

la rivista di **en**gramma
ottobre **2024**

217

Figure e Letture

La Rivista di Engramma
217

La Rivista di
Engramma

217

ottobre 2024

Figure e Letture

a cura di

Asia Benedetti e Antonella Sbrilli

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, margherita picciché,
daniele pisani, stefania rimini, lucamatteo rossi,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

217 ottobre 2024

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

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

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-70-6

ISBN digitale 979-12-55650-71-3

ISSN 2974-5535

finito di stampare marzo 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/217> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Figure e letture*
a cura di Asia Benedetti e Antonella Sbrilli
- Figure**
- 17 *Immaginare Penelope*
Claudio Franzoni
- 31 *Maria Lai per figure*
a cura di Antonella Sbrilli
- 39 *Figurine dal mito*
a cura della Redazione di Engramma
- 53 *Sticker Album for a New Mythology*
by Engramma Board*
- Letture**
- 71 *Scacco alla regina*
Antonella Huber
- 81 *Marina Apollonio. Oltre il cerchio*
Marianna Gelussi
- 91 *Decifrare il reale. À Rebours di Jean Hélion*
Mario De Angelis
- 101 *Andrea Lelario. Nomadi del sogno*
Antonella Sbrilli
- 111 *Oamul. Eye on blossoms*
Maria Stella Bottai
- 115 *Un giro nella stanza da lettura di Daniela Comani*
Francesca Iannotta
- 121 *Artists Making Books. Pages of Refuge*
Asia Benedetti
- 129 *Berthe Morisot. Pittrice impressionista*
Giulia Perin

139 *Segni*
Filippo Perfetti

149 *Mostrare*
Angela Vettese

Figure e letture

Editoriale di Engramma 217

a cura di Asia Benedetti e Antonella Sbrilli

Il numero 217 di Engramma si apre con la figura di Dioniso, incarnata dall'attore Nabhaan Rizwan per la serie *Kaos* di Charlie Covell (Netflix, 2024) e catturata in immagine dall'artista David LaChapelle.

A bordo piscina, fra un flipper e uno stereo portatile tutto dorato, buttato su una brandina rosa shocking, Dioniso sembra schivare con uno sguardo obliquo la luce del sole terreno, incerto se restarsene stravaccato (ha il piede destro posato a terra) o se alzarsi da sotto quella pergola iper-mediterranea per andarsene in giro chissadove. Nella rilettura del mito ideata da Charlie Covell – *poietés* della serie Netflix – il dio è instabile, insoddisfatto del suo ruolo nella famiglia olimpica, inquieto nel suo rapporto problematico con il padre Zeus; ma soprattutto è mosso da un interesse spasmodico verso la vita e i destini dei mortali, spinto ad aiutarli da una passione che neppure egli stesso domina e comprende (sul profilo e la *timé* di Dioniso nel pensiero greco, di cui si nutre anche quest'ultima epifania del dio proposta da Covell, si veda, in Engramma, *Dioniso il dio del piacere*). E nella sceneggiatura di *Kaos* sarà proprio l'amore per noi mortali e il desiderio di salvarci dal nostro destino, a indurre Dioniso a soccorrere il cantore/cantante Orfeo, disperato per la morte della sua Euridice/Riddy, e a insegnargli la strada per recuperare l'amata dall'Ade.



Dioniso era l'immagine guida anche del numero 215 di Engramma (agosto 2024), dove l'attrice Lucia Lavia dava viso e corpo alla quota feroce del Dioniso delle *Baccanti* di Euripide. Il titolo di quel numero richiamava, con l'endecasillabo "Brucia il classico alla prova del tempo", le oscillazioni distruttrici e creative, multipolari, dei rapporti con una materia complessa e irriducibile, che non smette di riaccendersi, e una volta di più ora sugli schermi digitali e portabili, così voraci di contenuti e di memi.

Dioniso compromesso col genere umano si affaccia nella prima sezione di questo numero, intitolata **Figure** e connessa, con un robusto filo a due capi, da un lato all'antico, dall'altro al contemporaneo.

La prima delle Figure intercettate è quella di Penelope, raccontata da Claudio Franzoni nel saggio *Immaginare Penelope*, tratto (per gentile concessione dell'editore) dal catalogo della mostra allestita al Parco archeologico del Colosseo, negli spazi delle Uccelliere Farnesiane e del Tempio di Romolo (*Penelope*, 19 settembre 2024 - 12 gennaio 2025). Comparando e interpolando le fonti letterarie con quelle iconografiche antiche e moderne, l'autore, che ha co-curato l'esposizione con Alessandra Sarchi, analizza gli spazi della vita quotidiana, le posture e i gesti, gli accessori della regina, valga per tutti "il gesto femminile di velarsi", per secoli rimasto associato a lei (sull'iconografia della Penelope velata, si veda in Engramma l'importante contributo di Alessandro Poggio).

A Penelope sono associati, in modo quasi proverbiale, la tela e il lavoro paziente e sapiente della tessitura. Nella mostra romana dedicata a Penelope, un nucleo di opere dell'artista Maria Lai - fatte di stoffe, telai, libri cuciti - ingaggia un dialogo nei millenni fra la figura del mito e l'artista sarda (1919-2013), che ha portato la materia e l'azione tessile a un alto livello espressivo e relazionale, ben riassunto nel titolo di una sua azione: "essere è tessere". Il regista Stefano Scialotti, che ha dedicato a Maria Lai un film-intervista, *Maria Lai. Assettata di libertà*, iniziato nel 2005 e portato a compimento molti anni dopo, fa sentire la sua voce in questo numero con *Maria Lai per figure*. Sottili riferimenti dell'artista anziana alla sua attività come a un gioco serio e assoluto, umano e divino, riportano il pensiero ai divini giocattoli di Dioniso, illusori, pericolosi e necessari.

La serie televisiva *Kaos*, che ha fornito l'immagine di copertina e ha dato il *la* a questo numero che rilancia il gioco fluido tra i poli dell'antico e del contemporaneo, offre la materia prima per il contributo a più mani *Figurine dal mito. La serie Kaos (Netflix 2024)*, che propone una lettura in sintetiche schede di alcuni personaggi del mito che compaiono nella serie: Cassandra, Ceneo, Medusa, Prometeo. Le nuove figure del mito sono passate al vaglio delle fonti classiche per rintracciare affinità e infrazioni fra il *corpus* enorme delle scritture e delle figure trasmesse nei secoli dalla tradizione classica e il guizzo dell'incarnazione presente da parte di attori e attrici, indirizzati dalla visione geniale di Charlie Covell, capace di far rivivere i miti in corpi a noi contemporanei. Il contributo è stato progettato come un esercizio basato su uno schema filologico e iconografico rigoroso; ma è anche, è soprattutto, un gioco, come dichiara il titolo che richiama l'album in cui da bambini raccoglievamo, dopo ricerche, negoziazioni e scambi, le immagini del nostro pantheon, fosse esso fatto dei calciatori o dei personaggi dei fumetti prediletti. *Figurine dal mito*, il contributo corale che abbiamo pensato e realizzato in squadra sulla serie di Netflix, è un modo di dire che non abbiamo dimenticato, nel nostro mestiere di studiosi, di coltivare più o meno fedelmente la pratica intelligente imparata da bambini: il gioco metodologicamente importante che consiste nel raccogliere, incrociare e scambiarsi le figurine del sapere.

La sezione **Lettere** si apre con il contributo di Antonella Huber Scacco *alla regina. Christoph Büchel alla Fondazione Prada di Venezia*. Nella sua analisi della mostra Huber percorre il fittizio banco dei pegni, basato sull'impianto originale del Monte di Pietà di Venezia, ricostrui-

to dall'artista svizzero in forma di ambiente immersivo, disordinato, carico di indizi, fra cui ricorrono le scritte "House of Diamonds. Queen of Pawns". Per orientarsi nell'accumulo di riferimenti al tema della trasformazione dei rifiuti in valore nel capitalismo, l'autrice chiama a supporto la novella di Giovanni Verga, *La roba*, e si addentra nell'ambiguità del termine *pawn*, in inglese 'pegno' e 'pedone', per decifrare la partita a scacchi giocata dall'artista con i sistemi dell'arte, della finanza, del linguaggio – e con lo stesso spazio dell'esposizione che è il palazzo di Caterina Cornaro, regina di Cipro.

Si rimane a Venezia con il saggio di Marianna Gelussi, *Marina Apollonio. Oltre il cerchio. Per un eros dell'arte programmata*. L'autrice, che cura presso la Collezione Guggenheim la mostra dedicata a Marina Apollonio, ripercorre puntualmente la ricerca e la carriera dell'artista, nata nel 1940 e riconosciuta come una delle maggiori esponenti dell'arte optical e cinetica. L'opera di quest'artista, ci spiega Gelussi, "dimostra, nella sua vitalità, che l'arte programmata, l'astrazione geometrica, *optical*, non sono così fredde come si crede: c'è dietro corpo, attrazione magnetica, pulsione, una sorta di eros di cui è partecipe colui che guarda". Nel numero 193 (luglio 2022), Engramma aveva ospitato il contributo di Guglielmo Bottin sulla fusione circolare tra arte cinetica e testo musicale elettroacustico.

Basandosi sulla retrospettiva che il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ha dedicato al pittore Jean Hélion (*Jean Hélion. La Prose du Monde*, 2024), Mario De Angelis nel suo contributo *Decifrare il reale. À Rebours di Jean Hélion*, presenta una lettura di una tela cardinale, eseguita nel 1947. Composta da un montaggio di tre citazioni di opere precedenti, e intesa dalla critica come una riflessione sul passaggio dell'artista dall'astrazione al figurativo, l'opera, secondo l'autore, contiene una serie di interrelazioni sincroniche e di echi latenti tra le figure rappresentate, ponendosi come "una dichiarazione di autonomia da parte dell'artista", libero di attraversare epoche e tecniche.

Di tecniche calcografiche e della loro pertinenza contemporanea si parla nell'articolo di Antonella Sbrilli, *Andrea Lelario. Nomadi del sogno*. Il testo riprende il titolo della mostra dell'incisore Andrea Lelario, allestita al Mattatoio di Roma (autunno 2024), per raccontarne alcuni aspetti salienti che collegano la perizia nella tecnica calcografica, l'amore per il paesaggio mitologico laziale, la pressione dell'immaginario nella pratica quotidiana del disegno. Oltre a decine di acqueforti, bulini, maniere nere, e alle matrici in rame corrispondenti, la mostra espone più di 600 disegni su taccuini, questi ultimi provenienti in gran parte dall'esemplare acquisito dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Questi disegni di piccole dimensioni, in particolare, sono sfide all'attenzione e alla decifrazione: vi si affollano forme che richiamano dettagli botanici, cellule nervose, macchine volanti, e poi grovigli, scritture, zone informi. Nell'epoca dell'intelligenza artificiale generativa, inducono a interrogarsi sui processi generativi delle immagini che emergono attraverso il codice del disegno, e sulle risonanze e interferenze fra segno, ascolto musicale, memoria.

Un affaccio a oriente è nel contributo *Oamul. Eye on blossoms* di Maria Stella Bottai, a cui si deve una delle prime presentazioni in Italia del lavoro del pittore, illustratore e performer ci-

nese Oamul Lu. Nel suo pezzo basato anche su un'intervista con l'autore, Bottai percorre la grande retrospettiva dell'artista al Museum of Contemporary Art di Shanghai (2024), a cura di Miriam Sun e Li Zheng Zhong. E lo fa a partire dall'allestimento, in cui domina un enorme gonfiabile in forma di leopardo giallo, che deriva da una tempera dell'artista. Si tratta di un elemento di scena che introduce nella "finzione magica" delle opere dell'artista, interessato a restituire le trasformazioni stagionali, gli incontri simbolici, le fonti orientali e occidentali su cui si è formato, come se una finestra albertiana si aprisse sui parchi e le radure della natura cinese.

Francesca Iannotta nel suo contributo *Un giro nella stanza da lettura di Daniela Comani* racconta come, nella mostra personale dell'artista, dal titolo *The Reading Room* (Berlino 2024), il tema del *gendering* si fonda con mondi in apparenza distanti, la cronaca nera e la forma dei libri. Una parte consistente delle opere esposte appartiene infatti alla serie *You Are Mine*, in cui negli articoli di giornale che raccontano di femminicidi i pronomi sono invertiti, provocando una profonda sorpresa in chi legge. Gli articoli modificati e stampati in grande sono esposti come un fregio, allestiti in un libro d'artista (Monroe Books) e affissi in cartelloni stradali. In parallelo a questa serie, Comani lavora da anni alla *Orlando's Library*, che trasforma i protagonisti dei libri del canone occidentale da maschili in femminile e viceversa: le copertine così modificate sono stampate in scaffalature illusionistiche che occupano intere pareti, in un gioco di inganni ottici e cognitivi.

Ai libri d'artista già citati in questa rassegna, quelli di Maria Lai e quelli di Daniela Comani, si aggiunge una antologia di esemplari straordinari, in mostra all'American Academy di Roma, che raccontano a loro modo la storia dell'arte dal principio del Novecento a oggi. Asia Benedetti, nel suo articolo presenta la mostra *Artists Making Books. Pages of Refuge* (27 novembre–7 dicembre 2024) che esplora l'utilizzo del libro come medium creativo da parte degli artisti. Lo spazio è scandito da una sequenza di libri, attraverso un'eterogeneità di forme, formati, elementi verbali, visivi, tecniche, si riflette in operazioni artistiche e verifiche materiali pensate attorno alla, e nella, forma-libro. Il libro, vettore formale di idee e di esperienze, incapsula l'evoluzione dei linguaggi artistici e dei cambiamenti sociali. La pagina diventa spazio di gioco e di liberazione dall'egemonia del linguaggio verbale, collaterale al pensiero e alla pratica creativa. Il contributo ripercorre la mostra mettendo in evidenza il dialogo tra il pensiero degli artisti e le elaborazioni estetiche sul medium, mettendo in evidenza i punti di tangenza tra le poetiche dei diversi autori.

Giulia Perin, la co-curatrice, con Maria Teresa Benedetti, della mostra della GAM di Torino (16 ottobre 2024–9 marzo 2025), presenta il contributo *Berthe Morisot. Pittrice impressionista*. Dalle quaranta opere, tra disegni, pastelli, pitture e incisioni, emerge un mondo pittorico di cose vive e vibranti immortalate in uno stile luministico e tattile. La mostra ricostruisce l'immagine e la carriera dell'unica pittrice impressionista, che è ora al centro di una meritata attenzione. Il percorso espositivo costruisce un dialogo con l'artista contemporaneo Stefano

Arienti che restituisce agli ambienti delle sale l'ariosità evocata nelle opere esposte con l'inserimento anche di elementi olfattivi e tessili.

Una antologia critica di Filippo Perfetti include Tacita Dean, Meredith Monk, Anthony McCall e Adrian Paci e, attraverso una serie di lavori esposti recentemente, riflette sulla persistenza delle tracce, la cura della memoria e il significato dell'assenza nell'arte contemporanea. *Still Life* di Tacita Dean (spazio PIETRO, Palazzo Tanari di Bologna, 1-4 febbraio 2024) che in un esercizio di appropriazione riprende le composizioni di nature morte di Morandi con una macchina da presa e le rimonta in sequenze ravvicinate e fisse. *Bloodline Shrine* di Meredith Monk (Pio Istituto delle Sordomute Povere): la video installazione riattiva nel presente quello che era un luogo di cura, una poetica che cuce insieme materiali visivi e sonori. Della mostra *Anthony McCall. Solid Light* (Tate Modern di Londra, 27 giugno 2024-27 aprile 2025) è messo in luce il dialogo delle video installazioni con i corpi che attraversano gli spazi delle turbine, attraverso una costruzione geometrica dei raggi di luce. In *Compito* di Adrian Paci (Galleria Trieste Contemporanea, 9 dicembre 2023-13 febbraio 2024) malgrado l'illeggibilità della scrittura, sembra possibile una trasmissione proprio a partire dal ritmo regolare e ripetuto dei segni.

La sezione **Lecture** si chiude ad anello con la presentazione del recentissimo volume dell'autrice del contributo sulla mostra veneziana della Fondazione Prada, *io, mostro. conforme/difforme misure di realtà nella pratica espositiva* di Antonella Huber. Angela Vettese recensisce il libro facendo risaltare l'eccentrico viaggio dell'autrice negli allestimenti, un viaggio che ripercorre un apparato di installazioni attraverso bruschi cambi di prospettiva. Si discute la storia del mostrare in Occidente e la scelta di focalizzare l'attenzione in Italia sugli interventi non paratattici di Italo Rota (Milano e Reggio Emilia). Ma si discute anche l'esperienza più drammatica e crudele del *mostrare*, nel senso di creare mostri, in sovrapposizione o in contrapposizione con il corpo del visitatore.

English abstract

Starting with yet another recent reinterpretation of the myth offered by the series *Kaos*, the issue 217 of *Engramma Figures and Readings* introduces some figures, whose mythological matter continue to attract artists and audiences. *Immaginare Penelope*, written by Claudio Franzoni, co-curator of the *Penelope* exhibition held in Rome, compares literary and visual representations, analyzing gestures and postures of a lasting female figure. *Maria Lai per figure* recounts the origin of the video interview realized by the director Stefano Scialotti with the Italian artist, now on view in Cold Spring, New York. In *Figurine dal mito (Stickers from the Myth)*, some of the characters of the Netflix series *Kaos* are examined through classical sources to trace affinities and infractions between the corpus of representations and the present embodiment of actors and actresses. The second part of the issue turns toward the contemporary, offering an anthology of reviews of exhibitions held in different cities and locations: Venice: Christoph Büchel project in Fondazione Prada, reviewed by Antonella Huber, *Scacco matto alla regina. Christoph Büchel alla Fondazione Prada*, Venice: the figure of Italian artist Marina Apollonio, whose works are on view in the Guggenheim Collection, is presented by Marianna Gelussi, *Marina Apollonio. Oltre il cerchio. Per un eros dell'arte programmata*; Paris: Jean Hélon in Musée d'art moderne de la Ville de Paris, reviewed by Mario De Angelis, *Decifrare il reale. À rebours di Jean Hélon*; Rome: the etchings and drawings by Andrea Lelario in Mattatoio Testaccio, reviewed by Antonella Sbrilli, *Andrea Lelario. Nomadi del sogno*; Rome: the exhibi-

tion of artist books in the American Academy, reviewed by Asia Benedetti, *Artists Making Books*; Shanghai: the Chinese artist Oamul Lu in MoCa, reviewed by Maria Stella Bottai, *Oamul. Eyes on blossoms*; Berlin: Daniela Comani in the Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz reviewed by Francesca Iannotta, *Un giro nella stanza da lettura di Daniela Comani*; Turin: Berthe Morisot in Galleria d'arte moderna, reviewed by Giulia Perin, *Berthe Morisot. Pittrice impressionista*; Bologna: *Tacita Dean* in Spazio Pietro; Bologna: Meredith Monk in Pio Istituto delle Sordomute Povere; London, Anthony McCall in the Tate Modern; Trieste, Adrian Paci in the Galleria contemporanea, all reviewed by Filippo Perfetti, *Segni. Attraversamenti tra recenti esposizioni di Tacita Dean, Meredith Monk, Anthony McCall e Adrian Paci*. The section *Readings* is closed by Angela Vettese's review of a book that deeply delves into curatorial practice, Antonella Huber's *io, mostro conforme/difforme nella pratica espositiva* (Mimesi Edizioni, Milano-Udine 2024).

keywords | Engramma 217; Mythology; Classic Tradition; Contemporary Art; Exhibitions; Charlie Covell.

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

Figure

Immaginare Penelope

Claudio Franzoni



1 | Angelika Kauffmann, *Penelope viene svegliata da Euriclea*, 1772, olio su tela, cm 109,9 × 75, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum.

Su e giù dalle stanze di sopra

Un canto accompagna Penelope la prima volta che appare nell'*Odissea*, il canto di Femio che racconta il ritorno degli Achei da Troia ai pretendenti seduti nella casa di Ulisse. Ma il poeta dell'*Odissea* smorza subito il livello sonoro, non appena ci porta nelle “stanze di sopra”, dove il canto arriva più debole. Non tanto da impedire alla moglie di Ulisse di intenderne le parole; per questo Penelope scende a pianterreno percorrendo “l’alta scala” assieme a due ancelle^[1]. Così, in una sorta di piano-sequenza, la seguiamo dalle sue camere fino al *mégaron*, la sala in cui si trovano gli uomini che vorrebbero sposarla: “E quando giunse dai Pretendenti, / chiara fra le donne, / si fermò vicino a un pilastro del solido tetto, / tenendo davanti alle guance il lucido scialle: / da ciascun lato le era accanto un’ancella fedele^[2].” Due spazi forte-

mente connotati dal punto di vista del genere: il chiassoso pianterreno dei proci e le silenziose “stanze di sopra” di cui Penelope con le sue ancelle è signora, e in cui all’occorrenza può nascondersi[3]. Nel poema la discesa al pianterreno si ripete, con andamento formulare, altre due volte[4]: Penelope si accosta a un pilastro della casa, mentre le ancelle l’affiancano da un lato e dall’altro.

L’attenzione al rapporto delle cose tra loro – il tetto e il suo sostegno architettonico – e tra le cose e le persone, è una costante che attraversa il poema: le giare una accanto all’altra e lungo il muro nella casa di Ulisse, ad esempio[5]; oppure Ulisse travestito da mendicante che, nella propria casa, si siede sulla soglia lignea all’interno della porta, e si appoggia allo stipite a sua volta in legno[6]. Sottolineare più volte il dettaglio architettonico che fa da sfondo alla donna assolve a una doppia funzione, simbolica e iconica. Da un lato, nell’attesa del ritorno del marito, la sorte di Penelope si salda a quella della dimora regale, dall’altro la sua figura fisica si va definendo anche visivamente. Le due ancelle che le stanno accanto, da un fianco e dall’altro, servono a questo più che a un’improbabile protezione davanti ai pretendenti: cominciano a tracciarne il contorno, un profilo marcato dalla solennità, poiché le due astanti costruiscono un’implicita gerarchia (la regina di Itaca è al centro).

Come si immaginava Penelope il poeta dell’Odissea? Ricostruire questo suo aspetto, come del resto la sua personalità, non è così semplice. Il poeta la assomiglia “ad Artemide o alla dorata Afrodite”[7], ma Calipso non ha dubbi nel sentirsi superiore a lei nell’aspetto esteriore[8]; e, rispondendole, Ulisse conferma questo paragone a svantaggio della “saggia Penelope”: il suo aspetto (*èidos*) e la sua statura (*mègethos*) sono certamente inferiori a quelli della ninfa[9]. Eppure, gli stessi termini si ripresentano nelle lodi di uno dei pretendenti, Eurimaco: la moglie di Ulisse supera tutte le donne “nel volto”, “nella statura”, e “per la mente assennata”[10], affermazioni che lei stessa nega subito dopo (e anche in altra occasione)[11]: *èidos* e *mègethos* – sostiene – non sono più gli stessi dopo che lo sposo partì per la guerra.

C’è persino un momento in cui gli dèi intervengono per abbellirla. Quando, per intervento di Atena, si addormenta [Fig. 2], e la dea “puro le fece prima il bel viso, con quel belletto / divino con cui Citerea dalle belle corone / si unge, quando va all’incantevole danza delle Cariti, / e la fece più alta e robusta a vedersi, / e poi la fece più bianca dell’avorio tagliato”[12]. Le braccia sono candide, come prevede il canone estetico femminile, ma le sue, come precisa altrove il poeta, sono mani “robuste”[13].

D’altra parte, nel considerare l’immagine di Penelope disegnata dal poeta dell’Odissea, dobbiamo tener conto anche di quello che non c’è: la *cháris*, la grazia. Questo dono degli dèi può diffondersi su una persona arricchendone l’aspetto fisico, ravvivandone fascino e bellezza. Atena lo concede a Telemaco[14], e anche a Ulisse: prima davanti a Nausicaa, una volta lavato e vestito, poi nell’assemblea dei Feaci e ancora, di nuovo, dopo un bagno e con nuove vesti, dinanzi alla moglie[15].

Penelope invece non riceve il dono della *cháris*: la sua bellezza sembra concentrarsi nel suo modo di stare eretta (*mègethos*), per trasmettere visivamente dignità, eleganza, signorilità. Il suo aspetto esteriore è insomma determinato dall'esigenza di controllo sulla casa e sui suoi spazi, poiché la moglie ha assunto di fatto il compito di proteggere tutte le proprietà di Ulisse; l'intelligenza e la circospezione necessarie – la *sophrosýne* – impongono nel frattempo modi misurati, atteggiamenti prudenti, cautele. Le eccezioni non cambiano il quadro generale. Oltre alla scena in cui Penelope scende giù dai pretendenti e si copre il viso, c'è un altro momento in cui il poeta dell'*Odíssea* ci parla delle sue guance.

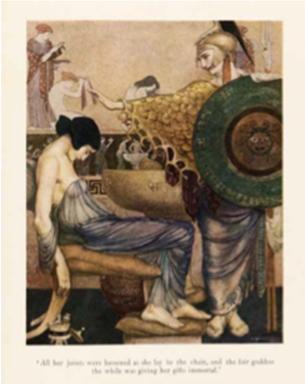
Athena le ha indotto il sonno e, mentre dorme, la dea l'abbellisce in tutto corpo, per poi andarsene; entrano le ancelle, la svegliano, e a quel punto, prima di lamentare la propria sorte piangendo, Penelope si strofina le guance con le mani^[16]. È una di quelle messe a fuoco del corpo dei protagonisti che nell'*Odíssea* a volte sorprendono per l'inattesa, improvvisa angolazione. Come quando Telemaco sveglia Pisistrato, che gli dormiva accanto, colpendogli il piede con il calcagno^[17] (oppure quando Ulisse rigira tra le mani l'arco per verificarne l'efficienza^[18]). Per non parlare dello scalciare dei piedi – “per un po' [...] non molto a lungo”^[19] – delle ancelle infedeli impiccate, che tanto colpì Horkheimer e Adorno per “l'esattezza della descrizione, che emana già la freddezza di una vivisezione anatomica”^[20].

In modo altrettanto inaspettato, e come in un'istantanea rubata, ecco la moglie di Ulisse che ride, dopo che uno starnuto di Telemaco è risuonato nella sala^[21]. Ben più ambiguo un altro suo sorriso, quello rivolto alla dispensiera Eurinome nel dirle che ha deciso di scender giù dai pretendenti^[22]; un sorriso “senza ragione” e inappropriato^[23]? Imbarazzato^[24], amaro o improvviso? L'incertezza che caratterizza certe mosse della regina sembra trasmettersi anche agli interpreti moderni.

C'è infine un dettaglio prossemico che verso la fine del poema viene raccontato dalla stessa Penelope: in procinto di partire per la guerra, il marito le parlò prendendole la mano destra: un saluto ovvio fino a un certo punto, perché la mano di Ulisse le stringeva il polso^[25]. Espressione spontanea d'affetto, ma non solo: la mano dell'uomo sul polso della moglie (*chèir'epì karpó*) era il segno fissato dalla tradizione per i rituali del matrimonio, a confermare anche visivamente la gerarchia interna alla famiglia^[26].

Lo scialle davanti alle guance^[27]

Una volta nella sala a pianterreno dinanzi ai pretendenti, Penelope indossa un “lucido scialle”^[28]; il termine usato, *krèdemnon*, ritorna nel V canto per indicare un oggetto del tutto diverso, il velo fatato ricevuto dalla dea Ino che Ulisse applicherà al petto per salvarsi durante l'ennesimo naufragio^[29]. Nello stesso canto è la ninfa Calipso a mettersi una candida veste, una cintola d'oro e un velo nel desiderio di rimarcare la propria bellezza^[30]. Come non notare che il nome di questo altro velo, *kalýptren*, è legato al verbo che indica il nascondere, *kalýptein*, e a sua volta adombra il nome della ninfa, Kalypsó, la “Nasconditrice solitaria” come scrisse Giovanni Pascoli^[31]? Che un abito nasconda il corpo e, al tempo stesso, lo abbellisca è un paradosso solo in apparenza: come insegnava Hegel nelle lezioni di estetica, i



2 | *Athena induce Penelope al sonno*, illustrazione da *The Odyssey of Homer* traduzione inglese di S.H. Butcher e Andrew Lang, con illustrazioni di Sir William Russell Flint, The Medici Society, London 1930.

3 | *Penelope alla tela*, 1480-1483, arazzo, cm 150 × 100, Boston, Museum of Fine Arts.

4 | Robinet Testard, *Penelope legge*, 1496 circa, illustrazione da una traduzione anonima di Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, miniatura su pergamena, mm 320 × 225, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. Français 599, f. 34.

vestiti spostano l'attenzione dalla pura materialità del corpo al suo agire e al suo proporsi agli altri. Nel caso di Calipso, insomma, le vesti e il velo collaborano con l'inclinazione seduttiva della ninfa.

In Penelope, invece, il velo ha un ruolo differente. Più avanti nel poema, chiederà a due ancelle di accompagnarla giù nel *mègaron*, nella sala, perché si vergogna di trovarsi da sola davanti al folto gruppo dei pretendenti[32]. Non ha tutti i torti, perché i loro sguardi, di lì a poco, faranno trasparire il loro desiderio di “giacere al suo fianco nel letto”[33]; non basta allora che la moglie di Ulisse tenga lo scialle sulla testa, occorre che esso scenda giù “davanti alle guance”, e così il volto venga coperto il più possibile.

Velarsi – come tante volte ribadiranno le immagini della ceramica attica del V secolo a.C. – è il gesto con cui la donna greca manifesta visibilmente il proprio *aidós*, il pudore, il contegno[34]. Ma i gesti non coincidono mai con un significato puntuale e si portano dietro una costellazione di sottintesi. Il velarsi di Penelope è anche un nascondersi, un celare le proprie intenzioni[35]. Come accade anche oggi presso culture diverse, mentre traduce una disposizione d'animo momentanea e individuale, il gesto del coprire il viso rinvia anche a un determinato sistema valoriale[36].

Il fatto che Penelope compaia velata anche in due immagini della fine del Quattrocento – l'arazzo di Boston [Fig. 3] e una miniatura del *De mulieribus claris* di Boccaccio [Fig. 4] – non si deve certo a un'intuizione antiquaria dei due artisti, ma al fatto che anche nella cultura europea di quel tempo coprirsi il capo era un contrassegno delle virtù morali femminili. Al cospetto dei pretendenti, dunque, Penelope è donna, madre, sposa e regina: mentre si porta lo

scialle “davanti alle guance” sottolinea tanto il proprio *aidós*, quanto la propria *sophrosýne*, insomma il pudore e la ragionevolezza, il riserbo e il buon senso.

Per secoli, nel mondo antico, il gesto femminile di velarsi è rimasto associato a Penelope. Nel suo viaggio in Grecia, a circa cinque chilometri da Sparta, Pausania incontrò un monumento isolato che interpretò come “statua del Pudore”[37]. Non descrisse la scultura, ma riportò la diceria che fosse una dedica di Icaro, il padre di Penelope. Ulisse aveva vinto la gara di corsa voluta da Icaro per scegliere lo sposo della figlia[38], senonché dopo il matrimonio il padre supplica Penelope di restare a Sparta, e non andare a Itaca. Ulisse impone allora a Penelope di scegliere tra sé e Icaro. A questo punto la donna tace, ma si copre il volto; Icaro comprende e dedica una statua (*âgalma*) al pudore. Il gesto di Penelope – un segno di vergogna come nel I canto dell’*Odissea* – rende così palesi le implicazioni ambigue dei desideri di Icaro (che Pausania lasciò sottintese).

[...]

La pausa dell’arco

La postura statica di Penelope che il poeta disegna lungo tutta l’*Odissea*, si interrompe in un solo episodio, quello del recupero dell’arco di Ulisse[39]. Come all’improvviso, il racconto viene investito da un’intensa tensione figurativa, che delinea le azioni della donna, gli oggetti che lei maneggia, gli spazi percorsi: il talamo nella parte più remota della casa (vera e propria stanza del tesoro); l’apparato della porta (la soglia di quercia, i battenti, i chiavistelli, la cinghia e l’anello metallico); la chiave di bronzo con l’impugnatura d’avorio; il “soppalco” e le casse con le vesti; il fodero che contiene l’arco, la faretra, le frecce.

Per la prima volta vediamo una Penelope che agisce con rapida determinazione: protesa verso l’alto, si allunga in punta di piedi per raggiungere il chiodo a cui è appeso il “fodero splendido” dell’arco[40]. Ma è proprio a questo punto che il talamo-tesoro e i materiali preziosi che contiene sembrano sopraffare Penelope col loro carico di senso, impregnati come sono di memoria e di eventi incombenti. Prima ancora di essere strumento di gara e “inizio di strage”[41], l’arco è infatti *mnéma*, “ricordo” di un viaggio in Messenia e di un’amicizia ormai lontana del consorte: quella che segue[42] – molto più che una digressione – è proprio la rievocazione di questa vicenda remota con il suo peso di legami e affetti. Molto più che un’arma o un mezzo di dimostrazione di forza questo arco è una sorta di correlativo oggettivo: intatto da vent’anni, protetto da una custodia, riposto in una zona separata della casa, sembra condividere in forma inanimata il destino della moglie di Ulisse[43].

La collisione tra l’imminente gara dei pretendenti e un evento felice del passato (per quanto relativo al marito) è insostenibile: Penelope scivola a terra (perché dovrebbe esserci un seggio in quel talamo-tesoro sempre chiuso a chiave?), posa il fodero sulle gambe e, mentre ne estrae l’arco, piange gemendo. Un cedimento segreto e una pausa breve, che non sembra lasciar traccia nell’immaginario degli antichi e dei lettori moderni dell’*Odissea*, salvo in Angelika Kauffmann. Come si è visto, la pittrice svizzera ritrasse più volte Penelope: impegnata alla te-

la, in preghiera per il ritorno del figlio, risvegliata dalla vecchia nutrice di Ulisse [Fig. 5]. Esegui poi diverse repliche di questo pianto di Penelope sull'arco di Ulisse [Fig. 6], a volte come pendant della figura di Calipso in lacrime dopo la partenza di Ulisse[44].

Sono gli anni in cui l'artista riflette sul tema della donna addolorata e sola partendo da sollecitazioni letterarie: a cominciare dalla Poor Maria, la pastorella triste che Laurence Sterne descrive nel *Sentimental Journey* del 1768[45]. Non c'è bisogno di sottolineare l'analogia tra le posture di queste figure di donne dolenti e le Penelopi di età classica, che con ogni probabilità la pittrice non conosceva: il gesto è infatti "cristallo di memoria storica"[46] in una saldatura di movimenti e stati d'animo che le immagini registrano affiancando alla memoria corporea una tradizione visiva (che non di rado anche i testi riecheggiano)[47].

Altre Penelopi

Anche se viene la tentazione di considerare le Penelopi del V secolo come le "vere" Penelopi, si deve tener presente che queste immagini sono pur sempre il prodotto della ricezione del testo omerico in età classica. Tanto è vero che, appena si abbandona il contesto greco, l'attenzione si sposta sul nesso tela-Penelope, che ben presto si configura come un'associazione proverbiale, un *topos* da usare a piacimento[48]. Per fare un solo esempio, le *Images* di Filostrato il Vecchio (2, 28): un "bel quadro" mostra la regina al lavoro su un telaio in cui si distinguono spola, licci e ordito. In parallelo, si ha l'impressione che siano soprattutto gli ultimi canti dell'*Odissea* a colpire l'immaginario dei lettori: è l'incontro con Ulisse (piuttosto che la solitudine della moglie) a presentarsi come il momento cruciale.

E non stupisce che – carico com'è di tensione (gli ascoltatori-lettori sanno, Penelope ancora no) – si prediliga il momento il cui l'eroe è ancora travestito da mendicante; momento non così banale dal punto di vista visivo, perché lo spettatore mentre osserva un povero viandante deve poterlo identificare come Ulisse. Nel dipinto del *Macellum* di Pompei, l'eroe ha un'aria sciupata, ma nello stesso tempo ha la barba ricciuta e folta, e porta sul capo il copricapo di feltro (*pilos*) che lo accompagna solitamente nell'iconografia antica[49]. Penelope gli sta dinanzi con una posa perplessa (di nuovo una mano portata a contatto col volto), ma è in piedi: ancora una volta le immagini fanno il loro percorso, senza sentirsi in obbligo di rispecchiare perfettamente il testo omerico.

Penelope è di nuovo in piedi, e in una postura non molto diversa, su una serie di teche di specchio etrusche databili al III secolo a.C.: anche qui l'anonimo viandante (con un grosso bastone) e l'eroe (l'abituale *pilos* sul capo) si sovrappongono[50]. Tra i due sposi che si fronteggiano (Ulisse sta prendendo la parola) c'è il cane Argo, presenza che non rispetta affatto il racconto omerico nel canto XXIII, ma che serve a togliere ogni dubbio allo spettatore sul fatto che Ulisse è tornato a casa, e viene riconosciuto dal proprio cane. È forse già presente la connotazione simbolica della fedeltà coniugale? Su un vaso a figure rosse ancora d'ambito etrusco, la stessa scena perde il tono solenne che aveva nelle teche di specchio, e si anima fin troppo[51] [Fig. 7]: il cane abbaia, Ulisse con un copricapo da viaggio, una lancia (e un vestito



5 | Andraea Alciati, *In pudoris statum*, in *Emblematum libellus*, nuper in lucem editus, Apud Aldi filios, Venetiis 1546.

6 | Angelika Kauffmann, *Penelope piange accanto alla tela e all'arco di Ulisse*, 1764, olio su tela, cm 169 × 118 cm, Brighton, Brighton and Hove Museum.

7 | *Ulisse, Penelope e il cane Argo*, stamnos etrusco, metà del IV secolo a.C., ceramica a figure rosse, alt. cm 28, largh. cm 28,5, diam. bocca cm 18, Parma, Complesso monumentale della Pilotta, Museo Archeologico Nazionale.

fin troppo elegante) parla alla moglie, che gli risponde gesticolando nell'aria con entrambe le mani.

Nella storia post-classica di Penelope, un filone del tutto speciale è quello originato dalle *Heroides* di Ovidio, con riflessi tanto nelle arti figurative, quanto nella letteratura del Rinascimento^[52]: prima tra una serie di mitiche innamorate, anche la regina di Itaca scrive un'accorata lettera al marito. I versi del poeta latino diventano l'occasione per immaginarsi una dama con penna e calamaio, e in abiti moderni (a ennesima conferma del "principio di disgiunzione" di Panofsky). Naturalmente Ovidio non si curava dell'incongruenza della situazione, ma ancor meno se ne preoccupano gli illustratori rinascimentali delle *Heroides*: non solo ci mostrano una Penelope impegnata nella scrittura, ma convocano addirittura un marinaio incaricato di recapitarne la missiva. Insomma, è come se a Itaca si sapesse benissimo dove si trovava in quel momento Ulisse.

Penelope secondo Primaticcio

Quella che forse è stata la più imponente rivisitazione figurativa dell'Odissea in età moderna – la Galleria d'Ulisse, nel castello di Fontainebleau – offre uno sguardo sorprendentemente nuovo sulla moglie dell'eroe. Le pareti della galleria, lunghe circa 150 metri, raccontavano il poema suddividendolo in cinquantotto episodi distribuiti in due sezioni: sulla parete nord gli episodi delle peripezie dopo la partenza dei Greci da Troia, su quella meridionale le storie dopo l'arrivo di Ulisse a Itaca. La decorazione delle volte e delle pareti, iniziata dal re di Francia Francesco I e conclusa sotto Enrico II, coprì all'incirca due decenni (1541-1560) e fu affidata al bolognese Primaticcio e, in un secondo tempo, al modenese Niccolò dell'Abate. Il vasto

complesso, distrutto nel 1739, è ricostruibile grazie a un gruppo di disegni preparatori e, soprattutto, grazie alle incisioni di Theodoor van Thulden, riunite in album pubblicati più volte tra il 1633 e il 1640^[53]. Nonostante siano in controparte, queste incisioni sono importanti perché offrono la sequenza esatta degli affreschi perduti, e per le didascalie che dichiarano il soggetto dei diversi episodi (a loro volta corredati da una “spiegazione morale”); un aiuto in questo senso viene anche dal cosiddetto Album Palange, una raccolta dei disegni degli affreschi della stessa galleria, forse di poco posteriori all’opera di Van Thulden^[54].

Una volta che i pittori decisero (inaspettatamente) di lasciar da parte la figura di Nausicaa, Penelope divenne la figura femminile di maggior risalto dell’intero ciclo pittorico, tanto più che la sua è una presenza in vistoso crescendo. La prima apparizione è infatti in secondo piano: mentre Atena appare in sogno a Ulisse – ma questa è un’inserzione dei pittori –, lei propone ai pretendenti la gara dell’arco^[55]. È defilata anche la seconda figura di Penelope, sullo sfondo della scena in cui le ancelle fedeli scendono nella sala incontro a Ulisse (vestito come un imperatore romano), lo salutano e lo baciano; la moglie invece è nelle sue stanze, intenta al telaio, ormai raggiunta dalla nutrice Euriclea che le annuncerà il ritorno dello sposo. Nell’episodio successivo, quello in cui Ulisse viene lavato e rivestito di *chàris* per opera di Atena, in secondo piano c’è Penelope, completamente nuda, a sua volta lavata dalle ancelle^[56]: anche questa è un’idea di Primaticcio.

Nell’affresco seguente, ecco finalmente il riconoscimento e l’abbraccio tra i due sposi^[57]. Entrambi sono al centro dei quattro riquadri successivi, ma un accento speciale è proprio su Penelope: nella scena in cui le serve preparano il letto, ed Eurinome, “l’ancella del talamo”, guida la coppia alla luce di una fiaccola^[58], Ulisse sembra donare una nuova fede nuziale alla moglie^[59]; di fatto la moglie di Ulisse è già seminuda, annuncio della tonalità erotica dei tre affreschi che seguono. Ormai nessuna traccia di veli, di ritrosia o di vergogna: attraverso la reiterata, giovanile nudità del corpo appare insomma una Penelope del tutto inedita.

A cominciare dal riquadro: mentre da una parte le danze di festa vengono fermate, dall’altra Penelope e Ulisse “si saziarono con l’amore desiderato, godettero ai loro racconti, narrando l’un l’altra”^[60]. Infatti, sia nell’affresco perduto, sia nel dipinto di Primaticcio oggi a Toledo (Ohio), i movimenti delle mani dei due sposi sono quelli di chi parla e racconta^[61].

Fin qui il percorso delle immagini segue da vicino il filo degli eventi del poema, con le sfasature, le omissioni e le aggiunte imposte dal diverso medium^[62]. Ma ora c’è un cambiamento che incide sull’intera atmosfera del racconto: i dubbi sulla vera identità del mendicante che Penelope aveva avuto appena dopo le rivelazioni della nutrice Euriclea, adesso si fanno avanti addirittura dopo l’amore; nel testo omerico l’esitazione della donna è esplicita, qui invece del tutto interiore: Penelope è sveglia perché inquieta, l’eroe dorme.

Ma ecco la svolta nell’affresco successivo: il letto nuziale, che nel poema è lo stratagemma ideato da Penelope per confermare l’identità dello sposo (lo costruì egli stesso, e un viandante qualsiasi non può saperlo), ora diventa il teatro del lieto fine. Scendendo dall’alto come un

angelo (le dee hanno tutt'altro modo per presentarsi), Atena rassicura Penelope: quello è proprio suo marito. Nel ciclo di Fontainebleau avviene insomma una vera e propria riscrittura del poema: se Ulisse diviene modello delle qualità ideali del principe, sulla figura di Penelope si proietta tutto lo splendore della vita di corte, ma anche l'ombra della radicale diffidenza che ne regola i rapporti reciproci.

Questo contributo è apparso, in forma più ampia, nel catalogo della mostra *Penelope*, a cura di A. Sarchi e C. Franzoni, Electa, Milano 2024 (courtesy dell'Editore).

Note

[1] I, vv. 325-336; lo schema si ripete in XVIII, vv. 209-210.

[2] "Il cantore famoso cantava tra loro, ed essi sedevano / ascoltando in silenzio: cantava degli Achei il ritorno / luttuoso, che gli inflisse da Troia Pallade Atena. / Dalle stanze di sopra ne intese il canto ispirato / la figlia di Icaro, la saggia Penelope: / l'alta scala discese della sua camera, / non sola, con lei andavano anche due ancelle. / E quando giunse dai pretendenti, chiara fra le donne, / si fermò vicino a un pilastro del solido tetto, / tenendo davanti alle guance il lucido scialle: / da ciascun lato le era accanto un'ancella fedele. / Piangendo si rivolse poi al divino cantore: [...]".

[3] Lateiner 1995, 126-ss.

[4] XVI, vv. 413-416; XVIII, vv. 209-210. 5 II, v. 342.

[5] II, v. 342.

[6] XVII, vv. 339-341.

[7] XIX, vv. 53-54.

[8] V, vv. 212-213.

[9] V, v. 217.

[10] XVIII, vv. 248-249.

[11] XIX, vv. 124-125.

[12] XVIII, vv. 187-196.

[13] XXI, v. 6: "con la mano robusta".

[14] II, v. 12 e XVII, v. 63.

[15] VI, v. 237; VIII, v. 19; XXIII, v. 162.

[16] XVIII, 200. Su questo passo e sulle valenze del *krèdemnon*, vedi Lateiner 1995, 256.

[17] XV, v. 45.

[18] XXI, v. 394.

[19] XXII, v. 473.

[20] Horkheimer, Adorno [1947] 1980, 85.

[21] XVII, v. 542.

[22] XVIII, v. 163. Le interpretazioni di *achrèion d'egèlasse* sono diverse e in buona misura contrastanti. Rosa Calzecchi Onesti traduce “amaramente sorrise”; Maria Grazia Ciani traduce invece “all'improvviso ella rise”.

[23] Cfr. il commento di Privitera nell'edizione di riferimento, Fondazione Lorenzo Valla 2015, alla pagina 204.

[24] Lateiner 1995, 42.

[25] XVIII, vv. 257-258.

[26] Lateiner 1995, 72.

[27] Brulé 2006, 19-37.

[28] I, v. 334.

[29] V, v. 346.

[30] V, v. 232.

[31] Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, nell'edizione Zanichelli, Bologna [1904] 1961, 99.

[32] XVIII, v. 184: “Sola non vado tra gli uomini, perché mi vergogno”.

[33] XVIII, v. 213.

[34] Cairns 2003, 73-94.

[35] Lateiner 1995, 258.

[36] Heath 2008.

[37] Pausania, III, 20, 10.

[38] Pausania, III, 12, 1.

[39] XXI, vv. 1 e sgg.

[40] XXI, vv. 52-54.

[41] XXI, v. 4.

[42] XXI, vv. 13-38.

[43] Lateiner 1995, 197: “The bow, hidden in its shining case, is like Penelope, protected by her shining clothes, veil, and domicile. She and it have been left behind in Ithaka for use only there, a prize indefinitely inaccessible but now at long last to be set out before hungry suitors”.

[44] Ad esempio, negli ovali del Bündner Kunstmuseum di Coira. Sulla pittrice e Penelope, cfr. Mazzocca 2020, 77.

[45] Stamford, Burghley House.

[46] Agamben, *Note sul gesto*, in Agamben 1996, 48.

[47] Ecco infatti come Laurence Sterne, nel suo *Viaggio sentimentale in Francia e Italia*, descrive la giovane Maria incontrata fuori Moulins: “Scoprii la povera Maria seduta sotto un pioppo, con un gomito in grembo, e la testa incline su una mano” (Sterne [1768] 2002, 273-275).

[48] Ad esempio, uno degli *Adagia* di Erasmo (1508), *Penelopes telam retexere*, cfr. Firenze 2011, 229.

[49] Barringer 1994, 151.

[50] Camporeale 1992, nn. 130-139.

[51] Camporeale 1992, n. 126.

[52] Firenze 2011.

53 *Les travaux d'Ulysse, desseignez par le sieur de Saint Martin, de la façon qu'ils se voyent dans la maison royale de Fontaine-Bleau, peints par le sieur Nicolas et gravés en cuivre par Théodore Van-Tulden, avec le sujet et l'explication morale de chaque figure, oeuvre dédiée à Monseigneur de Liancourt*, Melchior Tavernier, Paris 1633.

[54] Capodiecì 2011, 202-204.

[55] *Les travaux...*, n. 38. *Album Palange*: "Penelope, ayant cru reconnoitre son epoux, et voulant s'en assurer sans l'exposer, imagine de proposer à ses courtisans l'essai de l'arc que lui seul pouvait bander. Minerve avertit Ulysse de cette ruse".

[56] Così legge la scena l'*Album Palange*, cfr. Capodiecì 2011, 219: "Minerve fait prendre un bain à Ulysse, qu'elle cherche à rendre plus agréable, en se chargeant elle même de sa toilette. Penelope reçoit de ses femmes le même service".

[57] XXIII, vv. 205-240.

[58] XXIII, vv. 289-294.

[59] Questa la didascalia dell'*Album Palange*: "Ulysse, avant de partager de nouveau avec Penelope la couche nuptiale, lui remet un aneau qu'il portait à l'époque de leur separation".

[60] XXIII, vv. 300-301.

[61] Giancarlo Fiorenza analizza il quadro di Toledo (Ohio) – una versione in piccolo formato dell'affresco 48 – partendo dall'ipotesi che Ulisse stia accarezzando il mento di Penelope; anche alla luce del riuso della scena fatto da Nicolò dell'Abate è evidente che si tratta di un gesto allusivo al parlare (Fiorenza 2006, 802-803).

[62] Capodiecì 2011.

Riferimenti bibliografici

Il testo dell'*Odissea* consultato e citato è quello in otto volumi a cura di A. Huebeck, S. West, J.B. Hainsworth, A. Hoekstra, J. Russo, M. Fernández-Galiano, nella traduzione di G.A. Privitera con gli aggiornamenti di M. Catilena, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2015.

Agamben 1996,

G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino 1996.

Barringer 1994

J.M. Barringer, *The Mythological Paintings in the Macellum at Pompeii*, "Classical Antiquity", 13, 2, 1994, 149-166.

Brulé 2006

P. Brulé, *En pays grec: du sexe des cités au sexe du costume*, in M. Bergère, L. Capdevila, éd. par, *Genre et événement*, Rennes 2006.

Cairns 2003

D. Cairns, *The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture*, in L. Llewellyn-Jones, ed., *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea 2003.

Calzecchi Onesti 1963

R. Calzecchi Onesti, trad. a cura di, Omero, *Odissea*, Torino 1963

Camporeale 1992

G. Camporeale, s.v. *Odyseus-Uthuze*, in *LIMC*, VI, Zürich und München 1992, 970-983.

Capodieci

L. Capodieci, *De l'ancre de Polyphème aux bras de Pénélope. Ecartés entre texte et image dans la galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, in *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations* atti del congresso (Roma, Villa Medici, 27-29 novembre 2008), a cura di L. Capodieci, Ph. Ford, Paris-Roma 2011, 197-222

Ciani 1994

M.G. Ciani, trad. a cura di, Omero, *Odissea*, Venezia 1994.

Fiorenza 1996

G. Fiorenza, *Penelope's Web: Francesco Primaticcio's Epic Revision at Fontainebleau*, "Renaissance Quarterly", 59, 2006, 795-827.

Fiorenza 2011

G. Fiorenza, *Homer's Odyssey and the Image of Penelope in Renaissance Art*, in *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations* atti del congresso (Roma, Villa Medici, 27-29 novembre 2008), a cura di L. Capodieci, Ph. Ford, Paris-Roma 2011, 223-240

Heath 2008

J. Heath, *The Veil. Women Writers on Its History, Lore, and Politics*, ed. by J. Heath, Berkeley-Los Angeles-London 2008.

Horkheimer, Adorno, [1947] 1980

M. Horkheimer e T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], Torino 1980.

Lateiner 1995

D. Lateiner, *Sardonic Smile: nonverbal Behavior in Homeric Epic*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.

Mazzocca, Paolucci, Refice 2020

F. Mazzocca, *L'Odissea nell'immaginario occidentale tra Neoclassicismo e Romanticismo*, in F. Mazzocca, F. Paolucci, F. Refice. *Ulisse. L'arte e il mito*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 15 febbraio - 21 giugno 2020), Cinisiello Balsamo (Mi) 2020, 75-95.

Pascoli [1904] 1961

G. Pascoli, *Poemi conviviali*, nell'edizione Bologna [1904] 1961.

Privitera 2015

Omero, *Odissea*, traduzione a cura di G.A. Privitera con aggiornamenti di M. Catilena, Milano 2015.

Sarchi, Franzoni 2024

A. Sarchi, C. Franzoni (a cura di), *Penelope*, catalogo della mostra Roma, Parco archeologico del Colosseo (19 settembre 2024 - 12 gennaio 2025), Electa, Milano 2024.

Sterne [1768] 2002

L. Sterne, *Viaggio sentimentale in Francia e Italia*, Venezia 2002.

van Thulden 1633

T. van Thulden, *Les travaux d'Ulysse, desseignez par le sieur de Sainct Martin, de la façon qu'ils se voyent dans la maison royale de Fontaine-Bleau, peints par le sieur Nicolas et gravés en cuivre par Théodore Van-Tulden, avec le sujet et l'explication morale de chaque figure, oeuvre dédiée à Monseigneur de Liancourt*, Melchior Tavernier, Paris 1633.

English abstract

The text is an excerpt from Claudio Franzoni's essay that appeared in the catalog of the exhibition *Penelope*, held in Rome, Parco archeologico del Colosseo (September 19, 2024 – January 12, 2025), curated by the author himself with Alessandra Sarchi. Comparing literacy and visual representations, the author analyzes episodes, places, iconography, accessories, gestures and postures of the figure of Penelope, articulating the sources and the interpretations in paragraphs, including Up and down the room upstairs; The shawl in front of her cheeks; The bow; Other Penelopes, Primaticcio's Penelope.

keywords | Penelope; Homer; Iconography; Literary Tradition; Gesture.

Maria Lai per figure

Una conversazione con Stefano Scialotti sul suo film-intervista Maria Lai. Assetata di libertà, Dinamolab 2005-2021

a cura di Antonella Sbrilli



1 | Immagine dal film *Maria Lai. Assetata di libertà* con l'opera *Oggetto paesaggio*, 1967.

Il telaio dal titolo *Oggetto paesaggio* del 1967, la *Tela nell'orizzonte* del 1979, il libro cucito dal titolo *Al volger della spola* del 1995 sono alcune opere dell'artista Maria Lai presentate nella mostra sulla figura di Penelope, di cui parla Claudio Franzoni nel suo saggio.

Un omaggio a un'artista, nata a Ulassai nel 1919 e scomparsa nel 2013, che da alcuni decenni si trova al centro di una vasta e matura attenzione. Alle prime monografie degli anni Novanta, hanno fatto seguito mostre e pubblicazioni che la vedono interprete di tendenze attuali e inattuali, con i suoi libri cuciti, i pani, i telai, la pedagogia, la creazione di relazioni. L'accostamento giudizioso e silenzioso con la materia tessile del mito di Penelope fa da *liaison* con questa conversazione sull'artista sarda, condotta con il regista Stefano Scialotti, autore

del film-intervista *Maria Lai. Assetata di libertà* (Produzione Dinamolab 2005-2021, durata 54').

Risultato di un incontro e di una lunga frequentazione con le opere dell'artista, il film è visibile dal 15 novembre 2024 al 28 luglio 2025 nella prima retrospettiva americana di Maria Lai, che si tiene presso Magazzino Italian Art a Cold Spring, New York, col titolo *Maria Lai. A Journey to America*, a cura di Paola Mura[1].

Regista e documentarista romano i cui interessi intersecano vari campi, i diritti umani, l'infanzia e la vecchiaia, la memoria e l'arte, Scialotti ha al suo attivo un nucleo di biografie su artisti contemporanei, fra cui Fabrizio Plessi, Luigi Ontani, María Pagés; video racconti delle Biennali internazionali, fra cui Cuba, San Paolo, la stessa Venezia, in cui emergono aspetti "biografici" delle città ospitanti e percorsi diagonali nei sistemi dell'arte; raccolte di interviste a bambini di varie parti del mondo sui loro sogni onirici. Di recente ha curato una serie di video racconti sulle memorie di persone anziane, dal titolo *Timescapes*, all'interno di un progetto di terza missione dell'Università Sapienza (Paesaggi di confine 2024).

Nel film su Maria Lai, le riprese di lei e delle opere sono ritmate da una serie di parole chiave che compaiono sullo schermo riportando i concetti più intensi espressi dall'artista, le svolte nel racconto della sua vita, i dettagli tattili e visivi della sua memoria. Abbiamo chiesto al regista Stefano Scialotti di ricostruire l'evoluzione di questo film e il suo contesto.

D: Quando ha avuto inizio il percorso che ha portato alla realizzazione del film?

R: Si è trattato di un incontro imprevisto, avvenuto nell'aprile del 2005, quando Sveva Di Martino, direttrice scientifica del Museo dell'Olio della Sabina di Castelnuovo di Farfa, mi ha chiamato per chiedermi di realizzare – sulla scorta delle mie esperienze – una *rapida* intervista a Maria Lai sui suoi interventi *site specific* nel museo. Come sai, Maria ha partecipato al progetto del Museo dell'Olio realizzando il logo in maiolica, un'oliva verde dal contorno aperto con al suo interno un ovale dorato e progettando una serie di interventi ludici, poetici e coinvolgenti, fra cui il *Volo del gioco dell'oca* e *I luoghi dell'arte a portata di mano*.

Fui messo però in guardia sul fatto che Maria, non amando le interviste, richiedeva un incontro veloce di pochi minuti di cui lei potesse tirare le fila. Io avevo già visitato il Museo dell'Olio e fatto delle riprese delle opere di Maria e ho dunque accettato, fiducioso che il vincolo temporale dei cinque minuti paventato dalla direttrice fosse superabile nel momento dell'incontro (come infatti è stato), grazie anche alla mia tecnica di nascondere o almeno dissimulare la presenza della telecamera e di cercare di far emergere il più possibile il racconto. Come regista, quello che faccio abita uno spazio intermedio fra il documentario e il film verità: non uso voci fuori campo, ma solo interviste nel presente filmico, sono loro a creare il racconto.

D: Dove si è svolto l'incontro con Maria Lai?

R: Ci siamo incontrati nella sede di Spazi Consonanti, uno studio che opera sul restauro monumentale, il recupero urbano, la museografia, gestito dagli architetti Sveva Di Martino e

Mao Benedetti; con loro, fra l'altro, ho collaborato a un video per la mostra *Il rito segreto al Colosseo* (2005) e a un altro per il Museo del Silenzio, che si trova all'interno del Monastero delle Clarisse Eremite a Fara Sabina. Mi viene in mente che una delle prime frasi di Maria Lai nel film ha per oggetto proprio il silenzio: "Questo era un dato di fatto che io amavo il silenzio e tutti si meravigliavano e mi chiedevano, ma perché non ti amiamo abbastanza? E io dicevo... non lo sapevo perché amavo il silenzio".

D: Come si è svolta la conversazione?

R: L'incipit è stato una domanda che riguardava specificatamente il Museo dell'Olio. Ma per un felice imprevisto e per quella che vorrei chiamare una istantanea sintonia, la risposta di Maria Lai ha sconfinato da subito su temi più ampi e più intimi, connessi con i suoi primi affacci all'arte, con gli anni giovanili, con gli incontri della sua vita. Una voce in campo, le mani che si muovono, riflessioni, sorrisi, risate.

Qualche domanda della direttrice la riportava sull'origine delle sue opere e dei suoi interventi nel Museo (fra cui *l'Albero del poeta*, una cui versione è conservata nello studio di Spazi Consonanti). Come si vede nel film, a intervalli, Maria prendeva una pausa per riflettere e guardava verso la camera con intensità. L'ho ascoltata senza interromperla se non per brevi conferme della mia attenzione, lasciando andare il flusso di un parlato in cui prendeva evidenza la sua distanza sincera da certi meccanismi del sistema dell'arte e la sua attitudine profonda verso il giocare. Alla fine l'incontro è durato un paio di ore e le riprese sono diventate il nucleo del film, che ha aspettato tredici anni per svilupparsi.

D: Che cosa è successo nel 2018, e dopo?

R: Nel maggio di quell'anno, venne organizzata a Castelnuovo di Farfa una giornata di festa per ricordare Maria Lai e le sue opere, nel Museo dell'Olio della Sabina. Sveva Di Martino mi chiese di montare un breve filmato incentrato sulle parole che Maria aveva detto in quella conversazione di tanti anni prima. Insieme con la storica dell'arte Marisa Dalai Emiliani, lavorammo al montaggio per un filmato di cinque minuti da proiettare su una parete rugosa di una grotta sotto il Museo dell'Olio, come una sorta di installazione. L'anno successivo, 2019, fui contattato dal museo MAXXI, dove si stava preparando una grande mostra per il centenario della nascita di Maria Lai (Pietromarchi, Lonardelli 2019). Il progetto di realizzare un lungometraggio sulla base dell'intervista del 2005 non andò in porto per motivi di budget, ma – come un'azione parallela musiliana – si decise, insieme con Marisa Dalai Emiliani e Spazi Consonanti di produrre il film in modo indipendente. L'intervista fu amalgamata ad altri documenti video girati alla retrospettiva alla Biennale di Venezia del 2017, alla mostra a Palazzo Pitti del 2018 (Pontiggia 2018), alla Stazione dell'arte di Ulassai e alla stessa mostra del MAXXI del 2019, oltre che nel Museo dell'Olio, da cui tutto era partito (Dalai Emiliani, Di Martino 2019).

D: Siamo arrivati al lungometraggio, di cui si può vedere un trailer a questo link.

R: Sì, il film biografico si dipana come un film verità che ha come filo conduttore le parole e i racconti dell'artista. La forza e la profondità di questi racconti ci hanno spinto all'idea di un documentario dove si sono individuate alcune parole chiave che titolano gli interventi di Maria Lai: Il silenzio, La più grande prova d'amore, Una mano maschile, Le carte, Il museo dell'olio ecc. Le sue parole ci hanno condotto a un editing essenziale senza nessuna copertura con altre immagini. Tra un'intervista e l'altra si vedono alcune opere di Maria Lai che hanno un'assonanza visiva e cronologica con i contenuti del racconto.

Il racconto di Maria Lai

Di seguito si riportano le trascrizioni del parlato di Maria Lai nel film, scandite dalle parole chiave scritte sullo schermo a intervallare i racconti dell'artista.

Il silenzio

Io non mi conosco. Questo era un dato di fatto che io amavo il silenzio e tutti si meravigliavano e mi chiedevano, ma perché non ti amiamo abbastanza? E io dicevo... non lo sapevo perché amavo il silenzio. Non è che io non amassi gli altri, volevo anche stare con gli altri però avevo bisogno del mio spazio solitario. Perché giocavo! Giocavo. Mi inventavo di essere un'altra, mi inventavo storie, soprattutto inventavo storie da vivere, per cui io ho vissuto moltissimo.

La più grande prova d'amore

Io non sapevo nulla di arte da bambina, poi non venivo da una città, venivo da un paesino sperduto. Sono nata in un paese di pastori di capre. L'arte, l'arte era un pretesto per chiedere a mio padre di andare a studiare fuori perché non c'erano scuole d'arte in Sardegna. Lui naturalmente non credeva affatto che io potessi fare arte. Non solo lui, ma nessuno nel mondo di allora pensava che una donna potesse fare arte. E poi forse, cosa terribile per loro, forse non avrei trovato marito. Perché allora si pensava che una donna dovesse avere sempre un uomo a fianco per avere dignità. Se eri sola non avevi diritto di essere rispettata. Quest'uomo poteva essere un padre, un fratello, anche l'amante, ma doveva esserci. Perché nella mia generazione, e poi in un paesino della Sardegna, questo era il destino della donna. Io volevo uscire da questo destino. E poi alla fine mi ha detto: non posso vederti infelice, vai ti passerà. E mi ha dato tutte le possibilità finanziarie per affrontare questa avventura. Perché lui era convinto che io sarei tornata a casa delusa. Mi amava, tutto qua. Questa è la più grande prova d'amore che ho avuto nella vita.

Assetata di libertà

Venendo a Roma ho cominciato a conoscere anche i musei, ho visto per la prima volta i musei che mi incantavano. Piano piano intuitivo, ma ci sono arrivata molto lentamente, ho avuto una

maturazione lentissima. Sono passata dalla stupidità totale alla coscienza di qualcosa d'importante. Capivo che l'unica strada che potesse portarmi alla libertà, perché questo era il problema, era l'arte. Io ero assetata di libertà. Perché io credo che ci fosse nel mio DNA l'angoscia di chissà quante generazioni di donne che erano rimaste succubi del potere dei padroni. Le donne del mio paese avevano tutte il telaio in casa e già tutto questo mio lavorare con i fili è legato inconsciamente ai telai. Ma c'era in me una forza inspiegabile e difficile da controllare che mi portava a uscire da tutto ciò che mi poteva proteggere.

Quando hai pensato di voler essere un'artista?

Forse mai. Se devo essere sincera non avevo voglia... perché fare arte nella concezione dell'arte era soltanto avere successo. E il successo mi disturbava. Ancora lo penso. Io volevo solo essere lasciata in pace e giocare. Dunque, non è stato che un tentativo, come ogni mia opera è un tentativo di fare arte, che poi non sappiamo se fa goal. Però è sicuramente qualcosa che può servire come stimolo perché altri più competenti lo rifacciano. Questo l'ho sempre messo in bilancio, io dò una spinta, che altri la seguano. Già per me sarebbe meraviglioso sapere che questa cosa crescerà anche quando io non ci sarò. Potrebbe cambiare il mondo la lettura dell'arte.

Una scelta di vita

E poi sono stata a Venezia, allieva di Arturo Martini. Che era durissimo come insegnante, perché lui diceva che gli artisti devono essere forti. Se noi suoi allievi, io ero l'unica donna naturalmente, avessimo resistito al rigore che lui ci imponeva forse avremmo potuto fare arte. E quindi essere artisti significava soprattutto una scelta di vita. E questa era la prima volta che lo sentivo dire, perché a Roma ci insegnavano il mestiere, avevo imparato benissimo anche a lavorare il marmo, ma non mi avevano insegnato cos'era l'arte, a cosa serviva, che scopo aveva fare arte, né la lettura dell'arte.

Il Museo dell'Olio

Con questa richiesta diversa che avete fatto, a me come artista, e cioè non "porta qui le tue opere, facciamo un museo", ma "noi ti diamo una materia, l'olio, riesci a farne metafora dell'arte?". Questa è stata una grande spinta. Perché per fare che le cose entrino nella coscienza devono passare per le parole. Se tu riesci con le parole a farne un discorso coerente, entra nella coscienza. Altrimenti la stessa cosa, senza verità, rimane fuori, come un disturbo. Nella mia terra da generazioni si sa che all'albero dell'ulivo servono cinque "s": sasso, solco, sole, scure, sale. Le stesse cinque "s" servono per l'arte. Il sasso è la concretezza necessaria all'opera d'arte per realizzarsi, perché non è mai un fatto mentale, occorre sempre una materia e mani che lavorano. Poi, il solco è lo scavo nella tradizione, l'arte nasce solo dove ha avuto alle spalle lunghe tradizioni, di artigianato, di tentativi. Il sole perché porta lo sguardo oltre la terra e l'arte ha un rapporto con l'infinito. La scure perché l'artista deve usare con molto rigore la materia. E il sale perché, come l'olio e come l'arte, nasce amaro, nasce dalle

amarezze, ma fa dolci i cibi e l'arte fa dolce l'esistenza. E allora le prime carte le ho fatte su questo gioco.

Io sto meglio con i miei dubbi

Perché l'arte è concretezza, questo che dicevamo del sasso, non è un fatto mentale, non è filosofia, non è matematica... anche se adesso la scienza più avanzata si sta avvicinando all'arte, perché sono crollate le certezze. E questo è il rapporto con l'arte, fuori da ogni certezza, l'arte mette dubbi, deve metterli, deve vivere nel dubbio. Tante volte a me dicono "Ah, ti ammiro come sei brava, hai fatto cose bellissime". E io dico: "Guarda se è vero che lo pensi, non me lo raccontare perché io sto meglio coi miei dubbi." Non datemi certezze su di me, io ho bisogno dei dubbi, come fatto vitale. L'arte in fondo nutre più della filosofia e della scienza proprio per questo, perché ti dà chiarezze e ti lascia dei nuovi dubbi, sono i dubbi che sono vitali.

Le carte

È perché con le carte è inconscio... il dialogo. Non è come a scuola, che tu fai la domanda, all'interrogazione devi rispondere... no. Lì tu ti abbandoni a uno stato, quasi di... tra la veglia e il sonno. È un'ubriachezza giocare, ed è lì che poi noi captiamo cose nuove della coscienza, quando siamo quasi ubriachi. Le carte si usano con le mani e con le mani si legge l'avvenire... e anche l'orecchio, perché poi tutti leggono poi a voce alta la carta che hanno in mano, e questo entra nel... diventa un riflesso condizionato: "questa frase l'ho già sentita, dunque c'è questo".

Io ho incominciato con una provocazione che ho avuto al museo. Allora ho cercato di vedere l'arte da altri punti di vista, ho cercato altre metafore. Allora sono nati i luoghi comuni, dove io praticamente ironizzo su tutte le frasi che la gente dice quando va alle mostre "lo sa fare anche un bambino", "l'arte ma non mi dice nulla", "cosa rappresenta?" Allora su questi luoghi comuni ho dato tre possibili risposte e c'è il gioco.

E poi i giochi paralleli. Sono partita dalle carte da gioco normali, quelle che hanno i quattro semi, fiori, denari, cuori e picche, e ho fatto corrispondere i quattro elementi della vita umana, che non si possono spiegare, che sono: la vita stessa umana, il gioco, l'amore e l'arte. Il gioco, l'amore, la vita e l'arte come dialoghi, vivere è dialogare, io col mio silenzio dialogavo, non è il niente. Allora, la vita umana dialoga con la morte, col mistero, il gioco dialoga con sé stesso, l'amore è un dialogo con l'altro e l'arte è un dialogo con l'infinito. Solo l'arte è un dialogo con l'infinito.

Il quarto mazzo di carte riguarda l'alfabeto. Dietro alle lettere dell'alfabeto c'è una domanda da farsi davanti all'opera d'arte. E queste domande cominciano con la lettera "a", e la "a" è la domanda più importante di tutte che purtroppo pochissimi si fanno, ed è l'ubicazione. Se tu pensi che negli anni '60, la Gioconda al Louvre era sola in una stanza e adesso è come in un mercatino, in una parete immensa piena, senza spazi, per cui non si legge nessuna di quelle opere. Come mai il Louvre ha potuto essere così scorretto, così poco rispettoso dell'arte?



2 | Immagini dal film *Maria Lai. Assetata di libertà* (dettagli delle riprese del 2005).

Sull'ubicazione c'è da fare un lungo discorso, ma è chiaro, è semplice, perché anche un bambino lo capisce: se io leggo un libro non posso contemporaneamente leggerne altri, vederne altri, se sento musica devo ascoltarla nel silenzio. Invece questo vuoto per l'arte figurativa non è più rispettato. E poi la dimensione dell'opera è un valore poetico, come è un valore poetico la distanza.

Dunque, non è stato che un tentativo, come ogni mia opera è un tentativo di fare arte, che poi non sappiamo se fa goal. Però è sicuramente qualcosa che può servire come stimolo perché altri più competenti lo rifacciano. Questo l'ho sempre messo in bilancio, io dò una spinta, che altri la seguano.

Ho fatto qualcosa, ma questo dovrebbero adesso portarlo avanti altri, altri storici dell'arte dovrebbero fare questo, più competenti di me, perché io chi sono?... sono una persona ignorante, in fondo. Ho solo dimostrato quanto è necessario questo, ecco sono riuscita a convincere tanti che è necessario. Però tra gli artisti mi sono sempre sentita dire “non è affar nostro” e invece io credo che sia affar nostro, perché tutto ciò che facciamo esiste solo se trova i lettori, altrimenti è una vita fasulla, non ha senso, è come se tu vivessi facendo grandi dialoghi col muro.

Già per me sarebbe meraviglioso sapere che questa cosa crescerà anche quando io non ci sarò. Potrebbe cambiare il mondo la lettura dell'arte.

Nota

[1] La mostra *Maria Lai. A Journey to America*, curata dalla direttrice di Magazzino Paola Mura, presenta un centinaio di opere che provengono sia da istituzioni italiane (fra le altre la Fondazione Maria Lai, il MAN di Nuoro, il Museo di Aggius, i Musei Civici di Cagliari), sia da collezioni private statunitensi e italiane fra cui quelle dello stesso Magazzino Italian Art, co-fondato dall'amico e collezionista di Maria Lai, Giorgio Spanu.

Bibliografia

Fonti

Un catalogo di opere di Stefano Scialotti.

Paesaggi di confine, *Time-scapes*.

Riferimenti bibliografici

Dalai Emiliani, Di Martino 2019

M. Dalai Emiliani, S. Di Martino, *Maria Lai: all'olio il pane e alla terra il sogno: opere e giochi per il Museo dell'olio della Sabina*, Milano 2019.

Pietromarchi, Lonardelli 2019

B. Pietromarchi, L. Lonardelli, *Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra tenuta a Roma, MAXXI, 19 giugno 2019 – 12 gennaio 2020, Milano 2019.

Pontiggia 2018

E. Pontiggia, a cura di, *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Palazzo Pitti, 8 marzo – 2 giugno 2018, Livorno 2018.

English abstract

The director Stefano Scialotti recounts the making of his film *Maria Lai. Assetata di libertà (Maria Lai. Thirsting for Freedom)*, based on a 2005 interview with the Italian artist (born in a village in Ogliastra, Sardinia), who is the focus of widespread attention for her research on the potential of thread and weaving both in personal expression and in social relationships. Starting with the Lai's collaboration on the Sabina Museo dell'olio (Oil Museum) in Castelnuovo di Farfa, where she intervened with peculiar art works and games, the interview expanded to many topics, connected with her vision of art, craftsmanship and creativity. Many years after this interview, the film was completed with footage taken in exhibitions and shown on several occasions. November 2024 through July 2025, the documentary is on display at the exhibition *Maria Lai. A Journey to America*, curated by Paola Mura, held at Magazzino Italian Art, Cold Spring, New York.

keywords | Maria Lai; Stefano Scialotti; Documentary Film; Interview.

Figurine dal mito

Kaos – a Netflix series (2024)

a cura della Redazione di Engramma

Una presentazione

Che cos'è Kaos

“Mentre la discordia regna sull'Olimpo e l'onnipotente Zeus sprofonda nella paranoia, tre mortali sono destinati a cambiare il futuro dell'umanità”. Questa è la sinossi che compare nel sito italiano della piattaforma Netflix, a presentare la serie *Kaos*, ideata e scritta da Charlie Covell, strutturata in otto puntate da meno di un'ora l'una. La serie è uscita nei canali Netflix nell'agosto del 2024.

Definita come “mythological dark comedy”, *Kaos* rimette in azione i miti in un mondo misto di presente, classico e arcaico, in cui le divinità e gli esseri umani si spartiscono in gradi diversi vincoli gerarchici e profezie, che prefigurano la vittoria dell'entropia in tutti i domini della natura e delle relazioni. La profezia che rimbalza in diverse forme nei vari mondi – l'Olimpo, la Terra l'Ade – recita: “A line appears / The order wanes / The family falls / and Kaos reigns”. Giovane *poietés* della storia è l'inglese Charlie Covell che nel 2017 aveva già scritto l'inquietante serie *The End of the F***ing World*. Diverse interviste hanno accompagnato l'uscita di *Kaos* cercando di captare da Covell le sue fonti (in particolare vedi Lydia Venn, *Kaos creator on Greek mythology icons, hidden meanings and season two*, “Cosmopolitan”, 29 Augusto 2024). In esse, Covell si descrive come “a massive nerd who was obsessed with the original *Clash of the Titans* film” (il film di Louis Leterrier – Usa 2010 – è basato sulla storia di Perseo). Nella biblioteca di Covell convivono i libri di mitologia illustrata che danno forma agli dèi e agli eroi della mitologia greca e le potenti re-interpretazioni a opera di scrittrici come la canadese Margaret Atwood, con il suo romanzo *The Penelopiad* (2005), o la scozzese Carol Ann Duffy, nella cui raccolta *The World's Wife* (1999) compare anche una straordinaria Euridice, che lascia il segno nell'immaginario di Covell ed è una fonte di ispirazione per la Riddy di *Kaos*. Da Covell apprendiamo che al 2009 risale la sua prima opera dal titolo *Clytemnestra* e comincia a farsi strada l'idea di uno Zeus alle prese con una crisi di mezza età quando il formarsi di una ruga/riga/linea sulla pelle porta con sé la minaccia del crollo di un intero universo.

L'album di Kaos

Ora che Netflix ha annunciato che la seconda stagione della serie televisiva *Kaos* non verrà prodotta, e dunque gli intrecci delle storie non proseguiranno nel tempo parallelo che mescola divinità olimpiche e mondo contemporaneo, tanto più la prima parte, con le sue otto puntate,



I poster della serie *Kaos* rielaborati nella comunicazione per Netflix.

si configura come un mondo in vitro. Una bolla di piani temporali, un collage di geografie terrestri e ultraterrene, dove si muovono i protagonisti assoluti: i miti. Abitano un pantheon con alcuni punti fermi (la prepotenza e il capriccio di Zeus; la forza fluida di Poseidone; il profilo impareggiabile di Era), e con tante sottili rinegoziazioni rispetto versioni antiche del mito. Si pensi, uno per tutti, all'outing sorprendente di Persefone nell'Episodio 8: “Questa storia [...] è inserita in tutti i libri degli umani. Ogni ragazzino pensa che io stia nell'Oltretomba contro la mia volontà. Mi compatisce, pensa che sia stata rapita, violentata in alcuni casi. E la melagrana? Io non mangio la melagrana, sono allergica. Pensano che io non abbia mai amato Ade. [...] Sì, io lo amo”.

Charlie Covell, che ha ideato la serie attingendo alle fonti con una sintesi creativa inedita, ha consegnato al presente un album di miti che si distendono nel tempo. E chiamano a un gioco serio: riempire l'album di figurine, seguendo le metamorfosi del personaggio dalla sua *facies* antica, attraverso i secoli, fino all'immaginazione attuale. E come sempre accade, chi più ne sa, più gode delle congiunture e degli scarti tra le fonti antichi e le nuove epifanie.

Il nostro gioco, il gioco-sul-gioco che proponiamo in questa pagina, si basa su uno schema filologico e iconografico preciso: le nuove figure del mito sono passate al vaglio delle fonti antiche per rintracciare affinità e infrazioni fra il *corpus* enorme delle scritture e delle figure trasmesse nei secoli dalla tradizione classica e il guizzo dell'incarnazione presente da parte di attori e attrici che, guidati da una visione geniale, fanno rivivere i miti in corpi a noi contemporanei.

Dalla maniera barocca, il *Kaos-heim*

Veicolati attraverso i canali social (Instagram, X, facebook), nei poster creati per la serie sono esplicitati i riferimenti mitografici filtrati alla luce di una forte attualizzazione, che non riesce a staccarsi dal lessico formale tardo-rinascimentale della Maniera. Tutti i protagonisti – dèi e umani insieme – sono infatti raffigurati accompagnati dai propri attributi iconografici e nei

loro costumi di scena, nell'atto di affacciarsi dallo sfondamento architettonico di un soffitto barocco.

Autore dello shooting promozionale è David LaChapelle, che reinventa gli dèi nel contesto kitsch hollywoodiano contemporaneo. Nel sito promozionale dell'artista e attraverso i canali social dell'agenzia di comunicazione Creative Exchange sono pubblicati i 'quadri' che raffigurano ciascun personaggio circondato dai rispettivi attributi iconografici. Lo sguardo di LaChapelle è entusiasta e attinge al fascino che il mito greco aveva esercitato su di lui negli anni della scuola: "I remember being obsessed with Greek Mythology in high school. I knew all the characters and their complex relationships, so the idea of bringing them into the modern day was exciting for me". La poetica scelta nel rappresentare dèi e umani segue all'idea dell'artista che i due mondi siano connessi ma fondamentalmente separati, e questa separazione è evidenziata dall'esibizione del lusso: "The dichotomy between the worlds of the Gods and regular people is so relevant to our society today. The Gods are like the elite class, the 1% living these privileged lives and looking down the rest of humankind struggling to buy groceries".

In concomitanza con l'uscita della serie, il 29 agosto 2024, vengono pubblicate in rete alcune immagini, patinatissime, dei singoli personaggi (il Dioniso di *Kaos* è l'immagine di copertina di questo numero di *Engramma*); la quadratura con lo sfondamento architettonico è forse un collage successivo (LaChapelle e l'agenzia Creative Exchange non ne fanno menzione nei canali social) e anticipa, nella cornice decorata a finto stucco con motivi fitomorfi, alcuni snodi tematici della narrazione, isolando le 'figurine' con i personaggi principali.

Già nel poster della serie Netflix è esplicitata la polarità che nello sviluppo drammaturgico alternerà le vicende umane a quelle divine. Ed è sempre nel poster che emerge l'impianto manierista che accompagna molte delle scelte iconografiche della serie. Parzialmente *en grisaille* sono raffigurati nei quattro clipei agli angoli della composizione i simboli del maschile e del femminile che sovrintendono al regno dei vivi e a quello dei morti: in basso la melagrana (Persefone) e il teschio (Ade); in alto un'ape (Era) e un orologio (il Casio del Cronide Zeus). Quest'ultimo in particolare – un Casio vintage dorato (non già d'oro) del valore commerciale inferiore a un abbonamento di Netflix – anticipa il continuo scarto tra eleganti contesti e citazioni colte ed esibizioni basse e pacchiane, tutta apparenza e poca sostanza, che pervadono gli dèi presenti nella serie. È su questi presupposti che si declinano le particolari versioni delle ipostasi olimpiche che appaiono in *Kaos*, e gli stessi profili degli umani coinvolti nelle trame dei capricci divini. Il manifesto della serie si presenta anche con una duplice prospettiva: veicolando l'immagine ribaltata, mette al centro ora gli umani (Riddy, alias Euridice), ora gli dèi (Zeus). Gli dèi per primi: al centro della finta cornice alla 'maniera barocca' con girali di vegetali, cartelle e finte colonnine di foggia composita, compare Zeus (Jeff Goldblum); l'abbigliamento è quello *shabby chic* dell'ultima – costosissima – griffe; l'energia incandescente della scintilla del fuoco è esibita con la mano sinistra, pronta ad essere scagliata con esibita sprezzatura. Sullo sfondo l'Olimpo: una vistosa villa classicheggiante con pronao e timpano

in bella mostra. Accanto a lui la moglie-sorella Era (Janet McTeer) e il fratello Poseidone (Cliff Curtis); la prima, di seta vestita e circondata da cespugli di rose, in una sofisticata e ricercata eleganza; il secondo, tronfio del suo tridente d'oro, mentre fuma un sigaro con la camicia aperta su una vistosa (e pacchiana) collana. Ai lati, in posizione mediana gli altri olimpi: Dioniso (Nabhaan Rizwan) a sinistra, Ade (David Thewlis) e Persefone (Rakie Ayola) a destra, tutti accompagnati dagli elementi distintivi delle loro iconografie, da acini d'uva e da un ammasso di teschi. E qui terminano le figure delle divinità convocate come cast di *Kaos* (almeno di questa prima serie): grandi assenti rispetto al canone dei dodici dèi dell'Olimpo sono Atena, Apollo, Artemide, Afrodite, Efesto, Hermes, Demetra, che non compaiono mai nello sviluppo drammaturgico (se non in una fugace allusione nel messaggio lasciato da Zeus nella segreteria telefonica dei figlioli che non rispondono alle sue chiamate: "Ciao Apollo [...], Ciao Afrodite [...], Ehi Hermes – sono papà..."). Grande assente nei poster della campagna promozionale è l'immagine di Prometeo (Stephen Dillane), che pure nella serie ha il ruolo di voce narrante.

Ribaltando l'immagine lo schema iconografico si ripete: al centro Riddy (Euridice, Aurora Perineau), informalmente vestita (pantaloni arrotolati e t-shirt) mentre sprezzante calpesta con le sue Birkenstock (il modello 'classico' Arizona, lo stesso scelto da Barbie/Margot Robbie per emanciparsi da Barbieland ed entrare nella vita reale), le erme divine scempiate da bombe colorate – colpi che hanno abbattuto le statue, ma non Riddy. Accanto a lei troviamo a destra il non-più-amato marito Orfeo (Killian Scott) e la giovane aspirante presidentessa Arianna (Leila Farzad); a sinistra Ceneo (Misia Butler) in divisa da lavoro (in *Kaos* è impiegato nel team organizzativo dell'Ade), accompagnato dal suo fido Cerbero. Nello sfondo l'atmosfera aulica degli olimpi diviene apocalittica: roghi, rovine, carcasse.

