

# *Forme evanescenti di estetica urbana. William Kentridge a Roma*

Giuseppe Patella\*

## ABSTRACT

The paper aims at discussing the topic of urban aesthetics through the case study of a particular contemporary artwork, by analysing from an aesthetic point of view the exemplary case of a huge site-specific artwork realized in Rome by the south African artist William Kentridge. Created in 2016 along the banks of the Tiber River in Rome, *Triumphs and Laments* is an artwork destined to disappear over time, and already almost disappeared. In the fragility and transiency of its forms, this kind of public art plays not only on the fragile nature of its materials, organic, alive, and therefore destined to perish, but also on the precariousness of the sense of historical memory and the need for its continuous activation. The extraordinary strength of this example of public art is then connected to the awareness of its impermanence and the activation of visual memory processes shared by all of us.

## KEYWORDS

Urban Aesthetics; William Kentridge; Impermanence; Memory; Rome.

*¡Ob Roma, en tu grandeza, en tu hermosura,  
buyó lo que era firme y solamente  
lo fugitivo permanece y dura!*  
(Francisco de Quevedo, *A Roma sepultada en sus  
ruinas*, 1648)

## *Tra evanescenza e inalterabilità*

Che il concetto di forma abbia una natura essenzialmente ancipite, oscillando continuamente tra *eidōs* e *morphé*, cioè tra una dimensione intelligibile e una sensibile, è cosa nota. Eppure, nel concetto di forma è sempre implicito anche il riferimento a qualcosa di oggettivo e di stabile, che sembra trovare nell'opera d'arte un momento realizzativo fondamentale. Nei confronti del fluire inarrestabile del tempo appellarsi alla forma significa provare a superare il carattere effimero e transitorio del vivere. Da questo punto di vista, alla base

\* Università degli Studi di Roma Tor Vergata; patella@lettere.uniroma2.it.

dell'estetica della forma vi sarebbe una sorta di «pulsione verso la trascendenza» (Perniola 2011, pp. 47-49), che si spingerebbe fino a trascendere la forma stessa, la quale però nell'esperienza contemporanea dell'arte si muove continuando a oscillare tra potenziamento e depotenziamento, tra esaltazione della forma e sua denigrazione.

L'arte contemporanea è infatti nel suo complesso attraversata, da un lato, da una tendenza concettuale, spirituale, che celebra la potenza dell'idea creativa, che esalta il carattere mentale dell'arte, dall'altro, da una tendenza opposta, che punta alla esaltazione dell'aspetto oggettuale, materiale, sensibile dell'arte, alla ricerca di una sorta di inalterabilità formale che cerca di scongiurare ogni segno di decadenza o imperfezione dei materiali (cfr. Foster *et al.*, 2006; Millet 2006; Vettese 2012). Troviamo traccia della prima tendenza nella predominante linea concettuale dell'arte contemporanea, da Duchamp fino ai suoi 'nipotini' contemporanei (Hirst, Koons, Cattelan...), mentre la seconda tendenza sembra all'opera nella linea dell'astrattismo, del minimalismo, dei vari monocromi (Donald Judd, Yves Klein o Ad Reinhardt, ma anche del gruppo Zebra...).

Questi due indirizzi, nel loro dualismo per certi versi complementare, restituiscono un'immagine dell'arte contemporanea nella quale troviamo l'aspirazione tanto alla perfezione formale quanto contemporaneamente alla sua distruzione, la ricerca della resistenza dei materiali e insieme la loro fragilità, il desiderio di eternità e allo stesso tempo la volontà di scomparire.

Prendiamo per esempio le opere dell'artista tedesco Dieter Roth, realizzate spesso con materiali commestibili come zucchero, cioccolato e altri cibi soggetti a forte decomposizione. Oppure le opere di Pier Paolo Calzolari, esponente di punta dell'Arte Povera, che utilizza soprattutto materiali effimeri e precari come il ghiaccio, la margarina, il piombo fuso, tutti materiali naturali che implicano il concetto di trasformazione e di passaggio di stato della materia. O ancora le opere di Wolfgang Laib, un artista tedesco che attraverso l'utilizzo di materiali naturali come il polline, il riso, il latte o la cera d'api, ha realizzato il celebre *Milestone* (1983-87), una lastra di marmo concava contenente del latte, o i suoi *Quadri di polline*, di grandi dimensioni, montagne di riso e Ziggurat di cera, opere delicatissime che hanno bisogno di costante attenzione e manutenzione. Inoltre, accanto a materiali e prodotti organici rapidamente deperibili o a oggetti che vengono volontariamente distrutti (come le famose *Colères* di Arman), sono sempre più diffuse le opere che si autodistruggono, illustrando perfettamente l'idea che il senso dell'arte consista esattamente nella rovina, nel degrado o, se si vuole, nella distruzione stessa dell'opera.

Nell'insieme, tutti questi esempi – ma se ne potrebbero aggiungere molti altri – ci pongono interrogativi non solo di tipo tecnico e pratico intorno ai materiali di cui si compongono le opere, e quindi ci spingono a porci anche il problema della conservazione, della manutenzione e del restauro delle opere stesse (cfr. Althofer 1991; Ferriani & Pugliese 2009; Schadler-Saub & Weyer 2010; Villafranca Soissons 2015; Giombini 2019), ma sollevano soprattutto questioni teoriche e filosofiche intorno alla natura e allo statuto dell'opera d'arte oggi, rappresentando una bella sfida per il pensiero estetico (cfr. Ferraris 2007; Lamarque 2016; Dal Sasso 2020).

