DOPPIOZERO

Atlanti e fantasmi. Georges Didi-Huberman curator

Riccardo Venturi
3 Aprile 2013

L'interesse per il pensiero di Georges Didi-Huberman – lo storico dell'arte francese più influente degli ultimi trent'anni – è senza tregua nel nostro paese. Lo dimostrano le raffiche di traduzioni e i primi tentativi d'interpretazione, come la monografia di Daniela Barcella (*Sintomi, strappi, anacronismi. Il potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*, Milano 2012), uno strumento utile per orientarsi. Curioso, per inciso, che Massimo Recalcati vi sia citato 34 volte (mi limito alle note), secondo solo a Didi-Huberman; comprensibile, pertanto, quando si apprende che l'autrice è un'allieva di Recalcati e che la collana nel quale appare il libro è diretta da Recalcati stesso.

Didi-Huberman è un autore prismatico quanto prolifico. Il suo ultimo libro rischia sempre di diventare, proprio mentre lo si tiene tra le mani per leggerlo, il penultimo. Un aspetto ancora poco conosciuto della sua attività è quello di curatore di mostre, da *L'Empreinte*, ospitata al Pompidou nel 1997 pochi mesi dopo *L'Informe*, in cui Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois polemizzano con la sua lettura di Bataille, a *Mouvements de l'air* al musée d'Orsay nel 2004, sulle fotografie di Etienne-Jules Marey. Ultime due tappe di questo percorso sono *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* al Reina Sofía di Madrid, poi allo ZKM di Karlsruhe (dove l'ho visitata) e ad Amburgo nel 2011, e *Histoire de fantômes pour grandes personnes* al Fresnoy di Tourcoing a fine 2012. Quest'ultima intendeva far conoscere *Atlas* al pubblico francese, esposizione che, sorprendentemente, non ha trovato alcun museo francese (Pompidou incluso) disposto ad accoglierla. *Histoire de fantômes* espone così la mostra precedente attraverso le fotografie che l'austriaco Arno Gisinger ha scattato durante l'allestimento amburghese (*Atlas, suite*). Incollate direttamente sulle pareti, come in una lunga carrellata, le riproduzioni sono state cestinate al termine dell'esposizione.

Histoire de fantômes si apre con la proiezione della tavola 42 dell'*Atlante della memoria* di Aby Warburg, quella delle lamentazioni funebri nel primo Rinascimento italiano, scandagliata dall'occhio di una telecamera e proiettata su uno schermo cinematografico. Non si tratta di un semplice omaggio ma della matrice della mostra, da affiancare almeno a Goya (*Caprichos, Disparates*) e a Godard (*Histoire(s) du cinéma*). La tavola illustra altresì il metodo, l'immaginazione al lavoro se non la scatola nera dello stesso Didi-Huberman, dieci anni dopo la pubblicazione di uno dei suoi saggi più importanti, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.* Nella grande navata centrale del Fresnoy sono esposte le foto di Gisinger, dominate dalle pagine di un libro di Jacob Burkhardt proiettate sullo schermo centrale. Bisogna sporgersi dal ballatoio – "come dal parapetto di una nave", precisa l'autore – per cogliere la distesa di una quarantina di proiezioni cinematografiche sul pavimento della sala sottostante. Per evitare un maelstrom sonoro, è udibile l'audio di una sola sequenza video alla volta.

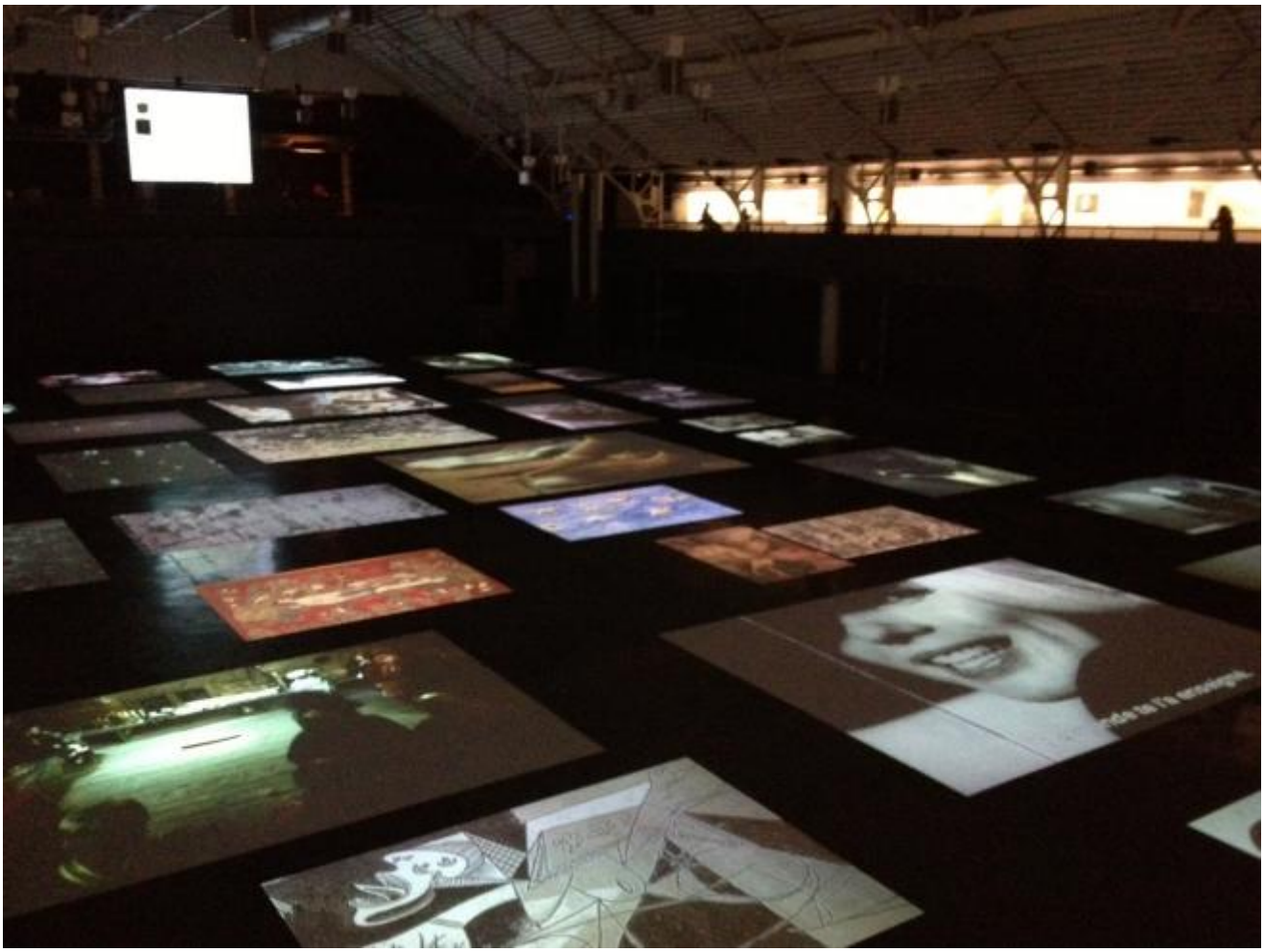
Quest'installazione video rinsalda uno degli snodi cruciali del pensiero di Didi-Huberman degli ultimi anni, ovvero lo spostamento dal *tableau* alla *table*, dal quadro da cavalletto al tavolo da lavoro. È una presa di distanza dalla *forme-tableau* sviluppata da autori quali Victor Stoichita, Jean-François Chévrier, Michael Fried e Jeff Wall. Ma anche dal quadro come oggetto autonomo proprio del modernismo e dell'iconologia, e come superficie d'iscrizione, regolata al pari di una scacchiera, propria dello strutturalismo e di un autore imprescindibile quale Hubert Damisch. Quest'ultima mossa si profila chiaramente riguardo al rapporto dell'immagine con la carne, il corpo e l'incarnazione ne *L'image ouverte*; un libro che, pubblicato nel 2007, raccoglie saggi apparsi negli anni ottanta, un indugio che non è irrilevante né innocuo.

Ora, appeso al ballatoio del Fresnoy mi chiedo cosa tenga insieme queste immagini. La produzione dello stesso Didi-Huberman, dal flamenco (*Le danseur des solitudes*) a Pasolini (*Survivance des lucioles*), mi viene da pensare. Ancora prima di essere rappresentazioni della lamentazione, gli estratti video sono una rifrazione dei plurimi interessi del curatore-regista: dalla pittura (Duccio, Giotto, Donatello, Goya, Picasso) alla foto (Brecht, Pascal Convert), dalla storia del cinema (Ejzenštein, Poudovkin, Dreyer, Chaplin, Jean Rouch, Glauber Rocha) ai contemporanei (Paradjanov, Harun Farocki, Zhao Liang, Makhmalbaf). Sparuti gli eventi storici recenti (la guerra in Kosovo, la morte di Kim Jong-il). *Histoires de fantômes* è insomma l'atlante Mnemosyne di Didi-Huberman, che del resto definisce la sua mostra "un essai visuel", "sospeso tra la riflessione filosofica e il gioco con le forme". Una trasposizione su scala gigantesca (quasi 1000 m^2) del tavolo da sartoria di casa Didi-Huberman, su cui si dispongono le immagini e prendono corpo le intuizioni svolte nei suoi libri.

Libro-mostra, libro fatto mostra, *Histoire de fantômes* comprova la plasticità del pensiero di Didi-Huberman. Eppure, si tratta a tutti gli effetti di un'esposizione? Il metodo d'elaborazione dei suoi libri si presta a essere trasposto senza resti nello spazio museale attraverso il dispositivo dell'esposizione? Come liberarsi dall'impressione che *Atlas* e *Histoire de fantômes* non siano altro che libri squinternati, coi fogli scuciti che aleggiano nell'aria fino a posarsi sulle pareti, dentro le vetrine, al suolo? Se l'esposizione somiglia a un mazzo di carte da rimescolare ad libitum, le opere finiscono per svolgere un ruolo ausiliario. Prese in una logica prefissata, diventano documenti se non dimostrazioni di un'ipotesi. Quale artista contemporaneo vorrebbe diventare un ingranaggio di questa macchina batailliana (in riferimento alla sua rivista "Documents")?

Interrogazioni che valgono in generale per le mostre di Didi-Huberman sin da *Fables du lieu* (2001), sempre al Fresnoy, in cui il collante tra i cinque artisti invitati – Pascal Convert, Simon Hantaï, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone, James Turrell – era costituito dai suoi ultimi cinque libri. Nelle sue parole, si trattava del "bilancio di una riflessione estesa su dieci anni e concretizzatasi in cinque volumi pubblicati da Editions de Minuit". Quando *L'empreinte* è stato ristampato come libro, le immagini e le schede delle 300 opere della mostra sono state soppresse senza tanti ambagi. E lo stesso è accaduto ad *Atlas*, corredato da 90 pagine di bibliografia ma senza traccia delle opere esposte. Si tratta, è vero, di un problema più ampio, insito nelle mostre d'autore, costruite attorno a un'intuizione concettuale, a un piglio curatoriale che in-forma le opere stesse. In Francia sono un genere a se stante, se pensiamo a *Parti pris*, il ciclo espositivo organizzato dal Louvre e che ha coinvolto autori quali Damisch, Derrida, Peter Greenaway, Julia Kristeva, Jean Starobinski; senza dimenticare le più recenti *Mélancholie* di Jean Clair o *L'Action restreinte* di Chévrier.

In che termini l'attenzione per l'iconologia degli intervalli, per la vista d'insieme come modello cognitivo, va a scapito di un approccio analitico? Una questione di metodo ma anche di geopolitica della storia dell'arte. Dal punto di vista anglofono, la montagna di pubblicazioni sulla questione o lo statuto delle immagini tipica della Francia (e, per emanazione, dell'Italia) suscita diverse perplessità. La loro pratica della storia dell'arte è segnata, al contrario, da una spiccata matter-of-factness, da un'attenzione frenetica per la produzione artistica. Basti pensare a quanto divide due autori quali Rosalind Krauss e Didi-Huberman.



In *Atlas*e in *Histoire de fantômes* Didi-Huberman insiste su due temi-figure correlati: il montaggio e l'atlante. Il montaggio dà accesso a una "conoscenza dialettica della cultura occidentale", a una riscrittura – se non a una più ambiziosa riattivazione – della modernità; si tratta insomma di una strategia non solo espositiva o estetica ma anche epistemologica. L'atlante è invece una "forma visiva del sapere" alternativa all'archivio. In che modo possiamo riappropriarci oggi di queste nozioni, elaborate in una fase storica precisa, riconducibile, nel caso del montaggio, alla prima metà del XX secolo, raggrumata attorno a due conflitti mondiali e all'elaborazione di esperienze traumatiche? In che modo possiamo riattivare quella che Didi-Huberman denomina in quasi tutti i suoi libri "immagine dialettica" sulla base del lavoro svolto negli anni venti e trenta da quella compagine di all-stars (Warburg, Benjamin, Brecht, Bataille, Ejzenštein...) che Michael Fried ha una volta apostrofato "killer lineup"?

Da oltre un trentennio Didi-Huberman compila i capitoli di un unico libro-monstre che ha la stessa estensione della sua esistenza. Il bersaglio critico è enunciato, tra l'altro, in *Devant l'image* (1990), in cui si rimprovera alla storia dell'arte di aver sotterrato "le vecchie problematiche del visuale e del figurabile assegnando nuove finalità alle immagini artistiche, finalità che situano il visuale sotto la tirannia del visibile (e dell'imitazione) e il figurabile sotto la tirannia del leggibile (e dell'iconologia)". Che esista anche una tirannia del montaggio e dell'atlante?

Questo pezzo è apparso su Alfabeta

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO