testo nella forma qualificata del dipinto si manifestano nel medium tecnico tela + pittura)	Superficie bidimensionale con immagine e testo statici (media base immagine e testo nella loro forma qualificata di riproduzione digitale si manifestano nel medium tecnico del monitor)
Modalità sensoriale	Attiva: vista, intersoggettività Latente: multimodalità -combinazione immagine/testo che media il suono (parola)	Attiva: vista; ricordo mediale, intersoggettività Latente: multimodalità -immagine che media il suono
Modalità spazio-temporale	Bidimensionale, i dati sensoriali non cambiano	Bidimensionale, i dati sensoriali non cambiano
Modalità semiotica	Somiglianza, convenzione	Somiglianza, contiguità, convenzione: l'immagine media via fotografia il dipinto che rappresenta la <i>Vecchia</i>

Abbiamo già avuto modo di rilevare come *La Vecchia* sia un encomio paradossale, quindi un particolare esempio visivo del testo nel testo, così come abbiamo pure messo in rilievo il fatto che l'opera sia di partenza una combinazione intermediale di immagine e parola, grazie al parapetto e alla scritta che, trovandosi all'interno dell'immagine, sembrano far parte del mondo della donna dipinta. È stata notata la relazione tra la bocca semiaperta della donna e l'iscrizione in termini di performatività, come se la donna stia pronunciando le parole “Col Tempo”⁷⁹⁰, in particolare in relazione alla posizione del cartiglio che orienta la direzione della

789ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* cit.

790RÉNYI, *Time to Gaze...* p. 10.

lettura. Se tradizionalmente esso si allontana dalla figura, come se la parola si stesse allontanando dal locutore, essa deve allo stesso tempo essere condotta verso l'uditore⁷⁹¹. Nella *Vecchia* invece il cartiglio è rivolto verso lei stessa, in modo che

Il movimento della lettura ci fa tornare verso la sua immagine, cosa che non sarebbe stata possibile se le parole si trovassero a destra, allontanandosi da lei, e il movimento di ritorno è confermato dal gesto della mano: “col tempo ecco ciò che è diventata” ... È una parola che essa ha già pronunciato, che si è staccata da se stessa, che diventa sempre più vera. È tanto tempo più leggibile quanto più da lungi, nel suo proprio tempo, l'ha pronunciata⁷⁹².

La Vecchia quindi avrebbe pronunciato le sue parole nel proprio tempo, ma dal momento che essa è stata anacronisticamente richiamata, ri-presentata in un nuovo contesto visivo da Forgács, è come se essa le stesse pronunciando di nuovo, nel tempo del presente, ci stia dicendo “ascoltami”.

La *Vecchia* inoltre comunica con l'osservatore attraverso due strategie gestuali opposte: con una verso l'interno dell'immagine, puntando col dito su se stessa, e con l'altra verso l'esterno, rivolgendo lo sguardo verso di noi. Il suo messaggio è quindi circolare, guardandoci e indicandosi ci sta comunicando “guardami”.

Proviamo ora a sintetizzare la funzione modale della *Vecchia* considerata come parte di una struttura intermediale fisica, cioè una *combinazione e integrazione mediale*⁷⁹³, restituendo cioè la *Vecchia* alla sua condizione originale di “coperto”. Abbiamo già ribadito come Forgács l'abbia usata proprio con questa funzione, di un'immagine a cui bisogna guardare oltre, dietro, e questa funzione fosse espletata dalla posizione della *Vecchia* in apertura dell'installazione in modo tale che il visitatore entrasse nel padiglione con quest'immagine impressa nella memoria, a sua volta innescando ricordi mediali con la tradizione visiva ritrattistica in generale. Il movimento del corpo dello spettatore era qui indotto dalla struttura spaziale dell'opera, per appunto un'installazione, e questo ci fa pensare che anche la *Vecchia* nella sua condizione originale di “coperto” era un oggetto che si fruiva anche per via tattile: la si doveva

791 MICHEL BUTOR, *Le Parole nella pittura*, 1969, tr.it. Venezia, Arsenale Editrice, 1987, p. 127.

792 Ivi, pp. 127-128.

793 ELLESTRÖM, *The Modalities of Media...* p. 28.

rimuovere, quindi toccare, per vedere il dipinto sottostante.

	<i>La Vecchia</i> , Giorgione come “coperto”	<i>La Vecchia</i> , Giorgione/Forgács come “coperto”
Modalità materiale	Combinazione di due superfici materiali bidimensionali sovrapposte e mobili	Superficie bidimensionale con immagine e testo statici come componente dell'installazione (complessa macchina intermediale)
Modalità sensoriale	Attiva: vista, tatto -immagine e testo visibili - struttura materiale bipartita che media il movimento da compiere Latente: multimodalità -combinazione mediale immagine/testo che media la parola (suono) - immagine che media il movimento da compiere	Attiva: vista Latente: multimodalità -combinazione mediale immagine/testo che media la parola (suono) -immagine che media il movimento da compiere
Modalità spazio-temporale	Modalità temporale: dati sensoriali visivi e tattili cambiano Modalità spaziale: dati sensoriali visivi e tattili cambiano	Modalità temporale: dati sensoriali visivi e tattili cambiano Modalità spaziale: dati sensoriali visivi e tattili cambiano
Modalità semiotica	Il senso della prima immagine si genera in funzione dell'altra, e viceversa	Il senso dell'immagine si genera dal processo di contiguità (la riproduzione fotografica digitale mantiene col prototesto un rapporto di impronta); L'immagine è mediata e ricontestualizzata; il rapporto con l'originale non è quello della “rappresentazione” ma di “ri-presentazione”

Leggendo l'immagine secondo i vettori interni ed esterni che veicolano la sua modalità comunicativa vediamo che la *Vecchia* assume quel ruolo di “ammonitore” che Leon Battista Alberti descrive nel *De Pictura*:

Parmi in prima tutti e' corpi a quello si debbano muovere a che sia ordinata la storia.
E piaceri sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccio e con gli occhi turbati minacci

che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere. E così qualunque cosa fra loro o teo facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia. (II, 42)

La Vecchia quindi ci ammonisce, almeno secondo le letture iconologiche ufficiali, del tempo transeunte della vita umana. Se teniamo però presente il processo di mediazione mnestico innestato dalla fruizione del padiglione *Col Tempo*, vedremo che quest'immagine reca in se una rete di riferimenti intermediali che vanno al di là della staticità silenziosa della pittura, che la struttura interna della *Vecchia* contenga virtualmente, in potenza, caratteri sensoriali multimodali.

		<i>La Vecchia</i> , Giorgione, Giorgione/Forgács	<i>La Vecchia</i> , Giorgione	<i>La Vecchia</i> , Giorgione/Forgács
Modalità sensoriale	Percezione multimodale attivata	Vista, udito, corporeità; Dati sensoriali virtuali (sintestesia) sono in potenza Ricordo: modalizzazione di secondo livello	vista (visione dell'immagine e lettura del testo) altri dati sensoriali virtualmente attivati	vista (visione dell'immagine e lettura del testo); altri dati sensoriali virtuali sono latenti
Modalità spaziotemporale		Modalità temporale: dati sensoriali visivi (effettivi) tattili e uditivi (virtuali) cambiano	Modalità temporale: dati sensoriali visivi (effettivi) tattili e uditivi (virtuali) cambiano virtualmente	Modalità temporale: dati sensoriali visivi (effettivi) tattili e uditivi (virtuali) cambiano
Modalità semiotica	Il processo di traduzione intersemiotica avviene a livello delle endoimmagini mnestiche	Il senso dell'immagine è costruito retrospettivamente mediante il processo di "ricordo mediale" modalizzato dall'impianto intermediale in loco mediante la memoria a breve termine	Il senso dell'immagine è veicolato retrospettivamente mediante il processo di "ricordo mediale" a secondo livello mediante la memoria a lungo termine mediata dalla memoria a lungo termine dell'immagine della <i>Vecchia</i> (ricordo mediale della <i>Vecchia</i> modalizzata dall'installazione)	