La reinvenzione di Lachapelle è quindi rielaborata attraverso l'espedito della cornice architettonica, ed evidenzia una riemersione del mito che attinge a piene mani dall'immaginario della maniera: è infatti uno Zeus Oratrios che campeggia nel poster promozionale, assimilabile al protagonista della composizione della sala dei Giganti di Palazzo Te a Mantova, dove Giulio Romano ritrae Giove al centro dello sfondamento architettonico. Anche in questo contesto il canone degli olimpi – già celebrato da Raffaello con il *Concilio degli dèi* (nell'affresco del soffitto della Loggia di Psiche presso Villa Farnesina a Roma in cui collabora un giovane Giulio Romano) – viene rivisitato garantendo comunque al re degli dèi il ruolo centrale.

A proposito degli scenari: Lachapelle vs Grant Wood

I mondi degli dèi sono ben distinti nella mitografia: a Zeus il cielo e la terra, ad Ade il sottosuolo, a Poseidone le acque. Nell'immaginario evocato da Charlie Covell, Ade è il luogo che visivamente più si distingue nel suo acromatismo. L'uso del bianco e nero avvolge e travolge tutti coloro che abitano il regno della morte: è un contesto altro, privo del colore della vita. Il regno di Ade non è cupo e oscuro come nell'immaginario dantesco, ma semplicemente senza colore: tutto si appiattisce nelle architetture 'brutaliste' dove anche il lusso appare spento, dimesso. Tutto ha il sentore del socialismo reale: le divise, le stanzette, gli uffici, la mensa, con tanto di bunker dove il cemento è protagonista.



I regni dell'Olimpo, di Ade, del mare e la terra in *Kaos* (Netflix 2024)

da sinistra a destra: scena di interno in Olimpo, con Zeus in tenuta da tennis; scena dall'Ade; il Regno del Mare visto dallo yacht di Poseidone; la Terra vivace e colorata, con Zeus in visita tra i mortali.

L'Olimpo non poteva che essere una villa manierista. Il doppio set della Reggia di Caserta e di Villa d'Este a Tivoli – con le sue fontane e i suoi giardini – sono la cornice entro cui si muove la 'famiglia reale'; gli interni, ingombri da specchi e stucchi e da suppellettili di dubbio gusto, ammiccano alle ville hollywoodiane dove oro, luce e kitsch, la fanno da padrone. Il regno di Poseidone poco si distingue nell'immaginario della serie: il lusso dell'Olimpo è tradotto e contenuto nella forma di uno yacht da gente arricchita, neanche particolarmente lussuoso e vistoso.

Se l'immaginario veicolato dalle immagini promozionali di Lachapelle è facilmente rintracciabile negli arredi e nelle abitudini della dimora di Zeus (dove anche i servi sono vestiti da sciccosi raccattapalle da club di lusso), il regno di Ade è legato alla poetica di un altro artista americano: Grant Wood. Protagonista del realismo verista USA, il pittore è noto per un olio su tela del 1930 conservato presso l'Art Institute di Chicago: *American Gothic*. È il preciso modello iconografico recuperato per l'aspetto di Ade in *Kaos* dall'Ade con *Cappello di paglia e occhialini tondi*, come è dichiarato in una scena del penultimo episodio della serie dove, nella camera del dio degli inferi, è appesa una copia del dipinto di Wood, ovviamente virata al bianco e nero.

Nella terra, il mondo degli umani – vivace e colorato e per questo frequentato da Dioniso e invidiato da Zeus – governa (non regna!) Minosse, rappresentato come un dittatore militarista. Lo scenario non poteva che essere quello di una moderna località marittima, per la quale la scelta è caduta sull'Andalusia. Invece l'incursione di Zeus nel mondo dei mortali, per spiare con sorpresa la loro (la nostra) insensata e immotivata *joie de vivre*, è ambientata a Roma,

nella zona di San Lorenzo, fra la piazza dell'Immacolata e l'Università Sapienza dove domina la Minerva di Arturo Martini.

ap & as

Figurine dal mito



da sinistra: Clitemnestra uccide Cassandra, *kylix* V sec.a.C.; Museo archeologico di Ferrara; Evelyn De Morgan, *Cassandra*, olio su tela, 1898, London, De Morgan Collection; Cassandra (Billie Piper) in *Kaos*, Netflix 2024, Episodio 1.

Cassandra

Nell'iconografia antica, dall'età arcaica alla pittura pompeiana, Cassandra compare in due episodi della sua storia mitica: lo stupro di cui è vittima, dopo la caduta di Troia, da parte di Aiace Oileo (la prima fonte è Arctino *apud* Proclo, *Chrest.* V, p. 108, ed. Allen); il suo assassinio da parte di Clitemnestra (una rappresentazione dell'episodio è su una lamina bronzea dell'Heraion di Argo del VII sec.a.C.; una sulla *kylix* di Ferrara riprodotta sopra; le prime fonti sono *Odissea* XI, 395-396; Pindaro *Ol.* XI, 28 ss.). Importante è il nuovo profilo che Eschilo disegna per il personaggio nell'*Oresteia*: nell'*Agamennone* il capo degli Achei entrando nella reggia dichiara di aver preso per sé la figlia di Priamo come "fiore squisito del bottino di Troia" (Ag., 954-955). Cassandra poi, nel lungo episodio che sta al centro della tragedia e che la vede protagonista, ricapitola la sua storia, senza fare alcun cenno all'episodio dello stupro di Aiace: l'accento è tutto sulla sua ispirazione profetica, e il fatto che sia destinata a non essere mai creduta è il cattivo dono che le ha fatto Apollo perché non si è lasciata sedurre dal dio. Un passaggio della tragedia pare importante per la costruzione del personaggio di *Kaos*: "I miei cari? No! Erano tutti miei nemici. Facevo profezie vere, ma invano, non serviva a niente. Sono

stata umiliata, trattata come una pazza, una ciarlatana: pitocca, miserabile, morta di fame... Tutto ho sopportato” (Ag., 1270-1274).

Dopo una latenza millenaria, Cassandra riemerge agli inizi del XV secolo ne *La Cité des Dames* di Christine de Pizan tra le profetesse che abitano il castello costruito da Dama Rettitudine (II.V). La sua immagine ricomparirà nel repertorio preraffaelita di fine XIX secolo (vedi la *Cassandra* di Evelyn De Morgan riprodotta sopra). Sul piano letterario, Cassandra acquista un inedito protagonismo in *Kassandra* di Christa Wolf (1983); con il nome e con la maschera della profetessa troiana, la scrittrice e intellettuale tedesca attiva un nuovo sguardo e una nuova voce – femminile e filosofica – sulla guerra di Troia.

In *Kaos*, il personaggio di Cassandra compare nel I episodio della serie. Euridice/Riddy sta facendo la spesa tra i banchi di un supermercato quando incontra una donna dall'aspetto trasandato (l'attrice è Billie Piper): la ricrescita scura alla base dei capelli biondastri e spettinati; il trucco pesante che le cerchia gli occhi; il rossetto sbavato; una riga di tatuaggio, o forse una ferita, dritta lungo il naso; un giaccone di cerata sporco buttato sopra abiti scoloriti, indossati a caso uno sull'altro. È una barbona, una pitocca miserabile, affamata (così già Eschilo in Ag. 1273-1274: ἀγύρτρια πτωχὸς τάλαινα λιμοθνής). Cassandra rivolge a Riddy uno sguardo intenso e penetrante e la apostrofa come se la conoscesse da sempre. All'uscita dal supermarket, Cassandra è bloccata da un vigilante perché ha rubato una scatoletta di cibo per gatti, che di là a breve aprirà e mangerà famelica; a Euridice/Riddy che ha risarcito il prezzo della scatoletta, la barbona dice: “Nessuno crede a quello che dico ma si avvera tutto: io gli ho detto del cavallo... io li ho messi in guardia”. E di seguito, rivolgendosi a lei direttamente: “Oggi è il giorno [...]. Oggi lo lascerai: il tuo amore è morto”. Euridice/Riddy avverte la profondità delle parole dello strambo personaggio e da là raccoglie una sorta di incoraggiamento a lasciare Orfeo (che in questa versione del mito non ama più). Ma la profezia è, come sempre, ambigua. Nello stesso episodio Euridice morirà investita da un'autoambulanza (sul retro del veicolo – ci avverte Chiarlie Covell – solo il fermo-immagine permette di vedere un adesivo con l'immagine di un serpente). L'incidente avviene perché Riddy si distrae mentre incrocia nuovamente la balorda stralunata in mezzo alla strada. Cassandra commenterà la morte della ragazza con le parole: “Ti avevo detto che l'avresti lasciato. Oggi lasci tutti quanti”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

P. Orlandini, s.v. *Cassandra*, in *EAA II*, Roma 1959, 401-404; O. Touchefeu, s.v. *Ajas II*, in *LIMC I*, Zürich und München 1981, 336-349; C. Wolf, *Kassandra*, Berlin 1983 (trad. it.: *Cassandra e Premesse a Cassandra*, Roma 1983).

mc

Ceneo

Un oplita corazzato che affonda nel terreno, sotto i colpi inferti da uno o due centauri armati di tronchi e pietre: così Ceneo, eroe invincibile che tuttavia soccombe per volontà di Zeus, offeso



da sinistra: Ceneo ucciso da un Centauro, vaso attico del V sec. a.C., attribuito al Pittore di Pan; British Museum, London; Johann Ulrich Krauss, Cenide e Nettuno, incisione per il libro XII delle *Metamorfosi* di Ovidio, prima del 1690; Ceneo (Misia Butler) in *Kaos*, Netflix 2024, Episodio 2.

dalla sua arroganza, viene rappresentato nell'iconografia antica, su vasi e fregi che narrano episodi della Centauiromachia (la prima menzione di Ceneo come eroe lapita si trova in *Om. Il. I*, 264). La tradizione iconografica sembra dunque tacere la vicenda della trasformazione di Ceneo da donna a uomo, presente invece in numerose fonti letterarie (la descrizione più antica del cambiamento di genere si trova in *Acusilao di Argo*, *FGrH2 F22*, poi ripresa tra gli altri da *Apollod. ep. I 22*; *Hyg. fab. XIV 4*; *Virg. Aen. VI 448-449*; *Ov. met. XVII 171-209, 459-531*). In questa versione del mito Cenide, la bella figlia del re lapita Elato, viene trasformata in un guerriero invincibile da Poseidone, il quale, dopo averle fatto violenza, si propone di esaudire ogni suo desiderio. "Questa offesa mi suggerisce un desiderio più grande, cioè che non possa mai più subire alcunché di simile; concedimi che non rimanga donna: mi avrai dato tutto" (*Ov. met. XII, 201-203*): questo dunque desidera la lapita e così, esaudita dal dio, Cenide diventa l'invulnerabile eroe Ceneo.

La vicenda di Ceneo, in entrambe le sue varianti principali (la punizione divina della sua *hybris* e il cambiamento di sesso), non ha avuto fortuna né nel repertorio letterario dei secoli successivi, né in quello iconografico, ad eccezione di alcune incisioni rinascimentali e seicentesche per il XII libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vedi quella di Krauss riprodotta sopra), dove Cenide ancora donna viene rappresentata nella scena del corteggiamento del dio del mare.

In *Kaos* il personaggio (interpretato dal transessuale Misia Butler) viene introdotto nella prima scena del secondo episodio della serie: Ceneo, ritratto come un giovane dal viso delicato, con i capelli scuri appena mossi e un leggero accenno di barba, sta lavorando al bancone di un club quando un gruppo di donne in abiti militari fanno la loro comparsa nel locale e lo uccidono conficcandogli una freccia nel petto. Tra queste guerriere Ceneo riconosce la madre: nella serie infatti l'eroe è figlio di un'Amazzone e dunque è Amazzone egli stesso e alla nascita gli viene assegnato un nome e una identità di genere femminile. Ceneo, che ha sempre saputo di volersi identificarsi nel genere maschile, deve coprire il suo istinto in quanto le Amazzoni cacciano dal loro campo tutti i ragazzi all'età di undici anni, e dunque non ha altra scelta che continuare a fingersi donna, finché a quindici anni la madre, da sempre a conoscenza della sua vera identità, lo battezza con un nuovo nome e lo invia lontano dal campo, per proteggerlo

e salvarlo. Ma sfuggire alle Amazzoni è impossibile: le guerriere lo trovano e lo uccidono, in quanto considerano l'inganno prima e il cambiamento di genere poi come una grave sfida al loro modello etico e istituzionale, rigido ed esclusivo. A differenza di quanto narra una variante del mito antico (cfr. *Virg. Aen.* VI, 448–449), Ceneo non riprende le sembianze femminili ma sta nell'Oltretomba, dove incontrerà Riddy e avrà un ruolo di primo piano nella sfida contro gli dèi. Charlie Covell, intervistata per "Cosmopolitan" su quale sia stato il suo approccio a questa storia, ha spiegato che, da sempre innamorata del mito di Ceneo, ha voluto riprenderlo per creare un protagonista trans in cui la transessualità fosse parte integrante, senza tuttavia determinarlo interamente; per fare ciò, ha trasformato il guerriero violento ("hyper-macho" come lei stessa lo definisce) del mito in un eroe gentile, quasi riluttante a combattere ("a much more gentle kind of almost reluctant hero warrior").

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

E. Laufer, s.v. Kaineus, in *LIMC V*, Zürich und München 1990, 884–891; M. Delcourt, *La légende de Kaineus*, "Revue de l'histoire des religions", tome 144, n. 2, 1953, 129-150.

vsn

Medusa

Nell'iconografia arcaica e classica troviamo rappresentato molto spesso il volto della Gorgone. Insieme a Steno e Euriale, Medusa è una delle tre figlie di Forco e Ceno, l'unica delle gorgoni a non essere immortale; ha però il potere di pietrificare chiunque incroci il suo sguardo. La sua testa da cui fuoriescono due ali è raffigurata frontalmente; a volte la bocca è enorme e spalancata; il volto è orrendo. Tra il V e il VI secolo si registra una tendenza a umanizzare il volto della Gorgone e Medusa inizia ad addolcirsi e ad acquisire fattezze femminili meno inquietanti. Un aspetto più umano della Gorgone si registra nell'arte romana dove figura al centro di mosaici, sulle monete, in opere bronzee (un esempio è nella testata di baglio della nave di Nemi che riproduciamo più sopra) e, con Perseo, in vari affreschi pompeiani. Secondo Ovidio – la fonte mitografica principale in ambito romano – l'aspetto orrifico di Medusa è associato a una punizione di Atena: dopo che Perseo riesce a decapitarla usando lo scudo specchiante della dea per farla autopietrificare, Atena per punire l'oltraggio "mutò in luride serpi i capelli della gorgone" (*Met.* IV, 799-801). Nello schema iconografico più diffuso troviamo il volto di Medusa iscritto in un tondo che raffigura lo scudo della dea: l'immagine che vediamo tante volte riprodotta nell'arte greca e romana parrebbe essere interpretata quindi non tanto come una presa diretta del volto della Gorgone ma come una riproduzione della sua immagine riflessa nello scudo di Atena.

A partire dal XVI secolo, Medusa, e soprattutto la sua testa, ritorna come soggetto di opere ispirate al mito antico: dall'affresco di Villa Farnesina, *Perseo e la Medusa* (1510-1511) in cui Baldassarre Peruzzi fissa il momento in cui Perseo sta per tagliare la testa a Medusa, alla scultura di *Perseo con la testa di Medusa* di Benvenuto Cellini (1554) per la Loggia dei Lanzi di



da sinistra: Testata di baglio, faccia anteriore protome di Medusa proveniente dalla prima nave di Nemi, 25,8x23,5 cm, ca. 37-41 d.C. ca., Roma, Palazzo Massimo; Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*, olio su tesa, 60x55 cm, 1598, Firenze, Galleria degli Uffizi; Medusa (Uma Thurman) in *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini*, Chris Columbus, 2010; Medusa (Debi Mazar) in *Kaos*, Netflix 2024, Episodio 2.

Firenze dove vediamo Perseo che esibisce la testa mozzata del mostro come trofeo della sua impresa. La testa di Medusa incontra una grande fortuna soprattutto in età tardo-rinascimentale e barocca: un esempio è la *Medusa* di Peter Paul Rubens (1617-1618), e, soprattutto, il capolavoro di Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa* (1598), in cui il volto della Gorgone – forse un autoritratto dell'artista – è colto in una espressione di terrore, nell'attimo in cui si rende conto dell'imminente pietrificazione.

Se fin dall'iconografia antica l'immagine di Medusa si focalizzava sul dettaglio della testa anguicrinata mozzata, in alcune, fortunate, versioni cinematografiche recenti Medusa recupera anche un corpo intero, nelle forme seducenti di bellissime attrici. Nel film *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini* di Chris Columbus (2010), Medusa è interpretata da una straordinaria Uma Thurman (vedi in Engramma, il contributo di Alessandra Pedersoli, *Da Perseo a Perseo*). Anche la Medusa di *Kaos*, impersonata dall'attrice Debi Mazar, ha le fattezze di una donna forte, bella e sicura di sé, gli occhi chiari e magnetici, i capelli anguiformi. Nel mondo in bianco e nero di Ade, tristemente iperburocratizzato, svolge il ruolo di responsabile della gestione e dell'addestramento di quelle anime che, essendo state sepolte senza l'obolo di rito, non hanno la possibilità di rigenerarsi passando oltre la cornice che promette una sorta di metempsicosi e di rinascita. Pur essendo inquadrata nei ranghi del regime, Medusa insofferente al potere totalitario di Ade e Persefone, fiancheggia la resistenza. Come accessorio della sua uniforme – e forse anche quando è 'in borghese' – porta in testa un turbante, stretto sul capo per evitare che i suoi capelli-serpenti fuoriescano e pietrificino chi incrocia il loro sguardo. Se in *Percy Jackson* Medusa/Uma Thurman è ancora viva (fino e oltre il 'lieto fine' – imperdibile! – dei titoli di coda), in *Kaos* è già stata uccisa da Perseo; si trova nel regno di Ade da molto tempo ed è irritata e frustrata nel ruolo burocratico in cui è costretta, anche perché non ha la possibilità di esercitare il suo potere mortifero: le anime dei morti infatti non possono essere pietrificate. E quando in una scena dell'Episodio 2 Ceneo, trasferito a un nuovo ufficio, sta salutando per l'ultima volta Fotis, il suo cane a tre teste, l'anima di Prue, emozionata per l'incontro ravvicinato con il personaggio famoso, le si avvicina e le chiede: "Mi scusi, signora – lei è la Medusa?"; e Medusa, visibilmente infastidita, fa rientrare sotto il turbante un serpente che era sgusciato fuori. Prue sconvolta e stupita si tocca il volto e le chiede: "Perché non sono diventata di pietra?". E Medusa, alzando spazientita gli occhi al cielo le risponde: "Perché sei morta...Cazzo!"

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

A. Giuliano, s.v. Gorgone, in *EEA*, III, Roma 1960, 982-985; I. Krauskopf, s.v. Gorgo, Gorgones, in *LIMC IV Suppl. 1* 2009, 230-232; O. Paoletti, *Gorgones Romanae*, in *LIMC IV*, Zürich und München 1981, 361-362; P.C. Bol, *Argivische Schilde*, *OlympForsch* 17 (1989), 45-47, in *LIMC IV Suppl. 1* 2009, 230-232; J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, trad. a cura di M. Archer, Milano 1983; J. Davidson Reid, C. Rohmann, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990*, New York-Oxford 1993; *ICONOS* s.v. Medusa.

ig

Prometeo

Nella mitografia greca Prometeo, il "preveggente" secondo l'etimologia del suo nome già proposta nelle fonti antiche, è protagonista di vari episodi legati alla sua intelligenza e intraprendenza. Nell'episodio centrale del suo mito, dopo essersi schierato al fianco di Zeus e degli Olimpici nella lotta contro i suoi fratelli Titani, è condannato a un supplizio interminabile per aver voluto salvare i mortali dall'estinzione, che Zeus aveva già deciso per il difettoso e ineffi-



da sinistra: Prometeo incatenato alla rupe, cratere a calice apulo (particolare), Staatliche Museen, Berlin (n. inv. 1969.9). 350-340 a.C., proveniente forse da Sibari, attribuito al Pittore di Branca; Piero di Cosimo, *Storie di Prometeo*, olio su tela, 64x116 cm, 1515-1520 ca., Strasbourg, Musée des Beaux-Arts; Prometeo (Stephen Dillane) in *Kaos*, Netflix 2024, Episodio 1.

ciente genere umano, donandoci “il fuoco e le arti”: l’accento su questo episodio della storia mitica si riscontra principalmente nella tragedia di Eschilo, *Prometeo incatenato* (505-506) e nel *Protagora* di Platone (320c-324a). Nella versione eschilea è dunque l’amore per i mortali che spinge Prometeo al furto del fuoco e per questo Zeus lo condanna a essere incatenato per un tempo infinito “ai confini del mondo”, ovvero – secondo la variante introdotta verosimilmente da Eschilo, a una rupe del Caucaso (sull’innovazione con tutta probabilità eschilea che prevale poi nella mitografia e nell’iconografia si veda, in Engramma, l’articolo *Prometeo alla colonna o alla rupe?*). Nella tragedia eschilea (ma già prima in Esiodo e nell’iconografia già arcaica), compare la presenza dell’aquila – ipostasi animale di Zeus – che ogni giorno divora il fegato di Prometeo, che poi ogni notte ricrescerà (Hes., *Th.* 521-525; Aesch., *Pr.* 1021-1025).

La figura di Prometeo non conosce una stagione di vero e proprio oblio nel passaggio dalla tarda antichità al mondo medievale, rinascimentale e poi moderno. Gli autori cristiani (Agostino, *De civit. Dei* 18 e Lattanzio, *Narrationes fabularum Ovidianarum*, I, *fab.* 1) riprendono in particolare un aspetto del mito del Titano – la figura del creatore che plasma gli uomini da figurine di argilla (così già in Ps.-Apollod., *Bibliotheca* 1, 7, 1 ma anche Hyg., *fab.* 142), e con tutta probabilità proprio grazie a questa *interpretatio* Prometeo continua a essere presente nella tradizione figurativa dei sarcofagi e nella cultura tardo-antica. Già Tertulliano cerca di cristianizzare l’episodio del mito riconoscendo in Prometeo una sorta di precursore pagano del Dio della creazione cristiana (*Apolog.* 18.2). Nel XV secolo la figura di Prometeo riemerge negli *Opuscula theologica* di Marsilio Ficino e nel suo commento al *Protagora* di Platone. Ai primi anni del XVI secolo è datata l’operetta *Epitoma super Prometheo et Epimetheo* di Celio Calcagnini, opera che probabilmente ispira il ciclo delle *Storie di Prometeo* di Piero di Cosimo, tra le prime rappresentazioni rinascimentali del mito (si veda in Engramma il saggio e l’edizione del testo di Calcagnini di Alessandra Sandrolini). Il Titano – con l’aquila e legato a una roccia – appare in una incisione xilografica contenuta in una edizione veneziana delle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone del 1510. Nel XVII secolo, Peter Paul Rubens tra gli altri rilancerà il soggetto raffigurando Prometeo nudo, disteso e incatenato mentre l’aquila si avventa sul suo corpo per mangiarne il fegato; l’artista fonde nello stesso dipinto due momenti

del mito aggiungendo al supplizio dell'aquila la presenza della torcia in un paesaggio astratto, vuoto e sospeso, nel quale però è riconoscibile la rupe del Caucaso.

Nella serie *Kaos*, Prometeo (Stephen Dillane) appare già dai primi fotogrammi del primo episodio incatenato su una rupe in un paesaggio deserto; indosso ha solo un paio di calzoncini rossi, e ha una ferita aperta sul fianco, che è il punto su cui l'aquila di Zeus si avventa per dilaniargli il fegato. Il Titano vive un'eterna agonia: il suo organo vitale si rigenera ogni notte, creando un ciclo di sofferenza infinita; eppure sembra non perdersi d'animo, puntando ottimisticamente sugli eventi che accadranno a breve, e che conosce grazie alla sua preveggenza, sicuro che quanto avverrà porterà alla sua liberazione. Il Prometeo di *Kaos* spesso interviene commentando con battute ironiche le azioni e i comportamenti degli dèi; le sue parole e il suo sguardo sono rivolti direttamente allo spettatore, spezzando la finzione narrativa e bucando il filtro dello schermo televisivo. In *Kaos*, Prometeo non è solo la vittima per antonomasia della crudeltà divina, come accade nella sua lunga tradizione letteraria e mitografica; il personaggio tiene i fili delle varie storie e ha il ruolo di voce narrante dell'intera serie: tutte le puntate si aprono e si chiudono con un'inquadratura su di lui e con le sue parole. Pur definendosi un "prigioniero", fedele alla tradizione mitologica Charlie Covell, *poietés* della serie, lo reinventa come il confidente di Zeus (interpretato da Jeff Goldblum). La loro amicizia, sorprendentemente profonda, è di lunga data: paradossale data la condizione in cui si trova, Zeus considera il Titano il suo migliore amico. Ma nel contempo, il Prometeo di *Kaos*, insieme a un gruppo di divinità e mortali, sta orchestrando un piano audace per sovvertire l'ordine cosmico e rovesciare il potere di Zeus. Nella scena culminante dell'ultima puntata, il Titano, finalmente liberato dalle sue catene, si siede sul trono che fino a poco prima era di Zeus, in una magnifica ambientazione: la scintillante Sala del Trono della Reggia di Caserta. Prometeo sul trono di Zeus (altro tema che suona eschileo: cfr. Aesch., *Pr.* 907-912) è l'icona non solo della liberazione del Titano, ma anche dell'apocalittico ribaltamento dei poteri e della nuova era che potrebbe iniziare, dando un nuovo, rivoluzionario, disegno all'ordine cosmico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

J.R. Gisler, s.v. Prometheus, in LIMC VII, Zürich und München 1994, 531-553; ICONOS | s.v. Prometeo.

cc

*cc | concetta cataldo; mc | monica centanni; ig | ilaria grippa; vsn | viola sofia neri; ap | alessandra pedersoli; as | antonella sbrilli

English abstract

In *Figurine dal mito*, Charlie Covell's Netflix series *Kaos* is analysed in its iconographical references: David Lachapelle's promotional material – group posters and single shots of the cast – with its rather explicit nods to Baroque representation of mythological figures and scenes; the series' settings as modern-day

reinterpretations of the world of myth. Some characters – Cassandra; Caeneus; Medusa; Prometheus – are the focus of a more in-depth comparison with classical sources, in order to trace affinities and ruptures between the existing corpus of iconographic representations and the embodiment of ancient mythical figures in the updated narratives of contemporary actors and actresses.

keywords | Classical Tradition; Mythology; Iconography; Charlie Covell.

Sticker Album for a New Mythology

Kaos – A Netflix Series (2024)

by Engramma Board*

A Presentation

What is *Kaos*?

As discord reigns on Mount Olympus and almighty Zeus spirals into paranoia, three mortals are destined to reshape the future of humankind. This is the synopsis that appears on the site of the Netflix platform, introducing the series *Kaos*, conceived and written by Charlie Covell, structured in eight episodes of less than an hour each. The series has been released on Netflix channels in August 2024.

Described as a “mythological dark comedy”, *Kaos* puts myths back into action in a mixed world of the present, classical and archaic, where deities and humans share hierarchical bonds and prophecies in varying degrees, foreshadowing the victory of entropy in all areas of nature and relationships. The prophecy, which reappears in different forms in different worlds – Olympus, Earth, and Hades – reads: “A line appears / The order wanes / The family falls / And *Kaos* reigns”. The young *poietés* of the story is Charlie Covell, who had already written the disturbing series *The End of the F***ing World* in 2017. The publication of *Kaos* was accompanied by several interviews in which Covell attempted to reveal his sources (see in particular Lydia Venn, *Kaos creator on Greek mythology icons, hidden meanings and season two*, “Cosmopolitan”, 29 August 2024). In them, Covell describes himself as “a massive nerd who was obsessed with the original *Clash of the Titans* film” (Desmond Davis’s film – USA, UK 1981 and Louis Leterrier’s film – USA 2010 – are based on the story of Perseus). In Covell’s library, the illustrated mythology books that give shape to the gods and heroes of Greek mythology coexist with powerful reinterpretations by writers such as the Canadian Margaret Atwood, with her novel *The Penelopiad* (2005), or the Scottish Carol Ann Duffy, whose collection *The World’s Wife* (1999) also features an extraordinary Eurydice, who leaves her mark on Covell’s imagination and is a source of inspiration for Riddy in *Kaos*. Covell’s first work, entitled *Clytemnestra*, dated back to 2009, and the idea of a Zeus struggling with a mid-life crisis, when the formation of a wrinkle/line on the skin brings with it the threat of the collapse of an entire universe, begins to emerge.

The *Kaos* album

Now that Netflix has announced that the second season of the TV series *Kaos* will not be produced, and thus the interweaving of stories in the parallel time that mixes the Olympic gods and the contemporary world will not continue, the first part with its eight episodes is all



Kaos series posters revised by Netflix's communication.

the more set up as a world in vitro. A bubble of temporal levels, a collage of terrestrial and otherworldly geographies in which the absolute protagonists move: the myths. They inhabit a pantheon with a few fixed points (the arrogance and caprice of Zeus; the fluid power of Poseidon; the incomparable profile of Hera) and many subtle renegotiations of ancient versions of myth. Consider Persephone's startling outing in episode 8: "Why the story? About me and Hades [...] Get it in all the human books. You know? Every kid on Earth, when they learn about the underworld, they think I'm there against my will. They pity me. They think I was kidnapped, raped, in some cases. And a pomegranate... I don't eat pomegranate. I'm allergic. They think I don't love Hades. Never did". When Dionisus asks: "Wait, is that not true? You love my uncle for real?" Persephone answers: "Yeah".

Charlie Covell, who conceived the series by drawing on sources with an unprecedented creative synthesis, has delivered to the present day an album of myths that span the ages. And they require a serious game: to fill the album with figures, to follow the metamorphosis of the character from his ancient face, through the centuries, to the present imagination. And, as always, the more you know, the more you enjoy the connections and gaps between ancient sources and new revelations.

Our game, the game-within-a-game that we propose on this page, is based on a precise philological and iconographic scheme: the new figures of the myth are sifted through the ancient sources in order to trace the affinities and ruptures between the vast corpus of writings and figures handed down through the centuries by the classical tradition and the flicker of contemporary incarnation by actors and actresses who, guided by a brilliant vision, revive myths in bodies that are contemporary with us.

From the Baroque Maniera, the Kaos-heim

Disseminated via social media platforms (Instagram, X, Facebook), the posters created for the series make explicit references to mythology, refracted through a lens of strong actualisation

that remains inseparable from the lexicon of the late Renaissance mannerism. Indeed, all the protagonists – gods and men alike – are depicted with their iconographic attributes and in their theatrical costumes, as they appear to emerge from the architectural breakthrough of a Baroque ceiling.

The author of the advertising shoots is David LaChapelle, who reinvents the gods within the context of contemporary Hollywood kitsch. On the artist's promotional website and via the social channels of communications agency Creative Exchange, 'paintings' will be published showing each character surrounded by their respective iconographic attributes. LaChapelle's gaze is enthusiastic, drawing on the fascination that Greek mythology held for him during his school years: "I remember being obsessed with Greek Mythology in high school. I knew all the characters and their complex relationships, so the idea of bringing them into modern times was exciting for me". The style choice of depicting gods and humans follows the artist's idea that the two worlds are connected but fundamentally separate, and this separation is highlighted by the display of luxury: "The dichotomy between the worlds of the Gods and regular people is so relevant to our society today. The Gods are like the elite class, the 1% living these privileged lives and looking down the rest of humankind struggling to buy groceries".

To coincide with the release of the series, on 29 August 2024, a series of glossy images of each character was published online (Kaos' Dionysus is the cover image of this issue of Engramma); The square with the architectural breakthrough is perhaps a later collage (LaChapelle and the Creative Exchange agency make no mention of it on their social channels) and anticipates, in a frame decorated with faux stucco and phytomorphic motifs, some thematic junctions of the narrative, isolating the "stickers" with the main characters.

The poster for the Netflix series already makes explicit the polarity that will alternate between human and divine events in the dramaturgical development. The mannerist structure that accompanies many iconographic choices of the series is also evident in the poster. The four clypeuses in the corners of the composition, partly in grisaille, represent the symbols of the male and female that oversee the realms of the living and the dead: at the bottom, the pomegranate (Persephone) and the skull (Hades); at the top, a bee (Hera) and a clock (the Casio of the Chronid Zeus). The latter in particular – a gold-plated vintage Casio (not yet gold) with a commercial value of less than a Netflix subscription – anticipates the constant shift between elegant contexts and cultured quotations and low, tawdry displays, all appearance and little substance, that pervades the gods in the series. It is on these assumptions that the particular versions of the Olympian hypostases that appear in Kaos are based, as are the profiles of the human beings involved in the plots of the divine whims. The poster of the series also presents itself with a double perspective: it conveys the inverted image, placing now the humans (Riddy, aka Eurydice), now the gods (Zeus) at the centre. Let's consider the gods first: at the centre of the mock 'baroque' frame, with swirls of plants, folders and fake composite columns, appears Zeus (Jeff Goldblum), dressed in the shabby chic of the latest – very expensive – designer label, his left hand displaying the incandescent energy of the spark of fire, ready to be hurled

with exhibited sprezzatura. In the background is Olympus: a gaudy classical villa with pronaos and tympanum on display. Next to him are his sister Hera (Janet McTeer) and brother Poseidon (Cliff Curtis); the former, dressed in silk and surrounded by rose bushes, in a sophisticated and refined elegance; the latter, proud of his golden trident, smoking a cigar with his shirt open on a gaudy (and tacky) necklace. On either side, in a central position, are the other Olympians: Dionysus (Nabhaan Rizwan) on the left, Hades (David Thewlis) and Persephone (Rakie Ayola) on the right, all accompanied by the distinctive elements of their iconographies, grapes and a cluster of skulls. And here we come to the end of the figures of the deities who have been summoned as the cast of *Kaos* (at least in this first series): major absentees from the canon of the twelve Olympian gods are Athena, Apollo, Artemis, Aphrodite, Hephaestus, Hermes, Demeter, who never appear in the dramaturgical development (except in a fleeting allusion in the message left by Zeus on the answering machine of the children who do not answer his calls: “Uh, Apollo [...] it’s Dad; Hello, Aphrodite. It’s Daddy [...]; Artemis? This is Papooza”). Conspicuously absent from the campaign posters is the image of Prometheus (Stephen Dillane), who is the narrative voice of the series.

Turning the image around, the iconographic pattern repeats itself: in the centre is Riddy (Eurydice, Aurora Perrineau), dressed informally (rolled-up trousers and T-shirt), trampling contemptuously with her Birkenstocks (the ‘classic’ Arizona model, the same chosen by Barbie/Margot Robbie to emancipate herself from Barbieland and enter real life), the divine herms defaced by coloured bombs, whose blows destroyed the statues, but not Riddy. Beside her, on the right, are her unloved husband Orpheus (Killian Scott) and the young would-be president Ariadne (Leila Farzad); on the left, Ceneus (Misia Butler) in his work uniform (in *Kaos*, he works for Hades’ organisational team), accompanied by his trusty Cerberus. In the background, the courtly atmosphere of the Olympians becomes apocalyptic: funeral pyres, ruins, and corpses.

Lachapelle’s reinvention is thus reworked through the expedient of the architectural frame, highlighting a reappearance of myth that draws heavily on the imagery of the manner. It is in fact a *Zeus Oratrios*, who stands out on the advertising poster, similar to the protagonist of the composition in the Sala dei Giganti in the Palazzo Te in Mantua, where Giulio Romano portrays Jupiter at the centre of the architectural breakthrough. In this context, too, the canon of the Olympians, already celebrated by Raphael with *The Council of the Gods* (in the ceiling fresco of the Loggia of Psyche at the Villa Farnesina in Rome, in which a young Giulio Romano collaborated), is revisited, but the king of the gods is given a central role.

About the scenarios: Lachapelle vs. Grant Wood

The realms of the gods are quite distinct in mythology: Zeus rules over the sky and earth, Hades over the underworld, and Poseidon over the waters. In the imagery evoked by Charlie Covell, Hades is the place that visually stands out most in its achromatism. The use of black and white surrounds and overwhelms all those who inhabit the realm of death: it is another context, devoid of the colour of life. The realm of Hades is not gloomy and dark as in Dante’s imagery, but simply colourless: everything is flattened in a ‘brutalist’ architecture where even



The realms of Olympus, Hades, the sea and the earth in *Kaos* (Netflix 2024).

From left to right: an interior scene in Olympus, with Zeus in a tennis outfit; a scene from Hades; the Sea Kingdom, seen from Poseidon's yacht; the vibrant and colourful Earth, with Zeus visiting mortals.

luxury appears dull and resigned. Everything has a whiff of real socialism about it : the uniforms, the rooms, the offices, and the canteen, complete with bunkers where concrete is the protagonist.

The Olympus could only be a mannerist villa. The double set of the Reggia di Caserta and the Villa d'Este at Tivoli – with its fountains and gardens – are the framework within which the 'royal family' moves; the interiors, cluttered with mirrors and stuccoes and furnishings of dubious taste, wink at Hollywood villas where gold, light and kitsch are the masters. The realm of Poseidon stands out little in the imagery of the series: the luxury of Olympus is translated and contained in the form of a yacht for rich people, not even particularly luxurious and showy.

If the imagery conveyed by Lachapelle's promotional images can easily be traced in the furnishings and habits of Zeus's abode (where even the servants are dressed as swanky luxury club ball-catchers), the realm of Hades is linked to the poetics of another American artist: Grant Wood. A protagonist of verist realism in the USA, the painter is known for an oil on canvas dated 1930 and preserved at the Art Institute of Chicago: *American Gothic*. It is the precise iconographic model recovered for the appearance of Hades in *Kaos Man with a straw hat and round spectacles*, as is stated in a scene in the penultimate episode of the series where, in the chamber of the god of the underworld, a copy of Wood's painting hangs, obviously turned to black and white.

In the earth, the world of humans – lively and colourful and for this reason frequented by Dionysus and envied by Zeus – Minos rules (not reigns!), depicted as a militaristic dictator. The

setting could only be that of a modern seaside resort, for which the choice fell on Andalusia. Instead, Zeus' incursion into the world of mortals, to spy with surprise on their (our) senseless and unmotivated joie de vivre, is set in Rome, in the San Lorenzo area, between Piazza dell'Immacolata and Sapienza University, where Arturo Martini's Minerva dominates.

ap & as

Sticker Album



from left: Clytemnestra kills Cassandra, *kylix* 5th century BC; Ferrara Archaeological Museum; Evelyn De Morgan, *Cassandra*, oil on canvas, 1898, London, De Morgan Collection; Cassandra (Billie Piper) in *Kaos*, Netflix 2024, Episode 1.

Cassandra

In ancient iconography, from the Archaic Age to Pompeian painting, Cassandra appears in two episodes of her mythical story: the rape, after the fall of Troy, by Ajax Oileus (the first source is Arctinus apud Proclus, *Chrest.* V, p. 108, ed. 108, ed. Allen); her murder by Clytemnestra (a representation of this episode is on a bronze plate from the 7th century BC Heraion of Argos; one on the *kylix* of Ferrara reproduced above; the earliest sources are *Odyssey* XI, 395-396; Pindar *Oi.* XI, 28 ff.). The new profile that Aeschylus gives to the character in the *Oresteia* is important: in *Agamemnon*, the king of the Achaeans, on entering the palace, declares that he has taken Priam's daughter for himself as the 'exquisite flower of the spoils of Troy' (*Ag.*, 954-955). Cassandra then recapitulates her story in the long episode that lies at the centre of the tragedy, in which she is the protagonist, without mentioning the episode of Ajax's rape. The emphasis is all on her prophetic inspiration, and the fact that she is destined never to be believed is the bad gift that Apollo gave her because she did not allow herself to be seduced by the god. One passage in the tragedy seems to be important for the construction of *Kaos'* cha-

racter: "My parents, my loved ones? No! They were all my enemies. I made true prophecies, but in vain, it was no use. I was humiliated, treated like a madwoman, a charlatan: lousy, miserable, starving... I endured it all" (Ag., 1270-1274).

After a thousand-year slumber, Cassandra reappeared at the beginning of the 15th century in Christine de Pizan's *La Cité des Dames* among the heroines who inhabit the castle built by Dame Rectitude (II.V). Her image reappears in the Pre-Raphaelite repertoire of the late 19th century (see Evelyn De Morgan's Cassandra reproduced above). On a literary level, Cassandra takes on an unprecedented importance in Christa Wolf's *Kassandra* (1983); by using name and mask of the Trojan prophetess, the German writer and intellectual activates a new perspective and a new voice – both feminine and philosophical – on the Trojan War.

In *Kaos*, the character of Cassandra appears in the first episode of the series. Eurydice/Riddy is shopping among the supermarket stalls when she encounters a scruffy-looking woman (the actress is Billie Piper): dark regrowth at the base of her dishevelled, blondish hair; heavy make-up circling her eyes; smudged lipstick; a tattoo line, or perhaps a wound, straight down her nose; a dirty skin jacket thrown over faded clothes, worn haphazardly on top of each other. She is a tramp, a miserable, starving wretch (so Aeschylus in Ag. 1273-1274: ἀγύρτρια πτωχὸς τάλαινα λιμοθνής). Cassandra gives Riddy an intense, penetrating look and addresses her as if she has known her all her life. On her way out of the supermarket, Cassandra is stopped by a vigilante for stealing a tin of cat food, which she soon opens and devours ravenously; to Eurydice/Riddy, who has paid back the price of the tin, the tramp says: "Nobody believes a word I say, but it all comes true. I told them about the horse. I told them about the men inside". And later, addressing her directly: "Today's the day [...]. Today you will... Leave him: your love is dead". Eurydice/Riddy senses the depth of the madwoman's words and from there gathers a kind of encouragement to leave Orpheus (whom in this version of the myth she no longer loves). But the prophecy is, as always, ambiguous. In the same episode, Eurydice dies when she is run over by an ambulance (on the back of the vehicle – Covell warns us – only the freeze frame allows us to see a sticker with the image of a snake). The accident occurs because Riddy is distracted when he crosses paths again with the stunned tramp again in the middle of the road. Cassandra comments on the girl's death with the words: "I told you you'd leave him. You leave everyone today".

ESSENTIAL BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

P. Orlandini, s.v. Cassandra, in *EAA II*, Roma 1959, 401-404; O. Touchefeu, s.v. Ajas II, in *LIMC I*, Zürich und München 1981, 336-349; C. Wolf, *Kassandra*, Berlin 1983 (trad. it.: *Cassandra e Premesse a Cassandra*, Roma 1983).

mc



From left: Ceneus killed by a centaur, 5th century BC Attic vase, attributed to the Painter of Pan; British Museum, London; Johann Ulrich Krauss, Ceneus and Neptune, engraving for Book XII of Ovid's *Metamorphoses*, before 1690; Ceneus (Misia Butler) in *Kaos*, Netflix 2024, Episode 2.

Ceneus

An armoured hoplite sinking into the ground under the blows of one or two centaurs armed with logs and stones: this is how Ceneo, the invincible hero who nevertheless perishes due to Zeus' will, offended by his arrogance, is depicted in ancient iconography, on vases and friezes portraying episodes from the Centauromachia (the first mention of Ceneo as a lapithic hero is in *Hom. Il. I*, 264). The iconographic tradition thus seems to be silent on the event of Ceneus' transformation from woman to man, which is instead present in numerous literary sources (the earliest description of the gender change is found in Acusilaus of Argos, FGrH2 F22, later taken up by Apollod. *ep. I* 22; *Hyg. fab.* XIV 4; *Virg. Aen.* VI 448-449; *Ov. Met.* XVII 171-209, 459-531). In this version of the myth, Ceneus, the beautiful daughter of the Lapith king Aelatos, is transformed into an invincible warrior by Poseidon, who, after raping her, offers to grant her every wish. "This insult suggests to me a greater wish, that I may never again suffer such a thing; grant me that I may not remain a woman: you will have given me everything" (*Ov. met.* XII, 201-203). This, therefore, is what the Lapith wishes, and so, granted by the god, Ceneus becomes the invulnerable hero Ceneus.

The story of Ceneus, in its two main variants (the divine punishment for his *hybris* and the change of sex), did not find a place in the literary repertoire of the following centuries, nor in the iconographic one, with the exception of some Renaissance and 17th century engravings for the 12th book of Ovid's *Metamorphoses* (see the one by Krauss reproduced above), where Ceneus, still a woman, is depicted in the courtship scene of the sea god.

In *Kaos*, the character (played by the transsexual actor Misia Butler) is introduced in the first scene of the second episode of the series: Ceneus, portrayed as a young man with a delicate face, slightly wavy dark hair and a hint of a beard, is working at the bar of a club when a group of women in military clothing appears and kills him by shooting an arrow into his chest. Among these warriors, Ceneo recognises his mother: in the series, the hero is the son of an Amazon, and therefore an Amazon himself, given a female name and gender identity at birth. Ceneus,

who has always known that he wanted to identify with the male gender, has to hide his instincts because the Amazons expel all boys from their camp at the age of eleven, and so he has no choice but to continue pretending to be a woman until, at the age of fifteen, his mother, who has always known his true identity, gives him a new name and sends him away from the camp to protect and save him. But it is impossible to escape from the Amazons: the warriors find and kill him, considering first the deception and then the sex change as a serious challenge to their rigid and exclusive ethical and institutional model. In opposition to a version of the ancient myth (cf. Virg. *Aen.* VI, 448-449), Ceneus does not take a female form but remains in the underworld, where he meets Riddy and plays a leading role in the challenge against the gods. Charlie Covell, interviewed for “Cosmopolitan” magazine about the approach to the story, explained the love for the myth of Ceneus and the idea to use it to create a trans protagonist in whom transsexuality was an integral part, without making it entirely define him; to do this, the producer transformed the violent warrior (“hyper-macho” as the original Caeneus is called in the interview) of the myth into “a much more gentle kind of almost reluctant hero warrior”.

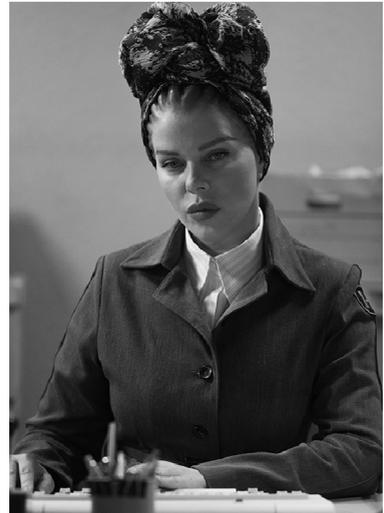
ESSENTIAL BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

E. Laufer, s.v. Kaineus, in LIMC V, Zürich und München 1990, 884–891; M. Delcourt, *La légende de Kaineus*, “Revue de l’histoire des religions”, tome 144, n. 2, 1953, 129-150.

vsn

Medusa

In both archaic and classical iconography, there are frequent depictions of the face of the Gorgon. Along with Steno and Euryale, Medusa is one of the three daughters of Forcus and Ceno, and the only Gorgon who is not immortal, though she does have the power to petrify anyone who catches her eye. Her head, from which two wings protrude, is depicted frontally; sometimes her mouth is huge and wide open; her face is hideous. Between the 5th and 6th centuries, there is a tendency to humanise the face of the Gorgon, and Medusa begins to soften and acquire less disturbing feminine features. A more human aspect of the Gorgon is recorded in Roman art, where she appears at the centre of mosaics, on coins, in bronzes (an example is the beam head of the Nemi ship shown above) and, with Perseus, in various Pompeian frescoes. According to Ovid – the main mythographic source in the Roman sphere – Medusa’s terrifying appearance is associated with a punishment by Athena: after Perseus succeeds in beheading her by using the goddess’s mirrored shield to petrify herself, Athena, to punish the outrage, “changed the Gorgon’s hair into filthy snakes” (*Met.* IV, 799-801). In the most widespread iconographic scheme, Medusa’s face is inscribed in a roundel representing the goddess’s shield: the image so often reproduced in Greek and Roman art seems therefore to be interpreted not so much as a direct capture of the Gorgon’s face, but as a reproduction of her image reflected in Athena’s shield.



From left: Head of a beam, frontal protome of Medusa from the first ship at Nemi, 25.8x23.5 cm, ca. 37-41 AD, Rome, Palazzo Massimo; Caravaggio, Shield with Head of Medusa, oil on canvas, 60x55 cm, 1598, Firenze, Gallerie degli Uffizi; Medusa (Uma Thurman) in *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*, Chris Columbus, 2010; Medusa (Debi Mazar) in *Kaos*, Netflix 2024, Episode 2.

From the 16th century onwards, Medusa, and especially her head, reappeared as the subject of works inspired by the ancient myth: from the fresco in the Villa Farnesina, *Perseus and Medusa* (1510-1511), in which Baldassarre Peruzzi captures the moment when Perseus is about to cut off Medusa's head, to Benvenuto Cellini's sculpture of *Perseus with the Head of Medusa* (1554) from the Loggia dei Lanzi in Florence, in which you can see Perseus displaying the monster's severed head as a trophy of his feat. The head of Medusa was particularly popular in the late Renaissance and Baroque periods: for example, Peter Paul Rubens's *Medusa*

(1617-1618) and, above all, Caravaggio's masterpiece, *The Shield with the Head of Medusa* (1598), in which the face of the Gorgon – perhaps a self-portrait of the artist – is captured in an expression of horror as she realises her imminent petrification.

If the image of Medusa has focused on the detail of the severed head, anguicrinite head since ancient iconography, in some recent film versions Medusa also recovers a whole body, in the seductive forms of beautiful actresses. In the film *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief* by Chris Columbus (2010), Medusa is played by the extraordinary Uma Thurman (see in Engramma, Alessandra Pedersoli's contribution, *Da Perseo a Perseo*). The Medusa in the *Kaos* series, played by the actress Debi Mazar, also has the features of a strong, beautiful and self-confident woman, her eyes clear and magnetic, her hair anguiform. In the black-and-white world of Hades, sadly over-bureaucratised, she plays the role of manager and trainer of those souls who, having been buried without the Charon's obol, have no chance of regenerating themselves by passing beyond the frame that promises a kind of metempsychosis and rebirth. Though trapped within the ranks of the regime, Medusa, intolerant of the totalitarian power of Hades and Persephone, flanks the resistance. As an accessory to her uniform – and perhaps even when she is in civilian clothes – she wears a turban on her head, pulled tightly over her head to prevent her serpentine hair from escaping and petrifying those who cross her gaze. If in *Percy Jackson* Medusa/Uma Thurman is still alive (up to and beyond the happy ending – unmissable! – inside the end credits), in *Kaos* she has already been killed by Perseus; she has been in the realm of Hades for a long time and is irritated and frustrated by the bureaucratic role she is forced into, partly because she has no way of exercising her deadly power: the souls of the dead cannot actually be petrified. And in a scene in Episode 2, when Ceneus, who has been transferred to a new office, bids Fotis, his three-headed dog, farewell for the last time, Prue's soul, excited by her close encounter with the famous character, approaches her and asks: "Excuse me, ma'am – are you *the* Medusa?"; and Medusa, visibly annoyed, slips a snake that has slipped out from under her turban. Distraught and astonished, Prue touches her face and asks, "Why didn't I turn to stone?" And Medusa, looking up impatiently, replies: "'Cause you're fucking dead".

ESSENTIAL BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

A. Giuliano, s.v. Gorgone, in *EEA*, III, Roma 1960, 982-985; I. Krauskopf, s.v. Gorgo, Gorgones, in *LIMC IV Suppl. 1* 2009, 230-232; O. Paoletti, *Gorgones Romanae*, in *LIMC IV*, Zürich und München 1981, 361-362; P.C. Bol, *Argivische Schilde*, *OlympForsch* 17 (1989), 45-47, in *LIMC IV Suppl. 1* 2009, 230-232; J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, trad. a cura di M. Archer, Milano 1983; J. Davidson Reid, C. Rohmann, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990*, New York-Oxford 1993; *ICONOS* s.v. Medusa.

ig



From left: Prometheus chained to the rock, Apulian goblet crater (detail), Staatliche Museen zu Berlin (Inv. No. 1969.9). 350-340 BC, possibly from Sybaris, attributed to the Painter of Branca; Piero di Cosimo, *Stories of Prometheus*, oil on canvas, 64x116 cm, c. 1515-1520, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts; Prometheus (Stephen Dillane) in *Kaos*, Netflix 2024, Episode 1.

Prometheus

In Greek mythology, Prometheus – “the foresighted”, according to the etymology of his name as proposed in ancient sources – emerges as the central figure in several episodes that highlight his intelligence and ingenuity. In the central episode of his myth, after aligning himself with Zeus and the Olympians in their struggle against his Titan brothers, Prometheus is condemned to eternal torment for attempting to save humanity from the extinction that Zeus had already decreed for the flawed and inefficient human race. His act of rebellion is to gift mankind “fire and the arts”. The emphasis on this episode in mythical history is most notably found in Aeschylus’ tragedy *Prometheus Bound* (505-506), as well as in Plato’s *Protagoras* (320c-324a). In Aeschylus’ version, it is Prometheus’ love for mortals that motivates him to steal fire, an act for which Zeus condemns him to be chained in perpetuity “at the ends of the earth”, or, according to a variant likely introduced by Aeschylus, on a cliff in the Caucasus (for further discussion of this Aeschylean innovation, which later became predominant in mythology and iconography, see the article *Prometeo alla colonna o alla rupe?*). In Aeschylus’ tragedy (though also appearing earlier in Hesiod and archaic iconography), we find the image of the eagle – Zeus’ animal hypostasis – which devours Prometheus’ liver daily, only for it to regenerate each night (Hes., *Th.* 521-525; Aesch., *Pr.* 1021-1025).

The figure of Prometheus experiences no true period of oblivion in the transition from late antiquity to the Middle Ages, the Renaissance, and eventually the modern era. Christian authors, such as Augustine (*De civitate Dei*, 18) and Lactantius (*Narrationes fabularum Ovidianarum* I, fab. 1), particularly engage with one aspect of the Titan myth – the portrayal of Prometheus as the Creator who fashions mankind from clay. This motif, already present in Ps.-Apollodorus (*Bibliotheca* 1.7.1) and Hyginus (*Fabulae* 142), likely contributed to Prometheus’ enduring presence in the figurative tradition of sarcophagi and in Late Antique culture. Tertullian, in his *Apologeticus* (18.2), endeavoured to Christianise this episode of the myth by interpreting Prometheus as a kind of pagan precursor to the Christian God of creation. In the 15th centu-

ry, Prometheus resurfaced in the works of Marsilio Ficino, notably in his *Opuscula theologica* and his commentary on Plato's *Protagoras*. The early 16th-century *Epitoma super Prometheo et Epimetheo* by Celio Calcagnini likely inspired Piero di Cosimo's cycle of *Storie di Prometeo* paintings, one of the first Renaissance representations of the myth (see the essay and edition of Calcagnini's text by Alessandra Sandrolini in *Engramma*). In 1510, the Titan – depicted with the eagle and chained to a rock – appeared in a woodcut included in a Venetian edition of Cicero's *Tusculanae Disputationes*. In the 17th century, the theme was revived by artists such as Peter Paul Rubens, who depicted Prometheus naked, stretched out, and bound, while the eagle swooped down upon his body to devour his liver. Rubens combined two moments of the myth in his painting, adding the symbolism of the torch to the eagle's torment, set within an abstract, suspended landscape where the Caucasus rock remains recognisably present.

In the *Kaos* series, Prometheus (Stephen Dillane) appears in the opening of the first episode, bound to a cliff in a barren landscape, wearing only red shorts, with an open wound on his side – the point where Zeus's eagle rips out his liver. The Titan endures eternal torment: his liver regenerates nightly, thus perpetuating his suffering. Yet, he remains undaunted, optimistically anticipating his eventual liberation, foreseen through his prescience. Prometheus frequently intervenes, offering ironic commentary on the gods' actions, speaking directly to the audience, thereby breaking the narrative fourth wall. In *Kaos*, Prometheus is not merely the victim of divine cruelty as traditionally depicted in myth; he serves as the series' narrator, holding together the narrative threads. Each episode begins and ends with him. While he identifies as a "prisoner", the poet Charlie Covell reimagines him as the confidant of Zeus (played by Jeff Goldblum), faithful to mythological tradition. Their bond is unexpectedly deep: despite Prometheus' captivity, Zeus considers him his closest friend. However, the *Kaos* Prometheus, along with a group of gods and mortals, plots to overthrow Zeus and disrupt the cosmic order. In the final episode's climactic scene, freed from his chains, Prometheus ascends Zeus' throne in the Palace of Caserta, symbolising both his liberation and the apocalyptic overthrow of power, heralding a new era and a revolutionary reordering of the cosmos.

ESSENTIAL BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

J.R. Gisler, s.v. Prometheus, in *LIMC VII*, Zürich und München 1994, 531-553; *ICONOS* | s.v. Prometeo.

cc

*cc | concetta cataldo; mc | monica centanni; ig | ilaria grippa; vsn | viola sofia neri; ap | alessandra pedersoli; as | antonella sbrilli

English abstract

In *Figurine dal mito*, Charlie Covell's Netflix series *Kaos* is analysed in its iconographical references: David LaChapelle's promotional material – group posters and single shots of the cast – with its rather explicit nods to Baroque representation of mythological figures and scenes; the series' settings as modern-day reinterpretations of the world of myth. Some characters – Cassandra; Caeneus; Medusa; Prometheus – are the focus of a more in-depth comparison with classical sources, in order to trace affinities and ruptures between the existing corpus of iconographic representations and the embodiment of ancient mythical figures in the updated narratives of contemporary actors and actresses.

keywords | Classical Tradition; Mythology; Iconography; Charlie Covell.

Lecture

Scacco alla regina

Christoph Büchel alla Fondazione Prada di Venezia

Antonella Huber

C'è un fine mentale implicito quando si guarda l'ordine dei pezzi sulla scacchiera. La trasformazione dell'aspetto visivo in materia grigia è una cosa che avviene sempre negli scacchi e che dovrebbe avvenire nell'arte.
(Duchamp 1952*)

The queen and pawn versus queen endgame is a chess endgame in which both sides have a queen and one side has a pawn, which one tries to promote. It is very complicated and difficult to play. Cross-checks are often used as a device to win the game by forcing the exchange of queens.
(Nunn 2007, 148)

“La roba non è di chi ce l'ha, ma di chi la sa fare”, fa dire Giovanni Verga a Mazarò protagonista, nelle *Novelle rusticane*, di un racconto che fin dal titolo, *La roba*, suonava nel 1883 come una profezia di quello che sarebbe diventato lo spirito del capitalismo del nostro tempo. L'etimologia della parola dal paleogermanico *rauba*, che indicava la preda, il bottino di guerra, le spoglie del nemico – dunque anche le sue vesti – è la stessa di rubare. È in questo doppio senso di *sostanza di valore*, da un lato, e di *bottino*, dall'altro, che *la roba*, figura di una società usuraia, è la protagonista indiscussa di *Monte di Pietà*, spettacolare installazione di Christoph Büchel proposta dalla Fondazione Prada per la sede veneziana di Ca' Corner della Regina, inaugurata a maggio, in contemporanea con la Biennale Arte. Sintesi, se così si può dire, di una ricerca durata tre anni, l'ultimo lavoro dell'artista, nato a Basilea nel 1966, rappresenta l'ennesimo tassello della sua poetica, definibile come un “troll critico” all'interno del mondo dell'arte, mutuando il termine dal gergo informatico che chiama *troll* un post volutamente errato e diffamatorio, immesso su newsgroup o forum con la deliberata intenzione di suscitare risposte correttive altrettanto aspre e corrosive (Bettridge, Denny et alii 2017).

Come rileva l'artista neozelandese Simon Denny, recensendo la mostra su “Artforum” (Denny 2024), tutta l'opera di Büchel, fatta di scenari disturbanti attentamente assemblati per mostrare i meccanismi poco virtuosi che governano il sistema capitalistico, prende forma in spazi espositivi di grande visibilità come *trolling* in grado di scatenare un'immediata indignazione. A Venezia l'artista era conosciuto già dal 2015 quando, per il padiglione islandese della Biennale, aveva realizzato *The Mosque*, trasformando la chiesa di Santa Maria della Misericordia in una moschea attiva, se pur temporanea, con i mussulmani in preghiera, suscitando il risentimento cittadino e dello stesso Patriarcato, tanto che, dopo pochi giorni, se ne decise la definitiva chiusura. Quattro anni dopo, per la Biennale del 2019, aveva portato all'Arsenale

Barca Nostra, cioè quello che restava del peschereccio naufragato al largo delle coste libiche nell'aprile del 2015, con a bordo più di ottocento migranti, di cui solo ventotto sopravvissuti. Più che un *troll*, in questo caso, lo si potrebbe definire ironicamente “un Büchel nell'acqua”, perché inosservato e trascurato dal pubblico che lo interpretava come una presenza conforme alla natura del luogo.



1 | Immagine di “Monte di Pietà”. Un progetto di Christoph Büchel Fondazione Prada, Venezia. Foto: Marco Cappelletti Courtesy, Fondazione Prada.

Ma, per farsi un'idea della caustica personalità del soggetto in questione, basterebbe citare la vicenda del contenzioso legale con il Mass MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art di North Adams) avviato nel 2008. Il Museo americano aveva commissionato a Büchel l'installazione *Training Ground for Democracy*, sorta di labirinto ipertrofico sulla cultura americana assemblato per mesi all'interno del Museo. Non avendo rispettato gli accordi di tempo e di budget e ripetutamente sollecitato alla consegna, l'artista decideva di abbandonare il lavoro ma, nello stesso tempo, di non cedere al museo l'opera interrotta rivendicandone la proprietà, pretesa invece dall'istituzione committente e finanziatrice. Solo la sentenza del Tribunale federale, che alla fine ha dato torto a Büchel, ha posto un argine alla questione, riconoscendo al Museo il diritto di consentire al pubblico di vedere l'opera incompiuta, anche se l'artista sembra non darsi ancora per vinto.

Del resto, cause legali, cancellazioni e chiusure sono tutti esiti ideali per un *troll* e, se l'obiettivo di Büchel è quello di realizzare enormi opere di sabotaggio, volgari, offensive o irritanti, che incorporano ed espongono la sua personale posizione eticamente compromessa, trascinandosi dietro, come un Lucifero redivivo, quella dell'istituzione ospite, gli si può riconoscere un indiscutibile successo, sufficiente, quanto meno, a spalancargli le preziose stanze veneziane della Fondazione Prada. Il comunicato stampa della mostra ricordava che: “Originariamente dimora dei mercanti veneziani Corner di San Cassiano, Ca' Corner della Regina è costruita tra il 1724 e il 1728 sulle rovine del palazzo gotico in cui nel 1454 nasce [primo rimando] Caterina Cornaro, futura regina di Cipro [quella obbligata a cedere il suo Regno alla Repubblica in cambio di un *monte* di denaro]. Nel 1800, l'edificio diventa proprietà di Papa Pio VII [quello del *Chirografo*, l'editto emanato nel 1802 dopo le spoliazioni francesi a tutela delle antichità e delle belle arti], che lo assegna alla Congregazione dei Padri Cavanis. Dal 1834 al 1969 il palazzo ospita [secondo rimando] il Monte di Pietà di Venezia. Nel 1975 diventa sede dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia e dal 2011 [terzo rimando] è uno degli spazi espositivi permanenti della Fondazione Prada. A partire da questa storia stratificata – prosegue il comunicato – Christoph Büchel ha costruito una complessa rete di riferimenti spaziali, economici e culturali. 'Monte di Pietà' è un'approfondita indagine del concetto di debito come radice della società umana [primo riferimento] e veicolo primario con cui è esercitato il potere politico e

culturale [secondo riferimento]. Storicamente un crocevia di commistioni e scambi commerciali e artistici, Venezia [terzo riferimento] è il contesto ideale per esplorare le relazioni tra questi temi complessi e le profonde dinamiche della società contemporanea”.

Questa densità di rimandi e riferimenti resta però, a lavoro finito, un groviglio indecifrabile, e offre al visitatore un’esperienza dall’impatto sgradevole e dalla lettura estenuante, in perfetta sintonia con le intenzioni dell’artista. Se poi si accetta la sfida della decodificazione, il significato che emerge è devastante: l’installazione non risulta tanto “un’approfondita indagine del concetto di debito come radice della società umana”, quanto piuttosto la violenta e spietata rappresentazione del suo fallimento (del debito e della società umana di conseguenza), dove Venezia, “crocevia di commistioni e scambi commerciali e artistici”, sembra osservare impotente l’ammasso desolante dei poveri avanzi da aggiudicare al miglior offerente.

Tutto è in vendita a partire dal palazzo che, dal balcone della facciata sul Canal Grande, lo dichiara a margine dello slogan “Venezia è bella, facciamola più bella”; più in basso “Liquidazione Totale. Fuori Tutto. Fuori Tutto” gridano le scritte su fondo giallo o rosso che oscurano i finestrini, mentre sopra al portone chiuso si legge la tetra scritta “Monte di Pietà” e, nella lunetta, un misterioso “House of Diamonds. Queen of Pawn”. Non va meglio per chi arriva a piedi all’ingresso sulla stretta calle, dove i cartelli “Compro Oro/Vendo Oro”, “Liquidazione totale”, “Fuori tutto” spazzano i visitatori smarriti, poco confortati anche dagli addetti all’accoglienza, contrassegnati da una funerea t-shirt dalla stessa misteriosa scritta: “Queen of Pawn, House of Diamonds”.

Nella lingua inglese *pawn* sta per “pegno”, a indicare il diritto concesso su un bene a garanzia di un credito ricevuto. Il termine italiano, derivato dal latino *pignus*, da *pingere*, cioè dipingere, in origine non definiva che un segno fatto per ricordare un in-pegno preso; allargato a ciò che lega all’interno di un patto, identifica, oltre al diritto legale sul bene, anche il bene stesso a cui attribuire un valore, simbolico in qualche caso, il più delle volte monetario. La scritta “Queen of Pawn”, seguita dal lussuoso “House of Diamonds”, vuole certo identificare l’ente organizzatore come “the best pawnshop”, ma è vero altresì che nella lingua inglese *pawn* significa anche “pedone”, vale a dire il pezzo di minor valore degli scacchi, e “The Queen and Pawn” nelle regole del gioco è un *endgame*, dove entrambe le parti hanno una regina e una delle due parti un pedone, che si cerca di promuovere a regina; due regine dello stesso colore normalmente suggeriscono all’avversario l’abbandono del gioco. C’è forse qualcosa di simbolico in questa casuale sovrapposizione di termini che dicono cose tanto diverse, perché, a ben guardare, l’installazione sembra renderli sorprendentemente coincidenti. In entrambi i casi, infatti, si tratta di un *finale di partita*: da un lato quella di un sistema di monetizzazione che dichiara fallimento, annunciandone la deplorabile dismissione, dall’altro quella delle ultime mosse necessarie al giocatore per capovolgere i presupposti valoriali di partenza, cosicché un modesto pedone possa diventare regina, vale a dire il pezzo a cui tutte le mosse sono concesse e per questo più importante dello stesso re.



2 | Immagine di “Monte di Pietà”. Un progetto di Christoph Büchel Fondazione Prada, Venezia. Foto: Marco Cappelletti Courtesy, Fondazione Prada.

Del resto qui persone e cose sembrano irrimediabilmente fuori posto, in una costruzione senza senso, o meglio così carica di significati da annullarli per eccesso di interferenza. Il lavoro di Büchel, infatti, straripa a tutti i livelli: svendendo ciò che resta del “Monte di Pietà”, diventa “The Queen of Pawn”; inglobando la Fondazione, mette a dura prova la sua forza semantica; chiamando in causa la città stessa, forza il sacro recinto dell’arte, cosicché il pubblico, anche quello più attento e sgamato, smarrisce ogni presupposto di orientamento. D’un tratto, nel magnifico Palazzo, tanto monumentale da meritare l’appellativo di *Ca’ Granda*, tutto sembra diventare miserabile, nel senso letterale di “degnò di essere commiserato per la sua triste sorte” (dal latino *miserari*: avere pietà). Pietà, del resto, è la parola chiave, non la *pietas* greca, però, quella che indicava *dovere*, *devozione*, *lealtà*, *giustizia*, ma quella corrente che esprime più semplicemente il sentimento di dolorosa partecipazione all’infelicità altrui.

Varcata la soglia da un ingresso di servizio, il fallimento annunciato prende corpo; si scopre che esiste un misterioso bollettino delle Aste giudiziarie, da scaricare in rete, dedicato a quella che – è scritto – si svolgerà il 25 novembre dell’anno in corso, le pagine interne presentano i lotti che scandiscono il percorso. A piano terra sono già pronte le sedie rosse disposte in ranghi regolari di fronte al lungo bancone del battitore. Tutt’intorno giacciono lacerti di senso: portiere di automobile, brandine da campo per sfollati e vetrine sapientemente impolverate



3 | Immagine di “Monte di Pietà”. Un progetto di Christoph Büchel Fondazione Prada, Venezia. Foto: Marco Cappelletti Courtesy, Fondazione Prada.

con foto d'epoca degli ambienti in cui siamo (quasi una citazione dello *Shining* di Kubrick). Affacciate alla sala, due ambientazioni: da un lato, ciò che resta di un banco alimentare con gli scaffali vuoti, dall'altro, una cappella in penombra carica di ex voto, stampelle e arti artificiali; volendo si può anche attraversare un groviglio opprimente di ambienti malsani riempiti come una discarica; dentro si colgono le tracce di una presenza, forse il custode: una partita a scacchi lasciata a metà, una credenza socchiusa, una stufa, un narghilè, in mezzo a sacchi di cemento, macerie di ogni tipo, un universo di segni ormai deformi e inutilizzabili. Sul fondo, dalle grandi vetrate della corte, si intravedono panni stesi alla veneziana e un ammasso di biciclette, curioso mezzo di trasporto quasi sconosciuto in città. Salendo, al primo pianerottolo si inciampa, come in strada, negli armamenti improvvisati di un venditore abusivo di borse tarocate (Gucci per lo più...). Inaspettatamente si è ammessi all'esplorazione del mezzanino, spazio sempre celato nelle mostre di Ca' Corner. Qui è sempre notte! Le finestre sono sbarrate, le luci artificiali e, tra i sorprendenti stucchi rococò di Vincenzo Colomba e gli affreschi di Costantino Cedini, si declina la Venezia del turismo e soprattutto del gioco. I viaggiatori della fine del Settecento, protagonisti della “Veduta di porto con coppia di aristocratici in atto di sbarcare” e della “Scena di mercato con il cantastorie e coppia di aristocratici a passeggio”, fanno da sfondo allo schermo su cui passa il video della Regina de' Schei, l'anziana tiktoker veneziana, guida sui generis di una città come lei piena di rughe e di ricordi ormai irricognosci-



4 | Immagine di "Monte di Pietà". Un progetto di Christoph Büchel Fondazione Prada, Venezia. Foto: Marco Cappelletti Courtesy, Fondazione Prada.

bili. Spaesandosi continuamente, si passa da una stanza con tanti letti e un lungo tavolo con tredici sedie, ingombro di contenitori di alluminio con resti di cibo, a un bagno anni Cinquanta; da una angusta stanza con un letto sfatto, una cyclette e la tv accesa su un canale di vendite all'asta, al rosso equivoco del privé con il palo da lap dance e la poltroncina singola di velluto. Sulle pareti rimandi di ogni genere: dalla foto del Venetian Resort Hotel Casino di Las Vegas, con le repliche al vero del Ponte di Rialto e del Campanile di San Marco, all'originale "Ridotto in Venezia" di Pietro Longhi, nella versione più dettagliata della casa da gioco, con i tavoli del banco, i mucchi di monete, le carte e i nobili che giocano a volto scoperto. Un'immersione ridondante per rimarcare come il gioco d'azzardo sia da sempre il più valido alleato del sistema del debito e una delle prime cause del ricorso ai prestiti. Superata la parata delle tentazioni notturne, la scala conduce al primo piano nobile, dove i lotti dell'asta fallimentare si fanno materia e si procede tra mucchi di merci, banchi espositivi e banali vetrine illuminate al neon. Non c'è una disposizione, non una vera distribuzione per categorie e, a guardar bene, non c'è neppure un ordine di valore: gli oggetti esposti si sovrappongono e si confondono; tra alto e basso, autentico e falso, originale e copia non sembra esserci alcuna differenza.

Non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così, vuol dire che è fatto per la roba (Verga 2004, 267).

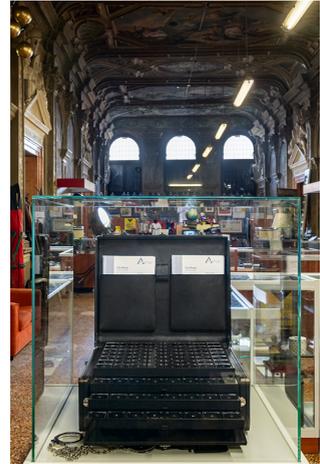
In realtà i valori ci sono, volutamente confusi, però, *easter eggs*, come si dice in gergo informatico per indicare contenuti che i programmatori nascondono all'interno di un software, e in questo senso l'esercizio a cui è chiamato il visitatore è praticamente una caccia all'uovo. In una vetrina laterale, per esempio, è esposta una grossa scatola di cartone aperta, dentro si intravede una lettera affrancata scritta a mano, un ritaglio di giornale ingiallito con foto, una ricevuta bancaria: è la *Time Capsule 1, 1955-71*, di Andy Warhol, pratica di stoccaggio a cui l'artista affidava periodicamente le scartoffie della sua scrivania, oggi catalogata come opera; accanto si svela un altro più noto contenitore d'artista: la *Boîte-en-valise* di Duchamp del 1966, con le sue miniature e le riproduzioni delle sue opere. Proseguendo random tra le corsie, in mezzo a cianfrusaglie tecnologiche desuete, difficile notare, senza l'aiuto del Bollettino dell'asta, che quello che trasmette un vecchio monitor è *Television Delivers People*, opera video di Richard Serra e Carlota Fay Schoolman; un lavoro seminale nell'uso dei canali televisivi, che già nel 1973 denunciava l'affermazione dei mass media attraverso prodotti di *intrattenimento* via cavo. Più visibile, ma non più evidente, è *Full Financial Disclosure* di Chris Burden, che gira su un piccolo schermo accanto a un grande registratore di cassa; il lavoro del 1977, costruito come un intermezzo pubblicitario televisivo, mostra l'artista, seduto a un tavolo con la bandiera americana alle spalle, che sciorina i dettagli della sua dichiarazione dei redditi nello stile di un comunicato commerciale.

La sfida di Büchel, di mescolare e confondere il significato di valore nella società e nel sistema dell'arte, per rimarcare come questo sia il prodotto di una volontà politica oltre che economica, si manifesta non solo negli *easter eggs* di opere contemporanee ma anche in quelle di arte antica. Vistoso è l'esempio del sublime ritratto di Caterina Cornaro di Tiziano, proveniente dagli Uffizi, appeso a un pannello bianco forato, insieme ad altri quadretti e grucce di metallo per abiti, posto davanti al bellissimo affresco della parete che rievoca la fastosa incoronazione della stessa Caterina. L'indiscusso valore dell'opera, di immediata riconoscibilità in un museo, nel contesto svilente e banale creato da Büchel si perde e pochi sono quelli che si soffermano ad ammirarlo.

È chiaro ormai che, per identificare il senso di tutta quella *roba* accatastata nei meandri del piano nobile, ci si può affidare unicamente alle informazioni del Bollettino: descrizioni anodine, però, senza valori: un lotto di lavatrici è trattato alla stessa stregua di quello delle maioliche della collezione Campana; il lotto di prodotti di pulizia come quello dei trecentotrentaquattro manoscritti seicenteschi originali dell'antico Banco di Napoli.

La roba vecchia muore in casa del pazzo (Verga 2004, 280).

Nel delirante pieno dello spazio, Büchel ha incluso con acutezza opere note di critica istituzionale, che già negli anni Sessanta affrontavano il tema del valore dell'opera d'arte, come la *Section Financière – Musée d'Art Moderne – Département des Aigles* di Marcel Broodthaers del 1971, o una copia del brevetto depositato da Yves Klein nel 1961, per registrare l'International Klein Blue, e, sempre di lui, il libro di ricevute di *Zones de sensibilité picturale immatérielle*, l'elaborato rituale con cui l'artista vendeva le sue "zone immateriali" in cambio



5 | Immagine di “Monte di Pietà”. Un progetto di Christoph Büchel Fondazione Prada, Venezia. Foto: Marco Cappelletti Courtesy, Fondazione Prada.

6 | Christoph Büchel, *The Diamond Maker*, 2020.

di oro puro, gettandone parte nella Senna per riequilibrare “l’ordine naturale”. Ma c’è posto per lavori anche molto recenti, come *Stoney Island Investments Bond* di Theaster Gates del 2013, e dello stesso anno *The Dick Stanley Request* di Jamie Diamond.

Aveva la testa ch’era un brillante, quell’uomo (Verga 2004, 266).

Attraverso questi complicati indizi si arriva, forse, a comprendere cosa significhi “House of Diamonds”, la scritta che si ritrova un po’ dappertutto e che traduce in sintesi il punto focale della riflessione di Büchel, vale a dire la trasformazione dello scarto in valore.

Già suggerito dall’apparente insignificanza delle lattine di *Merda d’artista* di Piero Manzoni del 1961, o dalle scatole di polvere di Robert Filliou del 1977, il messaggio è reso esplicito con *The Diamond Maker*, l’opera del 2020 che Büchel ha concepito come una valigia contenente diamanti da un carato, realizzati in laboratorio attraverso la distruzione e la trasformazione delle sue opere. Il processo utilizzato, brevettato dall’azienda svizzera Algordanza AG, che dal 2004 realizza diamanti della memoria con le ceneri di defunti facoltosi, sembra sia in grado di ridurre ogni tipo di scarto, dalle feci ai resti di un cadavere, nel valore più puro in tutti i sensi rappresentato dal diamante. *The Diamond Maker* è la metamorfosi fisica e simbolica dell’intero corpus di opere di Büchel, i diamanti così realizzati, tutti perfettamente identici, attestano metaforicamente che il solo valore non condizionabile e puro attribuibile all’arte può essere solo indistinguibile, freddo, duraturo, e teoricamente universale.

Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! (Verga 2004, 268).

Guadagnando l'uscita, con un percorso a ritroso simile al promemoria di un cieco, la scritta "Queen of Pawn", che rimbalza sulle t-shirt nero Prada del personale di sala, appare meno misteriosa e forse più suggestiva del suo vero significato; non tanto per aver capito qualcosa sul debito, quanto perché in questa storia ci sono molte regine: Caterina Cornaro, la Fondazione Prada, Venezia, l'arte stessa, e, se è vero come è vero che per analogia di termini è possibile utilizzare la logica degli scacchi, si può dire che il pawn/pedone sta a Büchel come la queen/regina sta a tutte quelle messe insieme, ma il pedone "promosso" ha messo in scacco le regine decidendo così di chiudere la partita.

Ora a voi ricchi: piangete e gridate per le sciagure che cadranno su di voi! Le vostre ricchezze sono marce, i vostri vestiti sono mangiati dalle tarme. Il vostro oro e il vostro argento sono consumati dalla ruggine, la loro ruggine si alzerà ad accusarvi e divorerà le vostre carni come fuoco. Avete accumulato tesori per gli ultimi gironi (Giac. 5, 1-6).

* M. Duchamp, dal discorso pronunciato al banchetto della New York State Chess Association il 30 agosto 1952. Manoscritto in inglese su 11 fogli di carta intestata dell'Hotel Lincklaen House di Cazenovia, New York, firmato e datato "Marcel Duchamp 1952 (venduta all'asta Antiquaria Kittich - Pfanckuch, 25711/2023)".

Riferimenti bibliografici

Bettridge, Denny et alii 2017

T. Bettridge, S. Denny, M. Goerzen, E. Segal, *Weaponized Irony: A Roundtable on Trolling and Politics*, "O32c Magazine" 07.02.2017.

Denny 2024

S. Denny, *Value Judgment. Christoph Büchel at Fondazione Prada, Venice*, "ARTFORUM" vol. 63, n.1, (September 2024).

Giac. 5, 1-6

San Giacomo Apostolo, *Lettera*, 5, 1-6, in *La Sacra Bibbia* (Testo CEI 2008).

Nunn 2007

J. Nunn, *Secrets of Practical Chess*, (2nd ed.), Gambit Publications 2007.

Verga 2004

G. Verga, *Tutte le novelle*, introduzione di C. Riccardi, volume I, Milano, 2004.

English abstract

"Monte di Pietà" the project conceived by artist Christoph Büchel, for Fondazione Prada Venice venue, Ca' Corner della Regina, is a deep dive into the notion of debt as the root of human society and the primary

vehicle by which political and cultural power is exercised. Historically, a crossroads of commercial and artistic exchange and intermingling, the city of Venice is an ideal context for exploring the relationships between these complex topics and the deep dynamics of contemporary society. The layered history of the Ca' Corner della Regina building, once the seat of the Monte di Pietà is Büchel's framework for constructing an articulated network of spatial, economic and cultural references. The project develops in an immersive environment, taking over the palazzo; it consists of a fictitious bankrupt pawnshop based on the original layout of the Monte di Pietà of Venice. Through many complicated clues and after a messy journey, probably only by arriving in front of Christoph Büchel's work *The Diamond Maker* (2020-), a suitcase containing lab-grown diamonds, we can perhaps understand what "House of Diamonds" means, the writing that can be found almost everywhere and which summarizes the focal point of Büchel's reflection, namely the transformation of waste into value and by waste Büchel also means the works of art that have value only if transformed into diamonds with identical shape and value.

keywords | Monte di Pietà; Christoph Büchel; Prada's Foundation; Venice.

Marina Apollonio. Oltre il cerchio

Per un eros dell'arte programmata

Marianna Gelussi

In occasione della mostra *Marina Apollonio. Oltre il cerchio*, aperta presso la Collezione Guggenheim di Venezia fino al 3 marzo 2025, la curatrice Marianna Gelussi ripercorre per Engramma la figura e la ricerca dell'artista italiana, nata nel 1940 e considerata un punto di riferimento per l'arte optical e cinetica internazionale (Estratto dal catalogo della mostra a cura di M. Gelussi, con testi di A. Pierre, M. Hollein, C. Alemani, Marsilio, Venezia 2024).

Adesso avete capito: se io amo l'ordine, non è come per tanti altri il segno d'un carattere sottomesso a una disciplina interiore, a una repressione degli istinti. In me l'idea d'un mondo assolutamente regolare, simmetrico, metodico, s'associa a questo primo impeto e rigoglio della natura, alla tensione amorosa, a quello che voi dite l'eros, mentre tutte le altre vostre immagini, quelle che secondo voi associano la passione e il disordine, l'amore e il traboccare smodato – fiume fuoco vortice vulcano – per me sono i ricordi del nulla e dell'inappetenza e della noia.

Italo Calvino, *I cristalli*, 1967, in *Ti con zero*, Torino 1977, 39-40.

“Ogni mia ricerca plastica vuole essere un'indagine sulle possibilità fenomeniche di forme e strutture elementari. La forma elementare ha in sé l'astrazione totale in quanto è costituita da un programma matematico. Su questa base l'azione si svolge con assoluto rigore in un rapporto diretto tra intuizione e verifica: intuizione a livello ottico e verifica su sistema matematico. Scelta una forma primaria, quale ad esempio il cerchio, ne studio le possibilità strutturali per renderla attiva cercando il massimo risultato con la massima economia” (M. Apollonio 1966).

Così Marina Apollonio, in un testo scritto nel 1966 in occasione della prima personale al Centro Arte Viva Feltrinelli di Trieste, descrive la propria pratica artistica, fin dal principio attratta dal linguaggio razionale oggettivo della geometria, dal cerchio in particolare, che diventerà il suo tema *fétiche*.

Nel settembre del 1962 entra in contatto con gli artisti dell'Arte programmata (o gestaltica), i quali propongono una visione dell'arte in sintonia con la sua. L'occasione è una conferenza tenuta dal padre Umbro Apollonio alla Fondazione Cini di Venezia, dedicata a queste “nuove modalità creative”. Utilizzando un approccio scientifico e la psicologia della Gestalt come punti di partenza, l'avanguardia programmata intende andare oltre l'Informale. L'obiettivo degli

artisti è quello di superare l'angosciosa opposizione al presente (non "abdicare alla condizione di essere nella storia") e assimilare al contrario la vita. Annullando "il divario tra immagine ed esistenza", mirano a rendere visibile il continuo divenire del reale e la sua naturale instabilità (U. Apollonio [1962] 1963, 5-34).



1 | Marina Apollonio con *Dinamica circolare 5HN* (1965-1972 circa), 1973 © Archivio Marina Apollonio.