### *Arte senza opere?*

Il problema della forma nell'arte contemporanea, tra enfasi e negazione, evanescenza e apparizione, non nasce certo oggi, e non riguarda soltanto le molteplici configurazioni che le opere assumono e il loro rapporto con la grande varietà dei materiali e la loro consistenza, ma attiene forse e soprattutto ad una certa idea di arte che viene da lontano.

Perché la scarsa considerazione delle forme materiali, con i relativi problemi di conservazione che esse presentano, e la assoluta preminenza del gesto creativo, ideativo, a tutto svantaggio della perfezione tecnica e formale, propri dell'esperienza artistica contemporanea, soprattutto a partire da Duchamp, sono il risultato di una precisa concezione dell'arte che trova la sua esplicita teorizzazione nel Romanticismo, ma che risale addirittura all'antichità. A ben vedere, infatti, questo fenomeno affonda le radici nel platonismo antico e nella filosofia del neoplatonismo in modo particolare, trova poi la sua più compiuta espressione artistica nel manierismo rinascimentale e poi diviene emblematico dell'estetica del romanticismo (cfr. Patella 2010, pp. 55-73).

È stato Erwin Panofsky (1989), nel suo aureo libretto dal titolo *Idea* del 1924, a individuare con chiarezza nella filosofia neoplatonica le basi di questa concezione spiritualistica dell'arte, nella quale l'arte viene privata di qualsiasi autonomia, dal momento che la bellezza viene ricercata e spinta sempre al di là del mondo fenomenico, al riparo da ogni eventuale caduta nel mondo della materia, di per sé sempre recalcitrante alla possibilità di essere investito dalla forma. Nel neoplatonismo, infatti, la via che porta alla contemplazione della bellezza intelligibile porta sempre più lontano dal mondo sensibile, e finisce così per allontanarsi sempre più anche dalle opere d'arte. E a proposito di Plotino, Panofsky acutamente osserva: «Si

ha invero il bello se la forma trionfi sulla materia, ma si ha una bellezza ancor più eccelsa se una tal vittoria (necessariamente sempre imperfetta) non abbia addirittura luogo» (Ivi, p. 21).

Questa impostazione estetica incontrerà poi sempre maggiore successo e, in campo artistico, troverà adeguata espressione soprattutto nel manierismo italiano, in cui si tenderà a guardare con sospetto alle forme sensibili e materiali, ritenendole sempre inadeguate rispetto alla potenza della rappresentazione mentale, e quindi prevarrà la tendenza a far dipendere l'opera d'arte dalla presenza dell'idea nella mente dell'artista (già per Leonardo, come è noto, l'arte è "cosa mentale"). Di qui, poi, il sorgere di quella moderna metafisica d'artista secondo la quale è nel mondo interiore di questo nuovo eroe della modernità che si trova la forma propria dell'arte e la rappresentazione della bellezza. Un'idea che troverà pieno sviluppo nella teoria romantica dell'artista, inteso come creatore unico e geniale, oltre che giudice e interprete onnipotente, che guarda con ironia e quasi con disprezzo all'opera finita – in fondo sempre parziale e limitata rispetto alla sua infinita creatività – e può deciderne per intero le sorti, nella forma dell'inconsistenza o persino della sua scomparsa. In forma lapidaria, nella sua *Estetica* del 1819, Friedrich Schlegel sosterrà che l'opera d'arte è sostanzialmente l'immagine interna e l'esecuzione è solo qualcosa di accessorio e successivo.

Le avanguardie novecentesche di ispirazione concettuale – da Duchamp in poi – rappresentano le eredi dirette di questa religione romantica dell'arte e portano alle estreme conseguenze questo primato del concetto, con un'eccedenza del contenuto rispetto alla forma, quell'atteggiamento mentalistico di forte svalutazione dell'artefatto e del suo supporto materiale che tende a vedere nell'arte sempre qualcosa che oltrepassa il prodotto finito e le sue imperfezioni materiali. Con le sue provocazioni concettuali e la sua poetica del *ready-made* – com'è noto – Duchamp non faceva che ribadire l'idea che «l'arte è cosa mentale». Egli aveva del resto già finito per ridurre l'opera ai minimi termini, talvolta al semplice atto gestuale di indicare qualcosa puntando il dito, oppure di (ri)nominare oggetti o prodotti di uso comune già esistenti «trasfigurandoli» (cfr. Danto 1981), privilegiando così il solo momento ideativo, a totale discapito del momento propriamente realizzativo dell'opera (cfr. Clair 1975; Grazioli 1993; Subrizi 2008).

Questa tendenza intellettualistica e smaterializzata viene portata alle estreme conseguenze nelle esperienze artistiche delle neoavanguardie dagli anni Sessanta in poi, con l'arte concettuale vera e propria, con il progressivo diffondersi delle pratiche effimere e

improvvisate dell'happening, della performance o delle installazioni. In tutte queste esperienze si assiste ad una fuoriuscita dell'arte dai luoghi deputati tradizionali (le gallerie, i musei...), all'abbandono dei consueti supporti artistici a vantaggio di materiali extrartistici, per così dire, fatti di eventi estemporanei, occasioni momentanee, di nuovi luoghi, nuovi spazi d'espressione, come la natura, gli spazi urbani o il corpo stesso, nel tentativo estremo di abolire ogni distanza tra arte e vita, di coniugare arte ed esistenza, spingendo l'opera al di là dell'oggetto (Heinich 2014, pp. 89-113) e producendo di fatto quel processo di «dematerializzazione dell'arte» (Lippard 1973), com'è stato giustamente definito, che ha avuto un ruolo decisivo nell'arte del Novecento e ha condotto via via ad una vera e propria evaporazione dell'oggetto artistico tradizionale (Michaud 2003) e all'abbandono di ogni preoccupazione materiale. In questa prospettiva, non meraviglia che qualcuno abbia potuto sostenere, con buone ragioni, che gran parte della produzione artistica del Novecento sia una sorta di immensa «arte senza opera» (Galard 2003).