Possiamo a questo punto dire che *Col tempo* ci ha paradossalmente lasciati con lo sguardo abbandonato, ma allo stesso tempo ci ha attivato canali sensoriali diversi dalla vista. In questo modo per noi ora la figura della Vecchia si manifesta essa stessa come riflesso del tempo, quindi come un effetto incarnato, e si esprime con gli occhi e con la parola, scritta e pronunciata. Siamo quindi in presenza di un dipinto multimodale che coinvolge il senso propriocettivo del corpo, il senso della vista, in duplice modalità di lettura e visione, e virtualmente, quello dell'udito. La qualità ammonitrice della *Vecchia* opera a diversi livelli modali: come ogni figura “ammonitrice” ha il ruolo di tematizzare lo sguardo⁷⁹⁴ attraverso una fitta rete di relazione di sensi virtuali. In primo luogo, la figura si autotematizza mediante il gesto, puntando verso se stessa dice “Io”, e in tal modo iscrive nella rappresentazione un livello discorsivo autoreferenziale, comunica in prima persona. In secondo luogo, questo suo indicarsi, focalizza l'attenzione sull'elemento visivo della bocca aperta: l'anziana parla, il fatto rafforzato dalla presenza della parola visualizzata nel cartiglio. Quest'immagine quindi è una sinestesia, visualizza il suono della parola.

A ben vedere, il gesto della vecchia è anch'esso ambiguo, punta verso il petto, ma data la rotazione del busto, non viene bloccato nella frontalità, ma punta anche verso la spalla. Nella geometria del quadro possiamo tracciare una direttrice compositiva orizzontale all'asse del dipinto, facendola partire dal cartiglio con l'iscrizione. L'orientamento di lettura ci imposta il procedere verso destra, senso rafforzato dall'indice della mano, che ci indica il petto, ma siccome la direttrice è lunga, esso ci potrebbe anche indicare di guardare oltre, di guardare il suo corpo, ma anche dietro al suo corpo, e dunque dietro al corpo del dipinto.

Allo stesso tempo lo sguardo dell'anziana punta verso l'esterno, in direzione dello spettatore, quindi secondo una direttrice ortogonale rispetto al vettore orizzontale, innestando in questo modo un incrocio, una trappola per lo sguardo, un insieme contraddittorio di elementi io/tu/lei e del qui/ora, tra tempo dello spettatore e il tempo dell'enunciazione, dell'opera dentro la storia dell'arte e al di fuori di essa, che

⁷⁹⁴Victor Stoichita si è occupato della visualizzazione di vari sensi nella pittura attraverso l'analisi del rapporto ekfrastico e intermediale in *Adorazione di Venere* di Tiziano al Prado, cfr., VICTOR STOICHITA, *How to taste the painting*, in *Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, a cura di Alexandra Kleihues, Barbara Nauman, Pankow Edgar, Zürich, Chronos Verlag, 2010, pp. 113-324, qui pp. 320-321.

abbiamo qualche pagina sopra visto essere policentrico, non gerarchico e u-cronico, cioè del “fuori tempo”⁷⁹⁵. Il dipinto in questo modo svela dunque le potenzialità espressive multimodali della pittura stessa. I quattro livelli intermediali di immagine, testo⁷⁹⁶, parola e movimento si risolvono nella capacità della pittura a mediare sinestesicamente un “transfer sensoriale”⁷⁹⁷ di sensi altri rispetto alla vista, ci fa *sentire* la pittura con l'udito e col corpo, e *vedere* il suono o *performare* il movimento indicato. Ecco perché non possiamo parlare della *Vecchia* di Forgács come di un facsimile che rappresenta il dipinto, ma invece di un meccanismo che lo ri-presenta in una situazione dialettica e che ci pone davanti a una doppia immagine in un tempo condiviso. Da una parte la *Vecchia* si pone come un mediatore della memoria, il dipinto congelato nella dimensione contemplativa museale, traccia e memoria di un glorioso passato artistico, documento storico bloccato nella sua cornice paratestuale di documenti storici, carte d'archivio, fortune critiche e schede catalografiche: un'immagine assopita nel passato a testimoniare quanto essa significava nella storicità del *suo tempo*.

E dall'altra, si pone invece come il ricordo mediale nella sua esistenza parallela in una dimensione trascendente rispetto alla sua immanenza materiale. Un'immagine non più in dialogo con le sue compagne storiche nella sala di un museo, ma ri-usata per essere ri-semantizzata in un insieme visivo anacronistico, spogliata dai suoi apparati storico-critici della storia dell'arte ufficiale: un'immagine ri-attivata, mediante doppia iscrizione del discorso nelle immagini e dalla fusione tra le immagini le tecnologie di visione contemporanee, nel presente, a testimoniare quanto essa possa significare nel *nostro tempo*.

795FABBRI, *Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità...* cit., versione on line.

796Ricordiamo anche che la strategia pittorica di Giorgione ne media una di origine letteraria, ma di questo aspetto non ci possiamo occupare in questa sede.

797STOICHITA, *How to taste the painting...* cit., p.313. Cfr anche DAVID FREEDBERG, VITTORIO GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in *Teorie dell'immagine...* cit., pp. 331-351.

Conclusioni: dalla tradizione alla memoria

Tutte le opere che abbiamo analizzato hanno come cifra comune quella di essere esercizi di memoria: usano frammenti di memoria, dal monumentale al marginale, mediano memorie gloriose come quelle spezzate e sopresse, scavano nella profondità delle immagini oppure le frantumano in pezzi. La memoria viene smembrata o è già essa stessa in frantumi, e questo continuo riplasmare i ricordi e i mediatori sta diventando oggi una tra le più interessanti tendenze nell'arte contemporanea. Noi ci siamo concentrati nello specifico della re-visione storico artistica, e abbiamo cercato di dialogare con quattro opere, interrogandole ed essendone a nostra volta interrogati, con domande difficili. Sotto il segno di questa frammentarietà, neanch'io mi propongo di dare risposte definitive o di fare ampie sintesi, impossibili in un quadro così frastagliato. Vorrei però, prima di chiudere fare una considerazione sull'arte, la memoria e la tecnologia.

La memoria è uno dei temi cruciali del nostro tempo, una delle tendenze più diffuse dell'attuale scenario artistico in cui l'arte visiva sembra ripercorrere, trent'anni dopo, e con altri strumenti e altri obbiettivi quel percorso di memoria iniziato nell'architettura prima, per riversarsi su tutte le sfere della produzione culturale, e che era stato definito come Postmodernismo. La ricerca che ho fatto si è inserita in questo quadro che vede la tradizione di volta in volta celebrata oppure ridotta in detriti, ripresa e liberamente manipolata. Se sono più di trent'anni che siamo in mezzo a questo fase forse ci possiamo, come speriamo di aver imparato da questo percorso, rivolgere al passato per metterlo in dialogo col presente. Salvatore Settis scriveva a sulla sopravvivenza dell'antichità nell'epoca medievale e moderna che

Quanto più si voglia... puntare su un modello storiografico che non solo allinei tanti successivi "rinascimenti" di una civiltà conclusa o defunta, ma al contrario privilegi la continuità della sua presenza fisica (per quanto frammentata e mutila) e l'ininterrotta convivenza con essa, donde sorgano talora soprassalti di memoria storica, tanto più diventerà necessario per non tradurre quel modello in indifferenziata ombra notturna, adoperarsi a distinguere, in quella continuità i fili della tradizione (o della ripresa) consapevole dell'antico, districandoli dal tessuto ben più vasto delle linee tradizionali inconsapevoli. Che si tramandassero, ad esempio determinati tipi abitativi, o che la tipologia dei reliquiari fosse desunta

dall'origine dagli scrigni tardoantichi... è senza dubbio “tradizione” e però non ancora memoria.⁷⁹⁸