Contagiata dal "virus dell'arte", come le piace ricordare, intraprende il suo personale e rigoroso percorso individualmente, senza aderire ad alcun gruppo e senza l'appoggio del padre, allora direttore dell'Archivio Storico della Biennale (ragione per cui la famiglia si trasferisce a Venezia nel 1948), preoccupato dalle difficoltà materiali di questa scelta ("Farai la fame!") e dai possibili sospetti di nepotismo (sarà sistematicamente esclusa dalle mostre che lo vedono implicato). Ciononostante, nel marzo del 1965 Marina Apollonio vince il Chiodo d'oro a Palermo. A tale riconoscimento segue, l'anno successivo, la personale, con *Rilievo sbarra 04* del 1964 (purtroppo andato distrutto), presentato a insaputa sua e del padre dall'artista Getulio Alviani: "sottilissimo intreccio di lamine metalliche, un campo visivo a spazio alterno e vibrato nelle luci angolari in un itinerario di suggestiva intermittenza: luce + frazioni di tempo e di linee", come descritto nella notizia pubblicata da *L'Ora*[1]. Nel 1965 riceve anche l'invito alla terza edizione di *Nova tendencija* a Zagabria, dove espone due collage fotografici, *Dinamica circolare 5/CP* e *Dinamica circolare 5/*

CN del 1965 (M. Rosen, P. Weibel et alii 2011, 190). Lo spazio interno del cerchio appare strutturato secondo un sistema progressivo di cerchi in bianco e nero dallo spessore gradualmente variabile, attorno a un centro sfasato che dà profondità e infonde un senso di straniamento nell'attrazione contemplativa. La cromia inversa delle due opere, una su fondo bianco e l'altra su fondo nero, forma un dittico positivo/negativo, una poetica di contrapposti che l'artista adotta come principio creativo e declina ampiamente negli anni successivi.

Da qui in poi il suo cammino, ormai tracciato, subisce un'accelerazione: Zagabria le apre l'orizzonte internazionale e segna l'incontro con l'artista milanese Dadamaino, alla quale rimarrà legata da una sincera amicizia, sodalizio prezioso in un ambiente, quello artistico, composto prevalentemente da uomini. Ne seguono numerose partecipazioni a eventi, mostre personali (Dadamaino è tra l'altro l'iniziatrice, insieme ad Alviani, della personale alla galleria del Cenobio di Milano nel 1967[2]) e collettive, in Italia e all'estero, insieme alla costellazione di artisti che compone l'avanguardia programmata e cinetica (F. Pola, L.M. Barbero 2014, 123-143).

L'opera di Apollonio prende corpo in un processo di continua progettazione matematica, di sperimentazione tecnica lungo diverse traiettorie di ricerca, su diversi supporti, una realizzazione minuziosa che richiede tempo, precisione e, nel caso della pittura, molteplici stesure

di colore, spellicolature. Elementi costanti dell'opera: il programma, la ricerca di dinamismo, l'essenzialità, un'asciuttezza che rifugge ogni spettacolarità, la volontà di spingersi sempre oltre [...] [Fig. 2].

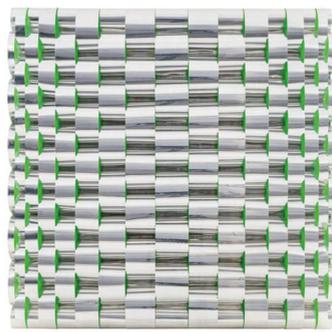
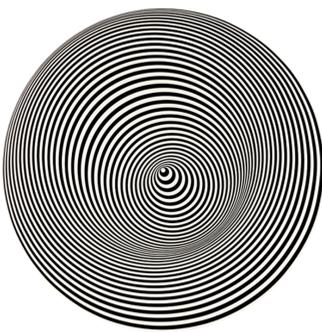
Fin dai primi disegni del 1963, il cerchio si impone come forma di predilezione: "Se per Mondrian la scelta è la linea retta, per Apollonio la scelta è la linea curva", scrive un giornale nel 1967, in occasione della sua mostra al Cenobio di Milano[3]. Quando le chiedono il motivo del ritorno ossessivo del cerchio, l'artista ribatte spesso in tono scherzoso: "Avevo un buon compasso": in parte vero (il prezioso compasso, grazie al quale riesce a tracciare circonferenze fino a due metri di diametro, è tutt'oggi nello studio), l'ironia della risposta tempera l'invece serissima convinzione artistica. Il suo rigore metodico, infatti, incarna letteralmente quello "spirito esatto come un compasso" che, secondo i precursori del cinetismo Naum Gabo e Anton Pevsner, deve condurre la rivoluzione dinamica realista dell'arte (N. Gabo, A. Pevsner [1920] 1993, 154): una formula che, nel caso di Apollonio, si fa metafora calzante. La precisione del compasso è la forma mentale (metodo e strumento) che modella il suo percorso di ricerca attorno a e a partire dal cerchio, così come le incursioni oltre il cerchio, tra strutture e linee [...].

La volontà di superamento, centrale per l'artista, segna lo spirito dell'epoca: scrive l'artista Piero Manzoni nel 1960, riassumendo perfettamente, "Non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali (P. Manzoni [1960] 2014, 102). Un senso di urgenza muove la nuova avanguardia. Questo è evidente fin dal titolo delle due mostre chiave del 1963, *Oltre l'informale* e *Oltre la pittura, oltre la scultura*: la prima, svoltasi alla IV Biennale di San Marino e curata dallo storico dell'arte Giulio Carlo Argan, difensore della concezione gestaltica collettiva dell'arte (G.C. Argan [1963] 2012, 155), che premia due gruppi della tendenza programmata/cinetica, il gruppo N di Padova e il gruppo Zero di Düsseldorf; la seconda, organizzata presso la galleria Cadario di Milano su iniziativa di Alviani, curata da Umbro Apollonio (G. Rubino 2012, 65-90) e che vede protagonisti i maggiori rappresentanti della corrente cinetica internazionale. In Italia, i 'programmati' comprendono il gruppo N di Padova (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi), particolarmente vicini ad Apollonio che si trasferisce a Padova nel 1970, il gruppo T di Milano (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Grazia Varisco), gli amici Alviani e Dadamaino, artisti vicini ad Azimut/h, a Piero Manzoni e Enrico Castellani e al gruppo Zero di Düsseldorf, come Nanda Vigo e i già riconosciuti Enzo Mari e Bruno Munari. Insieme ad altri gruppi e artisti sparsi in tutta Europa si riuniscono a partire dal 1961 a Zagabria sotto il marchio della *Nova tendencija*, "organizzazione senza statuti" costituita da "affinità elettive", da un "sentimento di parentela" (K.G. [Pontus-Hultén] 1964). Si tratta per questi artisti di superare la visione personalistica, feticista dell'arte, andare oltre il mito dell'artista, geniale creatore rinchiuso nella sua torre d'avorio, e dell'opera totemica, oggetto unico per pochi, esplorando le possibilità di riproducibilità dell'oggetto e l'utilizzo di modi di produzione industriali. Si tratta di far uscire l'opera oltre la cornice in oggetti che non sono più né pittura né scultura, adottare un metodo

oggettivo, il linguaggio universale della geometria, integrare il presente, nuove tecniche, abbracciare il movimento, e far uscire l'arte fuori dai circuiti tradizionali per democratizzarla.

Il periodo tra il 1965 e il 1973 è di grande effervescenza personale per Apollonio, complice anche di questo sforzo collettivo per una trasformazione radicale dell'arte. Nel 1965 (anno in cui tutto inizia con il *Chiodo d'oro* e *Nova tendencija* 3) Germano Celant, giovane critico d'arte che in questi anni guarda con interesse all'avanguardia programmata proprio per la sua spinta utopica, e in un'occasione si reca anche a Zagabria in compagnia dell'artista, invita Apollonio a partecipare alla mostra *Forme programmate* al Castello del Valentino a Torino, in occasione delle celebrazioni del 5° Centenario della introduzione dell'arte tipografica in Italia. L'anno seguente, il critico le chiede di contribuire alla creazione del nuovo Museo Sperimentale di Torino, un'iniziativa dello storico dell'arte Eugenio Battisti, professore di Celant all'Università di Genova, che intende raggruppare il lavoro delle giovani avanguardie. Inaugurato nell'aprile del 1967 alla Galleria Civica d'Arte Moderna, vi si conservano tutt'oggi *Dinamica circolare* 5CP e 5CN, collage donati dall'artista della stessa edizione mostrata a Zagabria. Mostre e iniziative si tengono in spazi sperimentali dove vengono promosse nuove modalità partecipative oltre le mura istituzionali, come ad esempio la galleria Sincron di Brescia (Apollonio vi ha la sua personale nel 1968). Si dà vita ad una sorta di "avanguardia diffusa" che esce dal centro, moltiplica gli eventi sul territorio, scende in strada per portare l'arte direttamente in mezzo alla gente, come nel 1969 a Varese in *Meno 31. Rapporto estetico per il Duemila*, dove l'artista espone i propri oggetti nel Chiostro Sant'Antonino (A. Acocella 2016; vedi "Varese. Cronache di vita comunale", 4, 1969, ill. p. 36). Gli anni Sessanta sono anni di sperimentazioni tecniche, anche con il computer^[4], di collaborazioni stimolanti, con Dino Gavina, visionario editore di oggetti di design legato alle avanguardie artistiche, con il quale lavora su un'edizione motorizzata di *Dinamica circolare* 6S+S^[5] per il Centro Duchamp da lui fondato in onore dell'amico Marcel [Fig. 3]. Purtroppo non finalizzata, ne rimane testimonianza nell'esemplare conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Sono anni di riconoscimenti: nell'agosto del 1968 si tiene la sua personale alla Galleria Barozzi di Venezia (un articolo apparso ne "Il Gazzettino" la equipara a Bridget Riley, allora esposta nel padiglione britannico alla Biennale) ("Il Gazzettino" 1968, 8). Dopo aver visitato la mostra, Peggy Guggenheim le commissiona un rilievo metallico. La storia dell'opera si intreccia intimamente con quella della collezionista: segnata dalla morte tragica della figlia, chiede all'artista di non usare il rosso, la cui vista le è ormai insopportabile. Da qui la scelta del verde che impreziosisce i riflessi del *Rilievo n. 505* conservato nella collezione [Fig. 4]. Nel 1973 si tiene la sua personale alla Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum di Graz, il cui catalogo è accompagnato da un testo di Gillo Dorfles (M. Apollonio 1973).

I primi segnali di crisi dell'arte programmata si intravedono già alla fine degli anni Sessanta. Spicca il distacco di Germano Celant negli ormai storici *Appunti per una guerriglia*: il concetto di "arte povera" si forgia qui proprio in contrapposizione all'arte "complessa" del "microcosmo astratto (op)", pop e *minimal*, che con "atteggiamento ricco" opera all'interno del "sistema", "si lega alla storia, o meglio al programma, ed esce dal presente" (G. Celant 1967,4; vedi



2 | Marina Apollonio, *Gradazione 11. Verde giallo su rosso*, 1971. Acrilico su tela 50 x 50 cm, Verona, collezione privata © Marina Apollonio.

3 | Marina Apollonio, *Dinamica circolare 6S+S III*, 1966/1968. Serigrafia su legno laccato, meccanismo rotante motorizzato, 102 cm Ø, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna © Marina Apollonio.

4 | Marina Apollonio, *Rilievo n. 505*, 1968 circa. Alluminio e pittura fluorescente su pannello di fibre pressate, 49,9 x 49,8 x 6, 5 cm, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim (Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York) © Marina Apollonio.

anche R. Cuomo 2017; R. Cuomo 2018, 85-105), ritrovandosi intrappolata. Incapace di provocare una reale trasformazione, tradisce secondo il critico il proprio slancio rivoluzionario.

In una lettera del dicembre 1968 a Celant, Apollonio affronta questa controversia e getta nuova luce su quello che considera essere il senso, la funzione e il fine ultimo della programmazione, aprendo un'inedita prospettiva sul proprio lavoro:

Nel nostro ultimo incontro a Venezia iniziammo un discorso sull'isterilimento dell'arte. Vero. E noto che molti artisti che hanno operato nel campo della programmazione sentono ciò e reagiscono di conseguenza. E la reazione è sbagliata. Non si può reagire a una cosa in cui si era creduto negandola. Non lo capisco. La validità è nel superamento. L'arte programmata sta subendo un grosso equivoco. Non è il solo geometrico o l'oggettino ben eseguito. L'intuizione è libera, totalmente libera e programmazione è un fatto conseguente di operazione secondo dei principi di economia e funzionalità. Il non geometrico e l'assurdo è valido se è programmazione. Ma ora tutto è insterilito nel geometrico nella perfezione per la perfezione e ti do ragione. Noi dobbiamo vivere, respirare e sentirci espandere nell'arte e questo è possibile solo se esiste una totale libertà di intuizione non schematizzata in formule. [...] Non dobbiamo fermarci ad una formula considerata giusta si correrebbe il rischio di bloccarci in un sistema. Il nostro compito è proporre, creare continuamente situazioni nuove in un sistema aperto considerando la possibilità di errore quindi di verifica e di superamento. Un'intuizione verificatasi valida va sfruttata fino al suo limite massimo, ma a tale punto deve venir superata. Un metodo che ha dato dei buoni risultati non è pensabile possa essere sempre applicabile. Il metodo stesso subisce una costante evoluzione e sarà di volta in volta riproposto diverso in relazione all'attuazione di nuove intuizioni (Lettera di Marina Apollonio a Germano Celant, 10 dicembre 1968, conservata negli archivi dell'artista).

Ancora una volta, ritorna il concetto di superamento (motore e orizzonte del fare artistico). Interessante è l'accento posto sulla libertà dell'intuizione, il timore espresso sulla sterilità

del metodo ridotto a formula e l'esortazione a "vivere, respirare e sentirci espandere nell'arte". In questa idea di programma inteso come un sistema aperto, nel riferimento al respiro dell'arte, riecheggiano le riflessioni di Guy Brett, critico inglese sostenitore della tendenza cinetica internazionale presentata tra il 1964 e il 1966 alla galleria Signals a Londra, a cui dà voce nell'omonima rivista, secondo il quale l'essenza profonda del dinamismo dell'opera cinetica non è la capacità tecnica a muoversi dell'oggetto quanto "qualcosa di più semplice e fondamentale. Forse nulla di più complicato del riuscire a 'respirare liberamente' in nuove dimensioni" (G. Brett 1968, 8: "something simpler and more fundamental. Perhaps it means nothing more complicated than being able to 'breathe freely' in new dimensions"). Il programma, in linea con la necessità di superamento, è per l'artista un sistema organizzato aperto che consente l'espansione, nel quale arte e vita trovano il proprio slancio. Il rigore è lo strumento per perseguire e realizzare questo movimento costante in avanti, verso nuove dimensioni. È solo in apparenza paradossale se Apollonio, con estrema, metodica precisione, cerca il respiro in ciò che è programmato, nell'oggettivamente ordinato, se nella geometria libera la propria vitalità: d'altronde, come già sottolinea il filosofo Umberto Eco, in questi anni attento osservatore e interprete delle avanguardie artistiche, citando il poeta Paul Valéry nel dépliant della mostra d'arte programmata al Negozio Olivetti di Milano nel 1962, "la più grande libertà nasce dal più grande rigore[6]".

Se la sua pratica artistica si fonda sulla logica del programma, infatti, questa è lontano dall'essere un ordine sterile. Da essa l'opera trae il proprio soffio vitale. E da questo respiro, oltre che dall'eleganza priva di spettacolarizzazione (fedele ai principi di economia e funzionalità) emana forse il "senso di naturalezza" elogiato dallo storico dell'arte Luciano Caramel nell'introduzione alla mostra personale di Apollonio alla galleria Historial di Nyon in Svizzera nel 1970 (L. Caramel 1970).

Non è un caso, allora, se alla natura, all'osservazione da bambina del mondo che la circonda, "il profilo di una lumaca, la struttura di una foglia, gli anelli di un tronco d'albero tagliato, la trama di un nido" e ancora "la spirale di una pianta di pisello", l'artista associa nei ricordi l'origine della sua attrazione per la forma (J. Houston 2014, 7). Si legge in un appunto manoscritto conservato negli archivi: "L'universo: basato sul numero. L'uomo studia l'universo attraverso i numeri e ne ricava le formule. L'osservazione della struttura dell'universo attraverso i numeri porta all'osservazione di proporzioni che si presentano costanti in natura → astrazione totale. Sull'astrazione totale e sulle proporzioni matematiche si basa la mia ricerca".

L'idea dell'esistenza di un "principio unitario di strutturazione e proliferazione formale e creativa" che riconduce "l'uomo e il creato, le manifestazioni fisiche, fisiologiche e mentali ad un'unica formulazione unitaria, ad un unico processo organizzativo e creativo" è presente nel concetto di forma espresso già da Johan Wolfgang von Goethe, con un approccio vicino a quello della Gestalt (G. Dorfles, R. Arnheim [1962] 1977, 13; vedi anche J.W. Goethe 1983). Certo, afferma Eco, "l'arte imita la natura": l'arte programmata però non imita la natura "che per abitudine percettiva vediamo tutti i giorni, ma quella che concettualmente definiamo in

laboratorio [...] il nostro modo di interpretare e definire la natura” (U. Eco 1962, 176). Umbrò Apollonio ritorna su questa connessione tra sistema matematico, arte e ordine naturale e la approfondisce in un saggio del 1966:

E quale migliore esempio potremmo trovare di un regno guidato da un ordine logico interno, sempre in movimento, sempre in fase di variabilità, pur restando d'identica sostanza, che non nella natura? Per l'appunto, la natura è in continuo divenire, è quella che meglio figura il progredire dallo stabile all'instabile senza smentire mai né l'uno né l'altro, perché è un complesso di elementi inseparabili, talmente pertinenti ed in maniera tale sistemati su scala sincronica da non poter essere mai spostati. Ecco così che acquista nuovo significato l'antico detto natura artis magistra: non già nel senso dell'imitazione più o meno veristica delle sue apparenze, come fu in passato, sibbene quale rappresentazione di uno stato permanente che segue proprie leggi e si offre di volta in volta rinnovato per generazione spontanea. L'arte è un altro regno ma molte sue leggi sono pressoché identiche: due universi e due “bellezze”, eppure accomunate da taluni concatenamenti e sopra tutto simili in quanto totalità armonica (U. Apollonio 1966, 18-31).

L'opera di Marina Apollonio riflette, elegante, quasi sottovoce, questa connessione strutturale, non solo simbolica, con l'ordine universale. Dimostra, nella sua vitalità, che l'arte programmata, l'astrazione geometrica, *optical*, non sono così fredde come si crede: c'è dietro corpo, attrazione magnetica, pulsione, una sorta di eros di cui è partecipe colui che guarda, attirato in una relazione attiva, la percezione allargata, gli occhi e i sensi in allerta, la coscienza acuita, protagonista del divenire dell'opera (A. Pierre 2022, 107).

I due mondi, arte e natura, collidono in una serie di fotografie conservate negli archivi dell'artista, scattate alla fine degli anni Sessanta. Rilievi e sculture sono messi in scena all'aperto, per ovviare certo alla difficoltà di non avere uno studio, tuttavia l'incontro provoca un cortocircuito, a questo punto non così sorprendente. Appesi ai rami degli alberi, tra le foglie, ai tronchi, nel giardino di casa al Lido di Venezia o appoggiati sul bordo di un muretto, gli oggetti sveltano contro il cielo come pronti a spiccare il volo, poggiati in riva al mare, il flusso dell'acqua e le onde rispecchiano i cerchi delle sculture [Fig. 5]. Osservando le fotografie, ritorna alla mente l'idea di superamento cara all'artista, il desiderio di libertà, di espansione, espresso nella lettera a Celant e perseguito nella pratica, la sua aspirazione all'assoluto: gli oggetti appaiono allora sotto una nuova luce. Strutture viventi, aperte, respirano, sì, libere, in nuove dimensioni.



5 | Marina Apollonio, *Spirale ad anelli*, 1967 (collezione privata), Lido di Venezia, 1967 © Archivio Marina Apollonio.

Note

- [1] *Il Chiodo d'oro*, in "L'Ora", 12-13 marzo 1965; articolo conservato negli archivi dell'artista.
- [2] Lettera di Dadamaino a Marina Apollonio, 20 gennaio 1967, conservata negli archivi dell'artista.
- [3] Gian Franco Arlandi, *Apollonio al Cenobio di Milano*, in [?], 1967, ritaglio di giornale conservato negli archivi dell'artista.
- [4] Lettera di Dadamaino a Marina Apollonio, 10 febbraio 1969, conservata negli archivi dell'artista.
- [5] Lettera di Marina Apollonio a Dadamaino, 1 dicembre 1969, conservata negli archivi Dadamaino; risposta di Dadamaino a Marina Apollonio, 10 dicembre 1969, conservata negli archivi dell'artista.
- [6] Paul Valéry citato in Umberto Eco, *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta*, dépliant della mostra a cura di Bruno Munari e Giorgio Soavi, Negozio Olivetti, Milano, s. p., riprodotto in *Programmazione l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, a cura di Marco Meneguzzo, Enrico Morteo, Alberto Saibene, Johan&Levi, Milano 2012, pp. 73-100.
-

Riferimenti bibliografici

Acocella 2016

A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

Apollonio U. [1962] 1963

U. Apollonio, *Ipotesi su nuove modalità creative* [1962], in "Quadrum", 14 (1963), pp. 5-34.

Apollonio U. 1966

U. Apollonio, *Sistema matematico e ordine naturale*, in "Lineastruttura", 1 (1966), 18-31.

Apollonio M. 1966

M. Apollonio, in *Marina Apollonio*, dépliant della mostra, Centro Arte Viva Feltrinelli, Trieste, 1966.

Apollonio M. 1973

Marina Apollonio. Werke 1964-1973, catalogo della mostra (Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 13 aprile - 6 maggio 1973), testi di G. Dorfles, W. Skreiner, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz 1973.

Argan [1963] 2012

G.C. Argan, *Le ragioni del gruppo*, in "Il Messaggero", 21 settembre 1963, in *Programmazione l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, a cura di M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene, Milano 2012, 155.

Brett 1968

G. Brett, *Kinetic Art. The Language of Movement*, Studio-Vista - Londra-Reinhold Book Corporation, London-New York 1968, 8.

Calvino [1967] 1977

I. Calvino, *I cristalli* [1967], in *Ti con zero*, Torino 1977, 39-40.

Caramel 1970

L. Caramel, in *Marina Apollonio*, dépliant della mostra, Galerie Historial, Nyon, Svizzera, 1970.

Celant 1967

G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, "Flash Art", 5 (novembre-dicembre 1967), 4.

Cuomo 2017

R. Cuomo, *A circolo aperto: Una rilettura dell'Arte povera*, "Flash Art", 335 (ottobre-novembre 2017).

Cuomo 2018

R. Cuomo, *Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)*, "piano b. Arti E Culture Visive", 3, 1 (2018), 86-105.

Dorfles 2008

G. Dorfles, *Prefazione*, in R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 2008, 13.

Eco 1962

U. Eco, *La forma del disordine*, in "Almanacco Letterario Bompiani", 1962, 176.

Gabo, Pevsner [1920] 1993

N. Gabo, A. Pevsner, *The Realistic Manifesto [1920]*, trad. a cura di M. de Micheli, in *Tipografia russa 1890-1930. Una mostra e un convegno tra Costruttivismo e pensiero grafico moderno*, Bologna 1993, 154.

Goethe 1983

J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, trad. B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Milano 1983.

Houston 2014

J. Houston, *Marina Apollonio: espandere la percezione*, in *Marina Apollonio*, catalogo della mostra (Milano, 10 A.M. ART, 10 gennaio - 11 aprile 2015), a cura di 10 A.M. ART, Milano 2014, 7.

K. G. [Pontus Hultén] 1964

K. G. [Pontus Hultén], *Qu'est-ce que la Nouvelle tendance?*, in *Nouvelle tendance. Propositions visuelles du mouvement international*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, aprile-maggio 1964), AFAA, Paris 1964, s.p.

"Il Gazzettino" 08.09.1968

Mostre d'arte. Apollonio, in "Il Gazzettino", 8 settembre 1968, 8.

Manzoni [1960] 2014

P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", 2 (1960), in *Azimuth/h. Continuità e nuovo*, a cura di L.M. Barbero, Venezia 2014, 102.

Pierre 2022

A. Pierre, *Magic moirés. Gerald Oster et l'art des moirages*, Parigi 2022, 107.

Pola 2014

F. Pola, *La costellazione della 'nuova concezione artistica'. Azimuth/h epicentro della neoavanguardia europea*, in *Azimuth/h. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 - 19 gennaio 2015), a cura di L.M. Barbero, Venezia 2014, 123-143.

Rosen, Weibel et alii 2011

Nova tendencija 3, catalogo della mostra, Galerija suvremene umjetnosti, Zagabria, 1965, cat. nn. 7 e 8, ill. 17; *A little-known story about a movement, a magazine, and the computer's arrival in art: New tendencies and Bit International, 1961-1973*, a cura di M. Rosen, P. Weibel, D. Fritz, M. Gattin, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2011, 190.

Rubino 2012

G. Rubino, *Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964*, in "Studi di Memofonte", 9 (2012), 65-90.

English abstract

Marianna Gelussi, curator of the exhibition *Marina Apollonio. Oltre il cerchio / Marina Apollonio. Beyond the Circle*, held at the Guggenheim Collection in Venice (October 12, 2024 – March 3, 2025), punctually traces the research and career of the Italian artist, born in 1940 and recognized as one of the key figure of Optical and Kinetic art. Gelussi explains that her work "shows us, in its vitality, that programmed art, geometric abstraction, oprical, are not as cold as people think: behind them there are body, magnetic attraction, pulsion, a sort of eros in which the one who looks is a participant".

keywords | Marina Apollonio; Optical art; Kinetic art.

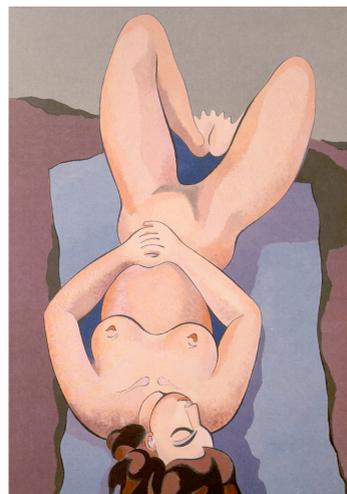
Decifrare il reale. À Rebours di Jean Hélión

“Jean Hélión. La Prose du Monde” (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 22 mars 2024 – 18 août 24)

Mario De Angelis



1 | Jean Hélión, **À Rebours**, 1947, olio su tela (113,5 x 146 cm), Centre Georges Pompidou, Paris.



2| Jean Hélion, *Équilibre*, 1933-34, olio su tela (97,4 x 131,2 cm), Peggy Guggenheim Collection, Venezia (a sinistra).

3| Jean Hélion, *Le peintre à moitié nu*, 1945, olio su tela (100 x 73 cm), collezione privata (al centro).

4| Jean Hélion, *Nu Renversé*, 1946, olio su tela (130,5 x 92 cm), Musée d'Art moderne de Paris, Paris (a destra).

Contraddistinta da forme chiare e accordi tonali semplici ed efficaci, *À Rebours* (1947) [Fig. 1] di Jean Hélion costituisce a detta dei critici “una riflessione sul passato e sull’avvenire del pittore” (Perl 2005). In effetti, osservando la grande tela dopo aver attraversato le sale precedenti dell’ultima grande retrospettiva parigina (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 22 marzo – 18 agosto 2024), era facile riconoscervi tutti gli elementi che avevano segnato il percorso artistico di Hélion fino a quel momento, insieme a quelli che d’ora in avanti conquisteranno sempre più spazio nel suo teatro di “archetipi visivi e umani” (Ottinger 2005).

Sulla sinistra, dove per tradizione comincia la lettura, troviamo un “équilibre”, ovvero un’opera-tipo di quelle che Hélion aveva prodotto tra il 1932 e il 1935, le quali rappresentano il più importante contributo dell’autore alla storia dell’astrazione novecentesca [ad es. Fig. 2]. Il nudo sulla destra corrisponde invece all’(auto)citazione di un altro lavoro, questa volta molto più recente: si tratta del grande quadro a olio *Nu Renversé* [Fig.3], realizzato da Hélion l’anno precedente, e che nella mostra di Parigi trovava posto sulla parete adiacente rispetto a quella che ospitava l’opera di cui ci stiamo occupando. Tra queste due entità, sostituti simbolici di due fasi del percorso e della vita dell’artista, sta in *À Rebours* un’imponente figura maschile in cui non facciamo fatica a riconoscere un autoritratto dell’artista stesso (le fattezze della figura richiamano quelle de *Le peintre à moitié nu* del 1945 [Fig. 3], anch’esso presente in mostra sulla parete adiacente di cui sopra).

Oltre ad una strana indiscernibilità di genere, a colpirci in questo strano personaggio è dapprima la resa formale dell’abito, la quale per le forme bombate e l’alternarsi sinuoso di curve, per la divisione arbitraria delle superfici e le ombreggiature nette ma anti-referenziali, ricorda



5| Jean Hélon, *Nature morte à la flaque d'eau*, 1944, guazzo su carta, collezione privata.



6| Jean Hélon, *Les Salueurs*, 1945, guazzo su carta, Galerie de la Présidence, Paris.

alcune opere a guazzo su carta a cui Hélon aveva lavorato negli anni appena precedenti. Oltre alla famosa *Figure tombée* del 1939, esempi di questa fase di mezzo sono *Nature morte à la flaque d'eau* del 1944 [Fig.5] e *Les Salueurs* del 1945 [Fig. 6], opere a guazzo su carta di fronte alle quali si ha la netta sensazione che il pittore stia cercando (e con quale godimento!) di liberarsi da una costrizione auto-impostasi, come stesse finalmente provando a lasciar fluire quella passione per il “mondo degli esseri e delle cose” che per molto tempo l’astrazione geometrica aveva soffocato. Al contempo, da una prospettiva futura, ci si rende conto di come in questi piccoli formati (e molto più che nei contemporanei oli) si annidi un incunabolo dello stile maturo di Hélon, del quale del resto *À Rebours* costituisce una delle prime e compiute manifestazioni (è il pittore stesso ad affermarlo in un appunto del 5 febbraio 1946, quando con riferimento a questa e ad un’altra opera – *Trois Nus* (1947) – scrive: “Ils me semblent les tableaux les plus complets et les plus éclatants que j’aie réalisés. J’aimerais être jugé là-dessus” (Hélon 1992, 79).

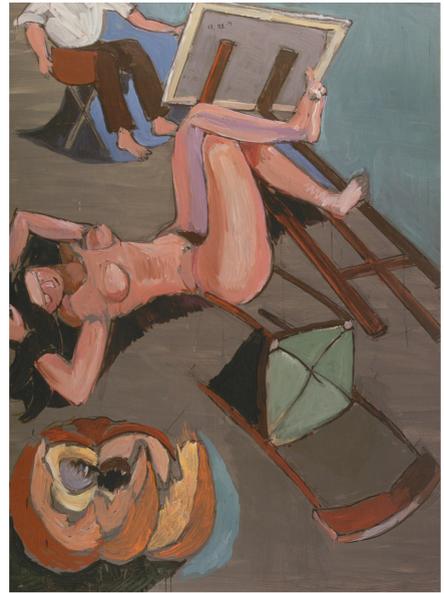
La resa stilistica dello strano personaggio centrale di *À Rebours* è dunque particolarmente significativa per una duplice ragione: da una parte perché incarna – citandolo – un periodo che si trova effettivamente a metà strada, dal punto di vista cronologico, tra quelli di cui le due entità che la fiancheggiano sono rappresentanti; dall’altra perché questo stesso periodo corrisponde ad un momento *transizionale* in senso assoluto, una fase – collocabile grossomodo tra 1936 e 1945 – in cui le diverse componenti che abitano lo spirito dell’artista si stanno sviluppando e ri assemblando in modo inedito; non pare casuale, in quest’ottica, la scelta del guazzo come tecnica privilegiata in questi anni: con la sua asciugatura rapida e la sua impermanenza, essa era forse più di altre in grado di veicolare un senso di elusività e fluida gestazione – era stata proprio questa revocabilità processuale a guadagnarle anticamente il nome di ‘tempera magra’.

Ma basta ri allargare il nostro sguardo, tornare all’autoritratto centrale *À Rebours* osservandolo in relazione alle citazioni dell’*Équilibre* e del *Nu Renversé*, per renderci conto del fatto che

questa impressione di sequenzialità lineare viene sfidata (o contraddetta) da tutta una serie di rimandi sincronici e consonanze latenti. Del quadro-nel-quadro montato sul cavalletto, ad esempio, l'autoritratto dell'artista sembra ricalcare le linee di forza fondamentali – quelle “tensions” spesso apertamente evocate nei titoli delle opere degli anni Trenta. Anche la palette, giocata sul grigio, marrone, rosa, rosso e azzurro, è del tutto in linea la disposizione delle forme concrete che gravitano attorno a un centro invisibile sulla tela bianca.

Se un certo rapporto di coerenza cromatica lega poi l'autoritratto dissimulato di Hélión anche alla donna alla sua destra – ed in generale all'opera tutta –, è un altro, a ben vedere, il terreno o livello operativo in cui l'effigie dell'artista e il nudo invertito entrano davvero in risonanza: laddove lei ci si mostra a testa in giù, nuda, dimentica di sé stessa e di noi che guardiamo, lui è invece dritto in piedi, vestito, e – pur non guadagnoci – fa appello alla nostra attenzione. Se lei, collocata in profondità in uno spazio ‘sfondato’, gira il collo a sinistra, lui si volta a destra, fermo di fronte al pieno architettonico che divide la finestra dallo pseudo-spazio espositivo che accoglie l’“équilibre”. Sembra chiaro allora che tra la figura dell'artista e il nudo invertito sussiste un rapporto di inversione strutturale, il quale si condensa nelle mani dell'artista e nel vuoto di carne viva che esse formano congiungendosi. Tale conformazione – lo sottolineano del resto anche gli autori della didascalia presente in mostra, quando evidenziano la “carica erotica del soggetto, sottolineata dal gesto dell'artista” – non può che ricordare un organo sessuale femminile, quasi a costituire l'ambiguo controcampo di quanto (non) vediamo sulla destra, dove sia per la prospettiva che per i peli pubici che lo ricoprono il sesso della donna rimane lontano e inaccessibile per lo spettatore. Negli anni a venire sarà la zucca, “questo attributo incontestabilmente dionisiaco” (Ottinger 2014), ad accogliere il testimone per la continuazione di questa strategia che consiste nella rappresentazione implicita o ‘spostata’ del sesso femminile. Questo sarà infatti il soggetto indiscusso di molti quadri di Hélión dal 1948 al 1987, tra cui *La Belle Étrousque* (1948), *Nature morte à la citrouille* (1948) e lo straordinario *La Citrouille et son Reflet* (1958) [Fig. 9, in basso] – una sorta di aggiornamento lacaniano dell'*Origine del mondo* di Courbet. In un'opera tarda, *L'instant d'Après* (1982) [Fig. 8], che non a caso tematizza proprio il rapporto tra opera, modella e autore, ritroveremo addirittura lo stesso binomio (sesso chiuso nascosto alla vista / sesso ‘vegetalizzato’ offerto allo spettatore) presente in *À Rebours*. Seguendo Marc Le Bot, che in un appunto de *L'oeil du peintre* metteva in luce come “la réversion projective des images du corps et de la nature seraient [...] au fondement de la peinture”, diremo che guardando questi quadri noi siamo presi con l'opera e con la modella in un “gioco di compenetrazione” che ha il “quadro come luogo di incontro” (LeBot, 37). L'opera, in questa cornice di senso, si rivela al contempo gioco di ruolo, rebus ed esperienza somato-sensoriale (lo stesso Hélión, in un appunto del 5 aprile 1948, ovvero pochi mesi dopo la realizzazione di *À Rebours*, a proposito della zucca si esprimeva in questi termini: “À présent tout le sens charnel, la lourdeur éblouissante, le soleil couchant, la chair couchée, le ventre ouvert, l'or ruisselant de ce légume vulgaire, et de pauvre, m'éblouit”).

A contrapporsi in *À Rebours* all'aura di chiusura e inaccessibilità della donna, rimarcata anche dalle mani, saldate come sono in un'unica massa rosacea, è poi anche la natura dello



7| Jean Hélon, *Le Citrouilleries*, nell'atelier di Rue Michelet, nel 1947 (in alto a sinistra).

8| Jean Hélon, *L'instant d'Après*, 1982, acrilico su tela (200 x 145 cm), Collection David Hélon et Jean-Jaques Bichier, Paris (in alto a destra).

9| Jean Hélon, *La citrouille et son reflet*, 1958, olio su tela (130 x 195 cm), Centre d'art et communication, Valduz (in basso).

spazio architettonico in cui è situata. Parlare di una “finestra”, come hanno fatto la maggior parte dei commentatori (ad esempio Perl 2005) non è che solo parzialmente accurato: si tratta invece, a ben vedere, di una porta-finestra. Questa differenza, che a prima vista può apparire irrilevante, rivela il suo peso cruciale se si considera che, come rilevato da Paul Virilio

in un dialogo con l'équipe dei "Cahiers du cinéma" nel 1981, la potenza d'astrazione ottica che fin dall'Alberti siamo portati ad associare alla finestra ha le sue radici nella stessa esperienza a distanza che caratterizza lo spazio in cui tale dispositivo si colloca, nella misura in cui "anche se potremmo fisicamente, dalla finestra non si può entrare né uscire. La finestra è un orifizio da cui l'aria e la luce entrano ed escono" (Virilio 1981, citato in Deleuze 2023, 103).

La porta-finestra, invece, è un luogo di attraversamento: dalla porta-finestra ad entrare e uscire è non solo la luce, ma sono anche i corpi. Innalzata da semplice variazione sul tema al rango di vero e proprio dispositivo estetico da Pierre Bonnard, il quale proprio nello stesso 1947 si spegneva nella sua villa di Le Cannet, nel sud della Francia, la porta-finestra è dunque prima di ogni altra cosa un operatore simbolico, un ente modulatore delle relazioni tra sguardo contemplativo – l'opera finita ed esposta che non possiamo toccare (nel "NE" in alto a destra ha riconosciuto le ultime lettere della parola "vitrine") – e corpo vedente – l'universo percettivo e la comunanza di frequenze sensibili che nell'opera di condensano (che Héliou tenesse bene a mente l'opera di Bonnard durante la realizzazione di *À Rebours* mi pare dimostrato, oltre che dalla presenza stessa della porta-finestra, anche e soprattutto dall'estrema vicinanza – per il comparto cromatico ma anche per l'orientamento a testa in giù della figura – tra il *Nu Renversé* e un'opera di Bonnard del 1907, *Nu allongé sur un plaid à carreaux*, oggi allo Städel Museum di Francoforte). Di questo portato corporeo-immersivo della porta-finestra il nudo invertito di Héliou sembra recare traccia: contrapponendosi all'astratta staticità dell'"équilibre", esso sembra farsi rappresentante non tanto della figurazione come nuovo indirizzo della ricerca del pittore, com'è stato scritto, quanto piuttosto dell'esperienza incarnata del mondo come componente irrinunciabile e intemporale del processo creativo, della reciprocità fisica che lega il pittore, la modella/o e lo spettatore in un'unica entità di risonanza senziente.

Prima di provare a tirare qualche conclusione, vale la pena soffermarsi ancora un poco sul rapporto che si instaura tra le tre figure dell'opera e sulla gestualità dell'artista. Per quanto riguarda il primo punto, bisogna evidenziare che il nudo invertito intreccia un rapporto non solo con la figura del pittore, ma anche con il quadro-nel-quadro astratto (*L'équilibre*) a cui per altri versi si contrappone. Le forme in quest'ultimo sembrano ricalcare vagamente anche la silhouette della donna. Anche in questo caso, tuttavia, sembra attiva la legge generale che regola i rapporti tra tutti gli elementi del quadro e che si potrebbe definire inversione nell'omologia e omologia nell'inversione: l'angolo formato dalle gambe della donna è infatti complementare rispetto a quello formato dai due elementi obliqui pseudo-verticali che occupano la porzione superiore della tela.

Passando al secondo punto, la gestualità dell'artista, sembra evidente che essa non si allinea ad alcuna iconografia conosciuta. Con lo sguardo perso in un punto imprecisato fuori dalla scena, egli se ne sta "con le mani in mano". Non si tratta, tuttavia, di mani "a riposo", né di mani pigre o indolenti. Oltre che dalla stazione eretta dell'imponente figura, tali letture sono confutate dalla teatrale platealità di questo non-gesto, nonchè dalla sua squisita, rivendicata oscenità. Attraverso di esso, ma guardando da un'altra parte, l'artista ci 'fa segno', ma solo

per offrirci in forma subliminale – eppure fin troppo chiaramente – qualcosa come l'essenza stessa della propria inoperosità. Osservandolo, tornano in mente le parole di Giorgio Agamben, quando scrive:

L'opera – come per esempio *Las Meninas* – che risulta da questa sospensione della potenza, non rappresenta solo il suo oggetto: presenta, insieme a questo, la potenza – l'arte – con cui è stato dipinto. Così la grande poesia non dice solo ciò che dice, ma anche il fatto che lo sta dicendo, la potenza e l'impotenza di dirlo. E la pittura è sospensione ed esposizione della potenza dello sguardo, come la poesia è sospensione ed esposizione della lingua (Agamben 2014, 26).

Ciò che Hélión formalizza, con la rappresentazione di questo strano gesto, mi sembra proprio qualcosa come la “sospensione ed esposizione della potenza dello sguardo”. È come se, attraverso di esso, il pittore si ritrovasse qui a dar corpo non alla propria potenza creatrice, ma alla disattivazione temporanea dello schema potenza-atto che la sottintende. Utilizzando il prontuario concettuale offertoci da Louis Marin, diremo che questa carne viva tra le due mani giunte del pittore corrisponde a un punto uncinato che buca la “transitività bianca” (Marin [1994] 2014, 195) della rappresentazione, e che fa dunque accedere (percettivamente, ermeneuticamente) a quella dimensione sempre attiva ma spesso invisibile in cui “ogni rappresentazione si presenta mentre rappresenta qualcosa” (Marin [1994] 2014, 198). Come il riflesso della figura del soldato sull'elmo convesso della *Crocifissione* del Sodoma (1525), o come il pennino poggiato sul candido foglio in primo piano ne *La Fenêtre* (1925) del già citato Bonnard, che invita lo spettatore ad “inscrivere” nel testo visivo riferendosi surrettiziamente al contempo ai propri strumenti d'esecuzione (tela e pennello), questo assurdo non-gesto è un dettaglio “che interpella (turba, infrange, interrompe, sincopa) [...] la trasparenza del piano, il diafano della superficie, il vuoto del supporto” (Marin [1994] 2014, 198).

