



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Sudari e impronte in Robert Morris¹

Lucia Corrain

La vita e la morte in ogni particolare: qui è una donna; là una statua; più in là un cadavere... La missione dell'arte non è copiare la natura, ma esprimerla.
Honoré Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, 1831-1837, p. 109.

In apertura

Questo intervento affronta il tema dell'enunciazione nell'ambito delle arti contemporanee attraverso l'esame di due serie di opere realizzate nel 2015 e nel 2017 dall'artista americano Robert Morris (1934-2018).

Diversamente da quanto accade nell'analisi dei testi verbali, scritti e orali, in molta parte degli studi riguardanti le immagini l'enunciazione solo marginalmente tocca l'iscrizione di una soggettività enunciante nel testo, e tende piuttosto a configurarsi come studio delle forme di implicazione dell'osservatore. Nella scena enunciazionale proposta lo spazio dell'enunciatore è pressoché completamente "sospeso". In riferimento alla dimensione del soggetto enunciante nel testo visivo, si tenterà qui di formulare un'ipotesi che, seppur priva di carattere definitivo, può rappresentare un utile punto di partenza. Ciò nella piena consapevolezza che il più delle volte nella dimensione del visivo l'enunciatore corre il rischio di essere confuso con l'autore in carne e ossa. La soglia tra le due entità, infatti, è spesso assai sottile, talvolta addirittura indistinguibile.

Prendiamo dunque in esame le due serie di Robert Morris² – considerato uno dei principali rappresentanti del minimalismo americano – esposte per la prima volta presso la Galleria Leo Castelli di New York: la prima, *Moltingsexoskeletonsshrouds*, del 2015, è di colore beige; la seconda, *Boustrophedons*,

¹ A Paolo Fabbri per tutto quello che mi ha insegnato (e che continuerà a insegnarmi).

² Nato a Kansas City nel 1931 e deceduto a New York nel 2018, Robert Morris studia ingegneria in Kansas, poi filosofia e psicologia in Oregon. Nel 1959 a San Francisco si dedica al teatro e alla danza di improvvisazione entrando in rapporto con John Cage, Marcel Duchamp, Jasper John, ecc. Agli inizi degli anni sessanta del '900, a New York, dà vita alle sue prime sculture e ha un ruolo primario nella creazione della Minimal Art. Nel 1967 crea i suoi primi feltri che espone alla Galleria Leo Castelli nel 1968. Oltre a essere considerato un maestro del Minimalismo americano di cui è stato uno dei fondatori, partecipa anche alla Process Art e Land art, è attivo nella dimensione performativa, danza in particolare, nell'installazione, è anche autore di importanti scritti teorici sulla scultura e sull'antiforma, per citare in sintesi alcune delle grandi correnti che rappresentato momenti di una ricerca particolarmente prolifica e che viene condotta in molte direzioni e protrattasi per una sessantina di anni; cfr. fra altri il catalogo dell'esposizione monografica di New York, Krauss 1994.

del 2017, è di color graffite. Entrambe sono approdate, nel 2019, presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, dove sono state esposte sotto il titolo *Mo[nu]mentum*,³ nella sala centrale del museo trovando una buona integrazione fra loro (Fig. 1). Non solo: i due cicli si sono estesi in altre sale della galleria (Figg. 2-3) consentendo ai visitatori inaspettati confronti con le opere permanenti.⁴



Fig. 1. Robert Morris, parte della serie *Moltingsexoskeletonsshrouds* (2015) e *Boustrophedons* (2017), sala Grande della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



Figg. 2-3. Robert Morris, sculture della serie *Boustrophedons*, disposte in altre sale della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

³ L'esposizione romana, curata da Sandretto Cincinelli, è stata inaugurata il 15 ottobre 2019 e si è conclusa il 1 marzo 2020. Alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Robert Morris aveva tenuto una prima esposizione nel 1980; la mostra, curata da Ida Panicelli (1979), lo vedeva protagonista insieme a Carl Andre e Donald Judd: tre rappresentanti di quella che è stata denominata "scultura minimal".

⁴ La problematica dello spazio "abitato" da sculture – come in questo caso – agisce sugli oggetti esposti ma, a loro volta, anche le sculture agiscono sullo spazio. Indubbiamente una problematica di vasta portata che in questa sede sarà solo tangenzialmente sfiorata. Così altrettanto sfiorata sarà la questione dei punti di vista: pressoché tutte le sculture-velo di Morris subiscono profonde modificazioni al variare della posizione dell'osservatore.

1. Le impronte, i calchi

Per quanto concerne i materiali utilizzati nella realizzazione delle due serie, occorre notare che nella prima si è adottato il tessuto di lino, nella seconda la fibra di carbonio. Questi materiali, dopo essere stati opportunamente drappeggiati sui manichini-supporto, sono stati imbevuti di resina epossidica. Si tratta insomma di sculture-calchi di dimensioni naturali, ottenute secondo un procedimento molto antico. Nella sua lunga produzione artistica Robert Morris ha lungamente meditato sul tema del calco-impronta: dapprima osservando sulle opere di Marcel Duchamp e di altri artisti suoi contemporanei; durante i suoi numerosi soggiorni in Italia, attraverso l'osservazione di sculture in terracotta e in bronzo del passato. Nella sua qualità di raffinato studioso, inoltre, può aver conosciuto il calco tramite i "fallimagini", come li definisce Giorgio Vasari (1550-1568, pp. 373-375); cioè gli artigiani "fabbricatori di immagini" devozionali in cera per la chiesa della Santissima Annunziata di Firenze.⁵ Per di più, le sue profonde riflessioni sull'impronta lo hanno portato a una scrupolosa analisi della scultura di *Giuditta e Oloferne*, realizzata da Donatello tra il 1453 e il 1457; un'analisi che ha preso forma in un suo scritto pubblicato già nel 1970.⁶ Il grande scultore quattrocentesco, infatti, ha concepito la statua in bronzo impiegando tecniche diverse, incluse le impronte: in particolare, gli arti di Oloferne e il velo di Giuditta sono ottenuti appunto tramite calchi.⁷

Le sculture che vanno a formare le due serie di Morris trattengono l'attimo della posa, diventando memoria del vissuto, di ciò che è già stato. L'impronta, in buona sostanza, incarna il ricordo della matrice tramite l'iscrizione tattile: la modellatura risultante dalla pressione avviene nell'oscurità del corpo a corpo della matrice e della sua impronta ed è eseguita senza che la presenza di un "autore" sia resa manifesta. L'artista americano, al saper-fare proprio di questa antichissima tecnica, tuttavia reagisce sfruttando in modo nuovo la duttilità dell'impronta stessa; realizzando certo dei calchi, ma con una variante innovativa. In *primis*, per quanto concerne il materiale: sostituisce il classico calco in cera di un oggetto, o di una parte del corpo, con tela di lino belga o con fibra di carbonio; si avvale cioè di un materiale proprio del fare pittorico e di un materiale nuovo ottenuto per sintesi chimica. Ma l'innovazione sta nel fatto che è il calco stesso a diventare scultura, senza ulteriori passaggi: dopo aver disposto la tela di lino, o la fibra di carbonio, su appositi manichini sia femminili che maschili, manipolati a seconda dei desiderata dello scultore, procede con la stesura di resine epossidiche che, nel caso della tela la rendono rigida semplicemente con l'asciugatura, mentre per quanto concerne la fibra di carbonio si rende necessario un processo specifico di laminazione. Al termine delle procedure di

⁵ Per un'articolata ricostruzione sull'impronta con riferimenti all'arte cfr. tra molti altri Didi-Huberman 2008 e Didi-Huberman, Semin 1997; sull'impronta cfr. anche Fontanille 2004. Sul velo in generale cfr. Corrain 2016.