Se pensiamo al fatto che la memoria oggi si incrocia col futuro tecnologico, con le banche dati, con la scienza che sta investendo sempre di più nella ricerca volta a capire i processi cognitivi che stanno alla base della costruzione e trasmissione del ricordo, dovremmo quindi essere immersi in tale memoria. Eppure, come avevo detto in apertura di questo percorso, la *Vecchia* di Giorgione è ovunque, è sufficiente connettersi in rete per essere circondati dalle immagini della nostra tradizione visiva, studiate, conosciute, sdoppiate in infinite copie che circolano libere nello spazio reale e virtuale. Le opere ci sono, anche materialmente, ma esse, per dirla con Gumbrecht, non “producono più presenza”⁷⁹⁹. Ci è voluto un gesto di *dislocazione mediale e culturale*, un gesto *consapevole*, come lo sono tutti quelli che abbiamo visto lungo questo percorso che, per farci vedere, o ri-vedere, hanno dovuto farci “vedere troppo”. La nostra “ininterrotta convivenza” con le opere d'arte del passato che ormai siamo abituati a chiamare con il nome di memoria, in fondo non è che la “tradizione”, perchè «un frammento antico» diventa memoria poiché

inglobato in un sistema di valori contemporaneo subito tende a collocarsi al centro: ma il suo stato imperfetto e mutilo e t'invita quanto più lo rispetti a integrarlo, mettendo in opera un'arte esegetica che include le virtù e gli abissi della congettura. È un campo quasi vuoto e, per riempirlo, non basta spremere da quell'unico frammento tutte le norme che contiene: esso stesso lascia intravedere che altre ve n'erano, sì da cercarle. Vale come *auctoritas*, ma per la sua autenticità indubitabile, ma, paradossalmente, subito innesca meccanismi di congettura e integrazione che sempre devono misurarsi con esso, ma sono fondati necessariamente assai più sulla *doctrina* dei contemporanei.⁸⁰⁰

Se quindi oggi la linearità della storia si è spezzata, e in alternativa ci siamo provvisti

798 SALVATORE SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Einaudi, Torino, 1986 pp. 373-486, qui p. 417.

799 Cfr., Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

800 SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza...* cit. p. 421.

della rete, i frammenti restano. Tuttavia nello spazio culturale, tali frammenti si scontrano, collidono e si fondano, e producono informazione ma, come abbiamo potuto vedere, anche memoria. Ogni immagine in questo spazio ha un valore metonimico, della parte che sta per il tutto, e quindi anche nel momento in cui ci troviamo davanti a un'opera in rovina, oppure ancora di fronte a una nuova composizione fatta di frammenti riusati, il nostro pensiero va a una sola cosa, poiché «il frammento presuppone ed evoca l'intero»⁸⁰¹, cioè la Storia dell'Arte. Possiamo chiamarlo frammento di memoria, metatesto, “testo culturale”, ma ciascuna di queste opere ci pone davanti allo stesso specchio di memoria, con domande sempre nuove. Che si tratti di quelle tendenze archivistiche, cumulative, oppure organizzate come atlanti, o *Wunderkammer*, o ancora, rovine di guerra nelle teche museali, si tratta sempre della stessa procedura, quella di attualizzare il mediatore della memoria affinché possa significare nel nostro tempo.

In questo lavoro ho cercato dunque di definire un approccio, anch'esso fatto di frammenti, che possa andare oltre le quattro opere per le quali, ma anche grazie alle quali è stato configurato Mi auguro di poterlo provare ad applicare anche ad altri testi e ad altri incontri. Ho già detto che non avrei formulato risposte, ma solo proposte, e per concludere vorrei affidarmi alle parole di Hans Blumenberg, che alla fine del suo *Naufregio con spettatore*, ancora nel 1979 descrive così la nostra epoca.

La situazione di artificioso pericolo in mare non deriva dalla fragilità della nave, che è già un stadio finale di lunghe costruzioni e ricostruzioni. Ma è chiaro che il mare contiene altro materiale rispetto a quello già impiegato nella costruzione. Da dove può venire, per far coraggio a chi ricomincia daccapo? Forse dai precedenti naufragi?⁸⁰²

801Ivi, p. 377.

802HANS BLUMENBERG, *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, 1979, tr.it., Mulino, Bologna, 1985, p.111

Nota Bibliografica

1766

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, tr. it., Aesthetica, Palermo 1991

1915

HEINRICH WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tr.it., Milano, Longanesi, 1984

1919

SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, tr.it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino, 1980

1932

ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica"* tr.it., Milano, Feltrinelli, 1961

1936

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr.it., Torino, Einaudi, 2002

1939

ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, tr.it., 1962

1950

MAURICE HALBWACHS, *La memoria collettiva*, tr.it., Milano, Unicopoli, 1987

1955

ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, tr.it., Torino, Einaudi, 1962

1962

JOHN AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, tr.it., Genova, Marietti, 1987

1964

JAQUES LACAN, *Il Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, tr.it., Torino, Einaudi, 1979

1963

ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1966

1966

EMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1971

1969

MICHEL BUTOR, *Le Parole nella pittura*, tr.it., Venezia, Arsenale Editrice, 1987

MICHAEL FOUCAULT , *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, tr. it., Milano, BUR, 1980

1970

JURIJ M. LOTMAN , *La struttura del testo poetico*, tr.it., Milano, Mursia, 1972

1971

D'Après. Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea, catalogo della mostra, Lugano, Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, 1971

JURIJ M. LOTMAN, BORIS USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, tr.it., Milano, Bompiani, 1975

1972

MICHEAL BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, tr.it., Torino, Einaudi, 1978

1973

HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, tr.it. Milano, Feltrinelli, 1983

1976

ROSALIND KRAUSS, *Video: The aesthetics of Narcissism*, in "October", Vol. 1, pp.50-64

1977

LOUIS MARIN, *To Destroy Painting*, tr.ing, Chicago, Chicago University Press, 1995

RUDOLF WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, tr.it., Giulio Einaudi Editore, Torino, 1987

1978

LEO STEINBERG, *The Glorious Company*, in *Art about art*, catalogo della mostra (New York: Whitney Museum of American Art; Raleigh: Museum of Art; Los Angeles: The Frederick S. Wight Art Gallery, University of California; Portland: Portland Art Museum, 1978-1979), a cura di Jean Lipman e Richard Marshall, New York, Dutton Paperback

1979

HANS BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, tr.it., Il Mulino, Bologna, 1985

1980

ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr.it, Einaudi, Torino, 1980

CRAIG OWENS, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism: Part 1*, in "October", n.12, pp. 67-86

ID., *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism: Part 2*, in "October", n. 13, pp. 58-80

1981

JEAN BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée

ARTHUR DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, tr.it., Bari, Laterza, 2008

1982

BENJAMIN H.D BUCHLOH *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Artforum", ripubblicato in *Art After Conceptual Art*, a cura di

Alberro, Alexander and Buchmann, Massachusetts, The MIT Press, p. 27-53

GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La Letteratura al secondo grado*, tr.it., Torino, Einaudi, 1997

1983

JOHANNES FABIAN, *Il tempo e gli altri: la politica del tempo in antropologia*, tr.it., Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000

AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne*, in *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, a cura di Wolf Schmid e Wolf-Dieter Stempel, Wien, Wiener Slawistischer Almanach

ROSWITHA MUELLER, *The Uncanny in the Eyes of a Woman: Valie Export's "Invisible Adversaries"*, in "SubStance", Vol.11, n.4, issue 37-38, A Special Issue from the Center for Twentieth Century Studies, pp. 129-139

1984

HANS BELTING, *La fine della storia dell'arte, o La libertà dell'arte*, tr.it., Torino, Einaudi, 1990

HAL FOSTER, a cura di, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle

MICHAEL FRIED, *Painting Memories: on the Containment of the Past in Baudelaire and Manet*, in "Critical Inquiry", vol 3, n. 10, pp.510-542

ERNST H. GOMBRICH, *Custodi della memoria. Tributi ed interpreti della nostra tradizione culturale*, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1985

FREDRIC JAMESON, *Postmodernism and Consumer Society*, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, a cura di Hal Foster, Seattle

1985

JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio

WENDY STEINER, *Intertextuality in Painting*, in "American Journal of Semiotics", vol.3. n. 4., pp. 55-67

1986

THOMAS J. WILLIAM MITCHELL, *Iconology Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986

KEITH MOXEY, *Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art*, in "New Literary History", n. 17, pp. 265-274

SALVATORE SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, in vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Einaudi, Torino, pp. 373-486