Se una parte consistente dell'arte contemporanea è orientata verso la smaterializzazione e la concettualizzazione si deve, quindi, a questa concezione dell'arte di tipo idealistico o romantico, che privilegia lo spirito sulla materia, sostiene il primato dell'idea sul prodotto finito e tende a vedere nell'arte sempre molto di più del suo manufatto, che è considerato solo come l'involucro esterno deperibile di un valore ideale ultrasensibile di per sé imperituro. La conseguenza di questa visione nel Novecento è stata, a mio avviso, da un lato, una svalutazione della realtà del prodotto artistico nella sua materialità e compiutezza, una vera e propria «mortificazione» dell'opera, per dirla con Benjamin e, dall'altro, una nuova mitologia dell'artista, concentrato sempre più sulla promozione e sulla celebrazione di se stesso come ideatore, o addirittura come filosofo e pensatore (cfr. Kosuth 1991; Hirst & Burn 2004).

### *Un cartiglio evanescente*

È alla luce di queste considerazioni che possiamo ora avviarci ad esaminare una singolare opera d'arte contemporanea, che nella fragilità e nella transitorietà delle sue forme vede esattamente la sua ragion d'essere e che rappresenta una bella sfida per il pensiero estetico, perché gioca esattamente sulla duplicità della stessa nozione di forma, mettendola però in cortocircuito, spingendoci così a chiederci: di cosa è fatta oggi un'opera? Qual è esattamente la sua forma? Si tratta di un'idea o di una cosa? Che rapporto c'è tra l'i-

dea dell'opera e la forma materiale con cui viene realizzata? Fino a quando un'opera rimane se stessa nella sua integrità? Che rapporto intrattiene con il tempo che passa? Domande alle quali cercheremo di rispondere indagando in particolare su quest'opera la cui transitorietà è la cifra stessa di un mondo in cui il cambiamento corre veloce e la cui forza è legata in modo peculiare alla consapevolezza della sua caducità, che le conferisce tuttavia una inedita e straordinaria vitalità. Infatti, nonostante la fine di un'opera sembra iscritta nel suo DNA fin dall'inizio – e nell'opera qui oggetto di studio in modo sostanziale – non si deve forse a questo il suo eterno fascino, in sintonia con il motto del pittore francese Puvis de Chavannes, secondo cui «c'è una cosa più bella di una cosa bella, è la rovina di una cosa bella»? (Althofer 1991, p. 75).

D'altra parte, l'attrazione verso ciò che è in declino, il gusto delle cose invecchiate o disfatte, il piacere del frammento, lo spettacolo delle rovine rappresentano un topos culturale molto diffuso, tanto in Oriente (dove trova il suo vertice nella cultura estetica giapponese: cfr. Marra 2001; Ghilardi 2016) quanto in Occidente, dove si realizza compiutamente tra Sette e Ottocento, soprattutto in ambito romantico (anticipato però anche dal Barocco), quando ciò che è segnato da morte e distruzione diventa un vero e proprio oggetto di culto (cfr. Negri 1965; Ginsberg 2004; Somhegyi 2020). Si tratta in quest'ultimo caso di un effetto voluto e ricercato, di una precisa intenzione artistica che attribuisce al frammento una sua autonomia, e che ha lasciato i suoi effetti anche sul modo in cui ancora oggi noi guardiamo al passato. Il fascino irresistibile dell'incompiuto, alimentato dal gusto romantico del frammento e delle rovine, fa ormai parte del carattere dell'oggetto stesso, ma soprattutto ha influenzato il nostro modo di vedere le opere del passato (Rivista di estetica 1981).

Ma veniamo all'opera esemplare di estetica urbana che intendiamo analizzare da vicino. Stiamo parlando di *Triumphs and Laments* (fig. 1), l'imponente opera site specific che l'artista sudafricano William Kentridge ha realizzato sui muraglioni del Tevere a Roma ed è stata inaugurata nel mese di aprile del 2016. Un fregio lungo ben 550 metri che si sviluppa nel tratto di fiume compreso tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, dove ottanta figure alte fino a 10 metri (fig. 2), emergenti come grandi ombre danzanti dalla pulizia della patina biologica accumulata negli anni sul marmo bianco dei muraglioni, raccontano millenni di storia della città eterna. La tecnica utilizzata è simile a quella dello stencil, usato comunemente nella Street Art, ma lavorando per sottrazione, in levare, con l'utilizzo dell'idropulitrice al posto della vernice (fig. 3). Come fosse un graffito al con-

trario, rimuovendo lo sporco accumulatosi negli anni sul travertino bianco, i disegni sono emersi per contrasto come delle ombre e nell'ombra sono ora quasi del tutto ritornati. Un'opera destinata infatti a scomparire nel tempo, e anzi ormai già alla fine, quando gli agenti atmosferici, l'acqua del fiume, la vegetazione e lo smog finiranno per ricoprire interamente il muro, oscurando irrimediabilmente le immagini. Kentridge ha scelto di lavorare con una materia organica, viva, naturalmente fragile, destinata a riassorbire l'opera in un processo che è metafora stessa della nostra costitutiva caducità (fig. 4). In una intervista rilasciata in occasione della presentazione dell'opera, Kentridge ha dichiarato: «Le mie figure svaniranno fino a tornare nel buio. Per me è importante che non restino, fa parte del senso del mio progetto: una processione dall'oscurità alla luce con ritorno nell'oscurità. Il mondo è il luogo del provvisorio e della trasformazione» (“la Repubblica”, 16/09/2015).

