

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

ELIO GRAZIOLI
Opera ultima

Nell'estate del 1950, a ottantun anni, André Gide decide di scrivere ancora un libro, un ultimo: le righe finali saranno di pochi giorni prima di morire. "Non so che cosa ne verrà fuori," inizia, "ho deciso di scrivere a caso. Impresa difficile: la penna (una stilografica) è sempre in ritardo sul pensiero. Ora ciò che importa è di non prevedere ciò che si sta per dire. Ma in questo entra sempre una parte di commedia." Uno sfizio, ma anche una sfida: "lasciarsi andare un po'," scrive alla fine di questo primo appunto, dopo aver chiamato in causa – in una sorta di sintesi di certe questioni delle avanguardie – automatismo, coerenza, casualità, rigore, contraddizione, illogismo: "Al di là della logica c'è una specie di recondita psicologia che qui mi sta più a cuore" (Gide 1987: 11).

Di quale "recondita psicologia" si tratta? Intanto si noti che Gide parla di "psicologia" e non di questioni di letteratura, che qui intende propriamente scavalcare, lui che aveva lottato per decenni con esse in un intrico di scrittura e vita che l'aveva fatto battezzare maestro della "letteratura d'esperienza" proprio pochi anni prima nientemeno che da Maurice Blanchot (Blanchot 1987). Avrò voluto anche rispondere a questa chiave di lettura, spostare altrove, tentare un'ultima volta di dirla tutta, di dire quello che viene o si può dire forse solo alla fine? Jacques Lacan nel suo testo sulla biografia di Gide scritta da Jean Delay raccoglie e sottolinea, anche se fulmineamente, l'idea di "fosforescenza" di questo testo ultimo, bagliore visibile solo al buio, nel momento in cui si spengono le luci, qui quelle della vita stessa:

[...] il Gide che negli ultimi suoi giorni s'accontenta di lasciare che la sua mano scorra sulla carta, mescolati, i racconti da almanacco, i ricordi d'infanzia e le prodezze galanti, che dal suo *Così sia* ricevono una strana fosforescenza? (Lacan 1974: 762)

Non si tratta tanto di sincerità, di cui pure Gide discute e di cui dice che “deve precedere” (Gide 1987: 13), che è un prerequisito, né di oltrepassare i propri limiti, questioni che impegnano Blanchot in un groviglio teorico ed esistenziale di verità e menzogna, morale e bello stile, con un'enfasi posta sulla scrittura come “esperienza vitalmente pericolosa”, “esperienza sconveniente e oscura” (Blanchot 1987), che non è ciò che interessa ora Gide. Si tratta piuttosto di “naturalità”, altro paradosso, ma di altro genere, reconditamente psicologico. “Ci fu un tempo [...]. Ora scrivo come viene, e aspiro soltanto a essere naturale”, cioè “senza un progetto preciso, senza un piano” (Gide 1987: 21). Rispetto a questo, le questioni di “teatralità” ed “eccentricità” – date come opposti della naturalità – devono restare “pressoché incoscienti”. Si tratta, precisa, di non “impantanarsi nell'immaginario” (ivi: 22), di cercare di essere reali, di dire il proprio essere reali. Compito impossibile, possibile solo alla fine, quando, di fronte alle circostanze che ci dicono di essere al capolinea, rispondiamo con un “ancora una, questa volta riesco a essere veramente naturale”. Non si tratta allora della paura della morte, né della pulsione di morte, non della nostalgia né del pentimento, ma di un'ulteriore affermazione della vita che ha il senso di un ritrovamento, perché non si affida al linguaggio, nel senso del “finalmente troverò le parole giuste”, ma si abbandona alla naturalità dell'esserci, al percorrere in tutte le direzioni il territorio in cui ci si è trovati. E dunque l'ultimo paragrafo è un andare avanti senza rimpianti né denegazioni, né, del resto, esternazioni né progetto:

No! Non posso affermare che con la fine di questo taccuino tutto sarà concluso; che si tratterà di un punto fermo. Forse sentirò il desiderio di aggiungervi ancora qualcosa. Di aggiungere non so cosa. Di aggiungere. Forse. All'ultimo minuto, di aggiungere ancora qualcosa... Ho sonno, è vero. Ma non ho voglia di dormire. Mi sembra che potrei essere ancora più stanco. C'è una certa ora della notte, non so quale, o del mattino...

Ho ancora qualcosa da dire? Ancora da dire non so che cosa. La mia posizione nel cielo, in rapporto al sole, non deve farmi trovare meno bella l'aurora (ivi: 98).

Il sapere di stare per morire in alcuni fa di quello che resta da vivere un periodo molto singolare, non si dirà come un nuovo inizio, espressione che risente di tutta la retorica di un rovesciamento, piuttosto moto di reazione che comporta un misto di eccitazione e di abbandono all'istinto, di voglia di continuare diversamente e insieme di qualcosa d'altro. Forse non c'è rischio, non c'è senso di perdita, si ha l'impressione di poter fare quello che si vuole – si pensa agli intralci o remore, minimi o massimi, che hanno impedito o trattenuto dal farlo fino a quel momento –, o che si deve, si sente di doverlo fare. Si guarda indietro ma non in senso prospettico, bensì rompendo la continuità attraverso un salto per cui si guarda al passato più lontano – o vi si torna senza saperlo? – a scapito di quello più vicino. Non c'è tanto, o volutamente, una “intemperività”, un “anacronismo”, per usare i termini che Edward W. Said riprende da Adorno per definire lo “stile tardo”, della tarda età (Said 2009), ma piuttosto una volontà di provarci un'ultima volta, questa volta in maniera più esplicita e decisa, senza scrupoli nei confronti del pubblico, senza timori di equivoci o incomprensioni. Allo stesso tempo si guarda già da un altro punto, da un dopo, da un al di là della morte, da una sorta di “postumità”, non solo perché non si sa se si riuscirà a portare a termine ciò che si inizia, che ha molte probabilità di poter essere noto solo dopo la propria morte, o perché si pensa a consegnare la propria opera a chi verrà dopo, ma anche perché ci si guarda già da quel dopo.

La “postumità” è intesa qui come la naturalità di Gide: quando so di dover morire a breve, è come una condizione assunta, uno stato speciale, una posizione particolare in cui opero, quella non tanto di pensare al dopo quanto già ora *dal* dopo. Parrà pretenzioso e inammissibile, ma è uno scavalco della morte, proprio mentre è lì ben certa, più di quanto lo sia in condizione normale, quando in realtà si riduce a un pensiero, a un “immaginario”, sempre nel senso di Gide di cui sopra.

Lo si vede bene, a noi pare, quando la postumità è addirittura voluta,

pretesa, per cui quello che faccio in questo ultimo periodo, intendo che venga reso noto solo dopo la mia morte. Perché? Le ragioni e i casi possono evidentemente essere diversi, a noi qui interessa considerarne introduttivamente due in particolare, entrambi un po' spurfi, per la verità, rispetto al sapere di morire, ma paradigmatici delle questioni in gioco. Uno è quello di Marcel Duchamp, che non stava per morire, ma la cui decisione di postumità è strategica. Essa rientra, oltre che nella scelta di non stare al gioco del mondo dell'arte – potremmo dire di “fare il morto” –, nelle dinamiche di anticipo e ritardo che l'artista ha messo in atto fin dall'inizio nella sua opera. Così, per prendere due esempi espliciti, se il *Grande Vetro* (1915-23) era anche indicato come “ritardo in vetro”, il ready-made *Anticipo sul braccio rotto* (1915), ovvero la pala da neve, rende manifesto che i due sono legati intrinsecamente; così la realizzazione di ogni ready-made è regolata come un “appuntamento”, fissato in anticipo ma dal significato che si iscrive, anche letteralmente incisa su ognuno, all'atto dell'incontro (cfr: Lyotard 1977). Che dunque l'ultima opera, *Dati: 1) la caduta d'acqua, 2) il gas di illuminazione* (1946-66), venga tenuta segreta – e il segreto non è qui questione marginale – per più di venti anni e voluta postuma, dà un'ulteriore sterzata a quelle dinamiche perché tra anticipo e ritardo viene interposta la morte [Fig. 1]. La postumità non è più tanto un consegnare un'opera ai posteri piuttosto che ai contemporanei, ma un annodare il prima e il dopo, un immaginare di guardare e guardarsi da un dopo anticipato, mentre l'adesso è differito. È una situazione come quelle immaginate in tanti componimenti letterari, detti prosopopee, in cui a parlare è un morto che conferisce dall'aldilà, “finzione di una voce oltre la lapide” (Flatley 2015: 211).¹

.....
 1 Flatley mostra bene le dialettiche in atto nella prosopopea, il rapporto con la morte, il sentimento personale e il ruolo pubblico, il lutto e la melanconia, il senso di isolamento e il desiderio di inclusione, alla luce del dopo: “Questo atto eroico volto a strappare la sensualità e il piacere dal 'Post' è per me il gesto pop paradigmatico, un perfetto esempio di come il modo di vedere pop di Warhol gli permetta di sentirsi un incluso, di riabitare e reinventare il mondo immaginario attorno a lui” (Flatley 2015: 226). C'è in questa analisi un importante spunto di interpretazione anche del post di postmodernità. Preme qui spendere una parola sulla diversa chiave che Flatley propone rispetto alla più frequentata teoria del

Fig. 1
 Marcel Duchamp (1946-66),
*Dati: 1) la caduta d'acqua, 2) il
 gas di illuminazione*, dettaglio,
 Philadelphia Museum of Art,
 Philadelphia.



A noi Duchamp dice insomma che nella condizione dell'“opera ultima” c'è un groppo temporale di questo genere.² Come esso abbia a che vedere anche con quella “naturalzza” di cui diceva Gide è già evidente in quella con cui Duchamp ha tentato di vivere tutta la sua vita nel mondo dell'arte e nell'arte, ma diventa ancora più significativo nel secondo caso di postumità.

Si tratta di quello celeberrimo dell'*Abécédaire* di Gilles Deleuze.³ Deleuze lo dice esplicitamente in apertura: “Parlo da dopo la mia morte”, in uno stato, dice, che oscilla tra quello di puro archivio e quello di puro spirito. La distinzione è doppiamente interessante, sia perché mette in questione i temi dell'archivio e, per dirla in termini d'arte contemporanea, del “concetto”, sia perché in realtà l'*Abécédaire* è una registrazione video in cui il filosofo si espone personalmente e fisicamente, quindi, senza cadere nelle trappole del corpo e del sé, non è neppure pura scrittura, parola-documento, “foglio di carta”, dice vezzosamente, come le sue opere, né voce disincarnata che parla dall'aldilà; è qualcosa d'altro ancora.

.....
 trauma, esposta in particolare, negli studi d'arte, da Hal Foster (Foster 2006).

2 Sulla lapide della sua tomba, com'è noto, vorrà scritto: “Del resto sono sempre gli altri a morire”.

3 Film-intervista girata nel 1988-89 e diffusa a puntate nel 1995, poi pubblicata in DVD nel 2004.

Intanto questa postumità è più direttamente collegata al nostro tema: Deleuze sa di essere malato e di avere ancora poco da vivere e decide di usare questa modalità, decisione ancor più penetrante perché anticipata da un'ultima opera che ha già l'impostazione della riflessione finale nella quale intende fare il punto del proprio percorso e della propria eredità, cioè *Che cos'è la filosofia?*, significativamente scritta a quattro mani con Félix Guattari. Vi si legge nella prima pagina dell'introduzione:

Ci sono dei casi in cui la vecchiaia dona non già una eterna giovinezza ma al contrario una libertà sovrana, una necessità pura, quando possiamo disporre di un momento di grazia tra la vita e la morte in cui tutti i pezzi della macchina si combinano per inviare verso il futuro un tratto che attraversa le età: Tiziano, Turner, Monet (Deleuze 1996: IX).

I nomi di artisti indicano bene che la fonte d'ispirazione viene ancor più dall'arte che dalla filosofia.

Deleuze parla di vecchiaia, ma ha già in mente l'opera ultima come la intendiamo qui. Il momento ultimo, sapendo di dover morire, è un momento "singolare", nel senso che spiega bene John Rajchman:

la questione della "singolarità", in opposizione alla "particolarità" (e dunque alla "universalità"), acquista un'importanza e un ruolo decisivi, spesso associati alle nozioni cangianti di invenzione, creazione o sperimentazione, al loro ruolo nella natura di "lavoro" nell'opera d'arte, e per estensione della filosofia o del pensiero (Rajchman 2013).

Poi lo associa a Foucault:

Per lui i momenti singolari erano attuali, contemporanei, intempestivi; è solo da essi che sorgono gli atti di pensiero, attraverso la sperimentazione di nuovi modi di vedere, di dire, di fare, e dunque di "essere insieme" nel pensiero. L'idea stessa di "archivio", in rapporto al pensiero o all'arte, cambia: non si fa ricerca storica per "ricordare il passato", ma al contrario come un atto che "evenzializza" in qualche modo una "contro-memoria" e un pensiero al presente. Ma in che senso allora tali momenti del "reale" o della "sperimentazione" nel pensiero e nell'arte restano singolari? Cosa accade quando essi stessi "ricadono nella sto-

ria"? Perché questo era il tono delle "ultime" riflessioni sui momenti che restano singolari in *Che cos'è la filosofia?*, nel 1991. Gli iniziatori nel dopoguerra della French Theory e i loro sostenitori erano invecchiati o erano morti; in che modo le loro invenzioni potevano continuare a vivere o a sopravvivere? Si era già discusso molto la questione di un mondo "post-teorico" o "post-critico", in cui questo momento francese singolare di invenzione e sperimentazione della teoria cadeva a poco a poco nell'oblio o, che è lo stesso, si trasformava in nostalgia di un'epoca trascorsa. L'espressione "pedagogia del concetto" per esempio, deve senza dubbio molto alla "pedagogia dell'immagine" di Godard, punto chiave del saggio di Deleuze del 1976, incentrato sulla nozione connessa di "giusto un'idea". Ma, intanto che Deleuze termina il suo libro, Godard aveva capito che le cose non potevano più continuare come prima, e si girava piuttosto verso l'"opera ultima", come la sua *Storia(e) del cinema*. Effettivamente il progetto del libro *Che cos'è la filosofia?* è annunciato nelle ultime pagine dello studio di Deleuze sul cinema in opposizione alla malinconia "post-teorica" o "post-cinematica" di Godard (Rajchman 2013).

Sono dunque Godard e il "post" a (rischiare di) essere malinconici: questa distinzione è evidentemente importante perché il discriminare è delicato e fragile. Non c'è malinconia nel saper di morire che si va qui indagando, e il dopo di cui si parla non è il "post" di una critica, né di una decostruzione, di ciò che precede. Questa almeno la posta in gioco, non un riscatto, non una rilettura, non uno sfogo, ma un momento "singolare", reale, non immaginabile, né simulabile. Sto per morire, mancano solo un certo numero di giorni. Sono stati realizzati numerosi film su questa situazione, perché l'immaginario vi si può scatenare tanto quanto la riflessione sulla morte. Ma qui non è questo a essere in causa, bensì proprio l'opposto: ancora un'opera, quella "naturale" – un evento, una contromemoria, dice Rajchman, un pensiero al presente. Mettendo insieme Deleuze e Duchamp si potrebbe dire che il presente può essere vissuto solo come una postumità, solo in una dimensione supplementare, un gioco di anticipazione e ritardo che scavalca ogni senso del presente immediato. Così, per venire ai casi artistici che abbiamo scelto, anziché quello controverso di Willem de Kooning, che cambia stile quando cade vittima di una malattia neurologica degenerativa, ci interessa di più



Fig. 2 (a sinistra)

Willem de Kooning (1986), *...E il gatto (Senza titolo XI)*, olio su tela, 177,8 x 203,2 cm, the Willem de Kooning Foundation, New York.