1987

NORMAN BRYSON, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press

OMAR CALABRESE, *L'età neobarocca*, Roma, Laterza, 1987

DAVID CARRIER, *The Era of Post-Historical Art*, in "Leonardo", vol.20, n.3

DAVID EBITZ, *Norman Bryson, "Vision and Painting: The Logic of the Gaze"*, in "Art Bulletin", n. 69, pp. 155-158

Effetto Arcimboldo: trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 15 febbraio-31 maggio 1987), Milano, Bompiani, 1987

1988

HAL FOSTER, a cura di, *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press

PETER FRANK, *Postwar Performance: Mixing Means and Metiers*, in *Ars Electronica: The Art of Scene*, catalogo della mostra, 1988, disponibile al sito di Ars Electronica sull'indirizzo http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9066

MARTIN JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, a cura di Hal Foster, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Seattle, Bay Press, pp. 3-38

1989

EUGENIO BATTISTI, *Meditando sull'inutile*, in *La natura morta in Italia*, vol. 1, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, Milano, Electa, pp. 15-38

CLAUS CLÜVER, *On Intersemiotic Transposition*, in "Poetics Today", n. 10, vol. 1, pp. 55-90

PAUL CONNERTON, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press

DAVID FREEDBERG, *Il Potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, tr.it. Torino, Einaudi, 1993

FELIX THÜRLEMANN, *Il compianto di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore*, tr.it., in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di Lucia Corrain, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 81-98

1990

NORMAN BRYSON, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books

JONATHAN CRARY, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press

JURIJ M. LOTMAN, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press

1991

MIEKE BAL, *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press

NORMAN BRYSON, *The Ideal and the Abject: Cindy Sherman's Historical Portraits*, in "Parkett", n. 29, pp. 91-3

ARTHUR DANTO, CINDY SHERMAN, *History Portraits: Cindy Sherman*, New York, Rizzoli

ID., *Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits*, in ID, CINDY SHERMAN, *History Portraits...cit.*, pp. 5-14.

MAURIZIO GHELARDI, *La scoperta del Rinascimento. L'"Età di Raffaello" di Jacob Burckhardt*, Torino, Einaudi

1992

JAN ASSMAN, *La memoria culturale, Scrittura ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, tr.it., Torino, Einaudi, 1997

MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi

RÉGIS DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr.it., 1999

MICHAEL ANN HOLLY, *Iconografia e iconologia. Saggio sulla storia intellettuale*, tr.it., Milano, Jaca Book, 1993

HANS LUND, *Text as a Picture. Studies of Literary Transformation of Picture*, Lewiston. Edwin Mellen

1993

AIGNER CARL, *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Appropriationen kunsthistorischer Werke*, in *Diskurse der Bilder: photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museums, 26.11.1993 - 10.1.1994), a cura di Richard Kriesche, Carl Aigner, Wien, Kunsthistorisches Museums

MIEKE BAL, *His Master's Eyes*, in *Modernity and Hegemony of Vision*, a cura di David M. Levin, Berkeley, University of California Press, pp. 379-404

Copier créer: de Turner a Picasso. 300 oeuvres inspirees par les maitres du Louvre, catalogo della mostra (Musée du Louvre, Paris, 25 avril-26 juillet 1993) Paris, Reunion des musées nationaux

DOUGLAS CRIMP, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press

Diskurse der Bilder: photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke, catalogo della mostra... cit.

JAMES ELKINS, *From Copy to Forgery and Back Again*, in "The British Journal of Aesthetics", n.33, vol. 2, pp.113-20.

JOHANNES FABIAN, *Ethnographic Objectivity Revisited: From Rigor to Vigor*, in

Rethinking Objectivity, a cura di Allan Megill, Durham, London, Duke University Press, pp. 81-108, ristampato in ID., *Antropology with an attitude: critical essays*, Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 11-32

HAL FOSTER, *Postmodernism in parallax*, in "October", vol. 63, pp. 3-20

HOWARD HALLE, FRED WILSON, *Mining the Museum*, in "Grand Street", n. 44, pp. 151-172

MARTIN JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley, LA, London, University of California Press

JURIJ M. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione*, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1993

THOMAS MCEVILLEY, *Ceci n'est pas un Bidlo? Rethinking Quotational Theory*, in *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting in the Post-Modern Era*, Cambridge, Cambridge University Press

MARINA SITT, ATTILA HORÀNY, *Kunsthistorische Suite über das Thema des Zitats in der Kunst*, in *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke... cit.*, pp. 23-38

VICTOR STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici, e artefici nella pittura europea*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1998

1994

GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, in ID. *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte, Meltemi Editore, Roma, 2009, pp. 37-67

ID., *La questione delle immagini*, in *La svolta iconica... cit.*, pp. 69-87

GÉRARD GENETTE, *L'Opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, tr.it., Bologna, Clueb, 1999

JURIJ M. LOTMAN, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio

ROSWITHA MUELLER, *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press

1995

HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine revision nach 10 Jahren*, München, Beck Verlag

TONY BENETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, New York,

Figure del corpo 1895-1995, catalogo della 46a Esposizione Internazionale d'Arte Venezia (Venezia, 11 giugno-15 ottobre 1995), Venezia, Marsilio, 1995

ABIGAIL SOLOMON-GODEAU, *Conscientious Objectification: Lynn Hershman's Paranoid Mirror*, in *Paranoid mirror - Lynn Hershman*, a cura di Solomon-Godeau Abigail, Seattle, Seattle Art Museum, pp. 23-31

ANDREAS HUYSSSEN, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge

NICHOLAS MIRZOEFF, *Bodyscape. Art. Modernity and the Ideal Figure*, London and New York, Routledge

WILLIAM J. THOMAS MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press

NICOLA PASQUALICCHIO, *Maladea. Fantasmi classici in racconti dell'Ottocento*, Padova, Esedra

HELENE E. ROBERTS, a cura di, *Art History through the Camera Lens*, Amsterdam, Gordon and Breach publishers

CHRISTA SCHNEIDER, *Cindy Sherman, History portraits: die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, München, Paris, London, Schirmer/Mosel

GERALD SILK, *Reframes and Refrains. Artists Rethink Art History*, in "Art Journal", vol. 54, n.3, pp. 10-19.

PEETER TOROP, *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, tr.it., Milano, Hoepli, 2010

MICHEL-ROLPH TROUILLOT, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Massachusetts, Beacon

1996

DANIEL ARASSE, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2007

MIEKE BAL, *Leggere l'arte?*, tr.it, in *Teorie dell'immagine...cit.* pp. 209-240.

VICTOR BURGIN, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press

WHITNEY DAVIS, *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, Pennsylvania State University

HAL FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, tr.it., Milano, Postmedia, 2006

MICHAEL ANN HOLLY, *Past looking: historical imagination and the rhetoric of the image*, Ithaca, Cornell University Press

RICHARD LEPPERT, *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*, Boulder, Westview Press

CHRISTINE ROSS, *To touch the Other: A Story of Corpo-Electronic Surfaces*, in "Public", n.13.