A tutta prima, questa tendenza autodistruttiva dell'opera, questo esplicito *cupio dissolvi* espresso dal suo autore lascia sgomenti, produce un senso di delusione e di perdita, anche perché contrasta nettamente con l'imponenza e la magniloquenza del manufatto: un lungo «cartiglio» di oltre 500 metri, simile a quello che si dispiega avvolgendo la Colonna Traiana (cui l'autore stesso dice di essersi ispirato). (Fig. 5)

Un progetto pazientemente ideato, elaborato, disegnato, preparato nei minimi dettagli e via via realizzato, in cui si srotola la storia di Roma senza alcun centro privilegiato e senza alcun ordine cronologico. Si tratta di un'opera «troppo grande per restare», precisa Kentridge, che aggiunge: «sarebbe una dichiarazione troppo definitiva di quello che la storia è. E invece una componente importante del progetto è proprio il suo aspetto provvisorio» (“la Repubblica”, 10 aprile 2016).

È d'altra parte proprio dal suo aspetto provvisorio, dalla consapevolezza che l'installazione è destinata a scomparire, e ormai scomparsa quasi del tutto (fig. 6), che dipende il suo fascino, l'eterno fascino delle cose precarie e storiche come la vita stessa, ma si dà anche la possibilità che, come imponente intervento di estetica urbana, di arte pubblica, essa viva nello scambio e favorisca la relazione umana, interagendo con il pubblico che vi si imbatte e che cambia continuamente, riattivando processi di memoria visuale condivisa e facendo così rivivere l'opera come forma latente che agisce ancora nell'orizzonte temporale del presente.

Perché questa opera d'arte effimera, in cui le immagini scorrono lungo il fiume come la storia scorre lungo i suoi argini, non racconta solo la storia della città eterna decostruita e riassemblata dal suo

autore, con i suoi «trionfi» e i suoi «lamenti», le sue glorie e i suoi disonori, mescolando l'alto e il basso, il vicino e il lontano, lo storico e il mitologico, il reale e l'immaginario, ma mette in scena anche la nostra storia, mutevole e contingente, splendida e insieme miserabile, con tutte le sue articolazioni e sfumature, le sue ambiguità e i suoi limiti. Come in un grande palcoscenico del mondo, sulle sponde del Tevere si condensano in qualche modo le ombre e le contraddizioni della storia dell'Occidente – lo sapeva bene anche Freud (2012), che da Roma con le sue complesse stratificazioni e le sue lunghe ombre era contemporaneamente attratto e terrorizzato. Una storia spesso segnata da violenze e sopraffazioni, da vittorie e da sconfitte, che le plastiche figure di Kentridge cercano di rievocare (fig. 7), ma che hanno bisogno del nostro continuo lavoro di scavo interpretativo per restituirne volta per volta il senso. Procedendo nell'azione del camminare insieme a questo corteo di disegni noi stessi siamo infatti chiamati a riflettere, a immaginare, a riscoprirne i significati, che non sono sempre di facile lettura e non sono mai dati una volta per sempre, ma vanno continuamente ricercati, ricostruiti, ricreati, a partire dalla nostra sensibilità e dalle nostre esperienze. Perché – scrive Kentridge (2016, p. 156) in un suo bellissimo libro sul disegno – «il significato è sempre una ricostruzione, una proiezione, non è un edificio, è qualcosa che va fatto, non solo trovato. C'è sempre un'incoerenza radicale e un'instabilità radicale». In questo senso, egli sentenzia in maniera suggestiva, «camminare è la preistoria di un disegno» (Ivi, p. 105). Si tratta del resto di attività instabili e precarie, perché «la precarietà, l'incertezza, l'instabilità albergano nei materiali, nelle relative tecniche e nella stessa tecnologia. [...] È quanto ci propone il processo creativo, l'attività fisica: disegnare, cancellare, filmare, camminare» (Ivi, p. 83).

Non è allora un caso, forse, che l'artista non abbia previsto alcuna didascalia esplicativa dell'opera, non solo perché il significato può variare nel tempo o per rendere libera l'interpretazione, ma per favorire ancora di più la ricerca in comune, lo scambio e l'interazione con il luogo, con l'opera ma anche tra gli stessi osservatori, che non di rado si fermano a discutere proprio davanti a questo effimero palinsesto, come mi è capitato più volte di verificare. Forse succedeva così anche in passato, di fronte agli enormi apparati effimeri della Roma barocca o, ancora prima, nelle processioni dell'antica pittura trionfale, altrettanto effimera, in cui si celebravano le glorie militari della Roma antica, come ricorda opportunamente Salvatore Settis nel catalogo dell'opera (Kentridge 2017; Settis 2020, pp. 281-82.).