⁶ Cfr. Morris 1970, pp. 71-94: cfr. anche Didi-Huberman 2008, pp. 99-102. L'artista americano ha soggiornato spesso in Italia, in particolare presso la Fondazione Giuliano Gori, dove nel parco della Fattorie di Celle, vicino a Pistoia, ha realizzato un labirinto in marmo bianco e nero e altre sue opere sono presenti nella Collezione Gori, cfr. Barilli 1994. Cfr. anche Cincinelli 2019, p. 17.

⁷ Per il velo di Giuditta, Donatello ha intriso la stoffa di cera per poi collocarla sulla testa della figura femminile: durante la fusione il bronzo liquefatto scioglie la cera e brucia il velo, ma un piccolo pezzo di stoffa rimane integro e lo scultore, invece di provvedere a una pulitura, lo lascia ben in vista rivelando così la procedura del suo farsi. Il carattere indeterminato di processo dell'impronta ha rivestito un grande interesse per Morris tanto che lo porta, già nel 1970, a scrivere "Alcuni note sul processo di fabbricazione composito e sperimentale della scultura di Giuditta e Oloferne (1453-1457)" di Donatello. L'opera in bronzo, *Ambo*, che nel 2002 Morris realizza per il presbiterio del Duomo di Prato, pur nelle differenze, vede una risonanza con il *San Luigi di Tolosa* di Donatello: una statua nella quale "un pesante drappoggio, voluminoso, caotico con potenti pieghe e curve profondamente in sottosquadro ne sovrachia decisamente il corpo, prevalendo sulla figura anatomica; come se non bastasse, Donatello caratterizza la figura con enormi guanti all'apparenza vuoti, quasi che, a parte il volto, il corpo del santo non esista. In *Ambo* Morris conduce questa impressione a un punto di non ritorno. Sotto il suo bronzo panneggio infatti non c'è alcun corpo; e chi guarda la scultura si trova al cospetto di un semplice mantello – una forma drammatica vuota, che induce nello spettatore una forte risposta emotiva" (Cincinelli 2019, pp. 20-21. Lo stesso Morris riguardo al quattrocentesco scultore toscano afferma: "Ho l'impressione che Donatello, un artista le cui opere mi rivelano continuamente nuovi aspetti, sia un mio amico; sento di conoscerlo, che sfida il mio lavoro e mi ispira e incoraggia. Forse mi giudica persino. Il passato ci giudica?", in Bernard 2000, p. 6

consolidamento, i manichini sottostanti il velo vengono “levati” e il velo acquista una sua autonomia: ciò che nella fase precedente era a contatto parziale con i due differenti materiali, ora assente, fa diventare autonomo e autoportante l’“involucro” stesso.⁸

Il calco così ottenuto assume la forma di una vera e propria scultura che va a comporre l’insieme: un “corpo” vuoto, un velo che conserva la memoria del corpo che lo ha abitato, senza però essere per questo la copia fedele rispetto alla matrice originale. Come scrive Jacques Fontanille (2004, p. 252), l’impronta è “l’involucro che conserva la traccia degli eventi esterni e interni”. Nel caso specifico di Morris, l’involucro-abito manifesta una quasi piena autonomia dal corpo; o, più precisamente, si tratta di un abito-velo che “veste” i manichini presentando solo alcuni punti fissi sul simulacro del corpo, essendone, per la maggior parte distaccato, in modo da creare un “panneggio” ricadente e articolato. Uno “stacco” in grado di apportare una componente innovativa in quel sottile velo, che può anche essere considerata alla stregua di una traccia del soggetto enunciatore, nel senso che è da considerarsi un intervento su una pratica antica che in sé e per sé si limiterebbe a un puro e semplice fare di carattere tecnico. Qui invece è l’enunciatore, che agisce innovando la modalità stessa del fare, a lasciare emergere lievi “marche” del proprio agire nella disposizione stessa del velo.⁹

Dopo questa ricostruzione sulla tecnica realizzativa, una domanda sorge spontanea: che tipo di pieghe sono quelle approntate da Morris nelle sue sculture? Gille Deleuze ha dedicato un libro proprio alla piega: se nell’arte la piega è sempre stata presente, è nel barocco che essa trionfa. Una caratteristica del barocco è proprio quella di replicare la piega all’infinito, sostiene Deleuze. A questo proposito il filosofo francese è prodigo di riferimenti a Heinrich Wölfflin, lo studioso che “ha determinato un certo numero di tratti materiali del barocco: l’allargamento orizzontale del basso, [...] il trattamento della materia con masse o aggregati, l’arrotondamento degli angoli e lo smussamento del rettilineo, [...] la tendenza della materia a travalicare lo spazio, a conciliarsi con il fluido” (Deleuze 1988, pp. 7-8). Wölfflin, parlando dell’architettura barocca – ma il suo discorso può riferirsi alla scultura in generale e a quella di Morris in particolare – sostiene che “è più movimentata, le sue linee libere [...]. Il severo senso architettonico viene offeso laddove non si sente più la bellezza della forma decisa [...] ma si cerca il movimento attraente delle masse, e le forme irrequiete e saltellanti oppure fluttuanti appassionatamente sembrano variare ogni momento” (Wölfflin 1888, pp. 125-126). Insomma, quella barocca è una “lotta agitata con la materia”.¹⁰ Esattamente ciò che essere riscontrato anche nelle pieghe di Morris. Questo non vuol dire che l’artista americano nel predisporre le sue sculture abbia trasposto le logiche del barocco, significa piuttosto che con le forme barocche hanno costruito, secondo Walter Benjamin, una “costellazione” (Wölfflin 1888, p. 151).

2. Le costellazioni con il passato

Robert Morris ha sempre detto che la produzione artistica del passato lo ha ripetutamente intrigato, pur portandolo a risultati molto diversi dalle opere antiche. È comunque un dato di fatto che nelle sue due ultime serie, *Moltingsexoskeletonsshrouds* e *Boustrophedons*, il dialogo con la storia dell’arte si sia fatto ancora più serrato. Un dialogo che – come in parte si è già visto – non è attivato da genealogie o

⁸ Chi ha visitato l’atelier di Robert Morris durante la lavorazione delle ultime produzioni, ricorda che lo scultore si serviva di manichini in plastica, dei supporti destinati alle esposizioni degli abiti maschili o femminili, che provvedeva ad assemblare secondo i suoi desiderata, talvolta senza un preciso rigore realistico (comunicazione personale di Sandretto Cincinelli, curatore della mostra romana).