HILLEL SCHWARTZ, *The culture of the copy. Striking likenesses, unreasonable facsimiles*,

New York, Zone Books

1997

YVE-ALAIN BOIS, ROSALIND KRAUSS, *L'informe: istruzioni per l'uso*, tr.it., Milano, Mondadori, 2003

REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri

ULLA-BRITTA LAGERROTH, HANS LUND, ERIK HEDLING, a cura di, *Interart Poetics: Esseys on the Interrelations of the Arts and Media*, Rodopi

Media Art History, a cura di Hans-Peter Schwarz, ZKM Center for Art and Media technologies, Karlsruhe, Munich, Prestel

PEGGY PHELAN, *Mourning Sex: Performing Public Memories*. London and New York, Routledge

GERALD SIDER, GAVIN SMITH, a cura di, *Between History and Histories. The Making of Silences and Commemorations*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press

ELIZABETH A.T. SMITH, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, in *Cindy Sherman: Retrospective*, catalogo della mostra itinerante tenuta nel 1997-2000, a cura di, Cindy Sherman, Amanda Cruz, Amelia Jones, Elisabeth A.T. Smith, New York, Thames&Hudson, pp. 19-31

VICTOR STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, tr.it., Milano, Il Saggiatore, 2000

ERNST VAN ALPHEN, *Caught by history: Holocaust effects in contemporary art, literature, and theory*, Stanford, Stanford university press

1998

MIEKE BAL, *Memories in the Museum: preporsterous Histories for today*, in *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, a cura di Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer, Hanover, Darmouth College, University Press of New England

HANS BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck Verlag

SILVIA BURINI, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in JURIJ M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, pp. 131-164

GERMANO CELANT, SAM TAYLOR-WOOD, *Soliloquio. Saggio/Intervista in Sam Taylor-Wood, Sam Taylor-Wood*, catalogo della mostra, (Milano, Fondazione Prada 19 Novembre 1998 – 6 Gennaio 1999), a cura di Germano Celant, Milano, Fondazione Prada, pp. 48-135

MARK A. CHEETHAM, MICHEAL ANN HOLLY, KEITH MOXEY, a cura di, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

BRUCE W. FERGUSON, *Sam Taylor-Wood. Gli occhi e le orecchie della storia, The eyes*

and ears of history, in Sam Taylor-Wood,... cit., pp. 8-21

JUDITH FRYER DAVIDOV, *Women's Camera Work: Self/Body/Other in American Visual Culture*, Durham, Duke University Press

WOLFGANG KEMP, *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception*, in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective...* cit., pp. 180-196

JURIJ M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali

ASTRID VICAS, *Reusing Culture: The Import of Détournement*, "The Yale Journal of Criticism", vol.11, n.2, pp.382-406

BARBIE ZELIZER, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Lens*, Chicago, Chicago University Press

1999

ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, tr.it., Bologna, Il Mulino, 2002

MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio. The preposterous history*, Chicago, University Of Chicago Press

GOTTFRIED BOEHM, *Dal medium all'immagine*, in *La svolta iconica... cit.*, p.165-178

JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press

MARIO COSTA, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma, Castelvechi

THOMAS DEECKE, 'Vorwort / Preface' – *Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst / Imitation, Copy, Quotation, Appropriation and Forgery in Contemporary Art: a highly confusing and almost neverending story* , 'Alles in Allem ... / All in All ...' in *ORIGINALE echt / falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst*, catalogo della mostra (Brema, Neues Museum Weserburg Bremen, Neues Museum Weserburg, 1999), a cura di ID., Bremen, Neues Museum Weserburg, pp.10-37

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, tr.it., Einaudi, Torino, 2001

GRAHAM HARWOOD in *New Horizons Award for Innovation in New Media*, in "Leonardo", vol., 34 n. 3, pp. 177-188

MARIANNE HIRSCH, *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*, in *Acts of Memory*, a cura di Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, Hanover, University Press of New England, 1999

ROSALIND KRAUSS, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, tr.it.,

Milano, Postmedia, 2005

EAD., *Celibi*, tr.it., Torino, Codice Edizioni

CLAUDIO MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Mondadori

The Museum as Muse: Artists Reflect, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1999) a cura di, Kynaston Mcshine, New York, Museum of Modern Art, 1999.

ORIGINALE echt / falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, catalogo della mostra... cit.

ROMANA REBBELMUNND, *Appropriation Art. die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt, Peter Lang, 1999

2000

GIUSEPPE BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Concetta del Montello, Terra Ferma

VALENTINA DE ANGELIS, *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, Milano, Mondadori

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr.it, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

MATTHEW FULLER, *Breach the Pieces 2000*, in <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15470.shtm>

MATTHEW GANSALLO in intervista Beryl Graham a pubblicata on line sul sito CRUMBS <http://www.crumbweb.org/getInterviewDetail.php?id=1&op=3>

Heaven: an Exhibition That Will Break Your Heart, catalogo della mostra, (Düsseldorf, Kunsthalle, luglio-ottobre 1999, Liverpool, Tate Gallery, dicembre 1999-febbraio 2000), a cura di Doreet LeVitte Harten, Ostfildern, Hatje Cantz, 1999

EILEAN HOOPER-GREENHIL, *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge

HOMAY KING, *Vision and its Discontents: Valie Export's Invisible Adversaries*, "Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture" Vol. 22, n. 2

JEAN-LUC NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, tr.it., Milano Raffaello Cortina, 2002

ROBERT ROSENBLUM, *Rememberance of the art past*, in *Encounters: New Art from Old*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery 14 June -17 September 2000) a cura di Richard Morphet, London, National Gallery, pp. 8-23

PEETER TOROP, *L'intersemiosi e la traduzione intersemiotica*, tr.it., in *Lo stesso altro, Athanor: arti visive, letteratura, semiotica, filosofia*, a cura di Susan Petrilli, Roma, Meltemi, 2001, pp. 229-238

2001

MIEKE BAL, *On Grouping: The Caravaggio Corner*, in *Looking In: The Art Of Viewing*, a cura di Ead, Norman Bryson, Amsterdam, The Gordon and Breach Publishing Group, pp. 161-190

HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, tr.it., Roma, Carrocci, 2011

LUCIA CORRRAIN, PAOLO FABBRI, *La vita profonda delle nature morte*, in *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, a cura di P. Weiermair, Bologna-Milano, Galleria d'Arte Moderna-Electa, pp. 220-228, ristampato in Ead., a cura di, *Le semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 153-168

MARIANNE HIRSCH, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in "Yale Journal of Criticism", n.14, n.1, pp. 5-37

JOSEPH W. BRANDEN, "A Duplication containing Duplications": Robert Rauschenberg's *Split Screens*, in "October", Vol. 95, pp. 3-27

LOUIS MARIN, *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi

LEV MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, tr.it., Milano, Olivares, 2002

LARRY SHINER, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, tr.it., Torino, Einaudi, 2010

JOHN C. WELCHMAN, *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam

2002

SILVIA BURINI, *La natura morta in poesia*, in "Materiali di estetica", vol. 6, Milano, CUEM, pp. 129-143

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La ninfa moderna, saggio sul pannello caduto*, tr.it., Milano, Il Saggiatore, 2004.

NICOLA DUSI, SIRI NERGAARD, a cura di, *Sulla traduzione intersemiotica, Versus. Quaderni di studi semiotici*, Milano, Bompiani

HAL FOSTER, *Design&Crime*, tr.it., Milano, Postmedia, 2003

SABINE FOLIE, MICHAEL GLASMEIER, a cura di, *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film un Video*, Catalogo della mostra (Kunsthalle Wien, 24. maggio-25. agosto 2002), Wien, Kunsthalle Wien

MICHAEL ANN HOLLY, *Mourning and Method*, in "The Art Bulletin", Vol. 84, No. 4, pp. 660-669, ristampato in *Compelling visibility. The work of art in and out history*, a cura di Farago Claire, Zwijnenberg, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003

AMELIA JONES, *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, in "Signs", Vol. 27, No.4, pp. 947-978

EKKEHARD MAI, KURT WETTENGL, a cura di, *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, catalogo della mostra (München, Haus der Kunst und Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 2002), Wolfartshausen, Edition Minerva

LEV MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, tr.it. Olivares, Milano, 2002

MEYER SCHAPIRO, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative*, tr. it. in ID., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, pp. 92-119

JULIAN STALLABRASS, *Rehearsal of memory*, in *Factor 1995*, a cura di Claire Doherty, Liverpool, FACT,, disponibile anche on-line sul sito del Courtauld Institute all'indirizzo http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/writings.shtml

WENDY STEINER, *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*, Chicago, University of Chicago Press

VICTOR STOICHITA , *Malerei und Skulptur im Bild – das Nachdenken der Kunst über sich selbst*, in *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier...* cit.

CHRISTINE WALTER, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie*, Weimar, VDG

CHRISTOPH ZUSCHLAG, *Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert*, in, *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier...* cit., pp.170-189.

