

Il fregio disarticolato di William Kentridge. Dalla memoria di antichi trionfi ai lamenti sopiti della storia di Roma

Valentina Porcheddu



William Kentridge, *Morte di Remo*, 2016, Roma, Lungotevere.

“Decorazioni effimere che imitano l’eterno, in una città dove l’eterno è rovina”, scrive Salvatore Settis (*Incursioni*, alla pagina 422) riferendosi ad “archi trionfali, decorazioni di ponti, edicole e padiglioni, colonne, obelischi e guglie, castelli e trofei, fontane, carri e carrozze, palchi e teatri, facciate posticce” ovvero a quella scenografia del trionfo che dall’Antichità al Medioevo vide sfilare per le strade di Roma imperatori e papi. Tuttavia, questo paradigma ben si adatta anche a *Triumphs and Laments*, l’opera alla quale, nel volume edito da Feltrinelli, Settis dedica il denso capitolo intitolato *William Kentridge: la memoria e la città*. Il fregio realizzato nel 2016 dall’artista sudafricano sul Lungotevere può infatti definirsi una decorazione ‘fuggitiva’ che, nel rievocare storia e storie di Roma, si dissolve nell’imperituro orizzonte delle rovine – materiali e metaforiche – della Città eterna. Di questo considerevole progetto di arte pubblica e

urbana venuto a scuotere un fiume fecondo eppure immobile, Settis descrive la genesi e il lascito, confrontandosi con i chiaroscuri di un popolo millenario narrato 'per via di levare' nel muraglione di travertino tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini. La memoria collettiva, concetto ostico - dai confini labili e a tratti dolorosi - che arriva a toccare il suo contrario, l'oblio, è qui analizzata attraverso lo sguardo raffinato e aguzzo dello studioso di rango, la cui prospettiva non elude un approccio antropologico e sociale alla ricezione dell'arte e ai suoi sovvertimenti. In questo capitolo del libro, Settis carpisce le dinamiche beffarde di un artista *engagé* qual è Kentridge trascinando il lettore/spettatore nell'esplorazione estetica ed estatica di un'opera in cui la solida pietra che servì a costruire l'Anfiteatro Flavio diviene fragile tela per un teatro d'ombre evanescenti. Kentridge muove dal desiderio di riscattare le troppe sofferenze che i trionfi celebrati a Roma hanno nascosto dietro a traboccanti fasti.

Nell'arte romana nemmeno gli imperatori uccisi muoiono mentre carri ricolmi di bottino, prigionieri spogliati del sé e teste coronate d'alloro abitano fonti letterarie e colonne coclidi. Persino Andrea Mantegna, nei *Trionfi di Cesare* dipinti per i Gonzaga di Mantova dal 1485 in poi, non ha che elogi per la guerra fatta di insegne e di trofei. Al contrario, *Triumphs and Laments* è - come spiega Settis - "una sequenza che mescola l'alto e il basso, la gloria e l'abiezione, la gioia dell'arte e i tormenti della morte" (Settis, *IncurSIONI*, alla pagina 424). Germogliato nello studio di Kentridge a Johannesburg, il progetto ha avuto un lungo processo creativo. I disegni a carboncino su carta - perlopiù riutilizzata da registri contabili - sono stati fotografati e proiettati su fogli bianchi, per poi mutare nuovamente in disegni, di dimensioni leggermente maggiori, a inchiostro di china. Fotografate in bianco e nero e poi convertite in *files* digitali, le figure tagliate, ricomposte e capovolte di Kentridge sono state trasformate a Roma in grandi *stencils* di plastica bianca di altezza variabile (fino a dodici metri). Calati singolarmente dall'alto del parapetto del Lungotevere, gli *stencils* di Kentridge sono stati quindi appoggiati al muraglione nel luogo prescelto. La fase successiva ha comportato l'intervento di alcuni operai che, servendosi delle sagome come guida, hanno rimosso con violenti getti d'acqua una parte della patina nerastra che copriva i blocchi di travertino. Il nero dello smog che abitualmente s'impadronisce delle rovine urbane è stato risparmiato dagli idropulitori mentre i vuoti degli *stencils* hanno propiziato lo svelamento del bianco che caratterizza l'arcaica pietra