⁹ Le sculture-impronte di Morris sono state messe in relazione con uno specifico lavoro preparatorio di Rodin, artista sempre attento al drappeggio che rivestiva le sue figure. Quando deve eseguire il *Monumento a Balzac* (1891-1897) opta di partire da un calco della vestaglia da camera dello scrittore. Balzac, infatti, era conosciuto anche per la vestaglia che indossava quando stava in casa. Rodin ha messo una vera vestaglia sullo studio preparatorio del corpo, ha dato al tessuto la forma che desiderava per poi irrigidirlo e modellarlo. Da qui ha ricavato il calco in gesso, una veste vuota capace di far “indovinare” il corpo che la indossava. Così facendo nel monumento terminato, sulla veste della statua la luce scorre senza creare eccessivo contrasto; cfr. Le Normand-Romain 1998. Ma Morris sulla scultura ha lungamente riflettuto e le sue considerazioni sono state pubblicate in Morris 1966; 1968; 1989; 1993; 2015; 2016. Cfr. anche Nigro 2014.

legami di parentela con opere della tradizione, quanto piuttosto attraverso configurazioni che le sue opere vanno a costruire con altre immagini potenzialmente molto distanti fra loro e, almeno in un caso – come si vedrà – assai vicine. Sinergie che appunto si attualizzano a partire da una base di tratti strutturali comuni, secondo una modalità definita anacronica, dove a essere privilegiata non è la dimensione lineare del tempo. Così operando il passato viene sottoposto agli interrogativi della contemporaneità. Più precisamente, la costruzione di una costellazione composta da opere del passato e del presente fa scattare – come afferma Angela Mengoni (2013, p. 14).

una nuova conoscibilità ma, al contempo, l'opera/oggetto del presente rivela la capacità di 'pensare' e riformulare in autonomia di mezzi – ossia attraverso la propria struttura – i dispositivi e le relazioni che attraversano la storia delle immagini, facendosi così depositaria di una densa memoria viva.

È quanto si è tentato di mettere in luce attraverso l'analisi con le pieghe di Morris e le loro risonanze con quelle del barocco.

In fatto di memoria è comunque Aby Warburg che, all'inizio del secolo scorso, lavorando sulle immagini in immanenza, determina criteri di comparabilità fra espressioni artistiche del passato e del presente. Individua cioè configurazioni visive antiche – in particolare quelle che definisce *pathosformlen* – dotate del potere di “rinascere”, anche a grande distanza di tempo, con una forza e un portato innovativi (Warburg 2000).

Fermando ora l'attenzione proprio sulle formule del *pathos*, è facile constatare come queste, nella lunga tradizione della storia dell'arte, siano pressoché esclusivamente affidate alla gestualità e all'espressione dei volti dei personaggi rappresentati. Al panneggio, semmai, spetta la funzione di “intensificatore” dello stato passionale delle persone raffigurate. Nel caso di Robert Morris, al contrario, tutto il pathos è racchiuso nella postura fatta assumere dal “velo”, da cui deriva l'articolato panneggio; nulla è riservato al volto perché tutte le sculture che compongono ambedue le serie hanno la testa completamente occultata dal velo. Rimanendo nell'ottica anacronica (Fabbri 2013, p. XXX), queste “sculture” dell'artista statunitense possono – ad esempio – creare una costellazione con le statue dei piangenti in alabastro che formavano il corteo funebre disposto intorno alla tomba di Filippo l'Ardito, duca di Borgogna, realizzate da Claus Sluter nel primo quarto del Quattrocento. Piccole statue capaci di tradurre nella materia il sentimento di cordoglio con una straordinaria varietà di espressioni: dalla più silenziosa alla più patetica, dove, ancor più dell'espressione del volto, è indubbiamente nel capo – tutto racchiuso nel cappuccio – e nei drappeggi che viene emergere il compito di tradurre il cordoglio, con ampi fasci di pieghe che cadono verticalmente creando ombre profonde spesse e pesanti (Figg. 4-5).¹¹



Figg. 4-5 Claus Sluter, *Piangente n. 11*, *Piangente n. 28*, alabastro, altezza cm 40, tomba di Filippo l'Ardito, Dijon, Musée des Beaux-Arts.

¹¹ La tomba è stata ultimata con la collaborazione del nipote Claus de Werve e gran parte delle statue sono ora conservate a Dijon, Musée des Beaux-Arts. Sullo scultore Claus Sluter cfr. in particolare Morand 1991, pp. 121-131. Cfr. anche Didi-Hubermann 2002b. Sulla memoria in Morris, cfr. Schneller 2008.

Nelle sculture di Sluter i drappeggi sono di una tale varietà da manifestare pienamente un vero e proprio “barometro” (Calabrese, Volli, 1985). passionale, che trova il suo *apax* appunto nelle statue in cui i monaci hanno il volto completamente nascosto. Come si vede, una risonanza serrata con le sculture di Morris.

3. Memory in forms

Nel contesto espositivo della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, il visitatore si trova immediatamente a contatto con le sculture che compongono le due serie: appena varca la soglia del grande salone il suo sguardo viene catalizzato dal gruppo color graffite collocato in posizione centrale: *Out of the Past* (Fig. 6).



Fig. 6. Robert Morris, *Out of the Past* (2016), sala grande Grande della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Con le sue figure per lo più sospese, una addirittura a testa in giù, è sicuramente il gruppo che cattura con grande forza lo sguardo dell'osservatore.

La sua forma e il suo colore richiamano con una certa immediatezza la produzione artistica di Francisco Goya; in particolare quella che viene definita “pittura nera”, caratterizzata da un'atmosfera tenebrosa, allucinata, dove creature deformi, demoni, personaggi biblici e mitologici sono i protagonisti di oscure stregonerie o di orridi delitti. Per di più, si tratta di una pittura realizzata con pochi e veloci tocchi di colore, molto corposi, che demarcano sommariamente le figure, facendole così emergere dall'oscurità; i passaggi cromatici sono ridotti a poche tonalità che vanno dal nero al grigio e dall'ocra al bianco. A ben guardare, nel gruppo di Robert Morris si constata che i panneggi svolazzanti in fibra di carbonio delle figure sospese, non sempre sono particolarmente rifiniti; talvolta il tessuto è sfilacciato, le “sculture” sono aperte e lasciano trasparire la loro modalità di realizzazione, costruendo un eco con certe figure di Francisco Goya. La particolarità delle figure di Goya, come di quelle di Morris:

non consiste soltanto nel significato di ciò che è mostrato, a stravolgere le abitudini è la maniera stessa in cui viene fatto. Queste immagini che non hanno più alcuna pretesa di mostrare il visibile rinunciano anche a qualsivoglia regola di costruzione dello spazio. Le distanze sono abolite, i punti di riferimento svaniscono, alto e basso si confondono, i personaggi si trasformano in cosmonauti che fluttuano liberi nell'aria [...] le [loro] immagini non sono più una *rappresentazione* del mondo, pur continuando a esserne una *figurazione* (Todorov 2011, p. 98, p. 10).

In *Moltingsexoskeletonsshrouds*, inoltre, una coppia di figure chiama in causa ancora dipinti e incisioni di Francisco Goya. In particolare, quelle in cui sono raffigurate figure (*Dunce I* e *Dunce II*) con lunghi cappelli appuntiti disposti sulla testa di due “statue”: una, inginocchiata, che si volge verso chi guarda;

l'altra, semisdraiata, con la testa e le gambe rialzate. Entrambe le figure sono dotate di emblematici titoli: *Dunce I*, *Dunce II* (Fig. 7).