2003

AGAZZI ELENA, *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano, Bruno Mondadori

BERNARD AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003 – 22 febbraio 2004), a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, pp. 73-89

MIEKE BAL, *Visual essentialism and the object of visual culture*, in "Journal of Visual Culture", n. 2, pp. 5-32

NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, tr. it., 2004, Postmediabooks, Milano

MARTHA BUSKIRK, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Massachusetts, MIT Press

AGOSTINO DE ROSA, *Eclisse dello sguardo*, in *Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale*, a cura di Agostino De Rosa, Padova, Il Poligrafo, pp. 9-23.

CLAIRE FARAGO, ROBERT ZWIJNENBERG, a cura di, *Compelling visuality. The work of art in and out history*, Minneapolis, University of Minnesota Press

NICOLA DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET

FEDERICO FERRARI, JEAN-LUC NANCY, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino

Fast Forward: Media Art Sammlung Goetz, catalogo della mostra (Karlsruhe, Zentrum für

Kunst und Medientechnologie 11.10.2003 – 29.02.2004), a cura di, Ingvild Goetz, Stephan Urbaschek, Ostfildern, Hatje Cantz

GRAHAM HARWOOD, “Uncomfortable Proximity”: *The Tate Invites Mongrel to Hack the Tate's Own Web Site*, in “Leonardo”, Vol. 36, n. 5, pp. 375-380

KATRIN KASCHADT, *Sam Taylor-Wood*, in *Fast Forward...* cit., pp. 357-367

Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age, a cura di Hans-Ulrich Gumbrecht, Stanford, Stanford University Press

ANGELA NDALIANIS, *Caravaggio reloaded: neo-baroque poetics*, in *Darkness&Light. Caravaggio&his work*, catalogo della mostra (Art Gallery of New South Wales, 29 novembre 2003- 22 febbraio 2004, National Gallery of Victoria 11 March-30 May 2004), The Domain Art Gallery NSW

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *La Vecchia*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"...* cit., pp.162-167

Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre-15 febbraio 2004) a cura di Omar Calabrese e Claudio Strinati, Milano, Silvana Editoriale

2004

GOTTFRIED BOEHM, *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini*, in *La svolta iconica...* cit., pp.105-124

LUCIA CORRAIN, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Roma Meltemi

LISA G. CORRIN, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, in *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, a cura di Gail Anderson, Lanham, Altamira Press, pp. 248-256

GISELA FEHRMANN, ERIKA LINZ, ECKHARD SCHUMACHER, BRIGITTE WEINGART, a cura di, *Originalcopie. Praktiken des sekundären*, Colonia, DuMont

JACQUES FONTANILLE, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi

RUDOLF FRIELING, *Reality / Mediality Hybrid processes between art and life*, in *Medien-Kunst-Netz 1. Medienkunst im Überblick/Survey of Media Art*, a cura di Rudolf Frieling, Dieter Daniels, pp.118-161; pubblicato sul sito *media art net* all'indirizzo: http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/performance/scroll/

ISABELLE GRAW, *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art*, in *Louise Lawler and Others*, Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 45-67

HANS-ULRICH GUMBRECHT, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press

PETER KRAPP, *Deja Vu: Aberrations Of Cultural Memory*, Minnesota, University of

Minnesota Press

CHRISTIAN MOELLER, *A time and place, Christian Moeller media architecture: 1991 – 2003*, Baden, Müller

ALEXANDER NAGEL, *The Copy and Its Evil twin: Thirteen Notes on Forgery*, in “Cabinet”, n. 14, pp. 102-105.

BRUNO OSIMO, *La traduzione totale: spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*, Udine, Forum

2005

HANS BELTING, *Toward an Anthropology of the Image*, in *Anthropologies of Art, Clark Studies Visual Arts*, Proceedings of Clark Conference (25-26 April, 2003), a cura di Mariët Westermann, Yale University Press, New Haven, London, pp.41-59.

ID., *Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia*, tr.it., in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, pp. 73-98

DANIEL BIRNBAUM, *Cronologia. Tempo e identità nei film e nei video degli artisti contemporanei*, Milano, Postmediabooks

MARTINA CORGNATI, a cura di, *Le immagini affamate. Donne e cibo nell'arte. Dalla natura morta ai disordini alimentari*, Catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 1. dicembre 2005-7. maggio 2006) Museumci Editore,

GERHARD GLÜHER, a cura di, *Ulrike Rosembach, Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004*, Wienand Verlag, Colonia

IRVIN SHERRI, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, in “British Journal of Aesthetics”, n. 45, pp. 123-137

ROSALIND KRAUSS, *Reinventare il medium*, in *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano

CHRISTIAN MORARU, *Memorious discourse: Reprise And Representation in Postmodernism*, Rosemont, New York

IRINA O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in “Intermedialités”, n.6, pp.43-64.

LAURA M. SAGER EIDT, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam, New York, Rodopi

SAPIR ITAY, *The Destruction of Painting: an Art History for Art that resists History*, in “Leitmotiv”, n. 5, pp. 67-75

ANTONIO SOMAINI, a cura di, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero

ID., *L'immagine prospettica e la distanza dello spettatoreIl luogo dello spettatore... cit.* pp. 53-92.

L'arte di Bill Viola, a cura di, Chris Townsend, Bill Viola, Cynthia A. Freeland, Milano, Mondadori

ERNST VAN ALPHEN, *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, University Of Chicago Press

WERNER WOLF, *Intermediality*, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London, New York, Routledge, pp.252-56

2006

ALEXANDER ALBERRO AND BUCHMANN, a cura di, *Art After Conceptual Art*, Massachusetts, The MIT Press

ANDRÁS RÉNYI, "Rembrandt And Our Age" – *After Fifty Years. From Lajos Fülep's 1956 Lecture to a Recent Exhibition of Contemporary Hungarian Artists*, in *Re:mbrandt. Contemporary Hungarian Artists respond*, a cura di Andres Renyi, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006, pp. 24-35

JAY DAVID BOLTER, BLAIR MACINTYREM MARIBERTH GANDY, PETRA SCHWEITZER, *New Media and the permanent Crisis of Aura* in "Convergence", vol. 12, n. 1, pp. 21-39

DORE BOWEN, *Imagine There's no Image (It's Easy if You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction*, in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, a cura di Amelia Jones, Oxford, Blackwell, pp. 534-556.

MARIA ROSARIA DAGOSTINO, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Roma, Meltemi

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Immagine brucia*, tr.it., in *Le teorie dell'immagine.... cit.*, pp. 241-268.

NICOLA DUSI, LUCIO SPAZIANTE, Introduzione. Pratiche di replicabilità, a cura di, ID., *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi

LINDA HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, tr.it, Roma, Armando Editore, 2011

HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, tr. it., Milano, Apogeo, 2010

AMELIA JONES, *Self/Image. Technology, representation and the contemporary subject*, New York, Routledge

EAD., *Decorporealization*, in *Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art*, a cura di Jones A. Caroline, The MIT Press

LAURA MULVEY, *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 (1991/1996)*, in *Cindy Sherman, October Files*, a cura di Johanna Burton, Cambridge, London, The MIT Press, 2006, pp. 65-82; apparso già come "A Phantasmagoria of the Female Body: the Work of Cindy Sherman", in *New Left Review*, n.188, 1991; ristampato come "Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 in *Fetishism and Curiosity*, London, British Film

Institute, 1996

ANNA MUNSTER, *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*, Hanover, New Hampshire, Dartmouth College Press, University Press of New England

BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli

MARCO SENALDI, *Cover Theory. L'arte contemporanea come reinterpretazione*, in *Remix-Remake: pratiche di replicabilità... cit.*, pp. 258-278

VICTOR STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, tr.it. Milano, Saggiatore, 2006

OSSIAN WARD, *Time gentlemen please*, in *Sam Taylor-Wood. Still Lives*, catalogo della mostra (Gateshead, BALTIC Centre for Contemporary Art, 17 may-3 september 2006) Goettingen, Steidl pp. 59-67

CHRISTOPH ZUSCHLAG, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, a cura di Silke Horstkotte, Karin Leonhard, Köln, Böhlau, pp. 89-99.

2007

JILL BENNET, *Aesthetics of Intermediality*, in "Art History", vol. 30, n. 3, pp. 432-450

GÜNTHER BERGHAUS, *From Video Art to Video Performance: the Work of Ulrike Rosenbach*, in *Avant-Garde Film*, a cura di Alexander Graf, Dietrich Scheunemann, Amsterdam, Rodopi, pp. 321-337

MARIA LUISA CIMINELLI, *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte*, Napoli, Liguori

KIRSTEN DICKHAUT, *Iconologia della memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di Elena Agazzi, Vita Fortunati, Roma, Meltemi, 2007, pp. 287-304

MARIA GIULIA DONDERO, *Fotografare il sacro: indagini semiotiche*, Roma, Meltemi

DAVID FREEDBERG, VITTORIO GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in *Teorie dell'immagine... cit.*, pp. 331-351.

Gestochen scharf! Die Kunst zu reproduzieren, Catalogo della mostra, (Friedrichshafen, Zeppelin Museum, 18.10.2007 bis 20.01.2008), Heidelberg, Kehrer

OLIVER GRAU, a cura di, *MediaArtHistories*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press

HANS-ULRICH GUMBRECHT, *Is There a Problem With "Authentic Presence"?*, in *Mediale Gegenwärtigkeit*, a cur di Kiening Christian, Zurigo, Chronos Verlag, pp. 71-79

INTO ME/OUT OF ME, catalogo della mostra (New York, Berlino, Roma, 2007), a cura di Klaus Biesenbach, Ostfildern, Katje Hanz

Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion, a cura di, Slavko Kacunko, Dawn Laech, Berlin, Logos

BIRGIT NEUMANN, *La performatività del ricordo*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari...* cit., pp. 305-323

BRIGITTE PEUCKER, *The material image: Art and the Real in Film*, Stanford, Stanford University Press

Take 2: Women revisiting art history, catalogo della mostra, a cura di Janet Bishop, Mills College Art Museum, Oakland, Mills College Art Museum, 2007

ERNST VAN ALPHEN, *Visual Archives as Preposterous History*, in "Art History", vol. 30, n.3, pp. 364-382

KELLY A. WACKER, a cura di, *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing

2008

OLIVIER ASSELIN, JOHANNE LAMOUREUX, CHRISTINE ROSS, a cura di, *Precarious Visualities. New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, McGill-Queen's University Press

STEFANIA CALIANDRO, *Images d'images: le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, Harmattan, 2008

GERMANO CELANT, *Armix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano

PAOLO GODANI, *Il visibile e il visuale*, in "Fata Morgana", III, n. 8, pp. 119-127

JOHNATAN HAY, *The value of forgery*, in "RES Anthropology and Aesthetics", n. 53/54, pp. 5-20

JONES AMELIA, *This life – Lynn Hershman Leeson*, in "Frieze", n. 177, pp.172-175

KATJA KWASTEK, *Interactivity-A Word in Process*, in *The Art and Science of Interface and Interaction Design*, a cura di Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, Berlin, Heidelberg, Springer, pp. 15-26.

BRIGITTE PEUCKER, *Tableau Vivant in Film: Intermediality and the Real*, in, *Intermedialität Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*, Muenchen, Paech Joachim, Jens Schröter, a cura di, Wilhelm Fink, 2008, pp. 291-300

IRINA O. RAJEWSKY, *Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*, in, *Intermedialität Analog/Digital...* cit., pp. 47-60

LAURA M. SAGER EIDT, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Rodopi

CHRISTOPHER S. WOOD, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago and London, The University of Chicago Press

2009

ALEXANDER ALBERRO, BLAKE STIMSON, a cura di, *Institutional Critique. An*

Antology of Artist's Writings Art after New Media, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press

Col Tempo. The W. Project. Péter Forgács's installation (Venice, 53rd International Art Exhibition, Giardini di Castello, Hungarian Pavilion, 7th June-22nd November), a cura di András Rényi, 2009, Budapest, Mucsarnok Non-profit

MARGIT BERNER, *The Nazi Period Collections of Physical Anthropology in the Museum of Natural History, Vienna*, in *Col Tempo. The W. Project. Péter Forgács's installation...* cit., pp. 34-47

MARTINA CORGNATI, *L'opera replicante: la strategia dei simulacri nell'arte contemporanea*, Bologna, Compositori

ASTRID ERLI, ANN RIGNEY, a cura di, *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, Berlin, Gruyter

DAVID EVANS, a cura di, *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts

ID., *Introduction*, in *Appropriation...* cit., pp. 12-23

Fare mondi, Catalogo della 53. Esposizione Internazionale d'Arte (Venezia, 7 giugno – 22 novembre 2009), a cura di Daniel Birnbaum, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI, *Analytical Spaces. Installations by Péter Forgács*, in *Col tempo. The W. Project. Péter Forgács's installation...* cit., pp.78-93

BRIGIT MERSMANN, ALEXANDRA SCHNEIDER, *Cultural Transmission and the Mission of Images*, in *Transmission Image Visual Translation and Cultural Agency*, a cura di Brigit Mersmann and Alexandra Schneider, Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-8

ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Introduzione*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo...* cit., pp. 9-35

ANDRÁS RÉNYI, *Time to Gaze. Viewpoints for exploring the Exhibition*, in *Col tempo. The W. Project. Péter Forgács's installation...* cit., pp.10-25.

KAJA SILVERMAN, *Flesh of My Flesh*, Stanford, Stanford University Press

WOLFGANG ULLRICH, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin

ERNST VAN ALPHEN, *Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Péter Forgács*, in *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective (Einstein Meets Magritte: An Interdisciplinary Reflection on Science, Nature, Art, Human Action and Society)*, a cura di Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle, Nicole Note, Springer, pp.137-155

WERNER WOLF, a cura di, *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, Amsterdam, New York, Rodopi

ID., *Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions*, in a cura di ID., a cura di, *Metareference across Media...* cit.,

pp.1-88

2010

ALESSANDRO ALFIERI, *La riflessione di McLuhan, tra antropologia dei media e teoria dell'arte*, in "Lo sguardo. Rivista di Filosofia", III, n. 4, pp. 1-15.

LENA BADER MARTIN GAIER, FRANK WOLF, a cura di, *Vergleichendes Sehen*, München, Paderborn, Fink

COSTANZA BARBIERI, DALMA FRASCARELLI, a cura di, *Natura morta. Rappresentazione dell'oggetto. Oggetto come rappresentazione*, Atti del Convegno internazionale di studi Napoli (Accademia di Belle Arti 11-12 dicembre 2008) Napoli, Arte'm

GIUSEPPE BARBIERI, *Storia dell'arte e storia della cultura*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010) a cura di ID., Silvia Burini, Concetta del Montello, Terra Ferma, pp. 14-24

ANNA BLUME HUTTENLAUCH, *Appropriation Art - Kunst an den Grenzen des Urheberrechts*, Baden-Baden, Nomos

TATJANA BARTSCH, MARCUS BECKER, HORST BREDEKAMP, CHARLOTTE SCHREITER, a cura di, *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin, De Gruyter

HENRI DE RIEDMATTEN, *Bill Viola's Tears. Refraction, Reflection, Disturbance*, in *Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, a cura di Kleihues Alexandra, Nauman Barbara, Pankow, Zurigo, Chronos Verlag, pp. 325-344

LARS ELLESTRÖM, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*, in *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, a cura di ID, Palgrave Macmillan

PAOLO FABBRI, *Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità*, in *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, a cura di Tiziana Migliore, Aracne Editrice, Roma

MATTHEW GANSALLO, *Curating New Media*, in *Museums in a Digital Age*, a cura di Ross Parry, London, New York, Routledge

MICHAEL FRANCIS GIBSON, LECH MAJEWSKI, *Bruegel: the mill & the cross*, Olszanica, Bosz & Angelus Silesius

BERYL GRAHAM, SARAH COOK, *Rethinking Curating. Art after New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press

ANGELA MENGONI, *Sulla teoria lotmaniana dell'ansambl'. Esplosioni anacronistiche da Burden a Manet*, in *Incidenti ed esplosioni: A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, a cura di Tiziana Migliore, Roma, Aracne, pp. 115-148

ALEXANDER NAGEL AND CHRISTOPHER S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books

DOMENICO QUARANTA, *Media, New Media, Postmedia*, Postmediabooks, Milano

JÖRGEN SCHÄFER, PETER GENDOLLA, a cura di, *Beyond the screen: transformations of literary structures, interfaces and genres*, Bielefeld, Transcript

VICTOR STOICHITA, *How to taste a painting*, in, *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung...* cit., pp. 313-234

ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma, Laterza

CHRISTOPH ZUSCHLAG, *Transformation der Antike in der zeitgenössischen Kunst*, in BARTSCH, BECKER, BREDEKAMP, SCHREITER, a cura di, *Das Originale der Kopie Antike...* pp. 314-328.

2011

KATHARINA BANTLEON, *From Readymade to 'Meta²'. Metareference in Appropriation Art*, in *The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, attempts at explanation*, a cura di Werner Wolf, Amsterdam, Rodopi, pp. 305-337

PACO BARRAGÁN, *Let's Per-form! Form and Performance of the Pictorial Moving Image*, in *When the Painting Moves...Something Must be Rotten!*, a cura di Wendt Selene, Paco Barragán, Milano, Charta, pp.11-17

MARCO BERTOZZI, *Il footage al lavoro. Memorie ritrovate e documenti di creazione*, in *Far comprendere far vedere*, in *Far Comprendere far Vedere: cinema, fruizione, multimedialità. Il caso "Russie!"*, atti del Convegno (Venezia 7-8 luglio 2010), a cura di Marco del Monte, Vicenza, Terraferma, pp. 37-45

ID., *Col Tempo. Il padiglione ungherese di Péter Forgács*, in *Sulla 53a Biennale di Venezia. Quaderni sull'opera d'arte contemporanea 2*, Milano, et al., pp. 78-88

RICHARD BRILLIANT, DALE KINNEY, a cura di, *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, Burlington, Ashgate

Cinema's alchemist: the films of Péter Forgács, a cura di, Bill Nichols, Michael Renov, Minneapolis, University of Minnesota Press

Franziska Megert. Werke 1980-2011. Jeu de lumière, catalogo di mostra (Biel, CentrePasquart, 26 giugno-28 agosto 2011), a cura di Dolores Denaro, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst

JAMES ELKINS, MAJA NAEF, a cura di, *What is an image?*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press

GLENDA FRANCHIN, *Numbering Faces. Col tempo. The W. Project and the Ways of Pre-vision*, in *Il canone cinematografico/The Film Canon*, Atti del XVII Convegno internazionale di studi sul cinema (Udine, 16-18 marzo 2010), a cura di Pietro Bianchi, Giulio Bursi e Simone Venturini, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese

HANNEKE GROOTENBOER, *The Pensive Image: On Thought in Jan van Huysum's Still Life Paintings*, in "Oxford Art Journal", vol. 34, n.1, pp. 13-30.

OLIVER GRAU, a cura di, *Imagery in the 21st century*, Cambridge, MIT Press

WULF HERZOGENRATH, *Alte Themen – zeitgemässe Form*, in *Franziska Megert. Werke 1980-2011...* cit, pp. 16-19.

AARON KERNER, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*, New York, The Continuum

DONALD KUSPIT, *Some Thoughts About the Significance of Postmodern Appropriation Art*, in BRILLIANT, KINNEY, a cura di, *Reuse Value. Spolia and Appropriation...* cit., pp. 237-250

JORGE IZQUIERDO LATORRE, *Haute technologie au Musée: tradition et innovation dans les œuvres de Bill Viola*, in *Ethique, esthétique, communication technologique dans l'art contemporain ou Le destin du sens* (atti del convegno internazionale, Artmedia X, Paris, 12-13 dicembre 2008), a cura di Mario Costa, Paris, L'Harmattan

ROBERT K. LOGAN, *Figure/Ground: Cracking the McLuhan Code*, in “e-compòs”, vol. 14, n. 3, pp.1-13

JOSEPH NECHVATAL, *Immersion Into Noise*, University of Michigan Library, Open Humanities Press

Offenes Depot #2, Melvin Moti, The Art of Orientation, catalogo della mostra (Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, 12 November 2011- 04.03. 2012), a cura di Melvin Moti, Alice Koegel, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart

JAVIER F. PANERA CUEVAS, *Painting and the moving image: A Little-Big History*, in *When the Painting Moves...Something...* cit., pp.11-17

JENS SCHRÖTER, *Discourses and Models of Intermediality*, in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 3, n. 13, Thematic issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice, a cura di Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Varela Azcárate, Haun Saussy, and Jan Mieszkowski, pp. 2-8; disponibile on line all'indirizzo <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>>

ERNST VAN ALPHEN, *Toward a New Historiography: The Aesthetics of Temporality*, in *Cinema's alchemist: the films of Péter Forgács...* cit., pp. 59-74

DENIS VIVA, *L'immagine rimediata. Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti visive negli anni sessanta*, in “I Palinsesti”, n.1, rivista on line, pp.63-82

ISABELLE WALLACE LORING, JENNIE HIRSH, *Contemporary Art and Classical Myth*, Ashgate Publishing Limited

SELENE WENDT, *Iconographical Reformulations of Painting in Contemporary Art*, in *When the Painting Moves...Something ...* pp.18-22

2012

GIUSEPPE BARBIERI, *Il museo brucia*, in *Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di Francesca Cappelletti, Anna Cerboni Baiardi, Valter Curzi, Cecilia Prete, Ancona, il lavoro editoriale, pp. 33-41

Cindy Sherman, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 26 febbraio-11 giugno 2012; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 14 giugno-7 ottobre 2012, Minneapolis, Walker Art Center, 10 novembre 2012-17 febbraio 2013, Dallas, Museum of Art, 13 marzo-9 luglio 2013) a cura di Eva Respini, Johanna Burton, John Waters, New York, Museum of Modern Art

PAOLO FABBRI, *È l'era remix*, in "Alfabeto2", n.16

MARTIN KEMP, *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, New York, Oxford University Press

ANGELA MENGONI, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena, S&B Editori

Déjà-vu?: die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, catalogo della mostra, (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 21.04.2012 – 05.08.2012), a cura di Ariane Mensger, Bielefeld, Kerber

BARBARA POLLACK, *Copy Right*, in "ARTnews", Marzo, pp. 76-83

MICHAEL ROTH, a cura di, *Memory, trauma, and history: essays on living with the past*, New York, Columbia University Press

Seduced by Art. Photography Past and Present, catalogo di mostra (Londra, National Gallery, 31 ottobre 2012-12 gennaio 2013), a cura di Hope Kingsley, London, National Gallery Company, Yale University Press

CHRISTOPH ZUSCHLAG, »Die Kopie ist das Original« — *Über Appropriation Art*, in *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube... cit.*, pp. 126-135

2013

Perservation of Digital Art: Theory and Practice: The digital art conservation project, a cura di Bernhard Serexhe, Springer, in corso di stampa

Siti web di riferimento

Per saggi e archivi di immagini

www.medienkunstnetz.de

<http://www.moma.org/>

<http://www.tate.org.uk>

Per le opere d'arte trattate

In still life 2001-1010 di John Baldessari

<http://in-still-life.com/index.php>

Uncomfortable Proximity di Mongrel

<http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15266.shtm>

Su Mongrel e Graham Harwood

www.mongrel.org.uk

Il catalogo completo dell'installazione *Col Tempo. The W. Project* di Péter Forgács è disponibile all'indirizzo

<http://www.coltempo.hu/>

Ringraziamenti

Il mio primo grazie è rivolto al professore Giuseppe Barbieri, tutor di questa ricerca, che mi ha permesso di lavorare su un tema difficile ma appassionante. Lo ringrazio per tutti i preziosi consigli e il supporto.

Vorrei ringraziare anche la professoressa Silvia Burini che mi ha fatto conoscere il pensiero di Jurij M. Lotman, e le cui indicazioni sono sempre state una fonte di riflessione e di apertura, anche al di là dei limiti del presente lavoro.

Il mio ultimo grazie va alla mia famiglia: a mio marito Ernesto che mi è stato vicino, e che insieme a me ha visto e imparato moltissime cose inaspettate; e ai miei genitori che, anche a distanza, mi hanno sempre sostenuta.