di 'Piazza Tevere'. La raccolta dei 'cartoni' da visionare per la selezione dei soggetti è stata approntata da Kristin Jones e Lila Yawn, in collaborazione con gli studenti della John Cabot University di Roma, partendo dalle origini mitiche dell'Urbe. La stratificazione della memoria – che è perno del lavoro di Kentridge – si manifesta nel fregio attraverso un repertorio di temi, figure e posture proprie dell'Antichità, ai quali vengono sovrapposte, con una pertinenza per nulla ideologica e invece profondamente empatica, simboliche presenze di epoche lontane. Così, in una processione trionfale ricalcata sul ritmo della Colonna Traiana, Kentridge accosta il cadavere di Remo – ucciso, secondo la tradizione, nel 753 a.C. dal fratello Romolo – a quello di Pierpaolo Pasolini, assassinato il 2 novembre 1975 in sordide e controverse circostanze. Le fonti iconografiche che l'artista sudafricano utilizza sono per Remo una celebre illustrazione dal volume *Figures de l'histoire de la République romaine, accompagnées d'un précis historique* (1799-1800) e, per Pasolini, una foto di cronaca. Al corpo rivolto al cielo di Remo si uniscono le spoglie supine dello scrittore e regista nato a Bologna ma romano di (travagliata) adozione. La 'disobbedienza' di Remo si colloca nello stesso solco di empietà di Pasolini e, allo spazio desacralizzato del pomeriggio e dell'idroscalo di Ostia, si aggiunge un terzo 'quadro' situato nell'invisibile Via Caetani. Anche qui Kentridge cita un'immagine tristemente iconica ovvero la famosa foto che mostra il cadavere di Aldo Moro rannicchiato nel bagagliaio di una Renault rossa. A questa istantanea del 9 maggio 1978 si fonde una composizione assai singolare che ingloba una scena ispirata al Grande sarcofago Ludovisi (metà III secolo d.C.) con barbari morenti o sul punto di essere trafitti, sormontata dalla *Santa Teresa in estasi* di Gian Lorenzo Bernini che ha qui la funzione di una Vergine dolente.

Il collage, di non immediata interpretazione ma di sicuro effetto, consente a Settis di spiegare il procedimento dell' 'anacronismo' che in Kentridge non indica qualcosa 'fuori posto' ma piuttosto, secondo la connotazione che gli diede nel Seicento Giovanni Bellori, "la compresenza, entro un unico spazio pittorico, di momenti o figure storiche lontane nel tempo l'una dall'altra" (Settis, *Incursioni*, alla pagina 463). Anche nell'antica Roma, rammenta Settis, non mancavano composizioni anacronistiche e collage, come l'Arco di Costantino in cui nel 315 d.C. vennero inseriti non solo rilievi scolpiti ad hoc ma anche sculture di imperatori più antichi – Traiano, Adriano, Marco Aurelio – sostituendone la testa con quella di

Constatino. Ma Settis si spinge ancora più in là, attribuendo al grembo di Roma la nascita di un altro potente anacronismo: il Museo, istituzione che lega all'arbitraria giustapposizione di frammenti memoriali la sua ragion d'essere. Si deve tuttavia sottolineare che in Kentridge, il collage non appare né artificio politico né sopruso quanto reminiscenza mossa dal *pathos*, che trascende le epoche per riportarle a un lamento, sopito nella culla del Tevere, che grida all'universalità atemporale della violenza. Ma se l'artista sudafricano insiste sulla memoria e sui suoi rovesci - emblematica la figura di Mussolini a cavallo, ripresa da un affresco di Giovanni Brancaccio alla Mostra d'Oltremare di Napoli (1940), al quale viene amputato il braccio teso nel saluto fascista - nondimeno denuncia, in una delle pochissime scritte di *Triumphs and Laments*, ciò che non viene ricordato. Ad essere inghiottito nell'oblio non è solo il passato colonialista dell'Italia rappresentato nel fregio dal carro su cui sfila il re etiope Hailé Selassié ma anche un evento quale la piena del Tevere del 17 dicembre 1937 che costrinse un gruppo di romani a rifugiarsi su una barca. Nell'opera di Kentridge, alla rievocazione di quest'avvenimento tratta da una foto d'epoca fa da controcanto l'immagine che riproduce un instabile barcone di migranti, a sua volta sovrapposto alla nave romana ideata dal pittore spagnolo Ulpiano Checa (1894) per magnificare la naumachia voluta da Cesare in occasione del suo trionfo del 46 a.C.

L'attualità che qui ritorna quasi come un prodotto della street-art accresce dunque pesantemente l'onta della dimenticanza e insegna che non ci può essere memoria senza una coscienza civica costantemente rigenerata. Ed è questo che Salvatore Settis ha evidenziato nel capitolo consacrato, con dovizia di particolari e riflessioni, a un fregio contemporaneo, fatto non per durare ma per porre la comunità dei cittadini davanti al dolo della rimozione.