Sospeso tra attività e passività, o meglio in quella “idealità in genesi” che le comprende entrambe, ed in cui Merleau-Ponty rilevava la condizione originaria della creazione artistica (Merleau-Ponty 2002, 12), il pittore si fa tramite di un passaggio paradossale dall'astratto al reale, dal concreto all'ideale, dal quadro in vetrina (dominio di un ordine artificiale, ab-tratto e dunque fermo, pietrificato) al corpo nudo che trasborda dalla (porta)finestra, e viceversa. Il suo osceno gesto sugella (e lubrifica) questo processo. Esso è il vero, impenetrabile punto d'accesso del quadro.

Á *Rebours*, il titolo dell'opera, connota dunque non tanto una volontà dell'artista di guardare indietro al suo percorso e di annunciare intenti futuri, com'è stato finora inteso. Piuttosto, mi sembra che l'opera debba essere letta come una dichiarazione di autonomia da parte dell'artista, finalmente libero, dopo la fine delle grandi narrazioni estetiche della modernità, di attraversare con il suo lavoro le epoche e le tecniche, e soprattutto di invertire, nello spazio privato e sperimentale della creazione, il flusso del tempo storico in cui agisce. Decifrare il reale, come amava dire, indicava forse proprio questo compito infinito e inattuabile, questa paradossale rincorsa a qualcosa come un ordine che è inscritto sul dorso screziato delle cose, e che pure sfugge, si metamorfizza continuamente e continuamente cambia di posto. Era



10 | Jean Hélion, *Á Rebours* (dettaglio), 1947, olio su tela (113,5 x 146 cm), Centre Georges Pompidou, Paris.

sempre questo – una sorta di anacronismo assoluto, di revocabilità demiurgica al di là del progresso e delle mode – che Hélion intendeva rivendicare quando scriveva in un appunto del 1983, poco prima di morire: “L’abstrait est l’âme du concret, comme celui-ci à son tour est le fantôme du premier” (Hélion 1992, 385).

Post-scriptum

“Je demeure donc, pour tous”, – scrive il pittore in un appunto del 1943 intitolato *Solitude* – “et même pour mes plus proches amis, un étranger que l’on respecte, que l’on aime, mais à qui l’on n’offre aucun secours [...]”; qualche anno più tardi, scriveva in una lettera indirizzata ad un amico: “Vous n’avez pas idée de ma solitude en ce moment : je suis, pour tous, un renégat” (Hélion 1992, 349). Questi sono solo i più espliciti degli innumerevoli passi in cui in cui Hélion confida al suo diario privato o ai suoi prossimi il proprio sconforto e inconsolabile senso di isolamento. E se finora il *Journal d’un peintre* è stato considerato giustamente per quella miniera di piccole illuminazioni di teoria estetica che anche è, credo che altrettanto importanti siano le continue richieste di aiuto, le continue lamentele e litanie disarmanti che ne ritmano la stesura.

Con Leonardo Cremonini, Guido Biasi e Dieter Kopp, per citarne alcuni, Jean Hélion fa parte di quella schiera di pittori europei che nella seconda metà del Novecento si sono posti come primo obiettivo quello di “spazzolare la storia della pittura contropelo”, parafrasando la celebre espressione di Benjamin. Non facendosi abbindolare dalle sirene del post-modernismo di risulta, o da quel concettualismo globalizzato che da lì a poco infetterà come un’epidemia impercepita gallerie e musei di tutto il mondo, questi pittori hanno considerato l’indipendenza come valore supremo, e la messa a punto di una serie di “tecniche dell’originalità” (l’espressione è di Richard Schiff) indissolubilmente legate ad un medium specifico come un problema mai davvero eludibile. Filosofi della materia e artigiani di concetti visivamente esperibili, essi hanno avuto il coraggio di posizionarsi esattamente al centro del ciclone – nel suo occhio –,

in quella zona di calma apparente che a prezzo dell'isolamento e della sofferenza permette di tenere fisso lo sguardo sul proprio tempo senza aderirvi in toto, di allungare la mano e attingere dalle rovine fluttuanti per smontarle e rimontarle a piacimento.

Questi pittori vengono oggi ricordati genericamente come 'neo-figurativi', un termine che non può in nulla restituire la reale complessità del loro approccio alla creazione. Essi sono piuttosto – per usare un'espressione che Stoichita ha impiegato per Caillebotte, influenza cruciale per Héliou ma anche per gli altri che ho nominato – “collezionisti di idee pittoriche che essi stessi commentano attraverso i mezzi della pittura” (Stoichita 2017, 44). La silenziosa lezione di inattualità che ci hanno lasciato è forse oggi più preziosa di quanto a prima vista potrebbe sembrare.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2014

G. Agamben, *Che cos'è l'atto di creazione*, in Id., *Il Fuoco e il racconto*, Milano 2014, 25-37.

Dagen 2004

Ph. Dagen, *Héliou*, Paris 2004.

Deleuze 2023

G. Deleuze, *Sur la peinture*, édition par D. Lapoujade, Paris 2023.

Héliou 1992a

J. Héliou, *Journal d'un peintre. Carnets, 1929 - 1962*, t. I, texte établi, annoté et présenté par A. Maeglin Delacroix, Paris 1992.

Héliou 1992b

J. Héliou, *Journal d'un peintre. Carnets, 1963 - 1984*, II, texte établi, annoté et présenté par A. Maeglin Delacroix, Paris 1992.

Le Bot 1982

M. Le Bot, *L'œil du peintre*, Paris 1982.

Malingue, Dagen 2017

D. Malingue, Ph. Dagen (éd. par), *Héliou. Années 40*, catalogue de l'exposition (Galerie Malingue, Paris, 18 octobre – 17 décembre 2017), Paris 2017.

Marin [1994] 2014

L. Marin, *Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica [Ruptures, interruptions, syncopes*, dans Id., *De la représentation*, Paris 1994, 86-104] in Id. *Della Rappresentazione*, trad. di M. Della Bernardina, E. Gigante, R. Pellerey, et al., Milano/Udine 2014, 191-203.

Merleau-Ponty 2002

M. Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité. Le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris 2002.

Ottinger 2005

D. Ottinger (éd. par), *Jean Hélion*, catalogue de l'exposition (Centre Pompidou, Paris, février – mars 2005), Paris 2005.

Perl 1988

J. Perl, *The Last Judgment of Things*, in Id., *Paris without an End: On French Art since World War I*, San Francisco 1988, 135-153.

Stoichita 2017

V.I. Stoichita, *Effetto Scherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Milano 2017.

Virilio 1981

P. Virilio, *Vidéo, vitesse, technologie. La troisième fenêtre*, "Cahiers du cinema" 322 (avril 1981), 35-40.

English abstract

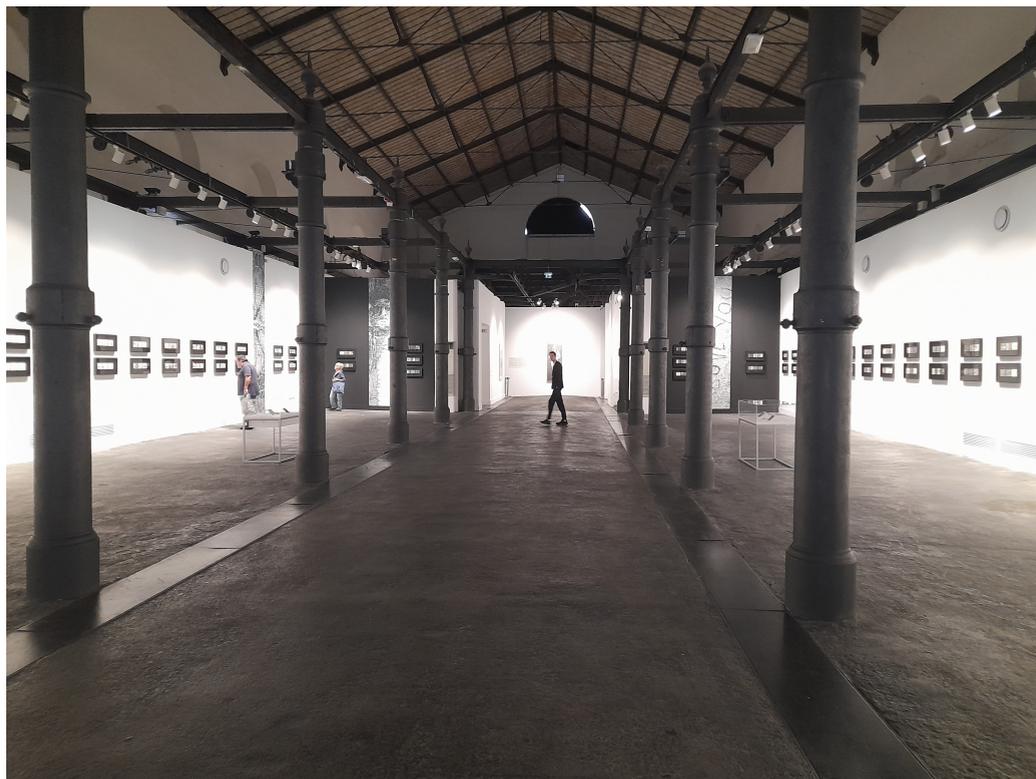
This article presents an in-depth exploration of *À Rebours* (1947), a pivotal work by Jean Hélion. Composed as a montage of three self-referential quotations drawn from the artist's previous oeuvre, *À Rebours* has traditionally been interpreted as a contemplative reflection on Hélion's evolving artistic journey, marked by a shift from abstraction to the figurative. However, this study challenges such a linear reading, proposing instead a framework that highlights the synchronic interrelations and latent echoes that reverberate among the figures inhabiting the canvas. In doing so, it posits that through *À Rebours*, Hélion asserts his artistic autonomy, fluidly traversing genres and historical epochs with a deliberate embrace of anachronism as working method. This interpretive lens reveals how the work not only recapitulates the artist's personal trajectory, but also mirrors the broader arc of painting's history. Special emphasis is placed on the nexus between the body and the self-reflexivity of the medium, uncovering in the bold and provocative gesture of the central male figure's – an autoportrait of the painter – a profound locus of ideal condensation.

keywords | Jean Hélion; La Prose du Monde; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; *À Rebours*; Équilibre; *Nu Renversé*.

Andrea Lelario. Nomadi del sogno

Lettura della mostra al Mattatoio, Roma

Antonella Sbrilli



1 | Veduta dell'allestimento nel Padiglione 9a del Mattatoio Testaccio, Roma.

E poi scoprirsi in tutta l'aggrovigliata profondità dei piani dell'incisione, e l'arabesco diventare storia del destino umano, donare anche all'orrido una bellezza, come se tutta la sofferenza della vita servisse poi solo a quella perfezione della morsa dell'acido sul rame.

(Marisa Volpi, *Le ombre di Peyrelebade*, 1986)

Nello spazio imponente del Padiglione 9a del Mattatoio Testaccio di Roma sono stati esposti per un mese (settembre-ottobre 2024) alcuni gruppi di opere grafiche dell'artista romano Andrea Lelario: una trentina di incisioni e matrici di rame, più di seicento disegni su taccuini,

questi ultimi in gran parte provenienti dall'esemplare acquisito dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

Sotto il titolo di *Nomadi del sogno*, la curatrice Nicoletta Provenzano e l'artista, nato nel 1965 e docente di Tecniche dell'Incisione all'Accademia di Belle Arti di Roma, hanno raccolto opere che coprono un trentennio di lavoro.

Ci sono le acqueforti degli anni Novanta, in cui i paesaggi e le tracce archeologiche della campagna dei Castelli romani ospitano presenze fantasmatiche [Fig. 4]; le lunghe carte estese in orizzontale con mappe siderali e terrestri, le maniere nere con le vedute lunari, insieme a molte delle corrispondenti matrici in rame.

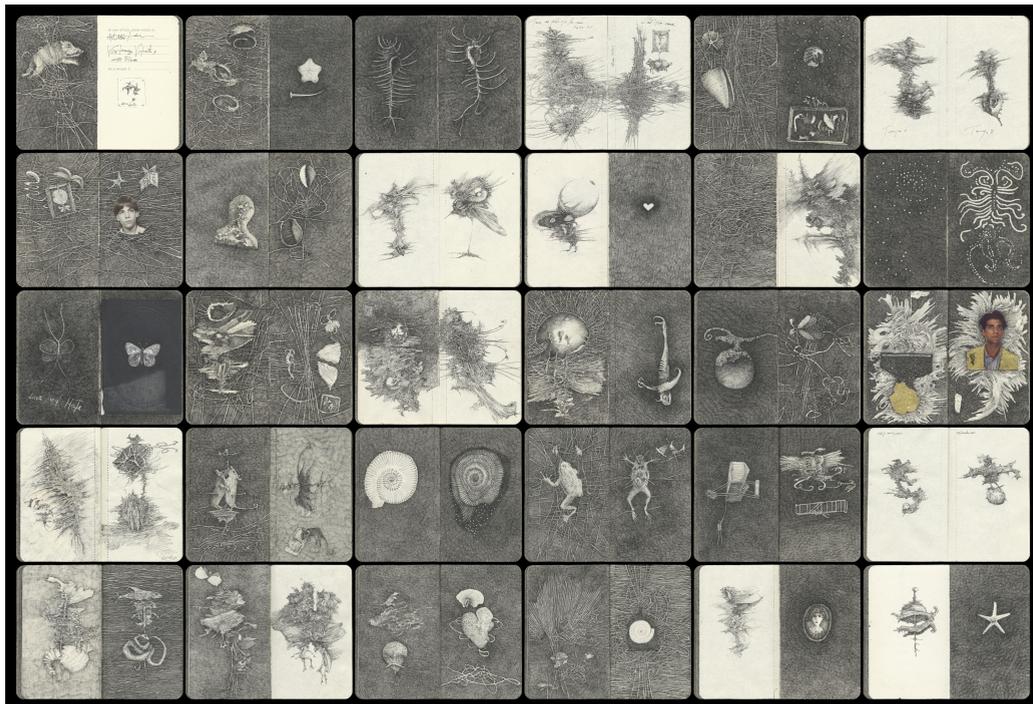
Il salone centrale del Padiglione, con le sue possenti strutture in ferro, accoglie come per contrasto i circa seicento disegni realizzati con penne punta micron 003 su taccuini Moleskine, in cui "si addensano forme antropomorfe, figure primigenie di animali immaginari, frammenti di insetti, reminiscenze di studi da entomologo, rettili fantastici e strutture astratte" (Scaravaggi 2020, 56-58) [Fig. 2].

È una scelta di opere che mette di fronte alla complessità delle tecniche calcografiche, alla necessità quotidiana, da parte dell'autore, di praticare il disegno e, soprattutto, alla trasformazione a cui i soggetti trattati vanno incontro: una trasformazione causata dal profondo intreccio fra la perizia tecnica e il lavoro misterioso dell'immaginazione, al confine, come scrive la curatrice Provenzano, "tra Cosmo e psiche".

Ai grovigli di linee, ai piani sovrapposti, alle trame dei tratteggi connaturati alla tecnica incisoria si aggiungono, in alcune tavole, stringhe di parole che accompagnano le scene come paratesti che attraversano il cielo, o spuntano da selve e dirupi, insieme a segni al limite della scrittura asemica e a citazioni letterarie dirette (Dante, San Francesco, Jung, fino ad Álvaro Mutis).

I disegni di piccolo formato dei taccuini, a loro volta, sfuggono a riconoscimenti chiari e distinti: le forme alludono a dettagli botanici, cellule nervose, artefatti, macchine volanti, *grilli* fiamminghi, suggerendo ritmi vorticanti e nessi sinestetici (talvolta ai disegni è accostata anche un'annotazione musicale). Se per queste caratteristiche e per le loro dimensioni minute rimandano all'idea del capriccio e della *rêverie* ("Solo come miniatura il Mondo può rimanere composto senza andare in frantumi", con Bachelard [1933-1934] 1997, 6), esse aprono un affaccio su tante riflessioni contemporanee che investono i processi di generazione delle immagini, il codice binario del disegno, la quota delle tecniche manuali nell'epoca dell'Intelligenza Artificiale.

Questi taccuini di disegni, realizzati negli ultimi quindici anni, consentono anche considerazioni interessanti sull'allestimento della mostra: gli originali sono esposti in teche protettive, aperti su una doppia pagina. Per mettere in mostra tutte le pagine con i rispettivi disegni, la scelta è stata quella di scansionarle ad alta definizione, stamparle in scala 1 a 1 su carta



2 | Andrea Lelario, Taccuino II, 2019-2020, penna punta micron 003 su carta, 10,5 x 6 cm, montato in veduta d'insieme. Foto Soluzioni Arte.

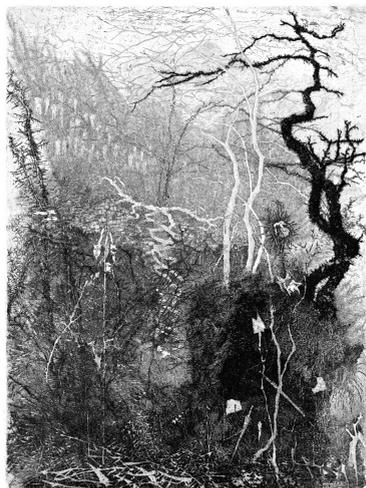
cotone ed esporle in scatole – cornici che ricordano quelle delle raccolte di entomologia che alloggiavano gli insetti: in analogia con le farfalle da collezione, le pagine sono appoggiate sul fondo nero, con tutto il loro corredo di segni più o meno riconoscibili, enigmatici o amorfi. Riproduzioni volatili e mobili di un originale compresso dalla rilegatura in un unico punto dello spazio [Figg. 5, 6].

Sono opere che attivano in chi guarda un cannocchiale rovesciato, che sprofonda in una lontananza quasi inesauribile, sia sul piano delle ascendenze storiche, tecniche e formali (la tradizione alchemica da Dürer a Duchamp, l'attrazione per il regime notturno delle immagini, la schiera dei maestri del bianco e nero, Rembrandt, Piranesi, Goya, Redon, la riemersione e l'innesto delle immagini in engrammi) sia su quello delle connessioni con altri domini dell'espressione e della ricerca, fra cui l'esecuzione e l'ascolto della musica e le neuroscienze.

Un patto d'attenzione

Ognuna delle carte esposte richiede un patto di attenzione. Fra le tante incisioni di Lelario che interrogano gli osservatori, ce n'è una del 1995 dal titolo *Le Verger du roi Louis, Il verziere di re Luigi*, che si presta ad esempio. [Fig. 3]. Acquaforse, bulino e puntasecca concorrono a crea-

re un bosco dal fitto intreccio arboreo che, guardando più da vicino, rivela – come generati dai rami – dei cartigli. In essi, osservando ancora più vicino e seguendone gli andamenti a spirale, si leggono parole in francese. Sono i primi versi del componimento *Ballade des Pendus* (*Ballata degli impiccati*) che compare in una pièce teatrale di Theodore de Banville, *Gringoire*, del 1866 (de Banville 1866).



3 | Andrea Lelario, *Le Verger du roi Louis*, 1995, acquaforte, puntasecca e bulino su rame, matrice 465x365 mm (carta 700x500 mm), collezione privata (altro esemplare presso Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze).

Gringoire è un giovane poeta che denuncia in forma di ballata la cupa presenza degli orti o verzieri degli impiccati al tempo di Luigi XI. Grappoli di “frutti sconosciuti” pendevano dalle querce nel terreno destinato alle esecuzioni, chiamato perciò “verziere di re Luigi”. Una volta compreso questo nesso, vessilli, picche, maschere, brandelli emergono allora dalla trama varia e reticolare di questa incisione, mentre il pensiero va a una altrettanto densa rete di rimandi che oscillano dalla poesia quattrocentesca (François Villon), alle scene macabre di Jacques Callot, fino alla musica di Georges Brassens, che interpretò *Le Verger du roi Louis* in una canzone (1960) considerata un manifesto contro la pena di morte e la guerra, ripresa come partitura da Fabrizio de André nel 1967.

Tanti indizi ci portano verso il Nord e verso un tempo dai tratti tardo-medievali. Ma a destra, nella fascia alta del foglio, emerge una sottile scritta autografa dove si legge, fra l’altro, “siedo ai margini delle rovine del Maschio di Lariano già castello dei Principi Colonna”. Ecco che il bosco, dal nord della Francia, scende verso sud e la massa scura sul davanti diventa un rudere laziale.

Una rovina acquattata nella natura, come tante che si incontrano nei luoghi che compongono la “geografia sentimentale” dell’autore, “ancorata ai due laghi di Albano e Nemi e al monte Tuscolo. A pochi chilometri da Roma, quella che un tempo fu la zona di villeggiatura di aristocratici prelati e papi è ancora in verità, come sottolinea Lelario, una zona pagana, selvaggia e verde [...] che ispirò i primi studi antropologici sul mito di James Frazer nel suo *Il ramo d’oro*” (Volpi 2024, 58).

A questa topografia d’elezione va aggiunto il fatto che l’atelier di Lelario si trova nella Villa Mondragone, situata fra Monte Porzio Catone e Frascati, la villa dove nel 1582 fu promulgata la riforma del calendario con la Bolla “Inter gravissimas” di papa Gregorio XIII. Un cambio di passo del tempo che ancora scandisce la sequenza degli anni bisestili, le date della Pasqua e la griglia delle agende, fra cui i taccuini usati da Lelario, che spesso lascia visibili, sotto i disegni, il giorno e il mese.

Tornando al *Verger du roi Louis*, la pratica del disegno *en plein air* nei luoghi prescelti si innesca sul bagaglio immaginario dell'artista generando infiorescenze di forme visibili, di nuclei di storie, di catene di connessioni. Le connessioni conducono a volte in direzioni inaspettate: a distanza di decenni dalla creazione del suo *Verziere*, Lelario ha scoperto che nel 1869 l'artista francese Ludovic Napoléon Lepic, aristocratico, collezionista, amico di Edgar Degas, aveva dedicato allo stesso tema un'incisione su due tavole, una per l'immagine e una per il testo della ballata degli impiccati. Per di più, a unire l'ispirazione poetica e il paesaggio del Lazio, Lepic ha rappresentato in diverse incisioni il lago di Nemi e altri luoghi deputati di un *grand tour* che prosegue e si ripete, in forme personali e visionarie, anche in epoca contemporanea.

Lungi dall'aver esaurito le sue stratificazioni, l'acquaforte contiene altre aree e altri dettagli da decifrare: inoltrandosi nelle parole dissimulate nella zona scura in basso a destra, si legge "chi è l'uomo senza gioia" (un riferimento ai canti degli Indiani d'America), mentre sotto l'incisione si incontra una scritta con le parole di Samuel Bellamy, pirata alle Antille nel XVIII secolo.

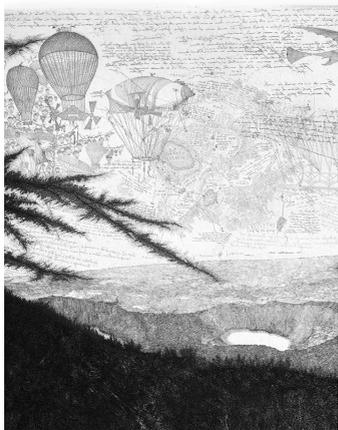
Se il titolo dell'incisione – invece di richiamare la ballata degli impiccati – avesse esplicitato da subito il paesaggio laziale, il percorso di decrittazione dei segni avrebbe preso svolte diverse. Ma qualunque punto reale e immaginato avvicini nomi, luoghi e date in questa rete di rimandi orizzontali, essi sono saldati negli strati della matrice e della carta, in una unità visiva che può farne a meno e a cui sono indispensabili.

"Lelario non teme di passare dalle dimensioni fuori misura a quelle minute: non perde occasione di ricordarci come nella sua opera, e quindi nel suo mondo, macrocosmo e microcosmo siano talmente vicini da sovrapporsi" (Donati 2024, 28). Passando da un nucleo all'altro di opere, la mostra consente in effetti di confrontare pattern che emergono dalla distanza e dalla vicinanza, non solo sulle scale del cosmo e del dettaglio, ma nei confini di una stessa immagine [Fig. 7].

Allo sguardo telescopico e microscopico sulla natura, allo studio delle tecniche, alla pratica dell'insegnamento accademico va aggiunto un interesse dell'autore per i processi creativi e le zone profonde e incontrollate in cui avvengono. In conversazione con Florinda Nardi, così l'artista si avvicina con le parole a una sua opera: "una sezione di albero, una dimensione organica, la canalizzazione di una mappa cerebrale, le relazioni tra altre forme viventi. Ci sono tanti elementi, alcuni anche concreti, come una moneta o persino oggetti che ora non ricordo più perché nel flusso perdono il loro senso dopo il momento creativo" (Nardi 2024, 40).

E nella prospettiva di un'apertura a indagini sinestetiche, per due volte la mostra è stata il laboratorio di incontri fra esecuzione musicale e generazione di segni: due performance, *La risonanza dell'atto creativo* (18 luglio 2024, Auditorium del Palazzo delle Esposizioni di Roma) e *Mezzocielo 4.0 – Interferenza tra mondi distinti* (24 settembre 2024, Padiglione 9a del Mattatoio) hanno visto Andrea Lelario insieme con il pianista Matteo Bevilacqua in un esperimento di traduzione visiva degli impulsi cerebrali provocati dall'ascolto della musica, captati da un caschetto EEG e trasformati da un software in forme cromatiche dinamiche [Fig. 8].

Galleria



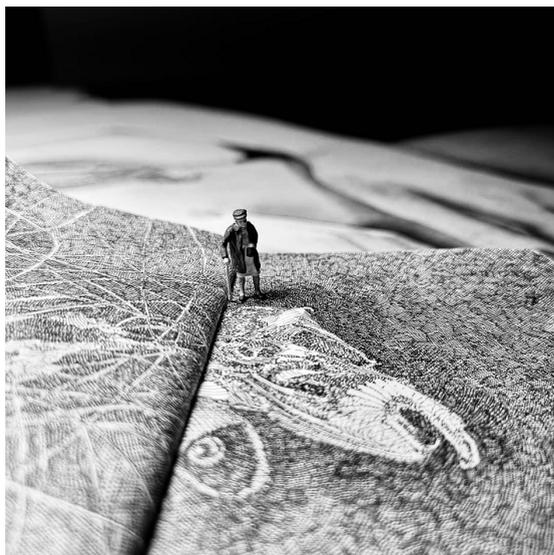
4 | Andrea Lelario, *La Via Sacra*, 2003-2004, acquaforte, bulino su rame, 457 x 560 mm, part. Foto Ottavio Celestino.



Taccuino Uffizi
2010/2019
Penna punta microm 003 su carta
200 microm per ogni un foglio
Colorati April 1999, Coloretti del Disegno e della Stampa, Firenze,
per aprile 1999.



5, 6 | Taccuino Uffizi, 2010-2019, esemplare originale e dettagli esposti.



7 | Taccuino II, 2019-2020, penna punta micron 003, su carta, 10,5 x 6 cm. Foto Andrea Lelario.

8 | Andrea Lelario e Matteo Bevilacqua, *Mezzocielo 4.0 – Interferenza tra mondi distinti*, performance, 24 settembre 2024, Mattatoto Testaccio, Roma.

Andrea Lelario. *Nomadi del sogno*, a cura di Nicoletta Provenzano, Roma, Mattatoio, 13 settembre-13 ottobre 2024, Azienda Speciale PalaExpo, con il patrocinio di Accademia di Belle Arti di Roma, Tor Vergata Università degli studi di Roma, INAF – Istituto Nazionale di Astrofisica, INFN – Istituto Nazionale di Fisica Nucleare.

Riferimenti bibliografici

Bachelard [1933-1934] 1997

G. Bachelard, *Le monde comme caprice et miniature*, trad. it. a cura di F. Conte, in *Il mondo come capriccio e miniatura*. Gaston Bachelard, Milano 1997.

de Banville 1866

T. de Banville, *Gringoire*, Paris 1866.

Donati 2024

L. Donati, *Lelario agli Uffizi*, in Provenzano 2024.

Nardi 2024

F. Nardi, *La parola che lascia il segno o il segno che lascia la parola. Parola e segno di Andrea Lelario*, in Provenzano 2024.

Provenzano 2024

N. Provenzano (a cura di), *Andrea Lelario. Nomadi del sogno*, catalogo della mostra (Roma, Mattatoio, 13 settembre-13 ottobre 2024), Roma 2024.

Scaravaggi 2020

S. Scaravaggi, *L'affascinante storia dei taccuini d'artista*, "Artribune" (gennaio-febbraio 2020), 58-68.

Volpi 1986

M. Volpi, *Le ombre di Peyrelebade*, in *Il maestro della betulla*, Firenze 1986.

Volpi 2024

C. Volpi, *Il taccuino come libro del mondo*, in Provenzano 2024.

English abstract

The article reviews the exhibition *Dream Nomads* by Italian engraver Andrea Lelario, held at the Rome Mattatoio in the fall of 2024. The exhibition features etchings, copper matrices, and 616 notebook drawings, the latter primarily from the recently acquired collection by the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, Florence. The subjects of the works include landscapes of the Via Appia and Castelli Romani, inhabited by archaeological ruins, mythological and ghostly figures; sidereal and terrestrial maps; lunar views; and hybrid, fantastical forms rendered in miniature format. The references span from the alchemical tradition in art (from Dürer to Duchamp) to a fascination with nocturnal imagery, the visionary tradition in black and white (Piranesi, Goya, Redon), and the re-emergence and blending of images in the form of engrams and memes. The exhibition also explores connections with other domains of expression

and research, including music performance and listening, neuroscience, and most recently, generative AI programs in dialogue with manual artistic techniques.

keywords | Andrea Lelario; Etching; Drawing; Matrix; Imagination.

Oamul. Eye on blossoms

Lettura della mostra al MoCA di Shanghai

Maria Stella Bottai

La mostra monografica *Oamul. Eye on blossoms* al MoCA di Shanghai (27/7-26/9 2024, in cinese 花与花豹的凝视, *The Gaze of the Flowers and the Leopard*), a cura di Miriam Sun e Li Zheng Zhong, è la più grande mai dedicata finora all'artista cinese Oamul Lu, con quasi 300 tra disegni, illustrazioni, libri, video e installazioni.

Nato (e noto) illustratore approdato alla pittura e alle arti performative, Oamul riflette nelle sue opere una cosmogonia personale, in cui la natura è colta nello scorrere delle stagioni e in armonioso dialogo con gli esseri umani. Vi regna un'atmosfera di purezza: la vita fluisce con naturalezza, fluida è la pennellata con le sue vivide cromie. Si comprende come i suoi punti di riferimento artistici siano Henri Rousseau e Chagall, ma anche Picasso e il pittore cinese Sanyu (1895-1966), attivo a Parigi nella prima metà del Novecento. "Ogni volta che vedo i loro lavori, cresce in me la motivazione a dipingere", afferma nel corso di una conversazione via email svoltasi in inglese (traduzione di chi scrive).

Nulla sembra turbare i suoi mondi, in cui entriamo visitando la mostra: "La vita è come risolvere un puzzle. Qualunque cosa incontri sulla mia strada – sia essa buona o cattiva – ho il coraggio di affrontarla", dice un'intervista a "Vogue Hong Kong": l'artista ha collaborato con le sue illustrazioni con brand internazionali come Louis Vuitton, Chanel, Tiffany & Co e Shiseido e con le Nazioni Unite (Junjie Wang 2024).

Le opere sono disseminate su due piani. Il piano di ingresso, il più ampio, mostra un enorme leopardo giallo, e un uomo che gli si avvicina con una torcia. È già un elemento di scena, che ci porta in una finzione magica, a cui crediamo, e cediamo: un gonfiabile tratto da una tempera su carta del 2018, ispirata a un incontro notturno con un leopardo durante un viaggio in Sudafrica. Racconta Oamul che per lui il leopardo è simbolo di un'energia sconosciuta, potente, incontrollabile, e l'uomo con la torcia si confronta con questo pericolo al fine di portarlo alla luce.

CH EN
MoCA 上海
SHANGHAI 博物馆



1 | Locandina della mostra *Oamul. Eye on blossoms*, dal sito del museo.

Alcuni si siedono quasi sotto la pancia del felino, come fosse un gigantesco gatto (Lu Mao in cinese è il nome con cui l'artista viene chiamato da bambino, Lu per il nome di famiglia e Mao per 'gattino'; letto al contrario, ecco il *nom de plume* da lui adottato). Il leopardo guarda fiorire dei fiori nell'installazione di fronte, *Qi Sheng*, simbolo di vitalità pacifica, riferimento al titolo della mostra, "eye on blossoms". Al centro della sala museale, su stoffe appese vengono proiettati i movimenti dell'artista in una danza un po' rituale e un po' onirica, complice la fisicità di Oamul, alto, esile, di una grazia lievemente lunare, come uno spirito che ama la luce ma frequenta con uguale lievità anche le insenature più recondite della terra. Ci spiega di aver voluto creare una sorta di caverna nella grande hall del museo, con all'interno uno spazio interiore, intimo.

L'oniricità dell'opera si avvale del supporto dell'IA, in collaborazione con il new media artist Fu Tong, presente anche a Venezia nella primavera 2024 all'interno della collettiva *Travellers Mirror Cities* alla Venice International University per la cura di Miriam Sun del MoCA di Shanghai e di Giuliana Benassi. L'importante allestimento floreale è stato realizzato con lo Shanghai Gardening (Group) Co., Ltd. e con i fioristi Tashi Samdup e Zhu Wenqin.

In una saletta attigua, un video in motion design mostra lo scorrere delle giornate nelle strade di Amsterdam nell'arco di un anno. La straordinaria capacità espressiva dei suoi disegni ha certamente radici nella formazione come interior designer e nelle prime esperienze lavorative nel mondo dell'animazione 3D dei videogiochi.

L'alternarsi di primavera, estate, autunno e inverno ricorda la favola di Esopo in cui il sole e il vento fanno una scommessa su chi riuscirà a spogliare un uomo per primo. Il vento soffia forte e i viandanti si stringono nei loro cappotti. Il sole splende, ed ecco apparire braccia e gambe nude, e biciclette e fiori e brillantezza ovunque. Questa è la grazia di Oamul, far convivere una calma organica con la nervosità moderna.

Il piano superiore del museo è dedicato a opere grafiche, disegni e olii. Dalla pittura digitale, inizialmente praticata, l'artista è tornato alla pittura a olio. Le opere trasformano lo spazio espositivo in un magnifico parco, mai inquieto o minaccioso, pur percependo sotto la superficie pittorica una vibrazione, quella della natura in divenire, in perenne trasformazione. Nell'intervista al magazine sopra citato, leggiamo: "Il mio lavoro è incentrato principalmente sui cambiamenti delle stagioni e sulle sfumature della vita di tutti i giorni. Avendo vissuto a lungo a Xiamen [città nel sud della Cina], dove le stagioni si mescolano senza soluzione di continuità, ho iniziato a prendere ispirazione dalla mancanza di confini chiari. Mi sforzo di svelare l'essenza unica di ogni stagione e di riconnettermi con la bellezza delle piccole cose della vita".

Su un tavolo sono esposti i suoi libri, di artista e di illustratore. Sfolgiandoli si percepisce come Oamul guardi il mondo con l'innocenza di uno dei personaggi a cui ha prestato la sua matita, il piccolo principe, uscito per le edizioni cinesi e coreane: tutto è profondamente sentito e paucamente evidente, non celando la natura le sue leggi e le sue spine.



2 | Installazione della mostra MoCA Shanghai (foto M. S. Bottai), 2024.



3 | Oamul, *Summer*, 2020, Photoshop Painting.



4 | Oamul, *Firenze*, 2015, Photoshop painting.

Scorrendo la sua pagina Instagram (@oamul) emerge quanto egli tragga ispirazione dai suoi numerosi viaggi. Nell'estate del 2024 è stato in Italia. Dopo aver letto *The Neapolitan Novels* (i romanzi di Elena Ferrante *L'amica geniale*) e *Chimera* (di Sebastiano Vassalli), ci scrive di aver sentito un forte desiderio di tornare nel nostro paese. Il diario visivo del suo grand tour – Roma, Capri, la Sicilia – oscilla tra foto di cristallina bellezza e carte dalla inconfondibile vibrazione luministica.

Un raro libro di sue opere, *Travelling through the seasons* (Oamul 2019), raccoglie riproduzioni di lavori grafici e pittorici, in particolare le serie *Seasons* e *24 Solar terms*, con fotografie e brevi testi di impressioni personali. Gli ambienti all'aperto (i boschi, i parchi, il mare, alcuni panorami) o in interno (la casa, le serre, i caffè) sono carichi della forza *fauve* del colore ma non perdono la loro delicatezza. Guidati dalle immagini e dalle parole, sembra di percepire il profumo dell'osmanto, toccare le cime degli alberi, guardare l'intenso azzurro-viola dell'ortensia, ascoltare il vento tra i bambù e il frinire delle cicale. Per Oamul la pittura, lo ripete sovente, è come una finestra che ogni giorno regala uno scenario diverso, una metafora albertiana declinata sulla spiccata sensibilità degli elementi naturali.

Bibliografia

Fonti

sito web dell'artista Oamul.

sito web sull'artista Sanyu.

Riferimenti bibliografici

Oamul 2019

Oamul, *Travelling through the seasons*, Shanghai 2019.

Wang 2024

J. Wang, *Oamul Lu On Pursuing His Passion For Art*, "Vogue" (30/01/2024).

English abstract

The article presents to the Italian audience the work of Oamul Lu through the monographic exhibition *Oamul. Eye on blossoms* held at the MoCA in Shanghai in the Summer 2024. The Chinese artist, illustrator, and performer, investigates his harmonious relationship with natural elements inviting the visitors into a world of seasonal transformation and symbolic encounters. Oamul's graceful and vibrant works reflect his personal journey through the always surprising environment. Renowned illustrator, Oamul collaborates with top fashion brands as Chanel and Louis Vuitton, and important institution as the United Nations. As an artist, is now back to the practice of oil on canvas. The MoCA exhibition is so far the most comprehensive, featuring nearly 300 works.

keywords | Oamul Lu; *Oamul. Eye on blossoms*; Chinese Art; Season; Time; Illustration.

Un giro nella stanza da lettura di Daniela Comani

The Reading Room in mostra a Berlino

Francesca Iannotta



1 | *You Are Mine* 2022, Installation view: Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino 2024. Foto di Francesca Iannotta.

L'unico consiglio che una persona può dare a un'altra sulla lettura è di non ricevere consigli, seguire solo il proprio istinto, usare la propria ragione, arrivare alle proprie conclusioni [...]

L'indipendenza è la più importante qualità in assoluto che un lettore deve possedere.

Virginia Woolf, *The Second Common Reader*, 1932, 238

Dal 14 settembre al 31 ottobre 2024 presso la Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz di Berlino si è svolta la mostra personale di Daniela Comani *The Reading Room* a cura di Chiara Valci Mazzara e Susanne Prinz. La mostra ha presentato undici nuovi lavori della serie *You Are*

Mine, in cui l'artista prosegue la sua indagine sul fenomeno del femminicidio, invertendo le parti dei carnefici e delle vittime; a queste opere si sono affiancate l'installazione site-specific *Orlando's Library* dove Comani interviene sui titoli dei capolavori della letteratura mondiale modificando il genere dei protagonisti, e i sei lavori della serie *coverversionen*, un diario mediatico in cui i volti di personaggi celebri riportati in copertina di altrettanto celebri riviste sono sostituiti dal suo, che – ripreso nella stessa posa dell'originale – ne ribalta il genere anche dal punto di vista linguistico. Quando necessario, l'articolo maschile “der” viene sostituito con il femminile “die”, adattando così l'immagine non solo visivamente, ma anche grammaticalmente.

Fin all'inizio della sua carriera, prima a Bologna, dove è nata, e poi a Berlino, dove si è trasferita dal 1989, Daniela Comani ha esplorato genere, identità e stereotipi sociali attraverso l'uso di testi e immagini, servendosi di ciò che Miriam Schoofs definisce “*gendering* come strategia”: una strategia finalizzata a far emergere, dall'intreccio di visione e lettura che le sue opere richiedono, le insidiose differenze sociali e culturali che si celano dietro a pronomi come lui e lei (Schoofs 2023, 238).

A questo aspetto della sua pratica artistica, si collega fortemente una attitudine che potremmo definire archivistica, un vero e proprio impulso archivistico, inteso non solo in senso documentale, ma come un processo dinamico di esplorazione e rielaborazione delle fonti. I *corpora* di immagini e testi tratti dai mezzi di comunicazione e da repertori pubblici e privati, sono sovvertiti, manipolati e trasformati, così da coinvolgere lo spettatore in una riflessione sulla persistenza e la mutabilità delle storie e delle rappresentazioni che definiscono le nostre relazioni e il nostro immaginario. Come suggerito dal titolo della mostra, il filo rosso che collega le opere nel percorso espositivo è il linguaggio, la parola letta, il testo, utilizzati dall'artista come *materia* attrattiva e destabilizzante.

Ad accogliere i visitatori lungo il corridoio principale della galleria berlinese troviamo le undici nuove stampe 110 x 70 x 5 cm della serie *You Are Mine*, inaugurata nel 2022 per il Corridoio Bazzani della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e che da allora prosegue il suo corso. Il lavoro si basa su brevi resoconti stampa, che Comani ha raccolto negli anni (e continua a raccogliere) in giornali di tutto il mondo, e che riguardano la violenza domestica e i crimini commessi contro le donne.

Tutta la violenza e la potenza della serie è espressa fin dal titolo *You Are Mine*, ti possiedo, tu sei mia. L'ambiguità dell'inglese consente però di leggere questa frase anche come “tu sei mio”. Ed ecco lo scatto dell'intervento di Comani: nelle stampe di articoli di giornale raccolti e ingranditi, che in origine trattano notizie di omicidi di donne, il genere è ribaltato, le donne da vittime diventano carnefici. Troviamo, quindi, storie di mogli gelose, ex fidanzate che non accettano di essere state tradite o lasciate, di uomini inseguiti e violentati e di uomini uccisi perché si sono rifiutati di avere un rapporto sessuale con la propria moglie. L'esito di tale ribaltamento è quasi surreale, incrinando abitudini e stereotipi di lettura e di narrazione consolidati [Fig. 1]. A questo effetto concorre il fatto che i testi degli articoli sono stampati su



2 | *You Are Mine* 2022, Installation view: Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino 2024. Foto di Francesca Iannotta.

cotone e sostenuti da un supporto in alluminio sul retro. Questa caratteristica conferisce alle opere una corporeità inusuale, come se i fogli fossero stati accartocciati per un certo tempo, per poi essere distesi e appesi al muro. L'effetto finale crea un fregio continuo che si sviluppa lungo la parete, proprio davanti l'ingresso e fissa nella memoria dei visitatori sia il contenuto straniante sia la sua immagine [Fig. 2].