Fig. 7. Robert Morris, *Dunce I*, *Dunce II* (2014-2015), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Goya, dunque, è certamente parte della *langue* dell'artista americano, e in relazione alle figure sospese – presenti in *Moltingsexoskeletonsshrouds* ancora appoggiate al muro e che si librano senza appoggi in *Boustrophedons* – la risonanza con il pittore spagnolo si fa ancora più evidente, soprattutto se si prende in considerazione il suo album di disegni contrassegnato dalla lettera D. Questo album, recentemente riassembleto e al quale è stata dedicata nel 2015 una mostra alla Courtauld Gallery di Londra dal titolo *Goya. The Witches and Old Women Album*, ha talmente attirato l'attenzione di Morris da avergli ispirato un saggio ancora praticamente inedito.¹² I disegni dell'artista spagnolo, come anche alcuni suoi quadri, trovano una delle loro peculiarità nelle figure sospese di vecchi, di streghe e di stregoni. Il dipinto *Streghe volanti* (Fig. 8), ad esempio, propone sia le “arpie” sospese in aria con il cappello appuntito e sia, sotto di loro, una figura che si protegge il capo del corpo con uno svolazzante drappo di stoffa bianca.¹³ È proprio la sospensione a entrare in risonanza con le installazioni di Morris: i “manichini” librati nel cielo di Goya, che non sono certo un'irruzione celeste nel mondo terreno,¹⁴ mettono in atto una relazione con *Out of the Past*, dove le figure quasi spettrali volteggiano in aria insieme ai veli che si sono staccati dai loro corpi, anche qui senza rivelarne i volti, ma evidenziandone solo il loro vuoto “interiore”.

¹² La notizia del saggio inedito dedicato ai disegni di Goya è riportata in Karmel 2017, pp. 35-36, dove vengono proposti alcuni stralci; per Morris quanto rappresentato nell'Album D è una “galleria dei comportamenti dissennati e perversi che nascono come reazioni irrazionali verso un'autocrazia corrotta e repressiva. Le oppressioni, tenute per molto tempo a freno, erompono in rotazioni vorticose e oscene risate. Un ultimo sprazzo di energia anima quei gesti equivoci e inappropriati nei corpi anziani che non se ne andranno senza lottare”.

¹³ Il quadro *Streghe volanti*, del 1798 circa, ora conservato al museo del Prado, è uno dei sei dipinti che Goya realizza per il duca di Osuna che li espone per decoro della sua l'abitazione: il duca è un “illuminato” spagnolo che in quanto tale apprezza le beffe che Goya riserva alle “superstizioni del popolo”, cfr. Todorov 2011, p. 66. Questo dipinto tra l'altro è presente anche nel catalogo dell'esposizione londinese *Goya. The Witches and Old Women Album* del 2015, cfr. Wilson-Bareau, Buck 2015, fig. 6, p. 20.

¹⁴ Cfr. Stoichita, Coderch 1999; in Morris la sospensione non è certo evocatrice di dipinti raffiguranti le visioni, è semplicemente un'elevazione e una precipitazione congelate in un momento.

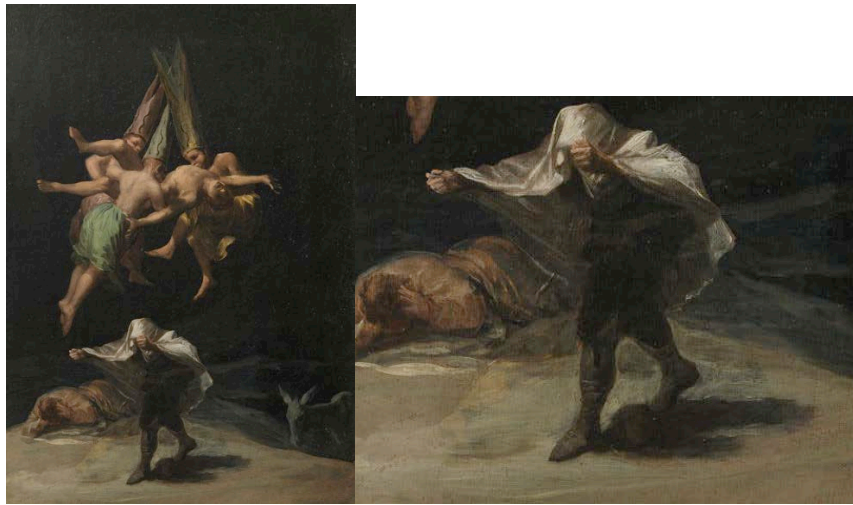


Fig. 8. Francisco Goya, *Streghe volanti*, (intero e particolare) olio su tela, 43.5x30.5 cm Madrid, Museo del Prado.

Inoltre, in entrambe le installazioni di Morris è presente un certo numero di figure a testa in giù che manifestano ulteriori risonanze con l'opera di Goya.



Figg. 9-10. Francisco Goya, *Streghe volanti*, olio su tela, 43.5x30.5 cm Madrid, Museo del Prado; *Cantar y Bailar*, Album D, 1819-1923 circa, London, The Courtauld Gallery.

Più precisamente, in alcuni disegni dell'*Album D* si vedono figure volteggianti (Figg. 9-10) nelle quali, esattamente come in *Jumpers* (Fig. 11), sospese al muro della galleria, una verticale, l'altra a testa in giù, nessuno dei veli suggerisce la presenza dell'aria che avvolge un corpo discendente o ascendente. È evidente che a queste figure Morris ha dato forma in piano per poi esporle sospese in verticale.¹⁵

¹⁵ Occorre altresì osservare – ancora a conferma dell'interesse dell'artista per l'Italia – che nella produzione di Robert Morris si può rintracciare un preciso riferimento a una vicenda cruenta legata alla caduta del fascismo in Italia. In un suo disegno compaiono due persone appese con la testa all'in giù: si tratta di Benito Mussolini e della sua amante Claretta Petacci, giustiziati nel 1945 in piazzale Loreto a Milano. Il disegno è stato esposto sia al Guggenheim Museum sia alla Galleria Leo Castelli di New York: con la sua particolarità è visibile nel catalogo della mostra al Guggenheim Solomon R. Guggenheim Museum Foundation (Krauss, Berger 1994), fig. 151, p. 295.



Fig. 11. Robert Morris, *Jumpers* (2014-2015), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

4. Rimemorare l'iconografia religiosa

L'attenta considerazione delle due installazioni permette anche di evidenziare la relazione dialogica che si manifesta nell'evocazione di alcuni motivi iconografici propri dell'ambito religioso. In *Moltingsexoskeletonsshrouds*, ad esempio, si possono rintracciare alcune configurazioni che richiamano i temi del Cristo morto e del Compianto su Cristo. Impossibile, in *Keep it to yourself* (Fig. 12), non riconoscere Cristo nella figura inerme che giace su una lastra che fuoriesce dal muro, avvolta nel sudario e con la testa leggermente rialzata. Nonostante la gamba sollevata possa suggerire una componente di vita, in realtà la percezione del sudario-guscio vuoto non lascia dubbi sullo stato di "non vita".



Fig. 12. Robert Morris, *Keep it to yourself* (2014-2015), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

La percezione religiosa viene rafforzata dall'altra figura che compone *Keep it to yourself*: seduta e reclinata verso il basso, completamente avvolta nel suo ampio mantello, rievoca una madre che piange il figlio. L'insieme, intitolato *Maybe They Won't Find Out* (Fig. 13), è composto da una figura accasciata, interamente coperta dal manto, con al suo fianco un'altra figura seminginocchiata la cui gestualità sembra portare conforto alla prima. Come si vede, la risonanza con le Marie disposte intorno al corpo di Gesù morto nei Compianti quattrocenteschi, in particolare quelli in terracotta, è del tutto evidente.



Fig. 13. Robert Morris, *Maybe They Won't Find Out* (2014-2015), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

La figura sdraiata sulla lastra, a sua volta, entra in un rapporto dialogico, interno alle serie, con le nove salme che compongono *The Big Sleep* (Fig. 14), le quali, per quanto possano variare nella disposizione (allineate o in ordine sparso), innegabilmente riconducono alla morte non individuale, come nel caso precedente, bensì “collettiva”, come quella che può concretizzarsi in occasione di un evento tragico.



Fig. 14. Robert Morris, *The Big sleep*, (2016), Galleria Leo Castelli, New York.

Fig. 15. Maurizio Cattelan, *All* (2007), Monnaie, Paris.

Per di più, si può notare un puntuale riferimento a un'opera recente di Maurizio Cattelan: *All*, realizzata nel 2007, composta da un gruppo di nove salme ricoperte da lenzuola realizzate in bianco marmo di Carrara (Fig. 15). Non si è certo in errore se in questo specifico caso si parla di citazione, di una vera e propria ripresa: sono nove in Cattelan e nove in Morris le salme posate a terra e ricoperte da un lenzuolo; cambia solo il colore, bianco nel primo caso, graffite nel secondo.¹⁶

In *Boustrophedons* è percepibile un altro riferimento all'iconografia religiosa: le figure poste a testa in giù con le gambe divaricate di *Criss-Cross* (Fig. 16) si aggruppano in una sorta di Giudizio universale capovolto che può trovare, pur con le ovvie e dovute differenze, un riferimento con quello michelangiolesco della cappella Sistina, dove una visione caotica e angosciata si manifesta non solo nei dannati, ma anche nei beati.¹⁷



Fig. 16. Robert Morris, *Criss-Cross* (2016), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

5. Il racconto dei titoli

I titoli assegnati a due o più figure che compongono le installazioni sono in grado, talvolta, di rivelare nuovi significativi indizi.¹⁸ Se, in apparenza, la denominazione di ogni sottogruppo scultoreo pare avere una contenuta connessione con le sculture stesse; solo in due casi la relazione figura-titolo permette l'affiorare di un senso più concreto. In *Moltingsexoskeletonsshrouds*, le falde che ricadono dalle braccia della figura appesa al muro creano una sinergia con il titolo *For Otto*, attualizzando un richiamo a Karl Wilhelm Otto Lilienthal, uno dei pionieri del volo che alla fine del XIX secolo, con l'aliante da lui stesso costruito sul modello delle ali degli uccelli, si librò in aria ripetutamente per alcune centinaia di metri.¹⁹ La configurazione della scultura che completa l'insieme di *For Otto* (Fig. 18), posta sul pavimento, che fa eco con il *Galata morente* dell'inizio del III secolo a.C., può forse richiamare la triste fine dello stesso Otto Lilienthal.

¹⁶ È quasi banale ricordare che al Guggenheim Museum di New York nel 2011, si è tenuta l'esposizione monografica di Maurizio Cattelan, dove erano esposte alcune "salme", sospese nell'assemblaggio disposto nello spazio della "rotunda" e che nel catalogo della mostra è presente la fotografia di tutta l'opera *All*, cfr. Spector 2011, p. 236.

¹⁷ Il gruppo *Criss-Cross* è stato messo in relazione con *Les bourgeois de Calais* di Auguste Rodin del 1884-1885.

¹⁸ I titoli completi dell'installazione *Moltingsexoskeletonsshrouds* sono: *Maybe they won't find out*, *Jumpers*, *She never Knew Him*, *Dunce I*, *Dunce II*, *What did You Expect?*, *Keep it to yourself*, *For Otto*.

¹⁹ Cfr. Carter 2015.



Fig. 18. Robert Morris, *For Otto* (2014-2015), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Il gruppo intitolato *Jumpers* (Fig. 11), composto da figure appese al muro – una verticale, l'altra rovesciata in caduta libera – è dunque in connessione con la sua stessa denominazione. Un altro caso, già preso in esame, risulta particolarmente interessante: si tratta di *Dunce I* e *Dunce II* (Fig. 7) in cui è in atto quella che può essere definita una “memoria in nuca”. Ma il cappello appuntito risuona soltanto con i lavori di Goya: *Dunce*, o la sola iniziale D, veniva apposta sui cappelli a cono fatti indossare ai bambini “somari”. L'origine più accreditata di questo “rituale”, nonché del suo nome, risale al XIII secolo, precisamente al monaco e filosofo francescano John Duns Scotus, il quale appronta il “berretto di duns” con ben altro scopo affinché i bambini potessero mantenere più a lungo la concentrazione e, di conseguenza, imparare meglio. Nel corso del tempo il “berretto” è dunque stato associato ai bambini “stupidi”, o di lento nell'apprendimento, per stigmatizzare e deridere i bambini “somari”.²⁰ Tuttavia, si può osservare che sono conici anche i cappelli indossati dagli aderenti al Ku Klux Klan, concepiti con l'intento di incutere terrore e, al contempo, di nascondere l'identità di chi li indossava. Non si esclude, inoltre, che addirittura questi copricapi a punta possano derivare dai *capirote*, utilizzati dalle confraternite spagnole.²¹

In *Boustophedons* il titolo *The Big Sleep* (Fig. 14) rinvia chiaramente al sonno, come attesta la posizione sdraiata a terra delle nove figure; un “grande sonno” che, per la presenza dello scuro sudario, è inequivocabilmente quello della morte. Ma *The Big Sleep* è anche il titolo di un romanzo del 1939 di Raymond Chandler, da cui è stato tratto un film noir con lo stesso titolo uscito nel 1946, diretto da Howard Hawks e interpretato da Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Anche in *Dark Passage* (Fig. 17), le sei “persone” in movimento stanno affrontando inevitabilmente un percorso oscuro, avvolte come sono in un pesante mantello che ne copre il corpo e la testa; quest'ultima, per di più, è circondata da un cappio che richiama l'immagine dei condannati al patibolo. Anche questo titolo è desunto da quello di altro film noir del 1947,²² così come lo sono *Out of the Past*²³ (Fig. 6) e *Criss-Cross* (Fig. 16)

²⁰ Si usa l'espressione somaro per una persona incapace di apprendimento e, talvolta, chi era costretto ad indossarlo veniva relegato in un angolo, detto angolo di *Dunce*. cfr. Grundhauser 2015. Si dice che anche i cappelli a punta delle streghe e dei maghi avessero la funzione di mantenere a lungo la concentrazione sui loro poteri.

²¹ In Spagna il *capirote* è un cappello di forma conica, parte dell'uniforme di alcune confraternite, che viene ancora indossato durante le rievocazioni della Settimana Santa. Ma il *capirote* veniva usato anche per nascondere il volto dei flagellanti e, come segno di umiliazione, da coloro che venivano arrestati dal Sant'Ufficio dell'Inquisizione. Con ascendenza al *capirote* spagnolo, il cappello del Ku Klux Klan è usato, forse per la prima volta, a New Orleans durante la Ribellione del 1768 per l'abolizione del *cabildo* spagnolo.

²² Un crime film – tratto dal romanzo *Giungla umana* del 1946 di David Goodis – è diretto, nel 1947, da Delmer Daves, ambientato a Los Angeles e interpretato da Lauren Bacal e Delmer Daves.

²³ Il film, tratto dall'omonimo noir, è diretto da Jacques Tourneur nel 1945 e interpretato da Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas.

rispettivamente del 1947 e del 1949.²⁴ Nei quattro i film che danno il titolo ai gruppi di sculture morrissiane, la trama è sempre incentrata su alcuni omicidi da risolvere.²⁵



Fig. 16. Robert Morris, *Dark Passage* (2014-2015), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Ma i titoli assegnati alle due intere composizioni che significato hanno? Per quanto riguarda *Moltingsexoskeletonsshrouds* si tratta di una parola composta da *Moltings-exoskeletons-shrouds*: dove il primo termine si riferisce alle mute, cioè al cambio della pelle di taluni animali, ed *exoskeletons* ai rivestimenti esterni dei corpi di alcuni vertebrati; l'ultimo termine, *shrouds*, invece, dal duplice significato, può essere usato sia per il panno di stoffa con il quale si velava il volto della salma e sia, per estensione, per il lenzuolo funebre che avvolgeva l'intero corpo del defunto. Insomma, un titolo che rimanda tramite le parole che lo compongono alla "forma" stessa delle "sculture", al modo in cui sono esse state realizzate: al punto da sembrare l'esoscheletro di un vertebrato, e ovviamente un sudario.

Il significato di *Boustrophedons*, infine, si riferisce a un particolare al modo di procedere di un tipo di scrittura che, di riga in riga, alterna la direzione: prima da sinistra a destra, poi da destra a sinistra. Potrebbe trattarsi di una sorta di allerta lanciata allo spettatore, un invito per attualizzare una lettura stratificata e non una linearità di significato.

6. Dal classico al barocco

Appare evidente che l'artista americano, nelle sue due ultime serie di opere, ha portato a pieno compimento una trasformazione del suo linguaggio espressivo, tanto da raggiungere una più completa dimensione figurativa. È infatti passato dall'astrazione razionale del minimalismo alla rappresentazione di "figure" del mondo.²⁶ Riguardo a questa trasformazione, Morris non ha fornito alcuna spiegazione, ha semplicemente dichiarato di non volere che gli si chiedano "le ragioni per cui non [ha] lavorato secondo un unico stile", in quanto "la ragione è che nell'arte non ci sono ragioni".²⁷

²⁴ Anche in questo caso, dal romanzo di Don Tracy è stato tratto il film nel 1949, con lo stesso titolo, diretto da Robert Siodmak, con protagonisti Burt Lancaster, Yvonne de Carlo, Dan Furea.

²⁵ Al riguardo cfr. Karmel 2017, p. 4.

²⁶ Robert Morris si è confrontato con il figurativo – diverso da quello qui proposto – nel chiostro piccolo di San Domenico a Reggio Emilia con un'opera intitolata *Less Than* e composta da un corpo privo di testa, chinato in avanti e in movimento, che porta sulla schiena un'anfora (o un'urna funeraria), cfr. Grenier 2005.

²⁷ Morris (2015, p. 5) precisa ancor meglio la sua decisione con queste parole: "Non voglio parlare dell'arte che ho realizzato mezzo secolo fa. Il Minimalismo non ha bisogno di sentirlo da me. Non voglio parlare dell'arte che ho fatto ieri. L'arte contemporanea fa già abbastanza baccano senza di me. Non voglio essere ripreso nel mio studio mentre fingo di lavorare. Non voglio partecipare a messe in scena di conversazioni sull'arte (la mia o quella altrui, passata o presente) che altro non sono che faticose performance dissimulate. Non voglio essere

D'altra parte, come dargli torto: in fondo "l'iconizzazione e l'astrazione non sono [...] che gradi e livelli variabili della figuratività" (Greimas 1984, p. 20). L'iconicità si manifesta quando i tratti che il formante aggrega sono sufficienti a permettere di interpretarlo come rappresentazione di un oggetto del mondo naturale. Al contrario, quando la spogliazione dei tratti figurativi vieppiù si intensifica, si rende palese l'astrazione. Il caso di Morris è un passaggio dall'astratto del minimalismo al figurativo dell'ultima produzione, dove il procedere iniziale – come è stato scritto – non è scevro di profondità, perché:

il proporre forme semplici non significa affatto semplificare il nostro rapporto con esse. La grande dimensione delle sculture minimal, la loro matrice gestaltica, il problema della relazione ambientale, sono fattori enormemente complessi, che implicano un riesame delle modalità consuete dell'osservazione, non più nei termini della mera ricerca di un significato, ma nei termini di una rinnovata e più consapevole capacità di percezione e di sperimentazione degli oggetti nella realtà che ci circonda (Panicelli 1979, p. 55).

Anche il "corpo" per Morris viene da lontano: ad esempio, si possono citare i lavori realizzati con Fluxus o con lo Judson Dance Theater di New York, l'influenza di Marcel Duchamp, le coreografie di danze dove entrano in gioco, nel rapporto tra corpo e spazio, il tempo, la luce e il suono. Lo stesso si può affermare per le impronte e i drappeggi, nonché per la "gravità", già presenti nella sua precedente produzione. Analogo discorso si può fare per il numeroso gruppo di disegni che va sotto la denominazione di *Blind Time*, la cui peculiarità è quella di lasciare le impronte delle dita su dei fogli, ma con una sottrazione molto significativa, quella dell'organo della vista: il lavoro viene svolto infatti dall'artista bendato (cfr, Criqui 2005). Il drappeggio, invece, è già presente nei *Felt Pieces*: per realizzarli Morris appoggia a terra grandi pezzi di pesante feltro su cui incide con un rasoio dei *patterns* che – come afferma Rosalind Krauss (1997, p. 56) – l'artista predispone i feltri con la sola finalità di appenderli al muro, dove la gravità finisce per produrre un disordine continuo; ciò che è stato definito anti-forma.

Ora, guardando dal punto di vista formale la produzione complessiva dell'artista americano si potrebbe intenderla come un percorso che va dal "classico" al "barocco", per dirla con Wölfflin (1888). Per quanto riguarda il classico è sufficiente riferirsi all'arte minimalista caratterizzata da rigore geometrico, essenzialità, semplicità, purezza formale; la seconda polarità, come si è già in parte visto, si manifesta in particolare riguardo alle pieghe e non solo.

7. La langue di Robert Morris

Come afferma *Émile Benveniste* (1970),²⁸ nel linguaggio verbale l'enunciazione è l'istanza di mediazione tra *langue* e *parole* che si manifesta nel concreto atto comunicativo, ma che in qualche modo è prevista dalla lingua. Cosa accade, invece, nella dimensione visiva? Nell'arte, in particolare, aggiunge Benveniste: "le relazioni significanti del 'linguaggio' artistico si devono scoprire all'interno di una composizione" (Benveniste 1969, p. 75);²⁹ dunque, nell'ambito della singola opera d'arte, senza alcun carattere generale riguardo all'arte stessa.

A questo punto occorre tentare di capire se le "creazioni" di Morris posseggano una qualche forma di *langue*. Donatello, Goya, Rodin, le impronte, il barocco, le iconografie religiose sono il passato che egli

intervistato da curatori, critici, direttori artistici, teorici, studiosi di estetica, esteti, professori, collezionisti, galleristi, intenditori di cultura, giornalisti o storici dell'arte sulle mie influenze, sugli artisti che preferisco, gli artisti che disprezzo, gli artisti passati, gli artisti contemporanei, gli artisti futuri [...] Tanto tempo fa ho preso l'abitudine, mai più abbandonata, di annotare invece che di parlare".

²⁸ La bibliografia riguardante l'enunciazione è veramente molto corposa; nel volume di Manetti 2008 è presente una mappatura delle pubblicazioni relative all'argomento e a esso si rimanda. Cfr. anche Marrone 2011.

²⁹ "L'arte è sempre [...] solo un'opera d'arte particolare, dove l'artista instaura liberamente opposizioni e valori di cui dispone a completo suo piacimento, senza dover attendere 'risposte' né eliminare contraddizioni, ma con l'unico compito di esprimere una visione, secondo criteri, coscienti o no, di cui la composizione intera rende testimonianza e diventa manifestazione", Benveniste 1969, p. 75.

privilegia e che la sua memoria trattiene e rimette continuamente in gioco. Tuttavia, se si accetta che queste componenti del passato possano essere considerate alla stregua di una *langue*, per Morris esse non costituiscono “la sempiterna e fallace continuità tra cause ed effetti” che la storia dell’arte canonica privilegia, tanto che in genere l’effetto prodotto da una determinata causa – come scrive Didi-Huberman (2000, p. 85) – “finisce per negare la stessa temporalità del suo oggetto assegnandolo alla sola forma della casualità”.

Allora che tipo di *parole visivo* si produce nell’artista americano? La risposta si trova nelle parole di Walter Benjamin:

ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l’adesso di una determinata conoscibilità. [...] Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l’immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l’adesso in una costellazione. [...] la relazione [...] tra ciò che è stato e l’adesso è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale (Benjamin 1926-1940, pp. 517-518).

L’atto creativo di Robert Morris – l’atto di *parole visivo* – può dirsi anacronico, di natura “immaginale”. Esattamente quanto si è detto a proposito della produzione artistica di Francisco Goya, che “mette in grado di percepire quanto vi sia di indomito nell’arte, che [...] consente di proiettarsi nel cuore del dramma della vita, proprio laddove evitiamo di inoltrarci” (Ortega y Gasset 1958, p. 11).

In conclusione, per comprendere ancor più in profondità le due serie che chiudono l’attività artistica di Morris – *Moltingsexoskeletonsshrouds* e *Boustophedons* – occorre convocare ancora altre parole: quelle del filosofo Jacques Derrida, attentamente meditate dall’artista americano.³⁰ Nel suo libro *La verità in pittura*, pubblicato nel 1978 in Francia e tradotto in inglese nove anni dopo, Derrida dedica una particolare attenzione al *paraergon*. Morris aveva già riflettuto concretamente su questo aspetto nel ciclo *Hypnerotomachia-Psychomachia*: inizialmente composto esclusivamente da cornici vuote (1984), a distanza di anni esso venne “riempito” da lastre metalliche trattate con patine e cere (1993).³¹ Le cornici vuote dapprima dichiarano il loro essere *paraergon*, per poi “ospitare” l’*ergon* non figurativo, su sollecitazione certamente del volume di Derrida. Ma è ancora una precisa considerazione del filosofo francese – a partire da Kant – che crea una vera e propria tangenza con i due ultimi lavori di Morris:

Esempio fra gli altri, i panneggi delle statue avrebbero la funzione di *paraergon* e di ornamento. Il che [...] vuol significare quello che non è interiore o intrinseco, come parte di ciò che non è interno o intrinseco, come una parte integrante, della rappresentazione totale dell’oggetto, ma che ne fa parte solamente in maniera estrinseca come un di più, un’addizione, un’aggiunta, un supplemento (Derrida 1978, p. 58).

Se è vero che – continua Derrida – “i panneggi delle statue sono accessori che ornano e insieme coprono le loro nudità, accessori uniti ai margini dell’opera, [essi] non fanno parte del tutto della rappresentazione”.

Che altro sono i *parerga* se non le serie scultoree che compongono *Moltingsexoskeletonsshrouds* e *Boustophedons*? Serie nelle quali l’isotopia della morte³² è continuamente rievocata e in cui il corpo-matrice ha lasciato solo la sua impronta.

³⁰ L’articolo di Morris pubblicato su *Critical Inquiry* nel 1989, è denso di riferimenti a Derrida, con citazione a Goodman, Kant, de Saussure, lo strutturalismo, a tutti gli effetti può essere considerato alla stregua una panoplia di riferimenti bibliografico dell’artista americano.

³¹ Il ciclo è conservato nella galleria della Fattoria Celle di Pistoia, cfr. Barilli 1994.

³² Cfr. Cincinelli 2020; Ferrari 2020.

Riferimenti bibliografici

- Balzac, Honoré de, 1831-1837, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Furne, Paris; tr. it., *Il capolavoro sconosciuto*, Rizzoli, Milano 2002.
- Barilli, R., 1994, a cura di, *Art in Arcadia. Arte ambientale: la collezione Gori nella fattoria Celle*, Allemandi, Torino.
- Benjamin, Walter, 1926-40, *Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982; tr. it., *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, 2 voll.
- Benveniste, Èmile, 1969, “Sémiologie de la langue”, *Semiotica*, I, pp. 1-12, pp. 127-135; tr. it., in *ib.*, “Semiotica della lingua”, in *Problemi di linguistica generale II*, il Saggiatore, Milano 1985, pp. 59-82.
- Benveniste, Èmile, 1974, “L'appareil formel de l'énonciation”, *Langages*, 17; tr. it., “L'apparato formale dell'enunciazione”, tr. it., in *ib.*, *Problemi di linguistica generale II*, il Saggiatore, Milano 1985, pp. 96-106.
- Bernard, Anne, 2000, *From Mnemosyne to Clio: the Mirror to the Labyrinth*, Skira-Seuil, Milano-Paris.
- Bredenkamp, Horst 2010, *Theorie des Bildakts. Über das Lebensrecht des Bildes*, Suhrkamp Verlag, Berlin; tr. it., *Le immagini ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Cincinelli, Saretto, 2020, “Asterisci (per Robert Morris)” in ead, a cura di, *Robert Morris Monumentum 2015-2018*, catalogo dell'esposizione della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 15 ottobre 2019-1 marzo 2020, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 12-23.
- Corrain, Lucia, 2016, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La casa Usher, Firenze.
- Criqui, Jean-Pierre, 2005, “Disegnare dalla tenebra: i *Blind Time* di Robert Morris”, in *Robert Morris, Blind Time Drawings, 1973-2000*, catalogo della mostra di Prato/Göttingen, a cura di id., Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci/Steidl, Göttingen/Prato.
- Damisch, Hubert, 1992, *Le jugement de Paris*, Flammarion, Paris.
- Deleuze, Gilles, 1988, *La pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris, tr. it., *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990.
- Derrida, Jacques, 1978, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris; tr. it., *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2007.
- Derrida, Jacques, 1978, *The truth in painting*, University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Didi-Huberman, Georges 2002a, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantôme selon Aby Warburg*, Minuit, Paris; tr. it., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Didi-Huberman, Georges, 2002b, *Ninfa moderna. Essai sur le drapeau tombé*, Gallimard, Paris; tr. it., *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, il Saggiatore, Milano 2004.
- Didi-Huberman, Georges, 2008, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Minuit, Paris, tr. it., *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Didi-Huberman, Georges, 2014, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Gallimard, Paris.
- Didi-Huberman, Georges, Semin Didier, 1997, *L'empreinte*, catalogo dell'esposizione di Parigi, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Fabrizi, Paolo, 2013, “Giustezza dell'anacronia”, con Mengoni A., *Carte Semiotiche*, Annali, 2013, pp. XXX.
- Ferrari, Federico, 2020, “La promessa mancata”, in *Robert Morris Monumentum 2015-2018*, a cura di Saretto Cincinelli, catalogo dell'esposizione della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 15 ottobre 2019-1 marzo 2020, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 58-63.
- Fontanille, Jacques 2004, *Le figure del corpo*, Meltemi, Roma.
- Greimas Aigirdas-Jullien, 1984, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60; tr. it., “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in Corrain Lucia, Valenti Mario, a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33-51.
- Grenier, Catherine, a cura di, *Less than*, Gli Ori, Prato 2005.
- Grundhauser, Eric, “The Dunce Cap Wasn't Always So Stupid”, 10 settembre 2015, <https://www.atlasobscura.com/articles/the-dunce-cap-wasnt-always-so-stupid> (consultato il 15 maggio 2020).
- Le Normand-Romain, Antoinette, 1998, a cura di, *1898: Le Balzac de Rodin* (catalogue de l'exposition au musée Rodin du 16 juin au 13 septembre 1998), Musée Rodin, Paris.
- Karmel, Pepe, 2017, *Robert Morris. Boustrophedons*, Leo Castelli Gallery, New York; tr. it., “Robert Morris: Dark Passage” in Cincinelli, Sandretto, a cura di, *Robert Morris Monumentum 2015-2018*, catalogo dell'esposizione della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 15 ottobre 2019-1 marzo 2020, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 26-39.



- Krauss Rosalind, 1994, "Robert Morris: autour du problème corps/esprit", *Art Press*, n. 193 (July-August), pp. 25-32.
- Krauss, Rosalind 1997, "Robert Morris: Soft Forms", in *Robert Morris, Recent Felt Pieces and Drawings 1996-1997*, Kunstverein Hannover.
- Krauss, Rosalind, Berger, Maurice, a cura di, 1994, *Robert Morris: The Mind/Body*, catalogo della mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- Manetti, Giovanni, 2008, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori -Università, Milano.
- Marin, Louis, 1973, *Utopiques. Jeux d'espace*, Minuit, Paris.
- Marrone, Gianfranco, 2011, *Introduzione alla semiotica del testo*, Laterza, Bari-Roma.
- Maraniello, Gianfranco, Denis, Isaia, a cura di, 2016, *Robert Morris. Scritti, film, video*, catalogo della mostra di Rovereto, Electa, Milano.
- Mengoni, Angela, 2016, "Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini", in *Carte Semiotiche*, 1, pp. 12-18.
- Montagu, Jennifer, 1991, *La Scultura Barocca Romana*, Allemandi, Torino, pp. 107-114.
- Morand, Katleen, 1991, *Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy*, Harvey Miller Publishers, London.
- Morris, Robert, 1966, "Notes on Sculpture", *Artforum*, IV, n. 6, pp. 42-44; ora in *Continuous Project Altered Daily: the Writing of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), MIT Press 1993, pp. 1-5; tr. it., in *Robert Morris. Scritti, film, video*, a cura di Maraniello Gianfranco, Denis Isaia, catalogo della mostra di Rovereto, Electa, Milano 2016, pp. 156-160.
- Morris, Robert, 1968, "Anti Form", *Artforum*, VI, n. 8, pp. 33-35; ora in *Continuous Project Altered Daily: the Writing of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), MIT Press 1993, pp. 41-50.
- Morris, Robert 1970 "Some Note on the Phenomenology of Making. The Search for Motivatrđ", *Artforum*, VIII, n. 8, avril, pp. 62-66; ora in ib., *Continuous Project Altered Daily: the Writing of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, pp. 95-118.
- Morris, Robert, 1989, "Word and Images in Modernism and Past Modernism", *Critical Inquiry*, 15, n. 2, pp. 337-347; tr. it., *Robert Morris Monumentum 2015-2018*, a cura di Saretto Cincinelli, catalogo dell'esposizione della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 15 ottobre 2019-1 marzo 2020, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 78-87.
- Morris, Robert, 1993, *Continuous Project Altered Daily: the Writing of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Morris, Robert, 2015, "A Few Thoughts on Bombs, Tennis, Free Will, Agency Reduction, the Museum, Dust Storms, and Labyrinths", *Critical Inquiry*, 41, n. 2, pp. 289-311; tr. it., *Quaderno catalogo della mostra. Robert Morris. Monumentum*, La Galleria, Roma, 2019.
- Morris, Robert, 2016, "The aesthetic passage: from darkness to overexposure", *Critical inquiry*, vol. 42, number 2, pp. 329-338.
- Nigro, Alessandro, 2014, "La forma del tempo nell'opera di Brancusi: Robert Morris e le categorie di George Kubler", *Letteratura & arte*, 12, pp. 151-171.
- Ortega y Gasset, José, 1958, *Goya*, Espasa Calpe, Madrid 1963; tr. it., *Goya*, SE, Milano 2000.
- Panicelli, Ida, a cura di, 1979, *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris: sculture minimal*, catalogo dell'esposizione della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 16 gennaio-2 marzo 1980, De Luca, Roma.
- Carter, Ratcliff, *Robert Morris. Moltingsexoskeletonsshrouds*, Leo Castelli Gallery, New York 2015.
- Schneller, Katia, 2008, *Robert Morris: sur les traces de Mnemosyne*, Éditions des archives contemporaines, Paris.
- Schneller, Katia, Wedell, Noura, a cura di, 2015, *Investigations. The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Nuova edizione [online], Lyon, ENS Éditions, (creato il 29 settembre 2019) disponibile all'indirizzo <https://books.openedition.org/enseditions/3784?format=toc>
- Spector, Nancy, 2011, *Maurizio Cattelan. All*, Guggenheim-Skira, Milano.
- Stoichita, Victor I., Coderch, Anna Maria, 1999, *Goya: The Last Carnival*, Reaktion Books, London; tr. it., *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, il Saggiatore, Milano 2002.
- Stoichita, Victor I., 2019, *Des corps. Anatomies, defenses, fantasmes*, Droz, Genève.
- Todorov, Tzvetan, 2011, *Goya. À l'ombre des lumières*, Flammarion, Paris; tr. it., *Goya*, Garzanti, Milano 2013.
- Vasari, Giorgio, 1586 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Giorgio Milanesi, Sansoni, Firenze 1882.
- Warburg, Aby, 2000, *Der Bilderatlas. Mnemosyne*, a cura di Martin Warnke, Akademie, Berlin; tr. it., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Ghelardi, Arago, Torino 2002.
- Wehn Damisch Teri, 1995, *Robert Morris, the Mind/Body Problem*, la SEPT/Vidéo, Paris.
- Wehn Damisch Teri, 2015, "Script of the film Robert Morris: The Mind-Body Problem", in *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, a cura di Schneller Katia, Wedell Noura, [online],



- Lyon, ENS Éditions, 2015 (creato il 29 settembre 2019), disponibile all'indirizzo: <http://books.openedition.org/enseditions/3847>.
- Wilson-Bureau, Juliet, Buck, Stephanie, 2015, *Goya. The Witches and Old Women Album*, The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton, London.
- Wölfflin, Heinrich, 1888, *Renaissance und Barock*, Ackermann, München; tr. it., *Rinascimento e Barocco*, Vallecchi, Firenze 1988.