Roma è infatti da sempre patria dell'effimero – come ricordano i



versi di Quevedo in esergo, dove solo ciò che è fugace perdura, ma anche dove le decorazioni effimere «imitano l'eterno» e «l'eterno è rovina» (Settis 2020, p. 282) – e questo costringe tutti a riflettere non solo sulle fragilità e le alterne fortune della città, che pure si proclama «eterna», ma anche sui *trionfi* e i *lamenti* di tutti noi, che sono altrettanto instabili (fig. 8). Cos'altro chiedere ad un'opera d'arte pubblica fugace ed evanescente come questa di Kentridge, che nonostante tutto riesce a lasciare traccia di sé, è in grado di farsi strumento di socialità e di conoscenza, di svolgere questa funzione di ricostruzione e trasmissione della memoria, evitando però ogni forma di retorica e riuscendo ad attivare nuove modalità di interazione a partire da un patrimonio storico-iconografico condiviso? Non è forse questo il senso dell'arte pubblica o, forse addirittura, dell'arte *tout court*?

### *Disegnare: dare forma al tempo*

Se è così, l'opera di Kentridge diventa una sorta di teatro della memoria, personale e collettiva, in cui la fluidità della tecnica del disegno, che rappresenta la cifra stilistica propria di Kentridge (fig. 9), scioglie la storia ufficiale nelle storie individuali di ciascuno di noi, con i propri trionfi e le proprie cadute, costringendoci a riscriverla continuamente. L'artista stesso non conosce il senso di tutta la storia (come potrebbe?) e non è in grado di darci tutte le risposte (come potrebbe?), ha sempre bisogno del nostro contributo – come è evidente nell'immagine dove leggiamo «QUELLO CHE NON RICORDO». (Fig. 10)

Come scrive ancora nel suo libro *Sei lezioni di disegno*, rievocando il mito platonico della caverna, lui stesso come noi è immerso nelle tenebre. Ma, lui come noi, sa di dover tendere verso la luce: «concediamoci di non essere né i prigionieri nella caverna, incapaci di comprendere quello che vediamo, né l'onnisciente filosofo che ritorna alla caverna con tutte le sue certezze. Concediamoci di abitare la terra di mezzo, lo spazio tra ciò che vediamo sul muro e la forma che inventiamo dietro la retina» (Kentridge 2016, p. 33).

Ora, in questo spazio intermedio in cui noi siamo, «negli interstizi», dove impariamo «dai limiti e dalla gracilità delle ombre» (Ivi, p. 30) – ombre che sono già immagini in sé, non dipendono da altro, ambigue e oscillanti per natura – non c'è spazio per nessuna gloria assoluta, nessun tripudio, c'è piuttosto tutta la relatività umana del tempo, delle forme e della storia, che si imprime come un'ombra nell'immagine interna di ognuno di noi. La stessa mate-

ria delle figure sul muro di Roma è fugace e fragile come la storia, anche perché trionfi e lamenti, glorie e successi, non durano per sempre. Le figure sono pertanto immense, solenni, si rincorrono e condizionano l'un l'altra – al punto che nessuna visione singolare o lineare è possibile, occorre guardarle di traverso e da lontano quasi nella loro simultaneità, come in un film – ma dal punto di vista figurativo non ci sono immagini trionfali. Mussolini a cavallo è crivellato di colpi (fig. 11); la vittoria alata si sgretola lentamente in più parti (fig. 12); le sculture del Bernini e i busti di papi e imperatori sono trasportati sui carri come bottino di guerra (fig. 13); il corpo di Remo (fig. 14) e quello di Pasolini (figg. 15a, 15b) giacciono trucidati a terra, mentre quello di Aldo Moro è rannicchiato dentro il bagagliaio della famosa Renault 4 (figg. 16a, 16b), i prigionieri alzano le mani in segno di resa (fig. 17), sono bendati e pronti per essere uccisi o deportati, come gli ebrei romani (fig. 18), o alla deriva, come gli odierni migranti (fig. 19).

È così che sul Lungotevere di Roma, palcoscenico virtuale del mondo, «il tempo si ispessisce e acquista materialità» (Ivi, p. 83), si mette in scena l'eterna relatività del tempo e della storia e non è un caso che tutto questo si esprima nella forma di quel singolare procedimento multimediale che Rosalind Krauss (2005) ha definito come un «palinsesto». La studiosa americana inserisce, infatti, Kentridge fra quei pochi artisti capaci di «reinventare» i linguaggi nell'«epoca postmediale», in grado di restituire nuove forme e nuove funzioni a quelle tecniche che sembravano ormai obsolete, come appunto il disegno (fig. 20).

D'altra parte, il disegno è esattamente «origine e destino di ogni opera di Kentridge [...], strumento che consente una rapida proiezione delle intuizioni. Modo per trascrivere, con spontaneità, quel che si pensa e quel che si sente. Scrittura di idee e di intenzioni. [...] Atto fisico ma anche visionario, il disegno permette di cogliere i demoni annidati dentro di noi. Presagio di opere possibili, vicino a un tremolio fisiologico, irriducibile a ogni tentazione concettuale, dischiude sentieri verso la notte dell'anima. Fa sentire ciò che è nascosto – il cuore delle apparenze» (Trione 2019, p. 69).

E allora, anche con questa opera romana, William Kentridge riesce e riaffermare con forza una idea di arte come capacità, manuale e insieme concettuale, di dare forma al tempo attraverso il disegno, recuperando così un procedimento artigianale che sembrava superato, di fronte alla pervasività inarrestabile delle nuove tecnologie (cfr. Christov-Bakargiev 2003), riuscendo a rinnovarlo profondamente, senza tuttavia cadere in una dimensione auratica e regressiva, e anzi facendo di esso il linguaggio forse più duttile

e vivace per cogliere lo spirito del nostro tempo veloce. La peculiarità dell'artista sudafricano è infatti la sua grande apertura e duttilità, la capacità di riuscire ad attraversare i media più diversi (il disegno, la pittura, il teatro, la scultura, il cinema d'animazione) rinnovandoli dall'interno mediante una loro continua sovrapposizione e contaminazione (cfr. Burgio 2014). I suoi famosi film d'animazione, come per esempio i *Drawings for Projection* (1989-2003), nei quali usa tanto il disegno a carboncino che la pellicola da 16 o 35 mm, il tutto trasferito, proiettato e rallentato su video, sono il risultato di questi innesti che si sviluppano su un unico foglio dove l'artista delinea segni, tracce, frammenti, aggiunge, sottrae e cancella forme e figure, il tutto registrato dalla cinepresa. È infatti il disegno animato la tecnica prediletta dall'artista, una forma espressiva potente, segnata dalla mutevolezza e dal divenire altro, dal «divenire del fare», in cui le immagini si trasformano e cambiano rapidamente alla velocità del pensiero, dove la mano e la mente sono direttamente collegate. Perché «il disegno è un modo di pensare attraverso i muscoli della mano piuttosto che un semplice modo di rappresentare. Contraddistinto da ambiguità e imprecisione, può cambiare velocemente, adeguandosi al dinamismo delle immagini che attraversano la mente» (Trione 2012).

### *Un palinsesto transmediale*

Da questo punto di vista anche *Triumphs and Laments* è un perfetto esempio di palinsesto urbano transmediale, per così dire, in cui si attraversano e si intrecciano procedimenti formali propri del disegno, della pittura, della scultura, del cinema di animazione, del teatro delle ombre, istituendo delle «*correspondances*» (Trione 2019, p. 61) tra questi diversi media, in un continuo processo di ibridazione e di metamorfosi, che ricorda in generale il tempo di svolgimento cinematografico e che coinvolge tanto le sue figure quanto gli osservatori. Un lungo disegno animato che combina dispositivi tecnici differenti e dissolve ogni sequenza cronologica mescolando arte e storia, realtà e finzione, frammenti spaziali e temporali lontani e diversi, secondo l'ingegnosa tecnica del collage, che in Kentridge – come sostiene Vincenzo Trione – diventa vero e proprio «principio estetico», che «assicura il concatenamento di momenti lontani del reale, producendo collisioni semantiche» (Ivi, p. 58). Un procedimento, quello del collage, che tiene insieme contemporaneamente i due momenti fondamentali della scomposizione e della ricomposizione, che «decostruisce

la linearità dei modi rappresentativi. Fa vedere il reale in modo diverso, [...] scompone il visibile, [...] separa ciò che era intero. E, poi, riassorbe le schegge di questa esplosione in una griglia più vasta» (Ibid.). Un procedimento che disarticola il reale per riarticolarlo, che «riattiva, rimescola e riassembla segmenti disseminati in una complessità ulteriore» (Ivi, p. 57), un'esperienza pertanto non meramente riproduttiva, ma ricostruttiva, non statica, ma processuale: «evento che accoglie in sé smembramenti e riunificazioni, restituisce la forma mentre la forma stessa si fa, si disfa, si rimodella» (Ivi, pp. 58-59).

E il tutto confluisce nella forma dell'immagine cinematografica, che rappresenta la forma artistica che contiene in sé le altre espressioni artistiche. Il cinema, le sue tecniche e le sue modalità narrative sono infatti al centro di tutta la poetica di Kentridge (cfr. Cameron 1999). E questo è ben evidente anche nel grande palinsesto romano, dove è immediatamente esplicito il tributo a due grandi maestri dell'arte cinematografica di tutti i tempi – al Rossellini di *Roma città aperta* (fig. 21) e al Fellini de *La dolce vita* (fig. 22) – e dove il modo di raccontare Roma da parte dell'artista sudafricano coincide esattamente con il modo in cui il cinema stesso l'ha raccontata.

E profondamente cinematografica è infatti la natura stessa del suo immenso fregio romano, vera e propria *skiagraphia*, potremmo dire, scrittura dell'ombra, gioco di ombreggiature, alternarsi di pieni e di vuoti, luogo di transito incessante. Da questo punto di vista, disegnare, per Kentridge, è un modo per lasciare traccia tra le ombre del tempo, è un modo per segnare il tempo, per ricordare, e filmare è un modo per tenere traccia della forma-tempo, del disegno-tempo. «Non c'è un disegno che si sovrappone alla superficie – scrive Kentridge (2016, p. 23) – ma un bisogno, un impulso a imprimere il segno. Segni o forme possibili [...]. La forma la troveremo solo quando inizieremo a disegnare; un misto di fare e guardare».

Con le sue enormi forme d'ombra il palinsesto romano trasfigura così la sua fragile materia trasformandola nella potenza scultorea del disegno, nella forza espressiva del teatro e nell'immagine-movimento e immagine-tempo del cinema – per dirla con Deleuze. Il disegno – scrive ancora Kentridge stesso – «sta tra l'intuizione e la forma. È analogia metaforica del pensiero. È cifra del mio stile, che si dà come un modo per comprendere vedendo, per capire attraverso il vedere» (Trione 2019, p. 72).