Per capire l'importanza del gesto sovversivo di Comani torniamo indietro al 1976, anno in cui l'artista Stephanie Oursler pubblica per le Edizioni delle donne il libro fotografico *Un album di violenza*. Oursler organizza questo album su modello dei calendari pin-up, presentando però per ogni mese la foto di una donna abusata o uccisa. I volti delle donne sono accompagnati da ritagli di giornale che riguardano i femminicidi, raccolti dall'artista nel corso del 1975. Proprio a metà del decennio, in seguito a una serie di delitti particolarmente efferati, la riflessione sulla violenza contro le donne venne avvertita come particolarmente urgente dai gruppi femministi (Perna 2013, 29-32). In questo contesto, l'intenzione della Oursler era quella di presentare la violenza come elemento che unifica tutte le donne del mondo, sottolineando il nesso fra il senso di inquietudine e lo stato di sospesa e spaventosa *normalità* a cui siamo abituati. Attraverso l'inversione di genere, *You Are Mine* decostruisce, smonta e mette in discussione proprio questa normalità: l'effetto sovversivo crea "un'irritazione che ci rende



3 | coverversionen 2007, Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino 2024. Foto di Francesca Iannotta.

consapevoli sia delle condizioni insostenibili sia della nostra impotenza di fronte a questa realtà dei fatti” (Schoofs 2023, 239).

Tale meccanismo è enfatizzato dalla presenza del nuovo lavoro video *Reversal Exercise* – presentato per la prima volta nella mostra berlinese – che svela il processo presente dietro *You Are Mine*: sullo schermo di un computer osserviamo come il cursore cambia il genere nei resoconti sul femminicidio in tempo reale. Lo spettatore è invitato a sedere dietro lo schermo e a partecipare al processo di inversione del genere, testimoniando come questo “semplice” ribaltamento possa cambiare radicalmente la narrazione.

I materiali di *You Are Mine* sono confluiti anche in un libro d'artista dal medesimo titolo, pubblicato dall'editore berlinese Monroe Books e presentato nel corso dell'esposizione, mentre anche la città rilanciava la mostra e i suoi temi con l'installazione di un ambiguo cartellone pubblicitario alla Karl-Liebknecht-Straße. I titoli riportati nel manifesto rimandavano a notizie come “Woman attempts to run over boyfriend and crashes into Los Angeles restaurant”, “Hammer- Attacke auf Ehemann”, lasciando non poco turbati i passanti.

Proseguendo nel percorso espositivo, proprio davanti ai ritagli ingranditi di *You Are Mine*, si trovavano sei opere della serie *coverversionen*. Iniziata nel 2007, la serie è definita da Co-mani “un diario mediatico in cui mi relaziono ai titoli delle copertine di riviste e giornali come



4 | *Orlando's Library* 2021, Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino 2024. Foto di Francesca Iannotta.

‘Der Spiegel’, ‘Time’, ‘Vanity Fair’” (Comani 2023, 105). A prendere il posto del politico popolare, dell’attore di successo, del presidente cattivo o del produttore sessista è l’artista stessa, attraverso autoscatti che la vedono riproporre pose ed espressioni dei veri protagonisti delle copertine. Un vero e proprio gioco di appropriazione e messa in scena, dove il binomio “maschio” e “femmina” viene reinterpretato in modo divertito, riflessivo e pungente [Fig. 3].

Infine, ecco il cuore della mostra: *Orlando's Library*. L’enorme installazione si sviluppa lungo le pareti della sala 2 della Galleria ed è basata sulla serie fotografica *Novità editoriali a cura di Daniela Comani*, in cui l’artista ha manipolato i titoli di romanzi classici cambiando il genere dei protagonisti: “L’idea iniziale era quella di un libro d’artista sulle copertine dei libri, che poi ha portato anche a una serie di fotografie e diverse installazioni” (Comani 2023, 117).

L’intera biblioteca/libreria – che porta il nome del personaggio *gender-fluid* Orlando dell’omonimo romanzo di Virginia Woolf – è stata realizzata digitalmente dall’artista. L’effetto *trompe-l’oeil* è sorprendente: Comani ha fotografato gli scaffali posizionando sopra di essi digitalmente 202 copertine, in precedenza manipolate, in diverse lingue ed edizioni, lavorando sullo spazio e la profondità attraverso un gioco di luci ed ombre che dona un effetto iperrealistico all’opera. Nel gruppo dei classici della letteratura e del pensiero troviamo: *The Picture of Doris Gray*, *La contessa di Montecristo*, *Le Promesse Spose*, *Moby Pussy*, *L’anticrista*,

Monsieur Bovary (a cui vengono aggiunti anche due baffi). Anche le saghe subiscono la medesima trasformazione, proponendo *La signora degli anelli* e *Harriet Potter*.

L'istinto di lettrice di Daniela Comani ha trasformato il consiglio di Virginia Woolf, riportato nella frase in esergo, in un'azione, un intervento che si espande nello spazio. Una versione di *Orlando's Library* si fonde con lo spazio architettonico nella monumentale installazione che Comani ha realizzato per il Palazzo Ducale di Genova, visitabile fino al 31 dicembre 2024. Le 13 stampe, che misurano 400 x 305 cm sono inserite nelle 13 arcate delle logge del piano nobile, ogni arcata sembra contenere uno scaffale con 4 libri trasformando *Orlando's Library* in una grande libreria a cielo aperto. E un'altra versione, dal 2023, si trova – come installazione permanente – sulla parete d'ingresso della Biblioteca del MamBo di Bologna.

Riferimenti bibliografici

danielacomani.net

Comani 2023

Daniela Comani A-Z, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2023.

Perna 2013

R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013.

Schoofs 2023

M. Schoofs, *Gendering as an Artistic Strategy*, in *Daniela Comani A-Z*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2023.

Woolf 1932

V. Woolf, *The second common reader*, New York, 1932.

English abstract

The solo exhibition *The Reading Room* by Daniela Comani (Berlin, September-October 2024) invites viewers to critically engage with how gender and identity are represented in media and in everyday language. For the exhibition, Comani produced 11 new text-based works from her series *You Are Mine*, a reflection on the social phenomenon of femicide; the large-scale, site-specific installation *Orlando's Library*, which reverses the titles of masterpieces of world literature and a selection of the ongoing-series *coverversionen*, where she replaces the faces of famous figures on magazines with her own, challenging gender representation from a linguistic and role perspective. The materials from *You Are Mine* were also compiled into an artist's book, and presented during the exhibition, while the city promoted the event with a billboard on Karl-Liebknecht-Straße.

keywords | Daniela Comani; Language; Identity; Gender.

Artists Making Books. Pages of Refuge

Lettura della mostra all'American Academy (Roma 2024)

Asia Benedetti



Artists Making Books: Pages of Refuge, American Academy in Rome (27 settembre-7 dicembre 2024), a cura di Ilaria Puri Purini (Andrew Heiskell Arts Director), con Sebastian Hierl (Drue Heinz Librarian), con Lexi Eberspacher (Program Associate for the Arts) e Johanne Affricot (Curator-at-Large AAR).

Il vero artista del futuro sarà un poeta senza parole che non scrive nulla.

Yves Klein (1961)

Il libro come medium creativo, come oggetto, forma e pratica d'arte che vive in forma di libro e del suo essere libro, è il tema della mostra *Artists Making Books: Pages of Refuge* all'American Academy in Rome, curata da Ilaria Puri Purini, con Sebastian Hierl, Lexi Eberspacher e Johanne Affricot. La mostra è basata su un nucleo di esemplari provenienti dalla Collezione Giovanni Aldobrandini e Claudio ed Enrico Consolandi. Il percorso espositivo traccia l'evoluzione dell'arte in forma di libro dal 1905 fino ai nostri giorni, focalizzando l'attenzione sugli scambi tra Italia e Stati Uniti, nell'ambito dei movimenti d'avanguardia del XX secolo (Futurismo, Dada, Surrealismo), del Minimalismo americano e dell'Arte Concettuale. Il titolo della mostra già una delimitazione di campo: allude al dialogo tra dell'artista con il libro come oggetto d'arte, attraverso una serie di operazioni di sovversione, inversione, ribaltamento ed esaltazione della forma-libro.

Durante il Novecento il libro ha subito radicali riconfigurazioni nelle mani degli artisti, che ne hanno esplorato le possibilità come mezzo estetico e concettuale, riflettendo criticamente sui limiti della comunicazione tradizionale e sulla relazione tra artista e pubblico. Da veicolo materiale per storie scritte e contenitore di informazioni prestabilite, il libro si è evoluto in un medium artistico autonomo, un materiale espressivo in cui forma e contenuto dialogano in modi nuovi e sperimentali. Gli artisti hanno indagato il libro nella sua fisicità, intervenendo sulla struttura, sui materiali, sul formato, fino a destrutturarne la funzione tradizionale. Attraverso tali interventi, il libro diventa uno spazio aperto, un luogo dove significati nuovi possono emergere, spesso attraverso la sovrapposizione di parole, immagini, texture, e l'impiego di materiali inconsueti come tessuti, metalli o plastica. In questo senso, il 'libro d'artista' non si presenta non solo come supporto, ma come oggetto materiale e teorico che comunica sé stesso: il medium è il messaggio. Nella mostra allestita negli ambienti dell'American Academy, gli spazi condensano tempi ed epoche differenti, in un percorso che tiene fede al sottotitolo della mostra – "Pages of Refuge" – offrendo una sequenza di pagine di rifugio. La pagina, soprattutto nelle avanguardie storiche, diventa lo spazio alternativo in cui è possibile liberare la parola dall'egemonia del linguaggio verbale istituzionalizzato e invertire i significati prestabiliti. La sinergia tra testo, immagini, formato e materiale esprime una creatività a tutto tondo che si trasmette dalla copertina alla struttura interna. L'ambiguità semantica del 'libro d'artista' emerge già a partire dalla sua definizione. Nonostante la somiglianza fisionomica con gli altri oggetti del genere, non si trova a suo agio tra gli scaffali della biblioteca e, se chiuso nella vetrina di una mostra, sembra sentire la nostalgia della prossimità dello sguardo e del corpo del lettore (Picciau 2006, 18). Il libro chiuso in una teca si trasforma in un oggetto privato della sua funzione originaria, illeggibile, ma diventa un paradigma per nuove letture e reinterpretazioni delle esperienze artistiche (Menna 1982, 178).

L'esordio della mostra è affidato a *Twentysix Gasoline Stations* di Ed Ruscha, donato alla Biblioteca dell'AAR nel 2001, ma concepito nel 1962 e stampato nel 1963. L'opera fissa in immagini un viaggio sulla Route 66. L'autore si incarica di aprire una nuova concezione di tale medium ed è il primo esempio di quel narrare per immagini congelate dal quotidiano attraverso cui si traduce visivamente non solo un esercizio diaristico di viaggio, ma un preciso *statement* artistico che intende esplorare l'immaginario visivo basato anche sul linguaggio (Gualdoni 2004, 9): "I take things as I find them. A lot of these things come from the noise of everyday life" (Ed Ruscha).

Il design dell'installazione, progettato da Supervoid, accompagna il percorso di mostra con materiali leggeri e mette in evidenza gli oggetti senza isolarli dal contesto. L'utilizzo di materiali fini come vetro e alluminio sottilissimo crea trasparenze e giochi di riflessi non disturbando l'occhio del 'lettore' e rispettando la varietà dei formati e la tridimensionalità dei libri.

Se parlare di 'libro d'artista' implica l'aleatorietà di un oggetto, il termine 'pages' connota la mostra in maniera determinante. L'idea tattile e materiale delle 'pagine di rifugio' resta preponderante anche per gli artisti più contemporanei. L'oggetto diventa un prolungamento non

solo della pratica, ma del corpo stesso dell'artista. La prossimità fisica, sia nel processo di creazione che di lettura, già segna un tipo di esperienza profondamente intima. La struttura stessa di questo oggetto, chiuso o aperto di fronte a noi, ricorda quasi la forma di un corpo che si espone o si preclude allo sguardo. Si instaura in tal modo un complesso gioco di intimità e di sguardi, tra il corpo del lettore, l'artista e le pagine.

Il percorso scandito dai libri non segue un ordine cronologico ed è articolato in quattro sezioni che rimandano a elementi di composizione nel processo creativo. Ogni frammento-libro è parte di un processo nell'arte, e quindi nell'arte in forma di libro che da oggetto elitario diventa pratica mediale di trasgressione, che intende superare l'idea che il visivo sia la traduzione in figure di un pensiero prestabilito.

Covers

Il libro d'artista comunica se stesso.
Bruno Munari (1971)

In questa sezione i libri vengono esposti chiusi, posizionati su un espositore metallico, inclinato verso la parete, progettato come un ampio leggìo a più livelli. La grafica delle copertine rappresenta visivamente le intenzioni artistiche, comunicando in modo deliberato l'identità della pubblicazione. Si sviluppano così vocabolari visivo che dialoga con la storia del branding e della pubblicità, evidenziando il potenziale democratico e riproducibile del medium del libro. "Un libro è un'ipotesi di rapporto alla pari tra persone" (Picciau 2006, 18).

Index di Warhol (1976) e *Permanent Food* (2000) di Cattelan riflettono sui valori popolari e relazionali del libro come arte in forma prettamente figurativa, economica e portatile, territorio di scambio privo di gerarchie di valore e vincoli di diritto d'autore. I libri diventano materiali quasi scultorei, senza oggetto, che fanno appello alla sfera del quotidiano e all'identità collettiva (Ed Ruscha, Duchamp). Il libro come tabula rasa, che apparentemente non comunica nulla, liberato dai segni e ridotto alla sua pura materialità, apre a nuove interpretazioni poetiche, concettuali e comportamentali. "Non c'è nulla da dire. C'è solo da essere, c'è solo da vivere." (Manzoni). Dalle pagine vuote di *Libro quasi dimenticato a Memoria* di Agnetti, emerge un segnalibro di seta, su cui appare una sequenza di lettere calcolata, ma al contempo casuale.

Il libro come struttura della visione e oggetto da esplorare spazialmente, quasi come un'indagine complementare a quella pittorica nel quadro e tradotta in forma di libro (Bonalumi e Fontana). La copertina per la mostra *Scultura 1982-1988* di Cucchi assume la forma di un ramo nel tentativo di ristabilire una prospettiva in cui le immagini si liberano in un mondo poetico e profondamente personale. *Imbullonato* di Depero, con la sua radicale destrutturazione dell'oggetto in tavole metalliche, si presenta come un libro-oggetto pericoloso, inclassificabile, combinabile e meccanico. Il carattere plastico delle copertine di Rodchenko e Lissitzky si sviluppa attraverso un ritmo costruttivista di forme e colori.

Pages

Pagine scelte da 'sé'.
Grazia Varisco (1987)

Un libro comunica un pensiero anche attraverso il formato, lo spessore, la trasparenza, il colore, la texture e le piegature delle pagine, che diventano elementi da decostruire e ricomporre. Questo medium documenta realtà alternative in cui la logica del pensiero prende una forma quasi pre-alfabetica, un linguaggio 'pre-codice' dove senso e non senso si intrecciano in parole o testi visivi. In *Les Mots en Liberté Futuristes* di Marinetti inizia una rivoluzione contro l'armonia tipografica della pagina, in cui la parola spezza le catene grammaticali e sintattiche, guadagnando una nuova libertà fonetica. Capogrossi sviluppa un linguaggio di segni stampati in libertà da delle matrici sulle pagine di un catalogo a fisarmonica per la mostra del 1966 alla Galleria Il Cavallino. Le pagine del *Libro Illeggibile* di Munari sono ricombinabili, trasformando il libro in un oggetto fruibile al lettore in modo animato e sempre diverso. L'illeggibilità è caratteristica presente anche nel libro di Irma Blank. Nei *pop-up books* di Andy Warhol, nelle silenti narrazioni di William Kentridge e nei lavori tessili di Maria Lai, si crea una plasticità quasi scultorea che trasforma la piattezza della pagina in un oggetto tridimensionale, da riempire, svuotare, perforare, cucire. La scrittura illeggibile, realizzata icon filato, ricuce i fili di una memoria personale e collettiva attraverso una tecnica manuale legata alle tradizioni artigianali della sua terra natale. Il filo si riversa sui libri, riappropriandosi dello spazio della pagina, anche, come gesto di sovversione dell'egemonia delle strutture patriarcali dominanti.

In Kentridge, la narrazione storica in relazione a una memoria traumatica si manifesta in una pesante processione di silhouettes di figure nere sulle pagine dell'Enciclopedia Francese, allestita in una teca al centro della prima stanza.

Actions

Non è più possibile una poesia come arte esclusiva della parola. La nuova poesia vuol essere
un'arte generale del segno.
Emilio Isgrò (1966)

In questa sezione emerge in maniera preponderante l'aspetto della documentazione. L'azione che ascrive all'artistico una materia non artistica, espandendone l'esperienza attraverso un medium (Gualdoni 2004, 10). Il libro d'artista diventa così un documento di attitudini della mente o del corpo. Le pagine materializzano testimonianze e sperimentazioni, frutto di azioni effimere passate. Il passaggio dall'azione pratica all'idea, insieme alle verifiche performative, spesso concettuali o fugaci, acquista un nuovo significato di testimonianza: quella più intima di un processo di creazione artistica. Pensieri, azioni, performance si traducono nelle pagine (superfici concrete di gioco), e viceversa.

In questo modo, il processo di elaborazione estetica e concettuale si rivolge direttamente al fruitore del libro. L'arte riflette criticamente su sé stessa, smantellando il carattere narrativo dalla propria struttura linguistica attraverso questo medium. *Leggere* di Anselmo, ad esempio,

ripete in modo ossessivo l'unica parola del titolo, variandone dimensioni e posizioni fino a farla fuoriuscire dalla pagina.

In Darboven l'atto di scrittura diventa uno sforzo fisico ed esistenziale, il suo grafismo che combina in una logica illogica numeri e parole, riempie completamente le pagine del suo *Diary*. Le operazioni di numerazione progressiva e di elencazione danno vita a giochi linguistici che si svolgono nelle pagine dei libri di Merz e di Boetti e Sauzeau. Il fluire del tempo e l'impossibilità dell'impresa diventano metafore del corso dell'esistenza. La riappropriazione del tempo nella pratica di Camoni prende forma in un calendario romano, in cui l'artista restituisce al pubblico i dieci giorni eliminati dal calendario gregoriano nel 1582. Infine, il rapporto con il corpo, e con il paesaggio, è elemento centrale nella pratica di Mendieta e si traduce nel libro *Pietre Foglie*.

Collaborations

Un libro è un libro, che sia da leggere o da guardare, purchè non sia da dimenticare [...]. Più che i 'libri d'artista' esistono quindi libri di artisti, come esistono libri di poeti [...] che sono sempre e solo libri. Per chiunque intenda leggerlo o scriverlo, il libro è il primo e ultimo luogo di incontro: aperto o chiuso che sia, parla sempre e comunque alla nostra immaginazione o alla nostra memoria.
Giulio Paolini (2002)

In dialogo con la poesia e la prosa letteraria, gli artisti indagano la funzione del loro linguaggio nei libri. I vocabolari visivi si trasformano in equivalenti plastici delle parole. Il libro diventa zona franca di attraversamenti e propagazioni tra letteratura e ricerca artistica e questo sodalizio raggiunge il apice nel contesto surrealista (Gualdoni 2004, 7). I testi illustrati dai surrealisti, come quelli di Leonor Fini, Dorothea Tanning e Eugène Berman, rappresentano esempi di questa complicità linguistica, in cui i disegni agiscono sullo stesso piano della narrazione verbale. In tal caso, la scrittura non sottosta al codice tradizionale di trasmissione dei significati, ma il visivo emerge come elemento autonomo e paritario rispetto al verbale.

Di fronte a questi oggetti-feticcio, esposti in leggerissime teche di vetro e acciaio, il desiderio e la fascinazione accompagnano i visitatori per tutta la mostra. L'allestimento risente, inevitabilmente, del limite di mostrare solo una parte dell'intero, una copertina, o una o due pagine, che servono da esempi rappresentativi. Ma forse la principale mancanza di una mostra sui libri d'artista è l'impossibilità di un contatto diretto, tattile, tra il 'lettore' e l'oggetto. Nel dialogo tra i vari libri esposti, ognuno si trova a tacere qualcosa di sé stesso. Per far fronte a questa limitazione, le pagine esposte vengono periodicamente alternate e sono disponibili dei supporti digitali che consentono di 'sfogliare' le scansioni di alcuni lavori.

Rare Books Room

Bricks are for homes!
Elisabetta Benassi

Nella Barbara Goldsmith Rare Book Room sono esposti sessanta libri d'artisti contemporanei che istaurano un dialogo intenso tra le componenti visive e concettuali dei loro linguaggi. Que-

sti libri esplorano le potenzialità del medium per creare spazi di resistenza e critica verso le logiche di potere, le strutture egemoniche e l'economia globale. Le opere esibite intrecciano una varietà di pratiche e temi che emergono anche nei loro aspetti formali, unite dal conduttore della riappropriazione dello spazio pubblico e della dimensione temporale. La liberazione si esprime come pratica spaziale che, ri-mediata, prende la forma di libri.

Particolarmente rilevanti in questa sezione sono le opere di artisti residenti all'American Academy in Roma, come Isaac Julien, Kara Walker e Wangechi Mutu, che esplorano temi di identità, razza, sessualità e le complessità della storia culturale. I libri presentati spesso documentano installazioni sviluppate attraverso le pratiche pubbliche, riflettendo su temi come la democratizzazione della comunicazione e la valorizzazione di storie anonime della comunità. L'opera di Julien, in particolare, dialoga con la fotografia come strumento di archivio visivo e di memoria. La mostra si configura come un archivio di appunti, schizzi, immagini e fotografie attraverso cui rileggere criticamente storie passate.

Il libro, con la sua capacità di agire come spazio autonomo e medium, si propone come alternativa al museo e alla mostra, diventando un luogo di rimediazione artistica. Tuttavia è proprio in quanto oggetto esibito come medium autonomo che il libro può offrire nuove prospettive su temi centrali all'evoluzione delle poetiche artistiche.

Riferimenti bibliografici

Gualdoni 2004

F. Gualdoni, *Il libro d'artista. Un ragionamento*, in M. Gazzotti, *Il libro Il libro d'artista negli anni '60 e '7'. Da piero Manzoni a Andy Warhol*, Soncino, 2004.

Menna 1982

F. Menna, *Quadro critico dalle avanguardie all'arte informale*, Bologna, 1982.

Picciau 2006

M. Picciau, *Tra le sale e lo scaffale. Oggetti inquieti*, in G. Maffei, M. Picciau, *Il libro come opera d'arte*, Mantova 2006.

English abstract

The American Academy in Rome is hosting an exhibition called "Artists Making Books. Pages of Refuge", which showcases an anthology of exceptional artworks from the 20th century until today. In this exhibition, artists explore the use of books as a creative medium. The exhibition features a diverse range of books in various forms, formats, and with verbal and visual elements. These artworks demonstrate artistic operations and material verifications centered around the book-form. The artists use books as carriers of ideas and experiences, reflecting the evolution of artistic languages and societal changes. The exhibition emphasizes the liberation and playfulness that comes with utilizing the page as a space, allowing artists to break free from the dominance of verbal language. This article traces the exhibition, highlighting the dia-

logue between the artists' thoughts and aesthetic elaborations on the medium, while also showcasing the similarities between the artistic poetics of different artists.

keywords | Artists; Books; Medium; Exhibition.

Berthe Morisot. Pittrice impressionista

Presentazione della mostra della GAM di Torino (16 ottobre 2024 - 9 marzo 2025)

Giulia Perin

[...] la mia vita si limita a voler fissare qualcosa di quello che accade, e bene, quell'ambizione è ancora smisurata! [...] un atteggiamento di Julie, un sorriso, un fiore, un frutto, un ramo d'albero, una sola di queste cose mi basta.

Berthe Morisot, *Carnet de Mézy (Carnet noir)*, Paris 1891, 9

Dal 16 ottobre 2024 al 9 marzo 2025 la Galleria d'Arte Moderna di Torino ospita l'esposizione *Berthe Morisot. Pittrice impressionista* curata dalla scrivente e da Maria Teresa Benedetti, con un display dell'artista Stefano Arienti curato da Chiara Bertola. La mostra, organizzata e promossa da Fondazione Torino Musei, GAM Torino e 24 ORE Cultura, con il sostegno eccezionale del Musée Marmottan Monet di Parigi, ripercorre la vita e la carriera dell'unica donna tra i fondatori del movimento impressionista.

Nell'anno dedicato alle celebrazioni per i 150 anni dalla prima esposizione del gruppo di artisti indipendenti tenutasi a Parigi nello studio del fotografo Nadar nell'aprile del 1874, *Berthe Morisot. Pittrice impressionista* raccoglie nelle sale del museo torinese più di quaranta opere di Morisot tra dipinti, pastelli, disegni e incisioni.

Nata a Bourges il 14 gennaio 1841, Berthe è la terza figlia di Marie Joséphine Cornélie Thomas (1819-1876) e di Edme Tiburce Morisot (1806-1874); ha due sorelle maggiori, Yves (1838-1893) e Edma (1839-1921), e un fratello minore, Tiburce (1845-1930). Nel 1851-1852 la famiglia Morisot si trasferisce definitivamente a Parigi, dove nel 1857 Madame Morisot iscrive le tre figlie a un corso di pittura presso l'artista Geoffroy-Alphonse Chocarne. Yves ben presto abbandona l'arte figurativa mentre Berthe e Edma proseguono la loro formazione presso un allievo di Ingres, Joseph Guichard, con il quale nel 1858 iniziano l'attività di copiste al Louvre. Nelle sale del museo le due incontrano Félix Bracquemond e Henri Fantin-Latour che qualche tempo dopo presenterà loro Édouard Manet.



1 | Autoritratto, 1885, olio su tela, 61 x 50 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet.



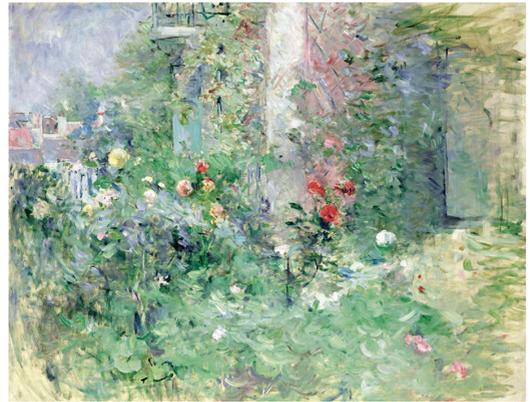
- 2 | *Autoritratto con Julie davanti ad una finestra*, 1887, olio su tela, 68,2 x 50 cm, Collezione privata.
 3 | *Donna con ventaglio o Al ballo*, 1875, olio su tela, 62 x 52 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet.
 4 | *Pasie che cuce nel giardino di Bougival*, 1881, olio su tela, 81 x 100 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts.

Riconoscendo il talento delle giovani, Guichard scrive alla madre: “Con delle nature come quelle delle vostre figlie, non piccoli talenti per diletto, mediante il mio insegnamento esse diventeranno delle pittrici. Vi rendete conto di quello che ciò significa? [...] Sarà una rivoluzione, anzi direi quasi una catastrofe. Siete proprio sicura di non maledire mai il giorno in cui l’arte [...] sarà la sola padrona del destino di due delle vostre figlie?” (Rouart 1950, 9).

Nel 1869 Edma lascia la pittura per dedicarsi alla vita matrimoniale, mentre Berthe continua ad investire sulla carriera di artista e a esporre le sue opere ai *Salon* parigini. Alla fine degli anni Sessanta mentre la sorella si allontana da lei, il rapporto con il collega Édouard Manet si intensifica e il pittore la sceglie come modella per più di dieci ritratti. Il sodalizio artistico tra i due dura dal 1869 al 1874 e la sua interruzione coincide con due importanti eventi nella vita di Morisot: la partecipazione alla prima mostra degli impressionisti e il matrimonio con Eugène Manet, fratello minore di Édouard.

Il percorso espositivo, sviluppato in quattro sezioni tematiche dedicate ai principali soggetti protagonisti della produzione dell’artista, inizia con il celebre *Autoritratto* del 1885 [Fig. 1] nel quale Berthe si raffigura con tavolozza e pennello in mano all’apice della carriera.

L’immagine, attraverso la quale Morisot afferma il suo ruolo di pittrice, introduce la serie di opere con due delle figure più importanti nella sua vita, il marito e la figlia Julie nata nel 1878. Se nei primi anni dell’attività pittorica ritrae principalmente i membri della famiglia d’origine, come la madre e le sorelle, dopo il matrimonio Eugène e Julie, da lei definita “una Manet fino alla punta delle unghie”, occupano un posto privilegiato nella sua produzione. Testimonianza del profondo legame madre-figlia è l’*Autoritratto con Julie davanti ad una finestra* [Fig. 2] datato 1887 e concesso in prestito da una collezione privata. Ad immagini di donne in abiti eleganti o colte in momenti di riposo e di lavoro è dedicata la seconda sezione dal titolo *Ritratti femminili nella sfera intima e nella sfera sociale*.



5 | *Il porto di Gorey*, 1886, olio su tela, 46 x 55 cm, Collezione privata.

6 | *Il giardino a Bougival*, 1884, olio su tela, 73 x 92 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet.

In occasione della prima mostra postuma delle opere di Morisot realizzata nel 1896 a un anno dalla sua scomparsa, un critico, rimasto anonimo, del quotidiano "L'Estafette" scrive "Un brivido di vita percorre questi ritratti di donne e ragazze, in cui Madame Morisot sa come rendere la grazia delle forme e della fisionomia. E quanta verità c'è nelle pose, in queste scene di interni inondati di luce chiara e tenue! Che fascino nei volti di queste giovani ragazze, tradotti nelle varie occupazioni della giornata in tenere espressioni di felicità, fantasticheria e attesa!".

Tra le opere presenti nella seconda sezione emerge *Donna con ventaglio* o *Al ballo* [Fig. 3], altro importante prestito ricevuto dal Musée Marmottan, Il dipinto, presentato da Morisot nel 1876 alla seconda mostra impressionista, raffigura una modella in abito da sera con alle spalle una composizione floreale e in mano un grande ventaglio, elemento centrale della composizione. Il ventaglio è decorato da una scena galante di gusto settecentesco, indizio dell'interesse per il diciottesimo secolo francese affermatosi nel periodo impressionista e condiviso dalla stessa Berthe in fasi diverse della sua produzione.

Pasie che cuce nel giardino di Bougival [Fig. 4], dipinto proveniente dal Musée des Beaux-Arts di Pau, mostra la domestica Pasie seduta su una panchina e intenta a cucire. La tela, caratterizzata da una forte luminosità, è tra le opere testimoni dell'interesse di Berthe verso le attività lavorative femminili. La terza e la quarta sezione della mostra introducono gli spettatori nella dimensione impressionista dell'*en plein air*, rispettivamente con immagini di paesaggi e giardini e con ritratti di figure immerse nel verde.

Negli anni Sessanta dell'Ottocento, Morisot inizia a lavorare *en plein air* insieme alla sorella Edma a Ville-d'Avray, sotto la guida di Camille Corot che ricorda spesso alle allieve l'importanza dell'aria nella costruzione delle scene all'aperto: "Aria, mettete aria ovunque...". Nelle pareti della terza sezione, accanto a straordinari paesaggi di località francesi spesso frequentate, come *Paesaggio a Gennevilliers* e *Corso d'acqua nel Bois de Boulogne*, sono presenti



7 | *Pastorella nuda sdraiata*, 1891, olio su tela, 56 x 86 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

8 | *Pastorella sdraiata*, 1891, olio su tela, 63 x 114 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet.

marine luminose e vibranti come *Il porto di Nizza* e *Il porto di Gorey* [Fig. 5] e giardini dal taglio audace e moderno come *Il giardino a Bougival* [Fig. 6].

In una lettera del 5 maggio 1869 la pittrice scrive ad Edma: “i paesaggi mi annoiano”, manifestando la sua propensione a estendere l’indagine stilistica oltre la natura e, dopo aver ammirato al Salon *Veduta del villaggio* di Frédéric Bazille, confida ancora alla sorella: “C’è molta luce e sole. Lui cerca quello che noi abbiamo cercato spesso: mettere una figura *en plein air*”. I brillanti paesaggi e i giardini che hanno guidato i visitatori dell’esposizione nella terza sezione diventano nelle ultime sale la cornice per le figure umane, soprattutto femminili. A caratterizzare queste opere è l’unione profonda che si crea tra i corpi delle donne ritratte e l’ambiente luminoso che le ospita, come nella *Pastorella nuda sdraiata* [Fig. 7], e nella *Pastorella sdraiata* [Fig. 8]. I due grandi dipinti, provenienti dal Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid e dal Musée Marmottan prefigurano l’attrazione della pittrice nei confronti dei formati decorativi che si svilupperà ulteriormente nel dipinto *Il ciliegio* [Fig. 9].

La grande tela, raffigurante una ragazza che raccoglie delle ciliegie da un albero, chiude la sezione e l’intero percorso espositivo. Opera meditata e frutto di molti studi, *Il ciliegio*, probabilmente la composizione più complessa e ambiziosa di Morisot, viene realizzato tra l’estate del 1891 alla Maison Bloitière di Mézy e l’inverno del 1892-1893 nell’appartamento parigino di Rue Weber. A queste sezioni si affianca inoltre una sala dedicata a un’importante raccolta di opere su carta provenienti dal Musée Marmottan Monet di Parigi e fondamentali come i dipinti per ripercorrere le tappe del percorso creativo di Morisot.

La sala dal titolo *Opere su carta dal Musée Marmottan Monet* mostra al pubblico come acquerelli, pastelli e disegni non siano creazioni isolate dal resto dell’opera di Berthe e come il loro studio possa aiutare anche a comprendere meglio il suo metodo di lavoro e l’evoluzione del suo stile negli anni. In uno dei suoi diari è lei stessa a scrivere: “Questa eterna distinzione del disegno e del colore è puerile, poiché il colore non è che un’espressione della forma”.

Berthe Morisot muore a Parigi il 2 marzo 1895 e la grande retrospettiva dedicatale dai colleghi impressionisti e dalla figlia Julie nelle sale di Durand-Ruel l'anno seguente attribuisce alle sue opere i riconoscimenti ottenuti con difficoltà in vita, già a partire dalla prefazione al catalogo della mostra scritta dal poeta Stéphane Mallarmé.

Così come per molte altre artiste, la critica e il mercato non hanno quasi mai rivolto alla produzione di Morisot l'attenzione riservata ai colleghi uomini, sia durante gli anni di attività della pittrice che nei decenni successivi. Morisot, consapevole di dover affrontare maggiori difficoltà per emergere nel mondo dell'arte a causa del suo genere di appartenenza, confida in uno dei suoi diari: "Credo che nessun uomo tratti una donna come sua pari, ma questo è tutto ciò che chiedo perché conosco il mio valore".

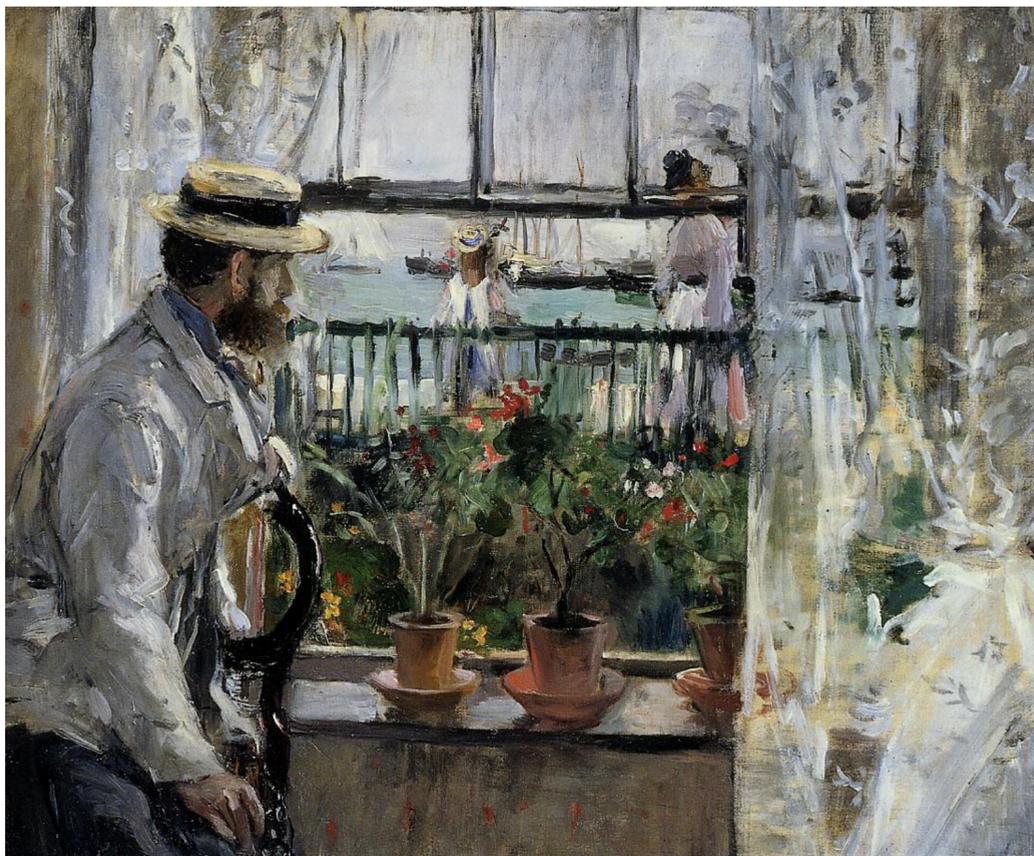
I *gender studies* degli anni Settanta del Novecento iniziano un'attività di riscoperta della sua produzione, che si intensifica negli anni seguenti, con la pubblicazione, tra le altre, nel 1989 del volume *Berthe Morisot. Une biographie* di Anne Higonnet e nel 1997 del secondo catalogo ragionato *Berthe Morisot 1841-1895. Catalogue raisonné de l'œuvre peint* (CERA-nrs, Montolivet). Un primo catalogo ragionato era stato pubblicato nel 1961 (Les Beaux-Arts Éditions, Parigi). Se tra il 1897 e il 1961 sono quattordici le mostre personali dedicatele in Francia è a partire dagli anni Duemila che si registra un forte incremento dell'attenzione espositiva riservata alla pittrice. Ricordiamo infatti la rassegna *Berthe Morisot 1841-1895* del 2002 a Lille e a Martigny a cura di Sylvie Patry, Hugues Wilhelm e Sylvie Patin, seguita nel 2012 dall'esposizione al Musée Marmottan Monet di Parigi curata da Marianne Mathieu e dalla mostra itinerante curata ancora da Patry con Nicole R. Myers nel 2018-2019 con tappe in Canada, Stati Uniti e Francia.

Nel 2023 e nel 2024 la Dulwich Picture Gallery di Londra e il Musée Marmottan Monet hanno ospitato due mostre dedicate all'indagine dei rapporti tra l'artista e il XVIII secolo e da giugno a settembre 2024 il Musée des Beaux-Arts Jules Chéret di Nizza ha accolto una retrospettiva incentrata sulla ricostruzione dei due soggiorni di Berthe in Costa Azzurra, mostra che ha una seconda tappa a Genova in occasione del 150° anniversario dell'Impressionismo: *Impression, Morisot*, curata da Marianne Mathieu, è ospitata a Palazzo Ducale dal 12 ottobre 2024 al 23 febbraio 2025.

L'esposizione torinese *Berthe Morisot. Pittrice impressionista* si inserisce dunque in un clima volto a rappresentare in maniera sempre più precisa e scientifica la figura e la carriera di Morisot, favorendone la conoscenza anche al pubblico italiano. Carattere di grande novità è



9 | *Il ciliegio*, 1891-1893, olio su tela, 154 x 80 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet.



10 | Eugène Manet *all'isola di Wight*, 1875, olio su tela, 38 x 46 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet.

rivestito in questo percorso espositivo dagli interventi a cura della direttrice della GAM Chiara Bertola realizzati da Stefano Arienti, artista tra i più significativi dello scenario contemporaneo. Arienti è l'artista 'intruso' che, esplorando e reinterpretando i valori luministici e tattili della pittura impressionista, interviene negli ambienti della mostra per evocare l'atmosfera dei soggetti proposti nelle opere di Berthe. In un dialogo costante con le opere di Morisot, Arienti utilizza materiali differenti come elementi olfattivi, nastri di stoffa in raso e organza, carte da parati, oggetti dell'epoca, per fare da sfondo ai meravigliosi e ariosi dipinti dell'artista impressionista.

Ulteriore elemento interessante della retrospettiva torinese da sottolineare è la presenza di molte opere provenienti da collezioni private europee ed americane, alcune presentate per la prima volta in Italia. Nel catalogo dell'esposizione, oltre ai testi delle curatrici, sono presenti un saggio di Sylvie Carlier, direttrice delle collezioni del Musée Marmottan Monet e curatrice

capo del patrimonio, e un saggio di Sylvie Patry, tra i massimi esperti internazionali di Morisot ed attualmente curatrice generale e direttrice artistica della galleria Mennour di Parigi.

Carlier fa una accurata panoramica della straordinaria collezione e del fondamentale patrimonio documentario del Marmottan, mentre Patry approfondisce la storia del capolavoro di Morisot *Eugène Manet all'isola di Wight* [Fig. 10], uno dei dipinti concessi in prestito a Torino dal museo parigino. Definita da Mallarmé la “*magicienne*” dell’Impressionismo, Berthe Morisot immortala nelle sue opere istanti intensi e fugaci, attraverso uno stile vibrante e un intangibile senso di incompiuto. Berthe Morisot. Pittrice impressionista con il suo allestimento d’artista e un’accurata selezione di opere racconta nella splendida cornice della GAM di Torino la storia di una pittrice la cui singolarità è secondo Paul Valéry “vivere la sua pittura e dipingere la sua vita”.

Berthe Morisot. Pittrice impressionista, display di Stefano Arienti, a cura di Chiara Bertola (dettagli)





Riferimenti bibliografici

Benedetti, Perin 2024

M.T. Benedetti, G. Perin (a cura di), *Berthe Morisot. Pitttrice impressionista*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna, 16 ottobre 2024 - 9 marzo 2005), Milano 2024.

Morisot 1891

B. Morisot, *Carnet de Mézy (Carnet noir)*, Paris 1891 (conservato a Paris, Musée Marmottan Monet).

Rouart 1950

D. Rouart, *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis*, Paris 1950.

English abstract

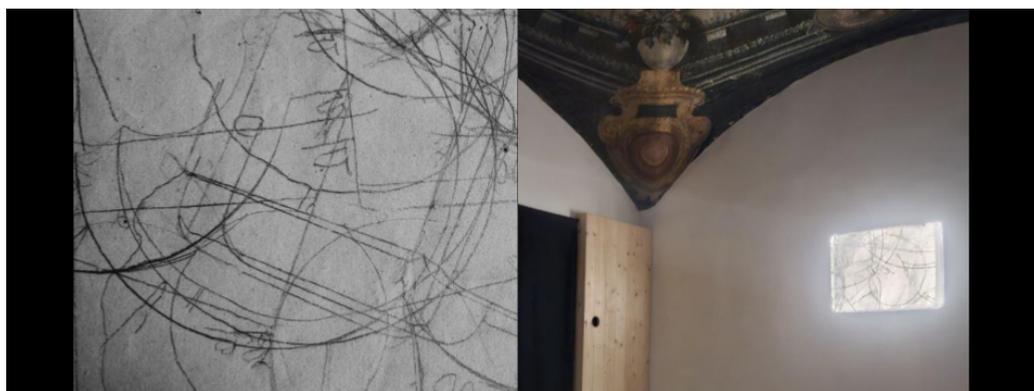
The text is a review of *Berthe Morisot. Impressionist painter* (Turin, GAM, 16th October 2024 – 9th March 2025), an exhibition dedicated to the only woman among the founders of the Impressionist movement. The exhibition showcases many of the artist's masterpieces (some of which displayed in Italy for the first time ever), and traces back over the story of a central figure in the Parisian art world of the late nineteenth century. *Berthe Morisot. Impressionist Painter* is arranged in theme-based sections, and it includes a display by the Italian artist Stefano Arienti.

keywords | Berthe Morisot; Impressionist Painter; Women Painters; Stefano Arienti

Segni

Attraversamenti tra recenti esposizioni di Tacita Dean, Meredith Monk, Anthony McCall e Adrian Paci (Bologna, London, Trieste 2024)

Filippo Perfetti



1 | Tacita Dean, *Still Life* (still), 16mm, loop, 2009.

2 | Tacita Dean, *Still Life*, 16mm, loop, 2009. Tacita Dean, *Still Life*, 16mm, 2009, installazione presso spazio PIETRO a Palazzo Tanari, Bologna, 1-4 febbraio 2024.

I. Bologna, come in via Fondazza

Ancora oggi, negli spazi stretti e raccolti di quello che fu il suo appartamento bolognese in via Fondazza 36, le pareti con le mensole e gli scaffali del mobilio sono colme di cose al pari e peggio di un negozio di anticaglie da poco. Da tutto questo poco nascono le opere di Giorgio Morandi. Morandi, per realizzare le sue composizioni di vasi, boccette, bicchieri, bottiglie, piccole porcellane e vetri colorati traccia sotto di essi una mappa. È così data la composizione degli oggetti per la posa, e per tenerne traccia, segnata su fogli di carta: i contorni, grandi curve, alcune a chiudersi in cerchio, altre a rimanere spezzate e a secarsi con una seconda e un'altra ancora. Un groviglio di grafite su carte, alcune lettere a dare una ellittica topografia. Tacita Dean riprende con una macchina da presa 16mm questi fogli e li rovescia, per tramite della proiezione, sul piano verticale. Sulla parete, un piccolo quadro, delle dimensioni simili a molti di quelli di Morandi, stende un fascio di luce impregnato della pellicola della Dean. *Still Life* (2009) è il titolo, si tratta di uno dei numerosi esercizi che Dean compie sugli artisti da lei più ammirati. Lo stile è austero: un primo piano – ché il termine dettaglio non rende la misura

– e una ripresa fissa. Un montaggio sintetizzato nella semplice successione dei piani delle riprese attorno all'oggetto. Uno schema compositivo tipico per Dean: qui in successione fogli di Morandi; altrove, per altri film, brani dagli affreschi di Giotto o dallo scarabocchio di un frate (*Buon Fresco*, 2014; *The Friar's Doodle*, 2010). Non c'è alcuna aggiunta, c'è solo la ripetizione frutto di una forma di attenzione e una dedizione descrittiva priva di aggettivazione che riesce a compiersi nella forma cinematografica. Dean prende la maniera compositiva della natura morta e, come fatto per il piano, la rivolta secondo la sua arte. Dean quasi ricalca Morandi ma in negativo: attraverso uno svuotamento di quello che è l'essenza della natura morta, un quadro pieno di oggetti, che stanno, che rimangono – *still* –, ecco che invece Dean riprende la mancanza di questi oggetti segnandone una sopravvivenza in assenza – *life*. Le forme dei diversi oggetti ne permettono il ritorno alla mente, sono sufficienti a loro stesse, e soppiantano lo studiato, schematico e ordinato pieno di Morandi attraverso un sottile, quanto un tratto, vuoto ingarbugliato. Le linee, i segni di Morandi che stavano per le bottiglie e i bicchieri ne assumono il ruolo – non più solo la posizione, come gli *stand-in* prima che arrivino gli attori. A doppiare i tratti, per una semplice storia materiale, è la pellicola del film: i graffi, i segni della celluloida sulla parete sembrano non trovare distanza da quelli di Morandi. Una sovrascrittura lecita.

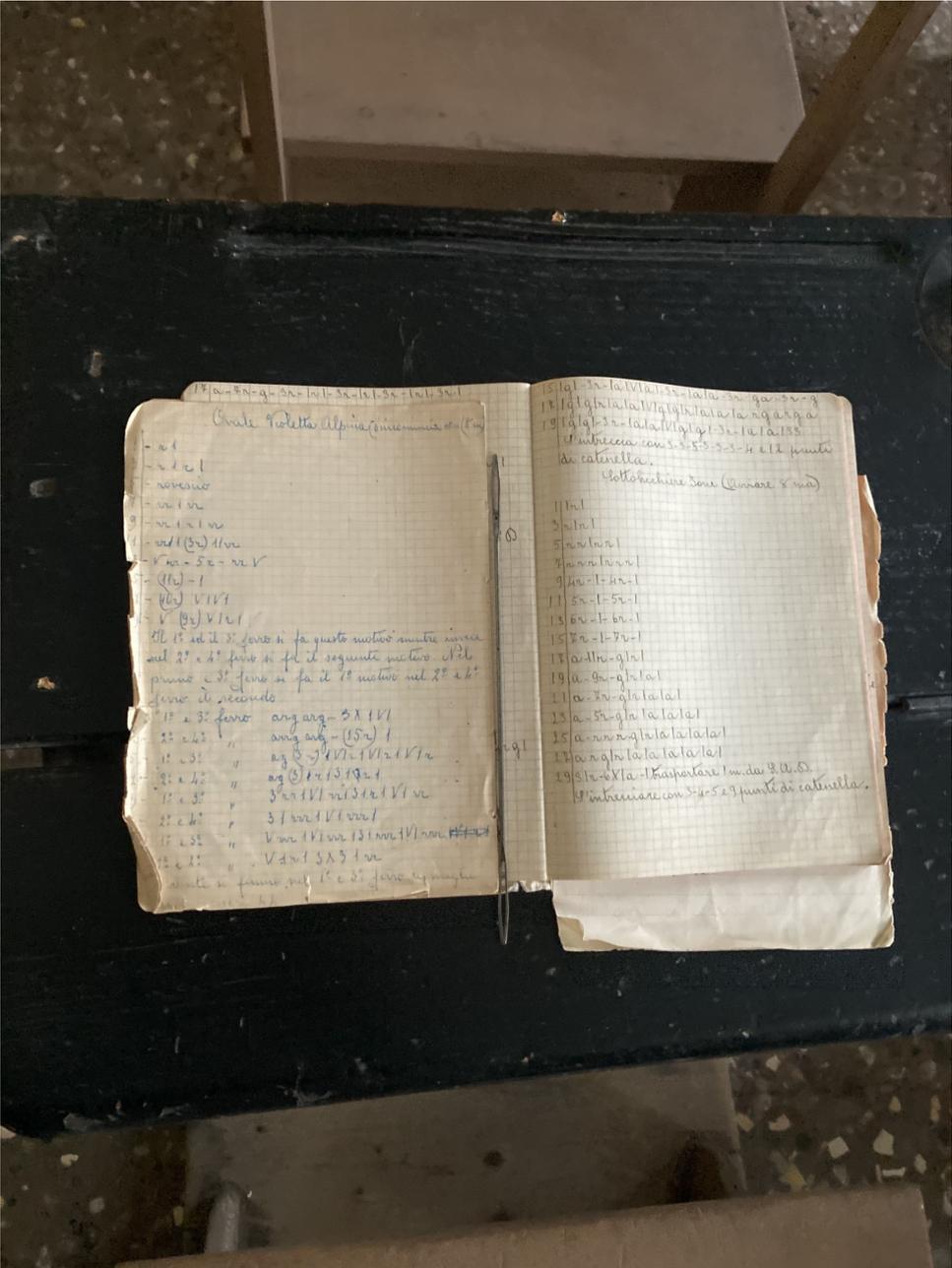
II. Ancora Bologna, via della Braina

Pio Istituto delle Sordomute Povere: qui il luogo è come una natura morta, i vasi, i soprammobili, gli oggetti restano fissati al loro presente. Chi oggi li visita è come un fantasma: attraversa le camere, i corridoi, ma non sembra lasciarvi traccia alcuna, tutto pare dover rimanere com'è. Passato un corridoio, dentro a una stanza buia, nella sua estremità, cinque monitor video accesi dell'installazione *Bloodline Shrine* di Meredith Monk. L'opera è una ripresa dalla sua performance del 2018 *Cellular Songs*. Lì e qui un tentativo di ridare una voce a chi non la ha, o meglio darle parola, che una voce è sempre possibile. *Bloodline Shrine* in qualche modo si lega al suo film realizzato con Bob Rosen, *Ellis Island* (1981): anche allora un luogo di cura, abbandonato, che come ogni luogo di cura contiene una dimensione coercitiva. L'isola d'approdo per chi voleva arrivare a New York. Anche qui come allora i soli, gli abbandonati presi in carico, i costretti al margine. Luoghi una volta abitati da queste persone ora spogli, di cui solo le suppellettili e gli arredamenti sono a dare memoria di quello che fu. Luoghi vuoti che riprendono il loro significato nella visita compiuta oggi. Oggi come allora, eppure non più la cura per la sordomuta o l'immigrato ma il minimo percepire di ciò che è valso quel luogo e ciò che valeva quella dimensione di cura umana. Ma se in *Ellis Island* la visita al tempo presente, il tempo attuale, è data all'interno del film, attraverso le scene a colori, per *Bloodline Shrine* questa non è necessaria. Può venire a perdersi quella parte in quanto è supplita in maniera tangibile dalla dimensione installativa in loco. Il fatto che l'opera video abiti quel palazzo, sia all'interno di una delle stanze, il dormitorio, fa compiere quella parte di pellegrinaggio virtuale di *Ellis Island* in prima persona allo spettatore che arriva al video al termine del percorso lungo le scale, tra le aule, i corridoi rivestiti di un passato impassibile al volgere degli anni.

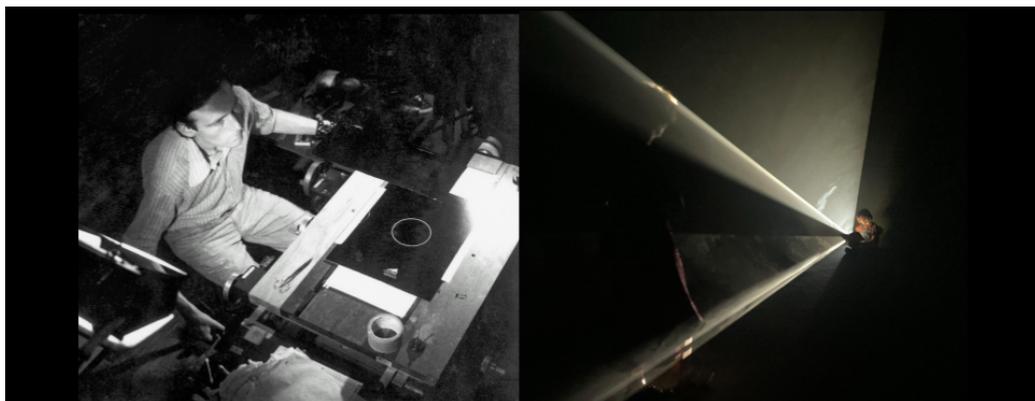


3 | Meredith Monk, *Bloodline Shrine*, installazione video su 5 canali, 2018.

Si può ascoltare, nel buio attorno ai letti, il suono ritmato di Monk e cantanti, la vocalizzazione avulsa dalla dimensione logocentrica, in una permanenza della dimensione fatica data dal primo piano dei volti e delle bocche che s'appellano senza parole allo spettatore. C'è il susseguirsi di volti, organi percettivi come il naso e l'orecchio e l'occhio, o la bocca a dire in una afasia precisa, tonda e indefettibile. Si ripete ancora uno dei grandi meriti di Monk, da sempre e in anticipo su molti, quasi tutti: il saper legare materiali visivi differenti tra loro (in questo caso riprese di volti, fotografia, immagini biomediche) grazie al ritmato del canto, della musica che insiste e cuce le diverse immagini in un unico coro visivo. Le parti del video legate e una genealogia a inserire il passato nel presente, i volti dei cantanti sono infatti preceduti e seguiti dai volti dei loro avi. E per quel canto a cappella ritmato e percussivo che tiene lo spettatore al video, la genealogia passa anche a lui, trovando nella stanza un luogo comune per tutti. Tornando indietro si ripercorre il disadorno corridoio, con le finestre dal vetro sottile, le tende quasi impalpabili, i crocefissi a ogni susseguirsi di parete tra le finestre. Si torna nell'aula di lezione. Qui, sul banco della classe, è un quaderno aperto: brevi segni a ripetere l'esercizio della lezione, compiti svolti dalle alunne e consegnati allo sguardo del docente.



4 | Quaderno di scuola al Pio Istituto delle Sordomute Povere, Bologna.



5 | Anthony McCall mentre realizza *Cone of Variable Volume* con una macchina per l'animazione Bell and Howell, la stessa usata per *Light Describing a Cone* (foto di George Griffin), 1974.

6 | Anthony McCall, *Light Describing a Cone*, 16mm e fumo, 1973, Anthony McCall. *Solid Light*, Tate Modern, London, 27 giugno 2024- 27 aprile 2025.

III. Londra

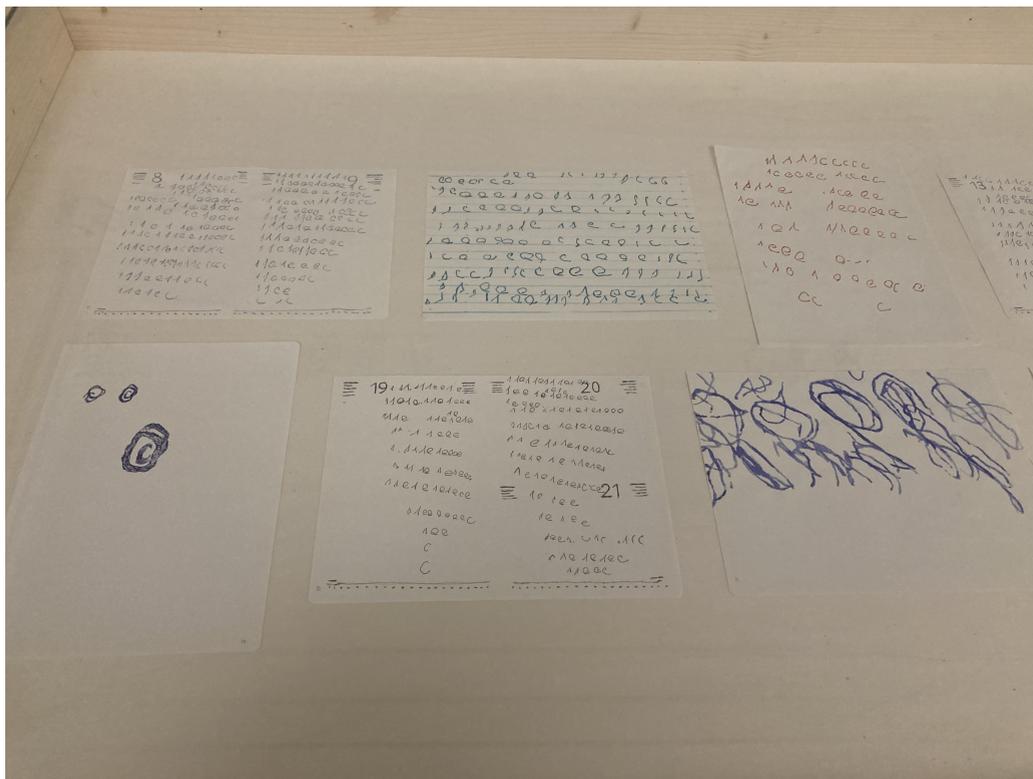
Una centrale elettrica dismessa e riadattata per usi espositivi. Le turbine che dovevano illuminare la città hanno lasciato spazio a grandi installazioni di arte contemporanea. Nei volumi accanto, sono la permanente e le esposizioni temporanee. Tra queste è ora quella dedicata a Anthony McCall, una selezione di alcuni dei suoi lavori più significativi. Molti dei suoi film sono fatti di solo luce bianca proiettata e impressa contro una superficie in funzione di schermo. Dalle prime opere negli Settanta, ancora pensate per una singola proiezione in sala, negli anni i film hanno sempre più preso la via dell'installazione, un percorso guidato tanto dalle caratteristiche delle opere che dipeso da una direzione seguita dal cinema sperimentale – e di quello espanso in particolare – che sempre più sovente cade all'interno degli spazi deputati all'arte contemporanea. La seconda opera che si incontra è la prima a cui si pensa al nome di McCall, *Light Describing a Cone* (1973). A introdurla, ancor più che a anticiparla, sono alcuni bozzetti nei suoi quaderni in cui segna la partitura – un termine che è stato notato come più adeguato per dire del tentativo di oggettivare il progetto per questi tipi di film – dei movimenti che la luce dovrà poi compiere nel film. Nella sala accanto arriva il buio, la proiezione di *Landscape for Fire* (1972), il quale è già un primo solco per il successivo: una performance in un campo, laddove i fuochi, i fumi bianchi e lo spegnersi e accendersi dei bracieri tracciano tra l'erba linee e geometrie. Di una sola geometria è il cono di luce in *Light Describing a Cone*: il cerchio, la base del cono, impiega trenta minuti per formarsi sullo schermo. Per completare il solido, le sue pareti, occorre quanto negli anni Settanta era materia presente a ogni proiezione: il fumo delle sigarette, oggi sostituito da quello delle apposite macchine. L'opacità dell'ambiente data dal fumo permette il tracciarsi nell'aria del cono; la lampada che dal proiettore emana la luce è il secondo fuoco che è specchio in cui si riflette il vuoto del cerchio. Indubbiamente affascinante l'aria densa bagnata dalla luce, il vorticare del fumo come luminose onde o nu-

vole bianche, che poi diviene una linea di ghiaccio netta e profonda alla parete – una bellezza smussata nelle opere più recenti giocate sugli stessi elementi, le quali appaiono derivate delle prime o delle variazioni sul tema. Esiste una versione digitale di questo film, ma non si tratta di una digitalizzazione della versione originale. È un altro film, realizzato appositamente in digitale nel 2010, dove attraverso un software McCall traccia nell'immagine sullo schermo l'evoluzione della chiusura del cerchio. Il primo è quello in mostra, ed è stato realizzato attraverso un procedimento di animazione dell'immagine: il tratto bianco è disegnato a guazzo e la macchina da presa perpendicolare al disegno lo riprende. Sul tavolo di ripresa si forma idealmente quel cono che poi in proiezione sarà tangibile. Non solo visibile, questa proiezione aerea (come prima, in altro senso, era la ripresa) diviene una scultura di luce che cerca di trovare risoluzione nella figura sullo schermo. Tuttavia, non è possibile esimersi dalla tentazione, peraltro condizionata dalla stessa installazione, di toccare il raggio bianco, interrompendolo e facendolo proseguire sulla propria pelle. Una linea di luce scrive sul tuo corpo, i bambini sono quelli che ne approfittano di più. Altri prendono posto nello spazio del cerchio, in una replica – anche questa voluta dalla installazione di McCall – della figura vitruviana accecata dalla lampada. Altri ancora siedono a terra accanto al proiettore, attendono la chiusura del cerchio, il compimento del cono. Immane comanda l'imperfezione, il cerchio nella versione del 1973 non è destinato a chiudersi, il tratto di McCall asseconda l'idea del progetto fino a un certo punto. Un punto poco più in alto da dove era partito – nella nuova versione, quella digitale, il cerchio si sarebbe invece chiuso, una cura eccessiva per una idea già compiuta al di là del segno.

IV. Trieste

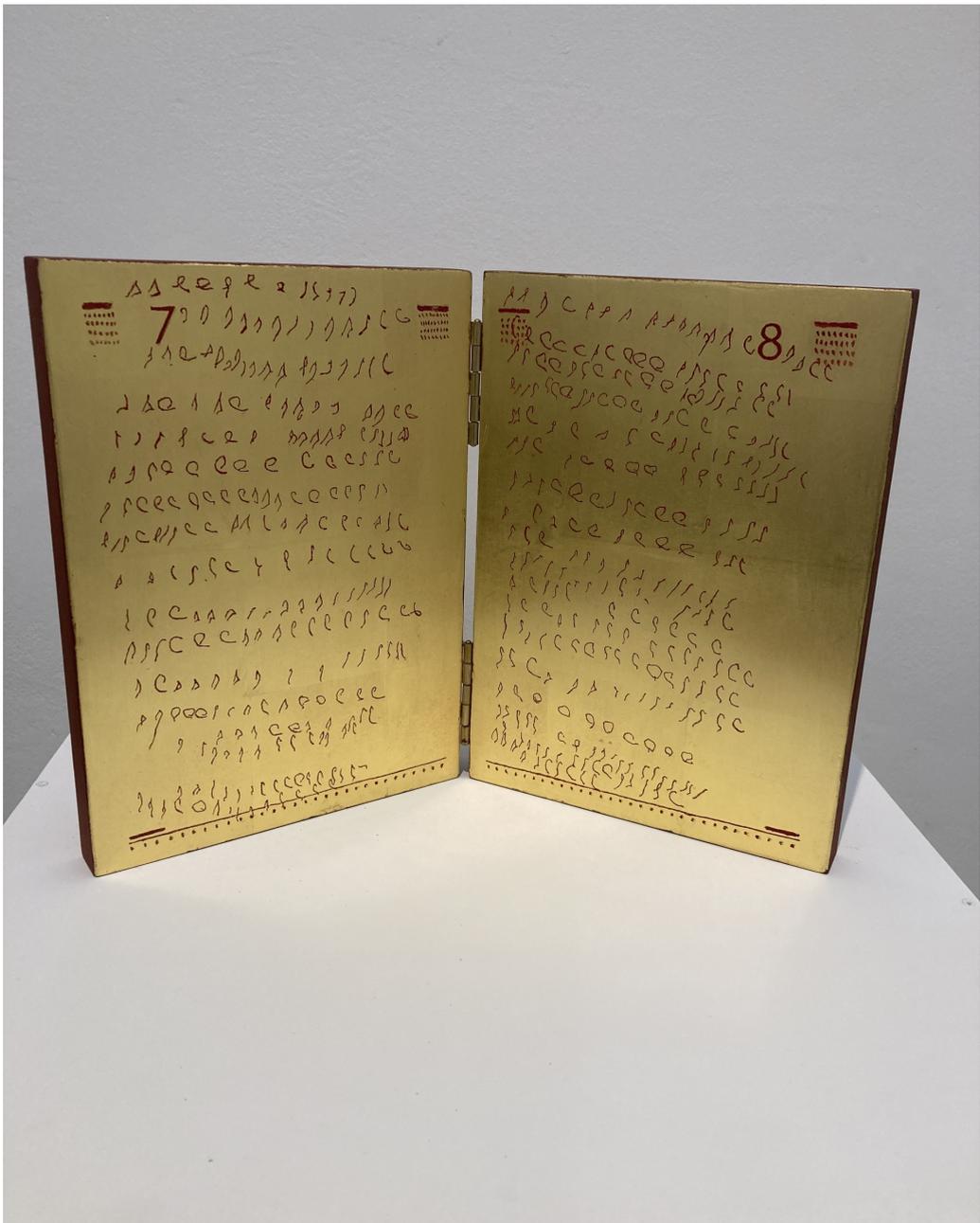
Un ampio tavolo a vetrina contiene pagine di agende strappate e segnate. Se si guarda nuovamente, le pagine sono solo fogli, e le tipiche intestazioni da agenda con all'angolo superiore la data e il giorno sono state messe dalla stessa mano che ha riempito di scritte il resto della pagina. Ma scritte è un termine che crea imbarazzo, potrebbe portare fuori strada: le pagine non sono veramente scritte, come l'intestazione è in realtà solo dei brevi tratti, a mo' di cancellatura, che la segna nel consueto posto e secondo la consueta impaginazione. Ma ancor più sbagliato sarebbe dire che questi segni, di diversi colori, tutti a penna o a matita, alcuni più ampi e circonvoluti, altri raccolti e brevi, sono degli scarabocchi. È invece corretto proprio il termine scrittura. Si tratta di fogli che l'artista Adrian Paci ha riempito copiando le pagine di agende scritte compulsivamente da un ragazzo, Maurizio, ospite di una comunità di Sant'Egidio. Ha ripreso queste pagine incomprensibili ma cariche di una forza e di una pregnanza enunciativa insieme a un fascino visivo affatto accattivante. Contengono infatti una tensione al dire, quasi vocativa, di difficile elusione, e sono qui riprese come da un amanuense che riscrive un codice per tramandarlo nel tempo e diffonderlo. Non c'è lettura, questa è inaccessibile, ma allo stesso tempo si comprende l'espressività di queste pagine scritte.

Roland Barthes, nel suo *Variazioni sulla scrittura*, evidenzia come il segno artistico, il disegno, e quello della scrittura abbiano una sola matrice; di come la dimensione comunicativa dello scrivere sia accidentale. E indica qual è il segno peculiare di uno e dell'altra: "All'origine



7 | Adrian Paci, *Compito*, 2023, penna su carta, 2023, *Compito*, Galleria Trieste Contemporanea, Trieste, 9 dicembre 2023- 13 febbraio 2024.

congiunta della scrittura e dell'arte è intervenuto il ritmo, il tracciato regolare, la nuda punteggiatura di incisioni in-significanti e ripetute: i segni, vuoti, erano dei ritmi, non delle forme. L'astratto è all'origine del grafismo, la scrittura all'origine dell'arte" (Barthes [1994] 1999, 67). È infatti proprio grazie a un ritmato delle pagine di Maurizio che Paci riconosce il loro carattere: "Non si trattava di semplici scarabocchi; una sorta di ritmo e un senso di ordine si univano all'enigma di questi elementi impossibili da decifrare" (Paci 2023, 26). Assodato che si tratta di una scrittura, seppur priva di lettere, rimane la sua impossibilità di lettura. Forse per questo che dalla sola copiatura Paci poi tenta la traduzione attraverso altre tecniche. Affida le pagine ad alcuni compositori affinché tentino di tradurle in partiture e quindi in musica; fa realizzare a sua madre dei piccoli arazzi in cui sono cuciti quei grafismi. Tuttavia, la traduzione migliore è forse quella tentata dallo stesso Paci che riprende le pagine delle agende in forma di icona. Realizza piccole tavole di legno, dittici legati a libro, con il fondo oro. Nella pura luce, con un solco che svela il livello sottostante, sono riportate le pagine di Maurizio. È qui, nel rosso scavato nell'oro, che è ribadita la loro propria natura di scrittura asemantica. Difatti, un'icona per essere tale ha bisogno di un elemento conclusivo e ineludibile: la scrit-



8 | Adrian Paci, *Compito*, incisione su tempera su foglia d'oro su tavola, 2023, *Compito*, Galleria Trieste Contemporanea, Trieste, 9 dicembre 2023- 13 febbraio 2024.

tura del nome dell'icona. Non sappiamo il nome dell'icona, non sappiamo leggere quei segni che potrebbero appartenere a una impossibile scrittura dello slavo o del greco, ma sappiamo che è scrittura. Sempre Barthes: "Ci sono dei linguisti che s'attengono con aggressività alla sola dimensione comunicativa del linguaggio: il linguaggio serve appunto a comunicare. Stesso pregiudizio alligna presso gli archeologi, e gli storici della scrittura: la scrittura, ecco, serve a trasmettere. Eppure costoro sono costretti ad ammettere che, con assoluta certezza, la scrittura è sovente (o sempre?) servita a nascondere ciò che le era affidato" (Barthes [1994] 1999, 10). "Scrivo perché questo è il mio compito" dice Maurizio, e l'essere illeggibile, il nascondere piuttosto che lo svelare, è forse il significato che Maurizio dà alla sua pratica di cui Paci con *Compito* – così è intitolata la serie – ha voluto prendersi cura: "Mi dissero che molti dei suoi diari erano stati gettati via da persone a lui vicine perché privi di significato" (Paci 2023, 27). Caduta la parola, scomparso l'oggetto, resta comunque il segno tracciato – basta quello a dare una sopravvivenza al tutto, anche al senso.

Nota

Still Life di Tacita Dean è stato recentemente proposto a Bologna allo spazio Pietro di Palazzo Tanari, in occasione di Art City, tra l'1 e il 4 febbraio 2024. Nella stessa occasione, al Pio Istituto delle Sordomute Povere, è stato presentato, a cura di Caterina Molteni, *Bloodline Shrine* di Meredith Monk. *Anthony McCall. Solid Light*, per la cura di Gregor Muir e Andrew de Brún è stata inaugurata il 27 giugno del 2024 e terminerà il 27 aprile del 2025 alla Tate Modern di Londra. *Compito* di Adrian Paci, in collaborazione con Kolë Laca, Lodi Luka e Admir Shkurtaj è stato esposto per la curatela di Giuliana Carbi Jesurum dal 9 dicembre 2023 al 13 febbraio 2024 a Trieste Contemporanea, Trieste.

Riferimenti bibliografici

Barthes [1994] 1999

R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo* [*Variations sur l'écriture*, Paris 1994], a c. di C. Ossola, Torino 1999.

Camporesi 2023

E. Camporesi, *Projeter e(s)t restaurer*, "1895. Revue d'histoire du cinéma" n. 10 (inverno 2023), 108-119.

Dean 2018

T. Dean, *Selected Writing. Complete Works & Filmography*, London 2018.

McCall 2015

Anthony McCall. Solid Light Works, a c. di B. Della Casa, Milano 2015.

Paci 2023

A. Paci, *Compito*, Trieste 2023.

English abstract

This article explores recent exhibitions by Tacita Dean, Meredith Monk, Anthony McCall and Adrian Paci, focusing on their approaches to composition and artistic representation. It analyses Dean's reinterpretation of Giorgio Morandi's still life through film projection in a recent exhibition in Bologna. Then, it analyses Monk's work *Bloodline Shrine*, a vocal performance installation, and McCall's light installations - in particular *Light Describing a Cone*, now exhibited in London - that create immersive sculptural experiences. Finally, Paci's work *Compito*, exhibited in Trieste, focusing on asemantic writing, highlights the power of non-verbal expression. Through the different practices of these artists, the article reflects on the persistence of traces, the care of memory and the meaning of absence in contemporary art.

keywords | Tacita Dean; Meredith Monk; Anthony McCall; Adrian Paci; traces.

Mostrare

Lettura di: Antonella Huber, *io, mostro conforme/ difforme misure di realtà nella pratica espositiva*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2024

Angela Vettese

Un percorso extravagante, asistemico, continuamente preda di carotaggi nel profondo dei fatti così come di sguardi a volo d'uccello su uno stesso campo storico e teorico: il modo e il significato di fare mostre così come ci si presenta oggi, epoca in cui si è espanso a dismisura, ma anche figlio di un passato fatto di Wunderkammer, di archivi e raccolte scientifiche, di collezioni private e tentativi di mettere in scena l'opera d'arte come uno dei frutti del sapere. Questo è il focus del libro *Io, mostro* di Antonella Huber, nata alla scuola bolognese, docente e consulente per numerosi allestimenti. Ha costruito 431 pagine di riflessioni, illustrazioni, citazioni, note e apparati bibliografici, connotate da quel che l'architetto-mentore Corrado Levi definiva "il cangiante" (cfr. la lunga citazione alle pagine 18-19): ciò che cambia senza gradualità, bruscamente, solo spostando il proprio punto di vista. La storia del mostrare ha, per l'autrice, questa duttilità sorprendente, per la quale ha più senso saltare di palo in frasca (*cum grano salis*) invece che redigere una trattazione didascalica. E nemmeno la pura teoria può essere di grande aiuto, essendo qualcosa che viene dopo le prove e gli errori dell'espore, e non prima: nonostante il libro si apra con un rimando a Roland Barthes, la vicenda del mostrare si è andata facendo attraverso momenti pratici, apparizioni di nuovi metodi – come la performance di Frank O. Gehry *Il corso del coltello*, Venezia 1984 – che sono stati il seme di nuove forme museali multiformi – come il Solomon R. Guggenheim Museum, sempre di Gehry, inaugurato a Bilbao nel 1997.

Siamo naturalmente in Occidente e il libro racconta la storia di un canone, quello appunto dell'espore nell'Ovest del mondo, che sta rapidamente impregnando di sé anche gli altri punti cardinali. Persino il Van Abbe Museum di Eindhoven, così come è stato concepito dal suo direttore Charles Esche dal 2004, cerca esplicitamente di decostruire quel canone e di privarsi dei suoi risvolti inevitabilmente coloniali. Ma asserire che ci sia riuscito è difficile: stavano in



Antonella Huber, *io, mostro. conforme/ difforme misure di realtà nella pratica espositiva*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2024.

fondo costruendo quell'insieme di norme non dette e a cui soggiace una supremazia culturale capitalista persino i pazzi allestimenti di Marcel Duchamp, da quello fatto per l'*Exposition Internationale du Surréalisme* a Parigi, nel 1938, con manichini travestiti da ciascun artista coinvolto e da sacchi di juta ancorati al soffitto, a quello del 1942, nella sala da ballo della Whitelaw Reid Mansion a New York, intitolato *The Mile of Strings*, in cui un reticolo di corda lanciato nello spazio come una ragnatela tridimensionale ritardava l'incedere dello spettatore tra le opere. Nei suoi voluti e costanti "ribaltamenti" (p. 215) del buon senso, delle leggi della fisica e delle pratiche correnti, Duchamp proponeva una prima tipologia di critica delle istituzioni a se stesse. Se non che, l'intera *Critique Institutionnelle* che è seguita molto più tardi, nella pratica degli artisti come nel lessico dell'allestimento e dell'architettura museale, non ha fatto che dare nuove parole a un discorso avviato e a suo modo coerente, che si ricollegava con l'idea del meraviglioso, dell'insensato, di ciò che è intenzionalmente incongruente e quindi stupefacente, che resta viva e operante nella storia dell'esibire come un fiume carsico.

Lo suggerisce il titolo del libro, del resto: mostrare è anche creare mostri, come le piastre di pavimento divelte che imponevano una camminata malcerta nel Padiglione tedesco di Hans Haacke (Biennale di Venezia, 1993), di cui si ritrova un'eco nelle facce piatte e metalliche accumulate a terra da Menashe Kadishman nel museo che Daniel Libeskind ha dedicato alla Shoah a Berlino. In entrambi i casi i mostri sono quei pavimenti impercorribili e anche noi stessi, mentre cerchiamo di percorrerli diventando dei goffi performer che vivono e comunicano l'esperienza di una drammatica instabilità; nel caso del museo berlinese, ci macchiamo al contempo, senza probabilmente realizzarlo, della crudeltà di chi cammina sui volti delle vittime.

Non possiamo ascrivere l'afflato critico e rivoluzionario contro il canone al mondo fascista, nel cui seno si svilupparono anzi alcune tra le forme più ribelli e fantasiose di ovuli espositivi. Se ne possono percorrere molti rileggendo il numero di "Casabella" della primavera 1941, dove il direttore Giuseppe Pagano invitava, con il suo editoriale *Parliamo un po' di esposizioni*, a guardare "gli edifici provvisori per fiere, esposizioni, mostre: da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere l'architettura moderna" (p. 177). È un peccato che il testo di Antonella Huber non si avventuri ancor di più nel mondo dei padiglioni effimeri, per esempio quelli creati negli ultimi vent'anni su commissione della Serpentine Gallery di Londra, laddove la formula "intelligente baracca" ha espresso tutto il suo potenziale di architettura del possibile e dell'esperimento anche utopico, perché non necessariamente permanente, di momento collettivo dedicato a riunioni, lezioni, condivisioni comunitarie: e ricordiamo i sogni monumentali di Vladimir Tatlin nella prima fase dei soviet.

Sempre riflettendo sui destini dei fabbricati provvisori, il libro di Huber ricorda come da una struttura inizialmente provvisoria, nel 1929, da un museo senza una sede stabile, sia nato il MoMA di New York: quello stesso che nel novembre 2004, dopo quattro anni di ristrutturazione, ha riaperto i battenti occupando quasi un intero block di New York e con altezze da brivido, che provocano momentanee perdite di equilibrio a chi si affacci alle balaustre interne. Nel suo

nuovo abito scuro, inquietante ma stabile, il Museum of Modern Art non solo celebra se stesso come centro normativo mondiale per le arti contemporanee, ma ci consegna anche l'idea di un organismo multidisciplinare che, nonostante accolga discipline diverse, riesce a rimanere monolitico, cioè a non essere disorganico com'è accaduto, secondo Lawrence Alloway, alla "multicellulare" Biennale di Venezia.

E in tutto questo allestire, in questo creare percorsi più o meno pericolosi o curiosi, che fine fa il corpo del visitatore? Il canone del museo novecentesco lo trasforma in un performer, come si è già accennato, che talvolta si appiccica con fare voyeuristico al buco di una serratura – tipico quello di *Étant Donnés* a Philadelphia, progettato ancora una volta da Duchamp negli anni Sessanta – ma anche in un esploratore di spazi bui e cavernosi, come accadde nella galleria di Peggy Guggenheim *Art of This Century* grazie alle luci, alle ombre, agli spazi curvi, ai corridoi, agli anfratti, alle sedie trasformabili in cavalletto inventate da Friederick Kiesler nel 1942. Queste proposte, così densamente partecipative, anticiparono di decenni l'ansia tipica dell'estetica relazionale degli anni Novanta, in cui il coinvolgimento dello spettatore passa anche per il cibarsi o il dormire.

Ma sarebbe una grande lacuna non rendere omaggio anche al contrario, cioè all'affermarsi progressivo del cubo bianco, in cui il corpo dello spettatore diventa uno spettro muto, pregato di guardare e non toccare. Voluto dagli espressionisti astratti dalla fine degli anni Quaranta, diventò subito la regola più rassicurante per le gallerie d'arte private, quelle i cui spazi piccoli si ingrandivano grazie all'espedito del bianco, del vuoto e del silenzio indotto. E in fondo anche i musei hanno talmente rincorso questo stile, fattosi presto la regola, che tutte le contromosse hanno avuto una vita dura. All'autrice del libro non piace molto il Pompidou di Parigi, per esempio, che forse meriterebbe di essere considerato di più se non altro per il suo carattere seminale. Le garba assai, invece, l'esperimento di Italo Rota per il Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, dove viene adottata una logica illogica che deve molto al movimento letterario Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), così come al coinvolgimento di artigiani, falegnami, altri artefici del mondo della manualità e non di quello del progetto. Eppure, questo museo, come l'Arenario di Milano sempre affidato a Rota, ha dovuto combattere per piacere e sconfiggere il pregiudizio ormai saldo che favorisce i grandi spazi neutri.

È chiaro che Antonella Huber sta dalla parte di Rota e di tutti coloro che hanno osato giocare con allestimenti oscuri, non paratattici, contrari alle stanze *en filade* che connotarono i primi musei del mondo e che ancora costringono, per esempio, i visitatori del Louvre. Per dirla con l'ultima citazione del libro, il cui onore è lasciato all'artista tedesco Joseph Beuys, occorre perseguire "il metodo che Goethe sviluppa a partire dalle scienze naturali, ossia non si pongono semplicemente due cose una accanto all'altra, ma diverse e si cerca di partire da questi insiemi per stabilire il cammino che va da una cosa all'altra e viceversa, in modo che l'osservazione che va da una cosa all'altra divenga essa stessa creatrice [...], un processo di creazione sulla sostanza" (Huber 2024, 408). Perché l'andare in un museo deve anche significare conoscere, mettere in moto meccanismi di associazione inconscia, suscitare la ri-

strutturazione di un campo cognitivo che non può rimanere se stesso, pena il fallimento della visita. Dal museo si deve uscire diversi, qualsiasi cosa ciò implichi sul piano del progetto e del pensiero che questo sa suscitare.

English abstract

The author reviews Antonella Huber's book *io, mostro* (2024), dealing with the multifaceted field of curatorial practice in present time. A volume of more than 400 pages of reflections, illustrations, quotations and apparatus leads the reader through this pliant and iridescent field of practice and theory, invention and reception, which has expanded enormously and continues to grow. After analyzing a wide range of examples of installations, the book's author focuses on the figure of Italo Rota and his major interventions in Museo del Novecento, Milan and Palazzo dei Musei, Reggio Emilia. The reviewer discusses this choice as a preference for the variety of spaces, the involvement of artisans and the creative observation of artworks rather than for the large neutral spaces of many contemporary exhibition venues.

keywords | Curatorial Practice; Exhibitions; Antonella Huber.



la rivista di **engramma**
ottobre **2024**
217 • Figure e Lettere

Editoriale

Asia Benedetti e Antonella Sbrilli

Figure

Immaginare Penelope

Claudio Franzoni

Maria Lai per figure

a cura di Antonella Sbrilli

Figurine dal mito

a cura della Redazione di Engramma

Sticker Album for a New Mythology

by Engramma Board

Lettere

Scacco alla regina

Antonella Huber

Marina Apollonio. Oltre il cerchio

Marianna Gelussi

Decifrare il reale. À Rebours di Jean Héliou

Mario De Anngelis

Andrea Lelario. Nomadi del sogno

Antonella Sbrilli

Oamul. Eye on blossoms

Maria Stella Bottai

Un giro nella stanza da lettura di Daniela Comani

Francesca Iannotta

Artists Making Books. Pages of Refuge

Asia Benedetti

Berthe Morisot. Pittrice impressionista

Giulia Perin

Segni

Filippo Perfetti

Mostrare

Angela Vettese