Fig. 3 (a destra)

Willem de Kooning (1986), *Senza titolo*, olio su tela, 195,6 x 223,5 cm, the Willem de Kooning Foundation, New York.

quello, per alcuni versi sconvolgente, di Hans Hartung. De Kooning comunque “sapeva di essere giunto alla fine del suo viaggio”, ha dichiarato il suo assistente Tom Ferrara (Stevens e Swan 2006: 694), ma la sua era una malattia lenta, che lo consumò pian piano per tutto un decennio, gli anni Ottanta. Il suo caso è particolarmente interessante dal punto di vista di quella che Karl Jaspers ha chiamato “patografia”, ovvero dell’isomorfismo tra malattia, una forma di Alzheimer; e stile pittorico: il maestro della pennellata vigorosa, della materia e del tormento ossessivo della composizione, infatti, ora si abbandona alla fluidità del gesto come senza forze per dirigere e reagire, i bianchi prendono il sopravvento come i vuoti di memoria di cui soffre, la frammentazione della composizione e l’effetto di sospensione sembrano il corrispettivo del vagare della mente da un momento di consapevolezza all’altro⁴ [Figg. 2 e 3]. Pur mantenendo la medesima struttura compositiva, de Kooning sembra ora dipingere la propria stessa mente in preda alla malattia, il suo funzionamento e la sua cartografia, come una mappa del proprio cervello.

4 Per la vicenda degli ultimi anni di de Kooning si veda la descrizione dettagliata e le discussioni che sorsero intorno all’opera in Stevens e Swan (2006: 679-727).



Fig. 4

Bernard Derderian, Jean-Luc Uro e Hans Hartung nello studio di Hartung, 11 settembre 1989. Foto André Villers, Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

La questione ha una sua notevole rilevanza, oltre che per il rapporto tra mente e arte, anche per quello che stiamo trattando: qui c’è abbandono al *continuum* temporale, probabilmente un godimento nell’affidarsi al flusso; c’è specularità, corrispondenza tra malattia e pittura; non c’è reazione, non c’è nodo, né scavalcamento.

Hartung invece è quasi l’opposto. Nel dicembre 1986 entra in coma per un problema cardiovascolare cerebrale e ne esce fortemente segnato, fisicamente costretto sulla sedia a rotelle. Lungi dal farsi inibire dalle difficoltà motorie, l’artista torna in studio e si inventa degli strumenti ad hoc e relative modalità pittoriche [Fig. 4]. Usa rami di alberi e in particolare adatta ai suoi scopi lo spruzzatore normalmente impiegato per dare il verderame alle viti. Il risultato è una serie di opere del tutto diverse dalle precedenti e tanto libere e scomposte da aver lasciato basiti e perplessi i primi commentatori. Hartung sembra non tanto rinato, quanto liberato, disinibito, senza più scrupoli estetici, formali: colature, schizzi, sgocciolature, strisciate non solo dominano le superfici, ma talvolta le ricoprono per intero



Fig. 5 (in alto)
Hans Hartung (1989),
T1989-R47, acrilico su tela,
200 × 250 cm, Fondation
Hartung-Bergman, Antibes.

Fig. 6 (in basso)
Hans Hartung (1989),
T1989-U27, acrilico su tela,
130 × 162 cm, Fondation
Hartung-Bergman, Antibes.



senza ulteriori interventi compositivi [Figg. 5 e 6].

Anche nel suo caso si potrebbero vedere tratti di “patografia” negli spruzzi e nelle esplosioni, che non si è esitato a definire violente, come trasposizione delle esplosioni sanguigne vascolari. Ma Hartung non si limita a trascrivere, ad assecondare, entra in uno stato di singolarità, pare “trovare invece che cercare”, secondo la famosa formula di Picasso. Ora fa quello che vuole, come se bastasse questo, non senza sofferenza e tormento, ma con quella stessa “naturalità” di cui parla Gide che infine vuole dire, fare ciò che era rimasto non detto e al tempo stesso qualcosa che non pensava di avere ancora da dire.

Il risultato potremmo definirlo per un verso il lato oscuro, propriamente informe, dell’Informale di cui Hartung era stato uno dei precursori, per un altro verso l’inatteso, il non calcolato. “C’è sempre

qualcos’altro da esprimere e si ha sempre voglia di andare più lontano”, dichiara. “Questo piacere di dipingere è il piacere di vivere. Non ci si può fermare” (Burluroux 2009 [2]: 18). Piacere dunque, non rassegnazione né nostalgia, e affermazione della vita, non timore della morte. “Una nuova giovinezza”, la chiama anche (Burluroux 2009 [1]: 61), e non paia retorico o scontato, perché è “nuova”. Qui il sapere di essere alla fine del cammino viene come scansato dal sapere più preciso di una data molto vicina e più reale. Questo surplus di reale scombina la continuità di uno stato esistenziale normale e innesca un meccanismo originale: “ancora uno”, anzi per Hartung in particolare “ancora molti” – forse neppure uno a uno, ma visti già molti fin dall’inizio –, quasi che finalmente sappia esattamente cosa fare, come se li vedesse già da dopo, dunque si precipitasse a finire, a svolgere il proprio compito.⁵

Ma la notizia dello scadere del proprio tempo di vita non arriva solo a tarda età, può giungere in qualsiasi momento, in età anche per niente tarde; allora l’opera ultima assume altri caratteri anche molto diversi caso per caso, ma in particolare può diventare la messa in atto di una vera e propria strategia, come la postumità di Duchamp, perché cambia il rapporto con la vita e con la morte.

Anche qui, ad alcuni casi anch’essi arcinoti come quelli di Felix Gonzalez-Torres o Robert Mapplethorpe preferiamo quello per noi più esemplare di Martin Kippenberger. Ma vediamo innanzitutto i primi due.

La delicatezza e il lirismo di Gonzalez-Torres, il suo minimalismo dell’animo ancor prima che delle forme e dell’estetica, è commovente come raramente è stata l’arte del XX secolo. Le sue opere sono composte da pochi oggetti e segni che si caricano di un significato potente e impreveduto perché legati a temi esistenziali invece che fissati nella loro autonomia formale.

È già stato sottolineato come “la cifra ‘due’ sia onnipresente” in Gonzalez-Torres. “La sua unità di base dell’estetica è doppia”, ha scritto Nicolas Bourriaud (1998: 52), precisando poi che il due non è quello dell’opposizione, ma quello della “coppia” e della “coabitazione”.

.....
5 Il tema del “lavoro” come, in definitiva, unica ragione di vivere è un tema ricorrente e tutto da interrogare in simili circostanze.



Fig. 7
Felix Gonzalez-Torres (1993), *Untitled (Strange Bird)*, affiche in distribuzione, 85 x 113 cm.

Dapprima è l'amore a dominare, di cui è decantata la sintonia (due orologi che segnano la stessa ora) o la parità o altro carattere di uguaglianza d'essere e di sentire (due cerchi, lampadine accese...), poi il compagno si ammala di Aids e subentrano i temi della malattia e della morte imminente (elettroencefalogrammi, diagrammi di analisi del sangue, caramelle in quantità secondo il peso del compagno, le lampadine si fanno rosse...), infine arriva inesorabile anche la propria malattia e l'annuncio della morte.

Qui si situa la specifica versione di opera ultima di Gonzalez-Torres. Nel suo caso a sembrarci singolare è il trasferimento della particolare dimensione di duplicità dall'amore alla morte, perché le due morti, del compagno e sua, dal momento in cui viene annunciata la sua appaiono più che in successione quasi come in sovrapposizione: alla memoria sempre presente dell'amante morto si sovrappone la coscienza della propria morte imminente; come a loro volta due "amanti perfette" – secondo il titolo di una delle sue serie –, le due morti sono compresenti, mai separate. Che morte è allora questa doppia? Una che in sé contiene un intrico temporale, un altro tipo di postumità, quello della sopravvivenza alla morte dell'amato, come

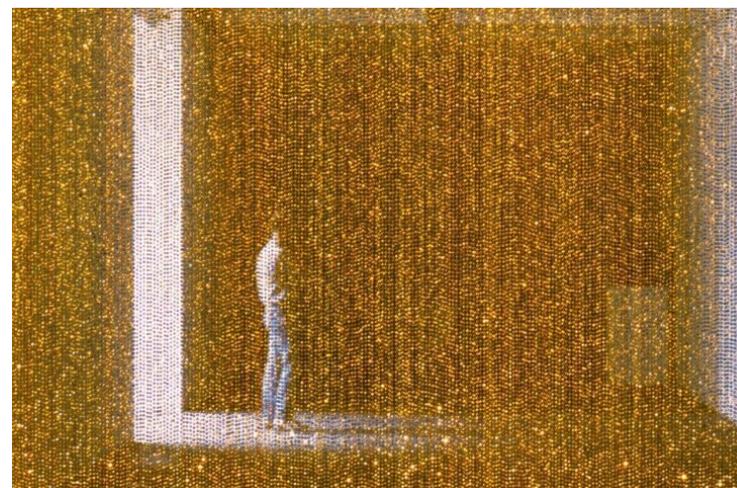


Fig. 8
Felix Gonzalez-Torres (1995), *Untitled (Golden)*, installazione.

se ora si pensasse a essa come già da dopo la propria. Allora la moltiplicazione che segue il due, che caratterizza le ultime opere, dalle ghirlande di lampadine (*Leaves of Grass*, 1992) e le cortine di perline ora verdi o oro, intitolate significativamente *Beginning* (1994), alle fotografie delle tracce sulla sabbia o nella neve (*Untitled*, 1993-94) e degli uccelli in volo (*Untitled*, 1995) contengono il senso di una morte vista da fuori, da oltre [Figg. 7 e 8].

Quanto a Mapplethorpe, ammalatosi anch'egli di Aids nel 1986, la sua opera ultima è incentrata da un lato sullo "scandalo", percepito da alcuni come tale (Delpeux 2009: 109-110), della pubblicazione sul quotidiano "Libération" del 12 marzo 1989 della famosa fotografia scattata all'inaugurazione della sua mostra allo Whitney Museum di New York, ultima apparizione in pubblico nell'estate dell'anno prima, in cui è su sedia a rotelle, consumatissimo dalla malattia ormai allo stadio finale. L'esibizione di quei segni di devastazione fu percepita come sconsiderata e inaccettabile immagine – anticipo, se possiamo permetterci di dire noi – di morte. Fu una sorta di performance, questa di Mapplethorpe? Comunque sia, nello stesso anno si era fatto un autoritratto già alquanto diretto e preciso, anche se con il

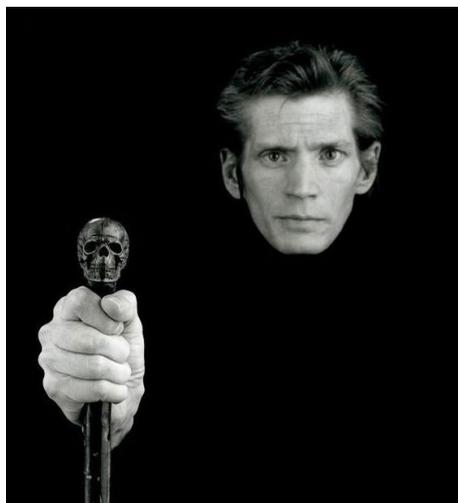


Fig. 9
Robert Mapplethorpe (1988),
Autoritratto, fotografia argen-
tica in bianco e nero, 50 x 60
cm, Robert Mapplethorpe
Foundation, New York.

volto meno deturpato: da uno sfondo nerissimo sul quale il corpo scompare, emergono come sospese nel vuoto la testa e la mano chiusa a pugno sul bastone con un teschio per pomello, scuro e dalle orbite e cavo nasale neri come lo sfondo [Fig. 9]. Mapplethorpe guarda dritto e fisso verso di noi, così come il teschio, se quelle orbite possono identificare uno sguardo – sguardo altro, implacabile. Il bastone è impugnato come uno scettro: re del regno della morte, dell'oscurità – della skiagrafia – che ci guarda già da quell'altra parte. Dall'altro lato, prima di morire, già immobilizzato a letto,⁶ l'artista ha eseguito tutto un ultimo gruppo di fotografie che si presenta come una vera e propria variazione sul tema attraverso soggetti diversi. Il primo soggetto è il volto in tre varianti legate tra loro. Abbiamo *Ermes*, di marmo bianchissimo, dai lineamenti perfetti – bellezza assoluta, eterna, armonia di carne e pietra, di amore e morte, di curve e geometria, di scultura e fotografia, così come di bianco e nero, luce e ombra. Le orbite sono senza pupilla, ma lo sguardo che si indovina dall'espressione è abbassato, a sua volta perfetta sintesi di interiorità ed exteriorità [Fig. 10]. Ad esso vanno accostati volti di giovani afroa-

6 Anche nel suo caso, il ruolo degli assistenti è determinante e significativo, non solo per l'aiuto e la testimonianza ma anche per il ruolo di veri e propri custodi e interpreti delle indicazioni di malati al limite della consapevolezza (tanto da lasciare quasi ogni volta uno strascico di polemiche sull'autenticità delle opere).

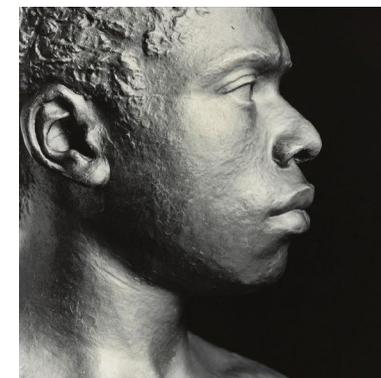


Fig. 10 (in alto a sinistra)
Robert Mapplethorpe (1988),
Ermes, fotografia argen-
tica in bianco e nero, 50 x 60 cm, Ro-
bert Mapplethorpe Foundation,
New York.

Fig. 11 (in alto a destra)
Robert Mapplethorpe (1988),
Busto nero, fotografia argen-
tica in bianco e nero, 50 x 60 cm, Ro-
bert Mapplethorpe Foundation,
New York.



Fig. 12 (in basso a destra)
Robert Mapplethorpe (1988), *Teschio*, fotografia argen-
tica in bianco e
nero, 50 x 60 cm, Robert Mapplethorpe Foundation, New York.

americani: un'altra forma di bellezza e di perfezione, nera; i loro occhi sembrano avere la pupilla segnata e guardare fisso dritto davanti a sé, verso di noi o, di profilo, fuori dall'immagine [Fig. 11]. Un terzo "volto" è poi il teschio, con sullo sfondo un fascio di luce nella cui direzione sembra "guardare" attraverso le orbite vuote; la bocca non ha i denti davanti, per cui presenta un altro foro scurissimo, sospeso a sua volta tra un tentativo di dire e la sua impossibilità [Fig. 12]. Il secondo soggetto è la ripresa di altre figure classiche, sempre da sculture greco-romane bianchissime. C'è un lottatore, osservato da due punti di vista, uno di fronte, tagliato appena sotto il sesso: il volto



Fig. 13 (in alto a sinistra)
Robert Mapplethorpe (1989),
Lottatore, fotografia argentea in
bianco e nero, 50 x 60 cm, Robert
Mapplethorpe Foundation, New
York.

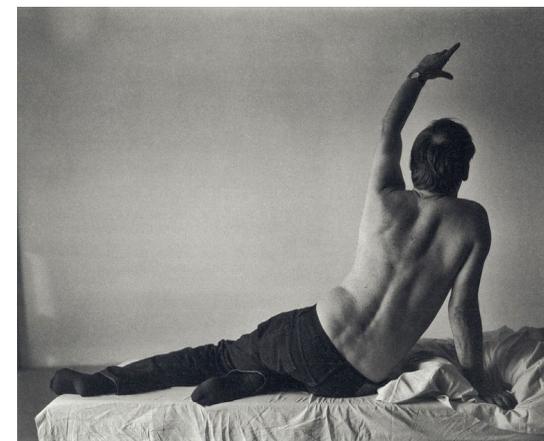


Fig. 14 (in alto a destra)
Robert Mapplethorpe (1989),
Lottatore, fotografia argentea in
bianco e nero, 50 x 60 cm, Robert
Mapplethorpe Foundation, New
York.

Fig. 15 (in basso a sinistra)
Robert Mapplethorpe (1989), *Cupido dormiente*, fotografia argentea in
bianco e nero, 50 x 60 cm, Robert Mapplethorpe Foundation, New York.

risulta di profilo, le pupille sono segnate, il piglio appare deciso; l'altro è còlto di spalle, per cui sembra piuttosto un "cubista", un danzatore che esibisce la sua prestantza fisica [Figg. 13 e 14]. A queste figure se ne unisce infine un'ultima, diversa dalle altre nell'impostazione e rivelatrice come un vero e proprio finale: ora si tratta di un Cupido dormiente, ripreso per intero, mollemente adagiato su un giaciglio sostenuto da un leone, meditativo e sensuale [Fig. 15]. Che cosa significa? È Mapplethorpe stesso sul proprio letto di morte? È la fine

Fig. 16
Martin Kippenberger
posa per la serie *La
zattera della Medusa*,
(1996). Fotografia in
bianco e nero di Elfie
Semotan.



dell'amore (ma al tempo stesso un nuovo oggetto del desiderio)? Resta un ultimo dettaglio: Cupido è rivolto dall'altra parte rispetto a noi e sembra guardare un quadrato bianchissimo, di luce assoluta, posto in alto a sinistra sullo sfondo nero. Luce, perfezione, apertura, opposto (negativo fotografico) del quadrato di Malevič, qualsiasi cosa sia, è l'apparizione non della fine ma del dopo.

Ma, dicevamo, è l'opera ultima di Martin Kippenberger quella che ci interessa qui maggiormente. Agli inizi del 1996 l'artista scopre di avere un cancro che lo ucciderà il 7 marzo dell'anno seguente a soli quarantaquattro anni. Durante l'estate di quell'anno progetta le ultime due serie di dipinti, entrambe con il tema della morte al centro, entrambe con una particolare modalità di rimando storico.

La prima ruota intorno alla *Zattera della Medusa*, il capolavoro di Théodore Géricault del 1819, rievocazione, come si ricorderà, dello spaventoso naufragio di una fregata francese che assunse subito il valore simbolico del naufragio della Francia stessa. Kippenberger non è nuovo a operazioni del genere, di partire cioè da un'opera o da un evento del passato, ma quello che di particolare introduce questa volta è che, in preparazione dei dipinti, si fa fotografare egli stesso nei ruoli delle figure principali del quadro originale [Fig. 16]. Le pose sono approssimative, né Kippenberger si preoccupa dei dettagli dell'abbigliamento o della nudità, tanto meno degli accessori e dell'ambientazione, che sono semplicemente costituiti da un letto e un lenzuolo bianco che a volte usa come drappo, e dall'orologio,



Fig. 17 (a sinistra)
Martin Kippenberger
(1996), *Senza titolo*
(dalla serie *La zattera della Medusa*), olio su tela, 100 x 120 cm, Estate Martin Kippenberger.



Fig. 18
Martin Kippenberger (1996), *Senza titolo* (dalla serie *La zattera della Medusa*), olio su tela, 200 x 240 cm, Estate Martin Kippenberger.

simbolo evidente del tempo di cui qui è questione, che mantiene noncurante al polso e che riprodurrà ostentatamente nei dipinti [Fig. 17]. Queste fotografie hanno dato luogo ciascuna a quadri di-

Fig. 19
Martin Kippenberger (1996), *Jacqueline: The Paintings Pablo Couldn't Paint Anymore*, olio su tela, 180 x 150 cm, Estate Martin Kippenberger.



stinti, ben sedici, a cui se ne aggiunge un ulteriore di formato molto più grande che ricompona la scena per intero. In realtà, il risultato è un intrico di figure che poco ha a che fare con l'originale, ma tutti i personaggi sono raccolti sulla zattera e l'insieme si presenta come un rifacimento di quello [Fig. 18]. Sopra l'ammasso di corpi e di segni scomposti in tutti i sensi, sospeso in alto a sinistra, senza precisa identificazione da dove esca, una nuvoletta da fumetto riporta all'interno, scritto in francese: "Je suis Méduse" (lo sono Medusa). "Chi parla esattamente?", chiede giustamente Ann Temkin. "Il quadro? Il pittore? La frase evoca anche l'espressione 'Je suis médusé' [lo sono medusato], colpito da stupore, come trasformato in pietra dalla stessa Gorgone dai capelli di serpenti. L'iscrizione sottolinea una confusione inestricabile tra l'attore e l'agito, tra il pittore e il dipinto" (Burluraux 2009 [3]: 32) – che si aggiunge e intreccia a quella già introdotta dalle fotografie tra autore e modello, e tra il ruolo di artista e la vita personale, essendo lui realmente "quasi morto", in procinto di morire, come appare nelle figure impersonate. Ma che morte è questa, presa tra la storia e il presente?

L'intreccio inestricabile assume un'ulteriore inflessione nella seconda serie intitolata *Jacqueline: The Paintings Pablo Couldn't Paint Anymore* [Fig. 19]. Come dice il titolo, vorrebbe essere tutto un gruppo di ritratti di Jacqueline, dieci in tutto, che Picasso non poté – non

poteva⁷ – e non potrà mai più dipingere. Kippenberger dunque qui non rifà l'opera di un altro, come per Géricault, bensì continua l'opera di Picasso, la fa al suo posto, sostituendosi a lui, succedendogli, ponendosi, potremmo dire, come sua postumità. Ma non solo Picasso è morto, bensì anche Jacqueline. Torna allora anche qui il ruolo e la funzione della fotografia – rovesciati? – e infatti le immagini di Jacqueline sono prese da David Douglas Duncan, il famoso fotografo che ha documentato gli ultimi tre decenni della vita e dell'opera di Picasso: nel 1988, tre anni dopo il suicidio di Jacqueline, Duncan aveva pubblicato un volume intitolato *Picasso e Jacqueline*, espressamente dedicato a lei. Ad annodare tutte queste morti e anticipazioni e ritardi intorno alla propria è Kippenberger, con un'altra variante del "Je suis Méduse". Su ogni quadro infatti scrive in bella evidenza le iniziali "J. P.", che stanno naturalmente per Jacqueline Picasso: ma si tratta del titolo o della firma? Jacqueline è dunque qui modella e anche autrice? Autoritratto dunque? Sì, ma in altro modo e senso: non di Jacqueline in effetti, ma, attraverso di lei, di Kippenberger stesso, *en travesti*, come si suol dire. Ovvero, scrive Ann Temkin, "è Jacqueline che, avendo deciso di dipingere anche lei, fa il lavoro di Picasso al posto suo, o forse per realizzare il ritratto di Martin *en travesti*?" (Burluroux 2009 [3]: 36)

Kippenberger morto e vivo al tempo stesso, non ancora e insieme già non più morto. Scimmiettando Lacan, non parrà eccessivo sintetizzare questo gioco di specchi come una sorta di "stade du mourir", un singolare intreccio che fa dell'"opera ultima" un peculiare gioco con la propria vita e la propria morte, una strategia di postumità.

⁷ È la chiave interpretativa che sottolinea Ann Temkin nel suo testo: impresa oggi impossibile quella di passare alla storia dipingendo ritratti a catena della donna amata (Burluroux 2009 [3]: 35-36).

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHOT M. (1987), "Gide e la letteratura d'esperienza", trad. it. in GIDE A., *Così sia, ovvero Il gioco è fatto*, trad. it. SE, Milano, pp. 99-110.
- BOURRIAUD N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon.
- BURLURAUX O. (a cura di) (2009), *Deadline*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- Id. (2009 [1]), "Autour du journal de Hans Hartung", in BURLURAUX O. (a cura di), *Deadline*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, pp. 61-66.
- Id. (2009 [2]), "Mourir 'vivant'", in BURLURAUX O. (a cura di), *Deadline*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, pp. 17-26.
- DELEUZE G. (1996), *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. Einaudi, Torino.
- Id. (2004), *Abécédaire*, DVD, Editions Montparnasse, Paris.
- DELPEUX S. (2009), "Photographier son squelette", in BURLURAUX O. (a cura di), *Deadline*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, pp. 109-111.
- FLATLEY J. (2015), "Warhol fa buon viso: pubblicità e politica della prosopopea", trad. it. in GRAZIOLI E. (a cura di), *Andy Warhol, Marcos y Marcos*, Milano, pp. 207-229.
- FOSTER H. (2006), *Il ritorno del reale*, trad. it. Postmedia Books, Milano.
- GIDE A. (1987), *Così sia ovvero Il gioco è fatto*, trad. it. SE, Milano.
- LACAN J. (1974), "Giovinezza di Gide o la lettera e il desiderio", trad. it. in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 737-763.
- LYOTARD J. F. (1977), *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris.
- RAJCHMAN J. (2013), "Comment faire l'histoire de la théorie dans les arts visuels: une histoire new-yorkaise", trad. fr. in *May*, n. 10, aprile, disponibile online: <http://www.mayrevue.com/category/n10/>.
- SAID E. W. (2009), *Lo stile tardo*, trad. it. Il Saggiatore, Milano.
- STEVENS M., SWAN A. (2006), *De Kooning. L'uomo, l'artista*, trad. it. Johan & Levi, Monza.

TEMKIN A. (2009 [3]), “La ‘dernière œuvre’ de Martin Kippenberger”, in BURLURAUX O. (a cura di), *Deadline*, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, Paris, pp. 29-36.