Se ora è vero, come voleva Benjamin, che «la vera immagine del passato passa di sfuggita», non si tratta qui di mummificare la storia, di cristallizzarla in iconiche istantanee, ma più propriamente di disegnare le forme del tempo, perché, anche nell'epoca dei media digitali,

nel disegno – scrive Kentridge – «non è che gli eventi e la storia scompaiano, ma vengono trasposti in una serie di segni discreti. Il mondo viene disfatto per essere rifatto da capo». È così che l'immenso palinsesto colmo di storia di Kentridge si muove dentro il fondo oscuro del passato per trarne dei frammenti visuali e ibridarli con la sua immaginazione, invitandoci nel contempo a fare lo stesso come in un warburghiano *Atlante della memoria*, ricreando personalmente la nostra storia e costruendo il nostro atlante immaginario. Lo evidenzia opportunamente Salvatore Settis, laddove scrive che l'amplissimo, variegato e anacronistico repertorio iconografico di Kentridge può essere letto come «un gigantesco dispositivo memoriale», che ricorda esattamente l'impalcatura di Mnemosyne: «come Warburg nel suo Atlante, Kentridge nel suo fregio si misura con la memoria sociale, materializzata in un prontuario di eventi storici o mitici che incarnano situazioni emozionali (“formule di *pathos*”) condensate nei due estremi del trionfo e del lamento» (Settis 2020, p. 325).

In questo senso, in conclusione, il grande progetto romano di Kentridge non rappresenta un monumento alla caducità della memoria storica, né una forma di imbalsamazione del nostro patrimonio storico-culturale. Piuttosto, per la sua straordinaria capacità di situarsi nel qui e ora del tessuto sociale di una comunità, di farsi materia e forma di conoscenza, di spingerci a condividere con altri un immaginario che è personale e collettivo allo stesso tempo, l'intervento effimero sul Lungotevere rappresenta una grande operazione di estetica urbana, una vera opera di arte pubblica che affonda le radici in un repertorio storico e una cultura visuale che appartiene a tutti e che per questo non smetterà di lasciare traccia di sé e di avere i suoi effetti sul presente e sul futuro, anche quando l'opera sarà completamente inghiottita dalle lunghe ombre del tempo.

### *Bibliografia*

- Althofer H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, tr. it. Nardini, Firenze 1991.
- Burgio V., *William Kentridge*, Postmedia Books, Milano 2014.
- Cameron D., *William Kentridge*, Phaidon, London 1999.
- Christov-Bakargiev C. (a cura di), *William Kentridge*, Skira, Milano 2003.
- Clair J., *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du grand verre*, Galilée, Paris 1975.
- Dal Sasso D., *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

- Danto A., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 1981.
- Ferraris M., *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007.
- Ferriani B., Pugliese M., *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009.
- Foster H., Krauss R., Bois Y.A., Buchloh B., *Arte dal 1900*, tr. it. Zanichelli, Bologna 2006.
- Freud S., *Briefe (1873-1939)*; tr. it. *Lettere da Roma*, Lozzi, Roma 2012.
- Galard J., *L'art sans oeuvre*, in J. Galard, J. Zugazagoitia (eds.), *L'oeuvre d'art totale*, Gallimard, Paris 2003.
- Ghilardi M., *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016.
- Ginsberg R., *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam-New York 2004.
- Giombini L., *Artworks and Their Conservation. A (Tentative) Philosophical Introduction*, "Aesthetica Preprint", 110, 2019.
- Grazioli E. (a cura di), *Marcel Duchamp*, in "Riga", n. 5., 1993.
- Heinich N., *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris 2014.
- Hirst D., Burn G., *Manuale per giovani artisti*, tr. it. Postmedia, Milano 2004.
- Kentridge W., *Sei lezioni di disegno*, tr. it. Milano, Johan & Levi, Milano 2016.
- Kentridge W., *Triumphs and Laments*, König, Köln 2017.
- Kosuth J., *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) and London 1991.
- Krauss R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Lamarque P., *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Lippard L.R., *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1973.
- Marra M.F., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawai Press, Honolulu 2001.
- Michaud Y., *L'art à l'état gazeux*, Ed. Stock, Paris 2003; tr. it. *L'arte allo stato gassoso*, Mimesis, Milano 2019.
- Millet C., *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Flammarion, Paris 2006.
- Negri R., *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Ceschina, Milano 1965.

- Panofsky, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924); tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- Patella G., *Articolazioni. Saggi di filosofia e teoria dell'arte*, ETS, Pisa 2010.
- Perniola M., *L'estetica contemporanea*, il Mulino, Bologna 2011.
- Rivista di estetica, *Estetica delle rovine* (numero monografico), vol. 8., 1981.
- Schadler-Saub U., Weyer A., (eds.), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Archetype Publications, London 2010.
- Settis S., *William Kentridge*, in Id., *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 275-337.
- Somhegyi Z., *The Presence of Ruins*, Rowman & Littlefield, Lanham 2020.
- Subrizi C., *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Trione V., *Kentridge: l'arte non fa politica*, in «La Lettura – Corriere della Sera», 30 dicembre 2012.
- Trione V., *Collage Kentridge*, in Id., *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Einaudi, Torino 2019.
- Vettese A., *L'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna 2012.
- Villafranca Soissons I., (a cura di), *In opera. Conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Marsilio, Venezia 2015.
- <http://www.triumphsandlaments.com>



Figura 1. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, installazione site specific, Roma, 2016



Figura 2. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma, 2016





Figura 3. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma, 2016



Figura 4. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma, 2016



Figura 5. Colonna Traiana, Roma.

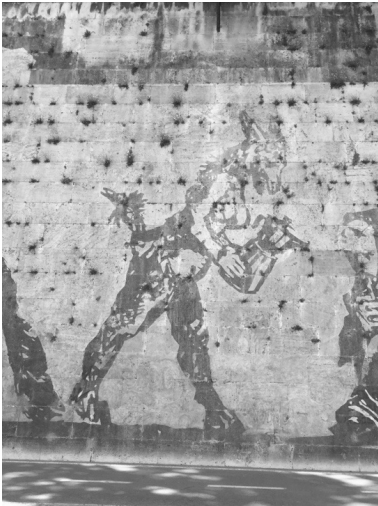


Figura 6. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 7. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 8. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

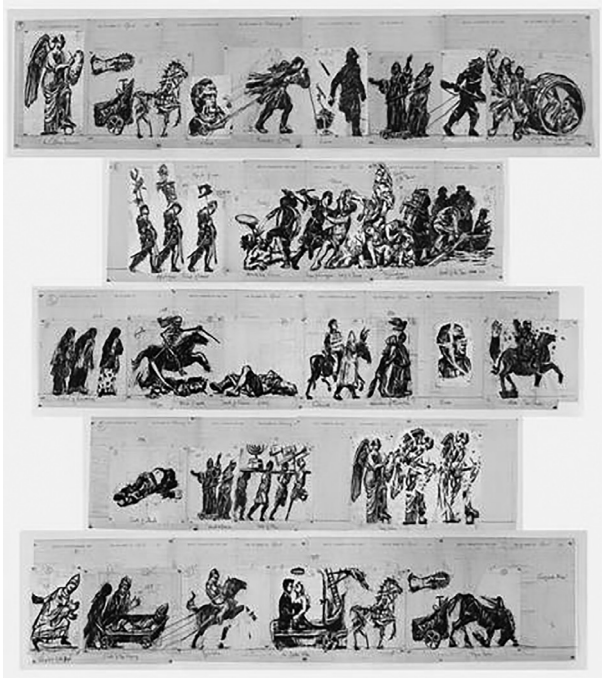


Figura 9. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawings, Indian ink and pencil on ledger pages

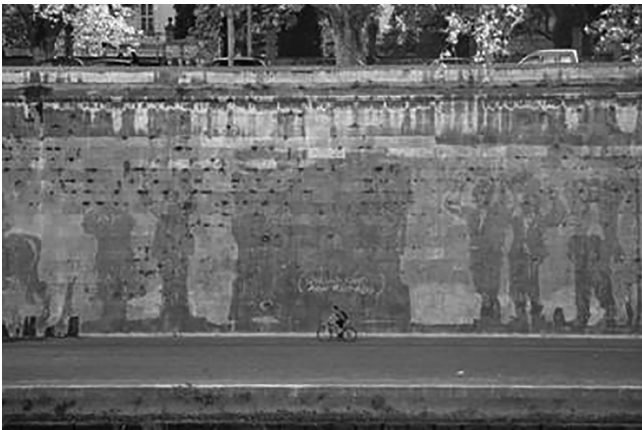


Figura 10. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 11. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 12. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 13. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 14. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 15a. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

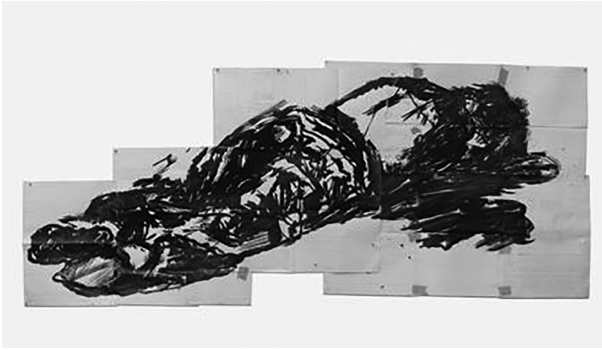


Figura 15b. William Kentridge, *Pasolini*, 2 novembre 1975, 2015, Indian ink, coloured pencil and masking tape on ledger pages.



Figura 16a. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

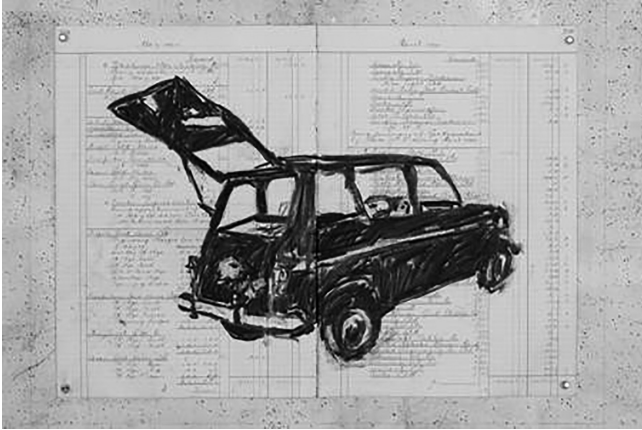


Figura 16b. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawing, Indian ink and pencil on ledger pages



Figura 17. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawing, Indian ink and pencil on ledger pages





Figura 18. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 19. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

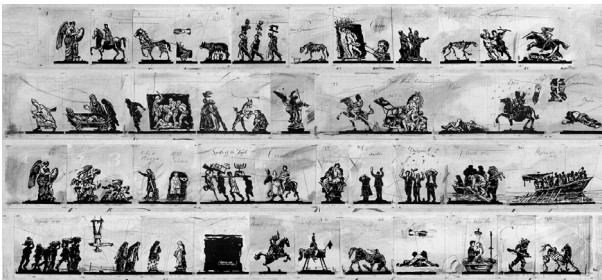


Figura 20, William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawings, Indian ink and pencil on ledger pages



Figura 21. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 22. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma