



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.
270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
(Percorso Contemporaneo)

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Scultori della Memoria.

Memoria e oblio nell'arte contemporanea di Jean-
Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres: dall'atto
creativo alla risposta del pubblico.

Relatore

Ch. Prof. Elisabetta Brusa

Correlatore

Ch. Prof. Alessandra Cecilia Jacomuzzi

Laureando

Ilaria Grando
Matricola 987463

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE.....	6
1. E' ARTE. E' SCIENZA.....	11
1.1- Arte e scienza nel contemporaneo: oltre il riduzionismo	
2. LA RIVELAZIONE DELLA RATATOUILLE.....	19
2.1- Entrando nel problema: la memoria umana	
2.2- Memoria, ricordi ed emozioni: il come scientifico raccontato dal cervello	
2.3- I processi bottom-up e top-down: il gioco delle incognite	
3. MEMORY IS DEAD.....	34
3.1- Jean-Michel Basquiat: lo spartito della memoria	
3.2- Il linguaggio Basquiat: ambiguità e perfezione	
3.3- Scienza dell'uomo e dell'umano, tra Gray e Leonardo da Vinci	
3.4- L'arte del sacrificio	
4. LETTING GO.....	72
4.1- Felix Gonzalez-Torres: l'arte del 'Letting go'	
4.2- Processo creativo e memoria: il 'Blood Remembering'	
4.3- Memoria condivisa	
4.4- "Untitled" (Paura dell'oblio)	

5. SPETTATORI DELLA MEMORIA.....	118
5.1- Memoria implicita: spettatori di meccanismi inconsci	
5.2- Basquiat: quando l'arte codifica la vita	
5.3- Felix Gonzalez-Torres e il teatro di Bertolt Brecht: teorie sullo spettatore	
5.4- Le responsabilità dell'atto artistico	
CONCLUSIONE.....	146
BIBLIOGRAFIA.....	152
APPENDICE.....	159
6.1- Brevi schede biografiche	
6.2- Wallace Stevens, Final Soliloquy of the Interior Paramour	
GALLERIA IMMAGINI.....	162
INDICE DELLE FIGURE.....	191
RINGRAZIAMENTI.....	193

A due artisti che hanno cambiato il mio modo di pensare l'arte:

Felix Gonzalez-Torres e Jean-Michel Basquiat.

Grazie.

Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.

E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso.

Rainer Maria Rilke

INTRODUZIONE

Parlare con intelligenza dell'arte non è difficile, perché le parole proprie dei critici sono state impiegate in accezioni così diverse da perdere ogni precisione. Ma vedere un quadro con sguardo vergine e avventurarsi in esso in un viaggio di scoperta è un'impresa ben più ardua, ma anche ben più ricca di soddisfazioni. Nessuno può prevedere con che cosa, da un simile viaggio, farà ritorno a casa¹.

E.H. Gombrich, storico dell'arte

Arte e scienza non possono più essere pensate come entità separate. È da questa convinzione che prende avvio il mio lavoro.

Se, infatti, il tentativo di conciliare sistematicamente arte e scienza risale agli anni d'oro della Secessione viennese, quando le opere di Klimt, Kokoschka e Schiele s'intrecciavano alle scoperte di Freud e della medicina, è sicuramente negli ultimi anni che si è sviluppato con più insistenza un nuovo modo di rivolgersi alle arti. Teatro, danza, musica e arti visive sono entrate in dialogo sempre più attivo con la scienza.

Trasformata in una fonte d'ispirazione, e in una compagna di narrazione, quest'ultima è divenuta parte imprescindibile del meccanismo di creazione e di fruizione dell'arte, andando a influenzare irrimediabilmente le scelte di messa in scena e costruzione dell'opera, e la loro percezione da parte dello spettatore.

A questo si aggiunga la sempre maggiore importanza rivestita dalle neuroscienze in ambito artistico, importanza tale da far nascere nuove discipline, come ad esempio la Neuroestetica, fondata dal professor Semir Zeki dell'University College of London, con lo scopo di indagare il modo in cui il nostro cervello risponde alle opere d'arte².

¹ E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, London, New York: Phaidon Press, 2008, p. 35.

² P. Legrenzi, C. Umiltà, *Neuromania. On the Limits of Brain Science*, New York: Oxford University Press, 2011, p. 83.

Nel pionieristico ambito dell'applicazione delle neuroscienze all'arte, alcune ricerche si sono concentrate sul ruolo dei neuroni a specchio nel momento della percezione dell'opera d'arte, altre hanno enfatizzato la necessità di un approccio scientifico in ambito umanistico e altre ancora si sono rivolte all'uso della corporeità nell'atto della performance³.

Il mio lavoro partendo da studi pregressi di psicologia e neuroscienze, nonché da saggi di storia dell'arte e delle arti performative, si propone invece di indagare il ruolo della memoria e dell'oblio nell'arte contemporanea, focalizzandosi sia sull'atto creativo che sulla risposta del pubblico.

Fondamentale a questo proposito sarà l'analisi delle opere di Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres.

Trattando di memoria intendo soffermarmi in particolare sul processo top-down. I processi bottom-up e top-down sono, infatti, i processi che, funzionando sulla base di stimoli sensoriali e conoscenze pregresse, si attuano nel momento di ricezione del lavoro artistico.

Nello specifico, mentre il processo bottom-up (dal basso verso l'alto) parte dai sensi per arrivare alle conoscenze, il processo top-down (dall'alto verso il basso) lavora in senso opposto, chiedendo il ricorso a conoscenze pregresse e, di conseguenza, alla memoria⁴.

Davanti a un'opera d'arte, così come davanti a una pièce teatrale, a una melodia o a una coreografia, lo spettatore ricorre quasi subito al proprio vissuto cercando di trovare la sua personale prospettiva attraverso cui guardare l'opera.

Tuttavia, quanto è effettivamente importante il ruolo della memoria nella lettura dell'opera d'arte?

³ Si considerino a questo proposito i lavori del professor David Freedberg, che ha concentrato le sue ricerche sul ruolo dei neuroni a specchio nel momento della percezione dell'opera d'arte – per approfondire vedi: *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989; Chasseguet Smirgel J. *Per una Psicoanalisi della Creatività e dell'Arte*. Rimini: Guaraldi Editore s.a.s., 1971.

⁴ Sui processi bottom-up/top-down, di cui tratterò nel capitolo 2, paragrafo 2.3, vedi: A. Jacomuzzi, "Percezione Visiva", in P. Legrenzi, *Fondamenti di psicologia generale*, Bologna: Il Mulino: 2014, p. 37.
E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 304-305.

Quanto nella sua creazione?

La memoria non è solo ciò che inconsciamente accompagna lo spettatore davanti a un dipinto o a una scultura, ma è anche quel motore che, forse meno inconsciamente, guida la mente dell'artista nella creazione dell'opera d'arte.

A dimostrarlo possono essere assunte le opere di Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres, protagonisti, come accennavo precedentemente, di questa mia indagine artistica.

L'idea di concentrarmi sull'influenza della memoria e del ricordo nella lettura dell'arte contemporanea, deriva d'altronde direttamente dallo studio dei loro lavori.

Questi artisti, infatti, non solo intrattennero un rapporto speciale con la scienza, indagata nei manuali di anatomia da Basquiat e conosciuta nel dolore della perdita del compagno da Gonzalez-Torres, ma soprattutto fecero della memoria, e di conseguenza dell'oblio, il fulcro della loro straordinaria produzione artistica.

Nelle loro opere la memoria acquisisce una dimensione grafica e fisica tanto invadente quanto fuggevole: siamo davanti ad un'operazione di riscrittura del ricordo.

La natura multiforme e dinamica della memoria è chiamata a incarnarsi nel complesso codice Basquiat, e nelle meditate installazioni di Gonzalez-Torres, generando un universale in cui l'individuo con il suo bagaglio esperienziale può finalmente incontrare l'artista in una sintesi creativa.

L'arte di Jean-Michel Basquiat e di Felix Gonzalez-Torres pressoché contemporanea, partiva certo da presupposti diversi: era un'arte che si sostituiva alla vita chiedendone il sacrificio per il primo, mentre era un'arte, che decideva di raccontare la vita con i suoi piaceri e suoi drammi in una dimensione spettacolare e giocosa per il secondo.

Nella sua diversità, tuttavia, era un'arte che, in ambo i casi, si rivolgeva alla memoria in modo continuo, riuscendo a instaurare con il suo spettatore,

individuo comune, e a volte letteralmente incarnato dal passante⁵, un rapporto unico.

Memoria autobiografica, memoria collettiva, ricordi distorti e temuto oblio vanno in scena nel teatro della mente⁶ attuando un'indissolubile unione tra la vita dell'artista e quella del suo pubblico.

Ignorarlo comporterebbe perdere metà della conversazione.

La tesi si articola in tre sezioni complessive di cinque capitoli, volti per l'appunto a esplorare la memoria da un punto di vista neuroscientifico e artistico.

La prima breve sezione si concentrerà sul binomio scienza/arte, ricercando le connessioni presenti e passate tra i due ambiti e tentando di spiegarne l'importanza per il contemporaneo.

La seconda sezione, invece, partendo da dovute spiegazioni di carattere prettamente scientifico inerenti la memoria, il sistema limbico e il processo top-down, affronterà il tema dell'atto creativo, guardando direttamente al lavoro di Jean-Michel Basquiat e di Felix Gonzalez-Torres.

L'analisi delle opere di questi due artisti sarà ovviamente accompagnata da brevi excursus di carattere sociale e identitario, necessari al fine di trattare compiutamente la loro relazione con la memoria, sia essa autobiografica o comunitaria.

Infine, l'ultima sezione tratterà della percezione dell'opera da parte dello spettatore, proponendo, sempre attraverso i lavori degli artisti sopra citati, due diverse teorie dello spettatore.

Testo fonte d'ispirazione per questo mio percorso è stato *L'età dell'Inconscio* del professor Eric R. Kandel. Nel libro, infatti, il premio Nobel per la medicina

⁵ Si considerino i primi graffiti di SAMO© o i cartelloni di Felix Gonzalez-Torres. Per approfondire vedi i capitoli 3 e 4.

⁶ Il riferimento per il concetto di teatro della mente è al caso di Anna O. citato dal professor E.R. Kandel nel testo: *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 22.

Paziente di Joseph Breuer, Anna O. combatteva la monotonia della propria vita con fantasie "a occhi aperti" che le consentivano di innescare ciò che definiva: "Il suo teatro privato".

mescola arte, letteratura e neuroscienza riuscendo a mostrare alcuni dei più celebri capolavori della secessione viennese in una prospettiva molto diversa da quella che conosciamo.

Nella sua trattazione, il professor Kandel parte dal lavoro del padre della psicoanalisi, Sigmund Freud, per poi rivolgersi agli artisti con cui Freud stesso condivideva le sue scoperte: Klimt, Kokoschka, e Schiele⁷.

Nonostante l'importanza di Freud e il valore del suo lavoro nell'ambito della relazione arte/scienza, ben evidenziato nell'opera del professor Kandel, ho deciso di non rivolgermi esclusivamente alla psicoanalisi.

Ritengo, infatti, che, onde evitare spiacevoli confusioni, sia necessario scegliere un solo tipo di orientamento psicologico all'arte. Nel mio caso dunque prevarrà un approccio di tipo scientifico: intendo guardare alla biologia e alla neurologia, rifacendomi a ciò che scientificamente è stato provato per proporre una lettura diversa dei lavori di Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres.

Mancando di una preparazione scientifica adeguata, questo studio non ha la pretesa di svelare una nuova teoria neuroscientifica, né tantomeno una nuova definitiva interpretazione artistica.

Vorrebbe, tuttavia, far riflettere sulla possibilità di adottare con più metodologia un modo diverso di fare storia dell'arte e delle arti performative: un metodo privo di pregiudizi e di settorializzazioni, e al contempo non riduzionista.

È questa la ragione per cui in questo lavoro non mi limiterò alle parole di critici e scienziati ma ricorrerò anche a parole di artisti, scrittori, danzatori e sceneggiatori.

Arte e Scienza, così come qualsiasi altra disciplina, hanno senza dubbio un carattere diverso, tuttavia la loro conciliazione ci consentirebbe di vedere oltre l'opera, scavando in una memoria primordiale da cui tutto deriva.

⁷ Vedi: E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012.

1

È ARTE. È SCIENZA.

Art is the most concrete thing in the world, and there is no justification for confusing the mind of anybody who wants to know more about it¹.

bell hooks, femminista

1.1 Arte e scienza nel contemporaneo: oltre il riduzionismo

Sebbene arte e scienza abbiano spesso dimostrato uno stretto legame, la tendenza in ambito critico si è stabilizzata attorno a una necessaria separazione delle due discipline.

Le strade di arte e scienza, divise sin dal Rinascimento², si erano in parte ricongiunte durante l'Illuminismo, quando l'avanzamento in campo scientifico aveva portato una nuova fiducia nella ragione³.

Correndo su binari paralleli, le due discipline erano tuttavia rimaste sempre a fronteggiarsi, imparando talvolta l'una dall'altra, senza mai tentare una completa fusione.

Questo almeno fino al termine del diciannovesimo secolo, quando nella Vienna della Secessione, artisti, scrittori, medici e psichiatri si erano riuniti nel salotto di Berta Zuckerkandl per scambiare conoscenze e idee⁴.

¹ b. hooks, *Art on my mind. Visual Politics*, New York: WW. Norton & Company Inc., 1995, p. 7.

² S. Wilson, *Information Arts. Intersection of Art, Science and Technology*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2002, p. 3.

³ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 27.

⁴ Ivi, capitolo 3.

Sono questi gli anni in cui Freud elabora la sua teoria della mente, introducendo i concetti di Io, Super-io ed Es.

Secondo Freud, queste tre componenti della mente umana agivano nella psiche dell'individuo andando a influenzare la sua relazione con il mondo esterno.

L'Io si basava su una dimensione conscia e su una inconscia: se da una parte consentiva la conoscenza del mondo esterno attraverso la mediazione dei sensi, dall'altra era anche responsabile degli inconsci meccanismi di difesa psicologica. Il Super-io, incarnando i valori morali acquisiti, operava invece reprimendo gli impulsi che si sarebbero potuti rivelare dannosi all'Io. L'Es, infine, esplicava l'umana predisposizione per il piacere in luogo del dolore⁵.

Con l'introduzione della psicoanalisi nel panorama culturale borghese di tardo Ottocento, scienza e arte non sembrarono più universi tanto separati.

A ricordarlo anche J. Chasseguet Smirgel, che nel testo *Per una psicoanalisi della creatività e dell'arte*, affermo: “Dopo che la scoperta freudiana si era diffusa negli ambienti artistici e letterari, numerosi artisti ammisero, non più solamente grazie alla loro intuizione, ma con cognizione di causa, l'importanza degli strati profondi della psiche come sorgente della creazione estetica, e riconobbero fino in fondo i loro rapporti con l'inconscio”⁶.

Come ha sottolineato il premio Nobel E. R. Kandel, i risultati della rivoluzione freudiana furono sorprendenti: liberarono il mondo privato e nascosto dell'individuo, regalando alla storia dell'arte capolavori come quelli di Klimt (1862-1918), Kokoschka (1886-1980) e Schiele (1890-1918) – per limitarmi a citare i pittori da lui indagati.

⁵ Vedi: E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 83-84.

⁶ J. Chasseguet Smirgel, *Per una Psicoanalisi della Creatività e dell'Arte*, Rimini: Guaraldi Editore s.a.s., 1971, p. 50.

L'autore fa riferimento all'inconscio in relazione all'influenza della teoria freudiana sull'opera d'arte. Importante notare come Freud abbia avuto un ruolo cruciale non solo durante la secessione viennese, ma anche in seguito. Si considerino a questo proposito i Surrealisti e i loro tentativi di esplorare l'irrazionale nell'arte.

Per approfondire vedi: E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, London, New York: Phaidon Press, 2008, pp. 457-458.

Il mondo dell'arte si colorava ora delle manie e delle angosce di un mondo interiore rivelatore della reale condizione del soggetto rappresentato.

Non più pose statiche, ma movimento; non più colori realistici, ma rappresentazioni espressionistiche; l'artista, riprendendo le parole di Kokoschka citate anche da Kandel, diventava nel mondo post-Freud “un apriscatole psicologico”⁷.

Fu solo dopo la psicoanalisi e le prime dimostrazioni artistiche dell'importanza del suo ruolo nel processo creativo che emersero anche le prime disquisizioni in materia di relazione arte e scienza.

Esemplari a questo proposito sono i lavori degli storici dell'arte E. Kris (1900-1957) ed E. Gombrich (1909-2001)⁸, che nonostante proposte metodologiche dal carattere rivoluzionario non arrivarono a esercitare un'influenza tale da garantire la stabilizzazione di un approccio scientifico all'arte.

A sottolinearlo sono anche le parole del professor David Freedberg, storico dell'arte e docente presso la Columbia University, che a distanza di quasi sessant'anni dalla prima edizione dell'opera di Gombrich, ha affermato: “The standard social sciences model continues to prevail in the humanities, and the dominant mode in the study of the history of art remains the social history of art. Other approaches continue to be anathematised, as if social history and biology were doomed to be at eternal odds with each other”⁹.

Il fattore censura sollevato da Freedberg nel 2007 non solo non è ancora stato superato, ma si accompagna oggi ad altre manifestazioni di disappunto.

⁷ Cit. in E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 133.

⁸ Si vuole in questo caso fare riferimento a:

La collaborazione tra E. Kris e S. Freud per la rivista *Imago*.

Per approfondire vedi: E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 195.

Il testo di E. Kris: *Ricerche per una psicoanalisi sull'arte*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1967.

E l'opera di E. H. Gombrich: *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London: Phaidon Press Limited, 2002.

Come sottolinea Kandel nel suo libro, Kris e Gombrich furono tra i primi storici dell'arte ad avvicinarsi alla psicologia per analizzare la risposta dello spettatore all'opera d'arte.

⁹ D. Freedberg, “Empatia, Movimento ed Emozione”, in *Sistemi Emotivi. Artisti Contemporanei tra Emozione e Ragione*, Milano: Silvana Editore, 2007, p. 39.

Il timore è sostanzialmente quello di un approccio riduzionista all'arte che, analizzata da una fredda mente scientifica, rischierebbe di perdere la sua vera natura, trasformandosi in un prodotto sconosciuto e pressappochista privo di reale valore scientifico e privo anche di reale valore umanistico.

Fortunatamente il caso del professor Freedberg, che ha capito la necessità di un avvicinamento definitivo della storia dell'arte alle scienze, e dunque anche alla biologia, non è solitario.

Nell'epoca in cui la scienza ha invaso ogni ambito del quotidiano negando qualsiasi apparente possibilità di sfuggirgli, si sta, infatti, registrando una crescente, anche se ancor limitata, pubblicazione di testi sulla relazione arte/scienza, e sui suoi esiti in ambito tecnologico¹⁰.

Nonostante questo, l'uso contemporaneo di anteporre il termine "neuro" a qualsiasi ambito di ricerca, è generalmente visto in modo negativo e in molti casi ridicolizzato.

Sembra che la critica tema un'eccessiva sfumatura dei contorni di campo, tra l'umanistico e lo scientifico. Eppure, come abbiamo visto, la rivoluzione freudiana aveva posto le basi per un cambiamento in ambito critico.

Era il 1950 quando Ernst Gombrich giungeva a interessanti conclusioni in relazione al tema scienza/arte all'interno della sua *Storia dell'arte*.

Gombrich, come accennato precedentemente, fu, insieme a Kris, tra i primi storici dell'arte a considerare lo studio del cervello e della mente necessario compendio alla comprensione dell'arte stessa, andando a porre le basi per la fondazione di una psicologia cognitiva dell'arte¹¹.

¹⁰ Vedi ad esempio S. Wilson, *Information Arts. Intersection of Art, Science and Technology*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2002.

Il testo di Wilson si propone di indagare non solo la relazione tra scienza e arte in termini generali, ma anche l'influenza della scienza nelle opere d'arte contemporanea, partendo dai seguenti interrogativi: "What kinds of relationships are possible among art, scientific inquiry, and technological innovation? How might art and research mutually inform each other?" – p. 1.

¹¹ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 227.

Nella sua *Storia dell'arte*¹², lo storico si soffermò sul progresso della scienza, indicandolo tra i fattori responsabili dell'aumentare del fascino dell'arte in età contemporanea, e redigendo un catalogo delle caratteristiche che più simboleggiavano il rapporto arte e scienza.

Pur enfatizzando la diversa inclinazione di scienza e arte, dovuta al fatto che l'una è più legata alla ragione e l'altra lascia più spazio all'emozione¹³, Gombrich sottolineò l'impossibilità di pensare questi ambiti di studio in termini di totale separazione e isolamento, affermando: "L'artista o il critico non può servirsi di distinzioni così nette, eppure sente che non è più possibile chiedere tempo per riflettere se un esperimento nuovo abbia un significato o no"¹⁴.

Il discorso, spaventosamente attuale, di Gombrich sulla scienza si articolava in tre punti e connetteva all'arte non solo la scienza intesa in termini generali, ma anche la tecnologia, elemento fondamentale per Felix Gonzalez-Torres, artista che andrò a presentare nei capitoli successivi¹⁵.

Nella seconda metà del ventesimo secolo Gombrich fece emergere il necessario collegamento tra scienza e arte, asserendo tra le sue motivazioni, la sempre maggiore importanza assunta dalla prima nella vita dell'uomo con l'avanzare di ricerca e tecnologia.

Quello che Gombrich presentava ai suoi lettori era un rapporto contraddittorio: la scienza veniva descritta da una parte come fenomeno d'attrazione e dall'altra come mostro da sconfiggere ricorrendo all'irrazionale.

Scienza e tecnologia erano per Gombrich, elementi al contempo positivi, di progresso, che non potevano essere esclusi da una moderna visione della vita, e

¹² E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, London, New York: Phaidon Press, 2008, p. 477. Il riferimento è al capitolo "Il Trionfo del Modernismo".

¹³ Interessante a questo proposito il confronto con l'attuale visione del professor David Freedberg, che riprenderò in seguito, e del professor Semir Zeki, il quale ha dimostrato come lo studio della relazione tra scienza e arte si stia rivolgendo con crescente interesse alla sfera emotiva.

¹⁴ E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, London, New York: Phaidon Press, 2008, p. 479.

¹⁵ Vedi capitolo 4, paragrafo 4.3.

Il tema della tecnologia medica emerge con particolare urgenza nel ciclo di opere *Bloodworks Graphs* di Felix Gonzalez-Torres, dove l'artista si confronta con le analisi mediche (analisi del sangue) del suo compagno malato di AIDS, giungendo a interessanti conclusioni sulla diversità che la rappresentazione del corpo assume nella nostra mente e nella scienza.

sistemi schiavizzanti, spirali vorticose nelle quali è facilissimo entrare ma dalle quali è praticamente impossibile uscire mantenendo intatti i caratteri irrazionali. Gombrich identificava i “mostri” della scienza nei processi di standardizzazione e riproducibilità meccanica tanto cari all’era moderna¹⁶, sottolineando come gli artisti, nel tentativo di sfuggire loro, avessero fatto ricorso alla “mistica teoria che esalta il valore della spontaneità e della individualità”¹⁷.

Il discorso articolato dallo storico dell’arte continuava poi sulla falsariga dell’importanza e dell’influenza dell’irrazionale post-freudiana.

Gli studi di Gombrich, così come quelli del suo contemporaneo Kris, tra l’altro collaboratore di Freud per la rivista *Imago*¹⁸, si concentravano d’altra parte sulle teorie psicanalitiche, ponendo inconsapevolmente le basi per i successivi tentativi di narrare l’arte da un punto di vista prima psicologico e poi neuroscientifico.

Sia Kris che Gombrich avevano intuito l’importanza dello stabilirsi di una relazione empatica tra opera d’arte e spettatore, nonché il valore dell’emotività, intesa come irrazionale, nel contrasto con la modernità della scienza e della tecnologia all’interno del processo creativo dell’artista.

Tuttavia le loro teorie non portarono alla definizione di una metodologia critica. Cosa ne è stato dunque dell’innovativa relazione tra arte e scienza, iniziata da Freud e dal circolo culturale della Vienna d’inizio Novecento?

Cosa è rimasto del lavoro di Kris e Gombrich?

Dopo i due storici dell’arte austriaci, altri tentarono di ricorrere alla scienza per spiegare l’arte, e talvolta a muovere i primi passi furono gli stessi scienziati.

Questo il caso della Neuroestetica, disciplina nata quasi cinquant’anni dopo le parole di Gombrich. Fondata da Semir Zeki, attualmente professore allo

¹⁶ Sul tema della riproducibilità tecnica e della perdita di valore conseguente dell’opera, vedi: W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a, 2000.

¹⁷ E. H. Gombrich, *La storia dell’arte*, London, New York: Phaidon Press, 2008, p. 480.

¹⁸ E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 195.

University College of London, la Neuroestetica si è ben presto diffusa tra gli scienziati e con più cautela tra qualche storico dell'arte.

In sostanza ciò che Zeki si propone di ottenere con i suoi studi è di servirsi di arte e letteratura per arrivare al cervello, indagando la creatività, la percezione della forma e del colore nelle arti visive, e la spinosa questione dell'impatto emotivo del lavoro artistico sull'individuo.

Come ricorda nell'introduzione al libro *Splendori e miserie del cervello*, infatti, sebbene spesso sia sembrato necessario ricorrere a una netta separazione di arte, letteratura, emotività e cervello: "L'arte e la letteratura non sono forse prodotti del cervello, e dunque non possono gettare una luce, per quanto fioca, sul suo funzionamento?"¹⁹

Un discorso simile è quello sostenuto da David Freedberg, già citato per aver fatto emergere la "paura" che regna tra gli storici dell'arte dietro un'eccessiva relazione arte/scienza.

Il professor Freedberg, nell'articolo "Empatia, movimento ed emozione", ha, infatti, presentato un'ulteriore paura, questa volta comune a critica d'arte e scienza: l'emotività.

"Over and over again I suggested that however culturally variable or contextually determined some responses might appear to be, it was important to take into account the increasing evidence for the identification of particular areas and neural networks in the brain responsible for particular feeling and emotions."²⁰, afferma lo storico dell'arte.

Eppure le emozioni sono generate nel sistema limbico, e che ci piaccia o meno saperlo, sono il risultato di precisi processi cerebrali.

Fare storia dell'arte attraverso una razionale prospettiva scientifica implica l'accettazione di nuovi sistemi di valutazione, che comportano l'abbandono dei pregiudizi legati all'emotività.

¹⁹ S. Zeki, *Splendori e miserie del cervello. L'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Torino: Codice Edizioni (per il mensile Le Scienze), 2010, p. XVII.

²⁰ D. Freedberg, "Empatia, Movimento ed Emozione", in *Sistemi Emotivi. Artisti Contemporanei tra Emozione e Ragione*, Milano: Silvana Editore, 2007, p. 40.

Nell'adozione di un'ottica neuroscientifica, l'emozione non è più qualcosa da accantonare per la sua imprecisione, ma, al contrario, è strumento di analisi valido e imprescindibile.

Affrontare l'arte adottando una prospettiva scientifica, non è nulla di nuovo: lo faceva Klimt quando dipingeva il ritratto di Adele Bloch Bauer e ne impreziosiva l'abito dorato con simboli sessuali²¹; lo facevano i ritratti 'premonitori di Kokoschka'²²; lo facevano i testi di Kris, convinto che l'unione di psicanalisi e arte potesse portare a interessanti svolte critiche²³, e dello stesso Freud.

Parlare dell'arte servendosi della scienza significava, e significa tuttora, rischiare una caduta nel riduzionismo o forse semplicemente nel nuovo.

Tuttavia richiamando la citazione iniziale di bell hooks e modificandola opportunamente, "cos'è l'arte, e, aggiungerei io, l'emotività e la memoria che le sono legate, se non le più concrete delle attività umane?"²⁴

Prima di addentrarci in una rilettura delle opere di Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres alla luce di queste considerazioni, rivolgiamoci dunque con più attenzione al complesso mondo dell'emotività e della memoria umana.

²¹ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 126.

²² Mi riferisco ad esempio al caso del ritratto di *Auguste Henri Forel* (1910), anticipatore in un certo senso dell'Ictus che Forel ebbe due anni dopo.

Per approfondire vedi: E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 153-155.

²³ E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1967, p. 9.

²⁴ Per il riferimento completo, vedi: b. hooks, *Art on my mind. Visual Politics*, New York: WW. Norton & Company Inc., 1995, p. 7.

LA RIVELAZIONE DELLA RATATOUILLE

Il teatro della vita si dispiega grazie ai racconti più che agli eventi raccontati. [...] Le storie riguardano meno i fatti e più i significati. Nella narrazione soggettiva e arricchita del passato, viene costruito il passato, viene fatta la storia¹.

Dan McAdams, psicologo

2.1 Entrando nel problema: la memoria umana

Lo aveva già capito Simonide di Ceo²: la memoria può essere uno strumento molto potente.

Definita dalla teoria Gestalt³, come “fattore del contesto temporale in cui appare un dato fenomeno”⁴, la memoria svolge in realtà nell’ambito umano, e di conseguenza artistico, un ruolo ben più cruciale.

Come sottolinea il professor Lamberto Maffei, infatti, “tutta la nostra conoscenza è memoria. Senza memoria non è possibile pensare, ma neanche

¹ Dan McAdams cit. in D. L. Schacter. *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 90.

² Cicerone, *De Oratore*, Libro 2, 86-87.

L’episodio è menzionato anche dal professor D. L. Schacter, nel testo *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 36.

³ La scuola Gestalt, fondata nel 1910 dagli psicologi Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, si occupava di percezione visiva ponendo al centro delle sue riflessioni la forma nel suo insieme piuttosto che le singole componenti.

Per approfondire vedi: E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 202-203.

⁴ R. Arnheim, *Verso una psicologia dell’arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1969, p. 85.

fantasticare perché gli elementi di questi eventi mentali fanno già parte del corredo cerebrale”⁵.

Facile dunque capire perché anche all’interno del processo di creazione e di percezione dell’opera d’arte essa svolga un ruolo cruciale.

Quando l’artista crea, il suo modo di operare e i soggetti che realizza dipendono spesso dal suo vissuto; allo stesso modo, quando un individuo si avvicina a un’opera d’arte, l’interpretazione che ne dà, è inconsapevolmente influenzata da un’esperienza o un’emozione passata.

Prima di parlare dei ricordi, e delle emozioni a essi legate, è necessario però entrare nel cuore del problema, cercando di definire la memoria stessa.

In termini generali, la memoria si definisce come la “capacità di immagazzinare informazioni alle quali attingere se necessario”⁶.

I processi che la caratterizzano includono dunque l’apprendimento e il ricordo vero e proprio⁷. Apprendimento e rimembranza si suddividono essenzialmente in tre fasi: codifica, quando l’informazione è elaborata, consolidamento, quando si genera una memoria stabile, e immagazzinamento, quando la traccia della memoria è infine registrata⁸.

Il procedimento che consente di richiamare la “traccia” si definisce invece recupero, e può essere intenzionale o incidentale⁹.

Lo studio della memoria, essendo ancora in costruzione, non vede l’esistenza di un’unica teoria universalmente accettata. Tuttavia, secondo la più comune di queste, la teoria di Atkinson e Shiffrin, elaborata negli anni Settanta del Novecento, la memoria è caratterizzata da una natura multi-sistemica, articolata in memoria sensoriale, memoria a breve termine e memoria a lungo termine¹⁰.

⁵ L. Maffei, “I diversi sentieri della memoria e l’arte visiva”, in G. Lucignani, A. Pinotti (ed.), *Immagini della mente. Neuroscienze, Arte, Filosofia*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 69.

⁶ G. Valler, C. Papagno (a cura di), *Manuale di Neuropsicologia Clinica ed elementi di riabilitazione*, Bologna: Il Mulino, 2007, p. 172.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Sull’importanza della memoria intenzionale vedi capitolo 5.

¹⁰ A. Jacomuzzi, “Memoria”, in P. Legrenzi, *Fondamenti di psicologia generale*, Bologna: Il Mulino, 2014, p. 106.

Accantonando provvisoriamente la memoria sensoriale, responsabile della prima ricezione dell'evento/emozione destinato a diventare ricordo¹¹, esistono due tipi di memoria: la memoria a breve termine, o memoria primaria, (MBT), e la memoria a lungo termine, o memoria secondaria, (MLT).

La MBT identifica la memoria che registra informazioni che non devono essere ricordate (come ad esempio un numero da riprodurre sulla tastiera del telefono) e secondo alcune ipotesi dura all'incirca dai 15 ai 60 secondi¹².

La memoria a lungo termine invece consente di conservare le informazioni per un periodo più lungo di tempo. Secondo gli studi, la traccia del ricordo, chiamata engramma e destinata alla MLT, è data da “modificazioni delle sinapsi, o sotto forma di modificazioni delle sinapsi esistenti oppure sotto forma di un riordino delle connessioni sinaptiche”¹³.

Accanto alla memoria a breve e a lungo termine, o per meglio dire prima di esse, si pone la memoria sensoriale, entro cui s'inscrivono la memoria ecoica e la memoria iconica¹⁴. Quest'ultime sono memorie di breve durata, che raccolgono i 'dati' da ricordare, prima che intervengano cambiamenti o rielaborazioni a livello cerebrale¹⁵. Mentre la memoria ecoica, come suggerisce la parola, si associa al sistema acustico, la memoria iconica si rifà direttamente alla percezione visiva¹⁶, permettendo di ricordare un'immagine vista per pochi secondi.

La memoria a lungo termine, che al fine di questa tesi è quella che più ci interessa, può essere suddivisa in memoria dichiarativa, detta anche esplicita e in memoria procedurale, detta anche implicita o non dichiarativa¹⁷.

Mentre la memoria procedurale è quella deputata a “automatismi”, ossia ad attività, che una volta imparate, ripetiamo senza dover rievocare in modo consapevole, la memoria dichiarativa può essere ulteriormente suddivisa in

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, p. 107.

¹³ D. Purves, G. J. Augustine, D. Fitzpatrick, L. C. Katz, A. S. LaMantia, J. O. McNamara (a cura di), *Neuroscienze*, Bologna: Zanichelli, 2000, p. 570.

¹⁴ A. Jacomuzzi, “Memoria”, in P. Legrenzi, *Fondamenti di psicologia generale*, Bologna: Il Mulino, 2014, p. 106.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, p. 109.

memoria semantica e memoria episodica, responsabili rispettivamente di immagazzinare conoscenze di cui non servono riferimenti spazio-temporali, la prima, e dei ricordi per cui invece le direttive spazio-temporali sono fondamentali, la seconda¹⁸.

Entro l'ambito della memoria a lungo termine esplicita, s'inscrive la memoria autobiografica, che tratterò ampiamente nell'analisi del lavoro di Jean-Michel Basquiat e di Felix Gonzalez-Torres¹⁹.

La memoria autobiografica, definita come “la capacità di rievocare gli eventi che costituiscono il proprio passato personale”²⁰, si compone di una parte semantica (es. data, luogo) e di una parte episodica (es. episodio specifico)²¹.

La memoria autobiografica, nonostante la sua fondamentale importanza, non è la sola a interessarci in termini artistici.

L'arte, e specialmente forme d'arte contemporanee come quelle analizzate in questa tesi, può infatti acquisire un valore aggiunto nella considerazione della teoria della traccia multipla.

L'arte non è altro che un prodotto delle elaborazioni dalla nostra memoria. Anzi, si potrebbe addirittura affermare che, senza memoria, dell'individuo, e del suo essere creativo, rimarrebbe ben poco.

Di conseguenza, guardare l'arte attraverso il filtro della memoria, e con l'attenzione non di una tradizionale memoria storico-artistica ma di una memoria privata, dunque biografica, e pubblica definita scientificamente, può portare a considerarla allo stesso modo di una traccia mnesica stratificata, e destinata a una dinamica e costante rielaborazione da parte dei suoi creatori e soprattutto dei suoi fruitori.

Guardiamo dunque nello specifico alla teoria della traccia multipla.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Vedi capitolo 4.

²⁰ G. Valler, C. Papagno (a cura di), *Manuale di Neuropsicologia Clinica ed elementi di riabilitazione*, Bologna: Il Mulino, 2007, p. 176.

²¹ Ibidem.

Derivata dall'analisi della teoria del consolidamento, la teoria della traccia multipla venne sviluppata da Nadel e Moscovitch nel 1997 sulla base di alcuni casi di amnesia.

La traccia multipla ha un ruolo centrale nella preservazione della memoria in quanto facilita “the extraction of factual information from an episode and its integration pre-existing semantic memory stores. Facts about the world (e.g. the Eiffel Tower is in Paris, apples are round, mangoes are a type of fruit, etc.) that are acquired in the context of a specific episode are separated from that episode and ultimately stored independently of it”²².

All'interno della teoria della traccia multipla assume particolare importanza l'ippocampo, che come hanno dimostrato gli studi derivati dal caso del paziente H. M.²³, ha un ruolo centrale nel processo di memorizzazione.

Secondo la teoria della traccia multipla, “l'ippocampo è sempre coinvolto nel riattivare la traccia mnesica, perché ricostruisce il contesto spaziale dell'episodio. Inoltre, ogni volta che un evento è richiamato, si costituisce una nuova traccia, che condivide alcune o tutte le informazioni dell'evento iniziale; di conseguenza gli eventi più remoti saranno associati a un maggior numero di tracce mnesiche e il richiamo sarà facilitato”²⁴.

L'ippocampo sarebbe dunque l'elemento che ci consente di arricchire l'esperienza artistica in continuazione, partecipando a processi di rielaborazione della memoria.

²² A. P. Shimamura, “Rational Binding Theory and the Role of Consolidation in Memory Retrieval”, in L. R. Squire, D. L. Schacter (ed.), *Neuropsychology of memory*, New York: The Guilford Press, 2002, p. 65.

²³ Si tratta di un paziente che soffriva ripetutamente di attacchi di epilessia. Al fine di eliminare gli attacchi epilettici di cui soffriva dall'età di 10 anni, venne operato nel 1953. L'intervento consisteva nell'asportazione bilaterale della parte mediale dei lobi temporali. A seguito dell'operazione, H. M. soffrì di una grave perdita di memoria.

Sul caso del paziente H. M. vedi: D. Purves, G. J. Augustine, D. Fitzpatrick, L. C. Katz, A. S. LaMantia, J. O. McNamara (a cura di), *Neuroscienze*, Bologna: Zanichelli, 2000, p. 574;

M. R. Rosenzweig, A. I. Leiman, S. M. Breedlove, *Psicologia biologica. Introduzione alle neuroscienze comportamentali, cognitive, e cliniche (seconda edizione)*, Milano: Casa Editrice Ambrosiana, 2009, p. 534.

²⁴ G. Valler, C. Papagno (a cura di), *Manuale di Neuropsicologia Clinica ed elementi di riabilitazione*, Bologna: Il Mulino, 2007, p. 178.

2.2 Memoria, ricordi ed emozioni: il come scientifico raccontato dal cervello

Come afferma E. R. Kandel, nel libro *L'età dell'Inconscio*, la memoria assume un ruolo centrale nella risposta emotiva dello spettatore alle opere d'arte²⁵. Diversamente da quanto si possa pensare, la memoria non agisce attraverso l'evocazione di un ricordo specifico, ma piuttosto attraverso il richiamo di un'emozione o di una sensazione passata.

Si stabilisce in questo modo una relazione del tipo causa-effetto che coinvolgendo memoria, emozione e opera d'arte può risultare in una codificazione sensoriale e dunque corporea.

“Un'esperienza” ed io aggiungerei anche un'esperienza artistica “può risultare talmente emozionante da lasciare una sorta di cicatrice sul tessuto cerebrale”²⁶ affermava il filosofo e psicologo di Harvard Williams James nel 1890 ponendo le basi per una definizione del termine “emozione”.

Ma è effettivamente possibile definire un'emozione?

Descartes, collegandosi involontariamente a una moderna idea di memoria, definiva le emozioni come passioni capaci di “consolidare i pensieri dell'anima che è bene conservare”²⁷, Damasio, secoli dopo, le descriveva scientificamente come: “L'insieme dei cambiamenti dello stato corporeo che sono indotti in miriadi di organi dei terminali delle cellule nervose, sotto il controllo di un apposito sistema del cervello che risponde al contenuto dei pensieri relativi a una particolare entità, o evento”²⁸.

²⁵ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 306.

²⁶ William James cit. in D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*. Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 216.

Cit. in M. R. Rosenzweig, A. I. Leiman, S. M. Breedlove, *Psicologia biologica. Introduzione alle neuroscienze comportamentali, cognitive, e cliniche (seconda edizione)*, Milano: Casa Editrice Ambrosiana, 2009, p. 539.

²⁷ M. R. Rosenzweig, A. I. Leiman, S. M. Breedlove, *Psicologia biologica. Introduzione alle neuroscienze comportamentali, cognitive, e cliniche (seconda edizione)*, Milano: Casa Editrice Ambrosiana, 2009, p. 539.

²⁸ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano: Adelphi Edizioni s.p.a., 1995, p. 201.

A prescindere da definizioni più o meno efficaci è possibile affermare che le emozioni siano in primo luogo il prodotto di modificazioni cerebrali che avvengono all'interno di quello che comunemente definiamo sistema limbico.

Da un punto di vista storiografico le prime riflessioni sull'emotività, così come i primi tentativi di ricerca e identificazione delle aree cerebrali coinvolte nei processi emotivi, risalgono al caso Phineas Gage.

Piuttosto celebre, la storia di Gage ha inizio nel 1848 presso la Rutland & Burlington Railroad, quando nel tentativo di far esplodere una roccia per aggiungere nuove rotaie al sistema ferroviario, Gage fu vittima di un terribile incidente: una barra di ferro della lunghezza di 110 cm e del diametro di 3 cm gli perforò il cranio da parte a parte²⁹.

Nonostante la brutalità dell'incidente, Gage sopravvisse.

A cambiare radicalmente, invece, fu la sua vita.

Gage, che non aveva subito danneggiamenti a livello motorio, manifestava nuovi atteggiamenti: da persona pacata e controllata qual era, si era trasformato in uomo irascibile e volgare³⁰.

Il caso, come ovvio, suscitò ben presto l'interesse della comunità scientifica. Le ipotesi proposte furono molteplici e, tra le altre, particolarmente interessante fu quella del dottor Harlow, il quale ritenne che i comportamenti anomali del paziente dipendessero da lesioni cerebrali e non da una reazione all'incidente³¹.

La tesi di Harlow fu provata solo un secolo dopo, grazie alle ricerche di Hanna Damasio, la quale concluse che il cambiamento di atteggiamento di Gage dipendeva da un danno selettivo alle corteccie prefrontali³².

Le emozioni acquisivano in questo modo una dimensione cerebrale destinata a essere indagata in modo sempre più insistente.

E' in questa entusiastica corrente che si inserirono anche gli studi di James Papez del 1937.

²⁹ Ivi, p. 35.

³⁰ Ivi, pp. 31-40.

³¹ Ivi, p. 49.

³² Ivi, p.70.

Scienziato americano, specializzato in neuroanatomia, Papez iniziò a studiare le emozioni guardando al lobo temporale. In questo modo fu in grado di dimostrare l'esistenza delle connessioni tra corteccia cerebrale e ipotalamo, oggi conosciute come circuito di Papez³³.

Il circuito, centrale nel processo emotivo, coinvolge ipotalamo (in particolare i corpi mammillari) e nucleo anteriore del talamo dorsale, e fa parte del sistema limbico.

Codificato dopo la sorprendente scoperta di Papez, il sistema limbico comprende tra gli altri elementi amigdala, e insula.

Fondamentali nel processo emotivo, questi elementi svolgono nelle indagini memoria/arte un ruolo di primaria importanza essendo direttamente coinvolti nel processo di creazione e rielaborazione dell'opera artistica.

Situata nel polo rostrale del lobo temporale, l'amigdala collega le regioni corticali responsabili delle informazioni di senso con i meccanismi effettori dell'ipotalamo e del tronco dell'encefalo³⁴ o più semplicemente, come afferma con un'efficace analogia musicale E. R. Kandel, "orchestra le emozioni attraverso le sue connessioni con altre regioni del cervello"³⁵.

Le connessioni cerebrali che si riconducono all'amigdala coinvolgono anche le aree visive, rendendo di conseguenza possibile una lettura emotiva dell'opera d'arte, sia essa positiva o negativa³⁶.

Collegata in modo diretto con la vista, l'amigdala è protagonista di un meccanismo cerebrale che trasforma un oggetto, anche un oggetto materiale esposto tra le pareti di un museo, in una "risorsa" emotiva in grado di costruire conoscenza. Secondo Antonio Damasio, infatti, "consciousness consisted of constructing knowledge about two facts: that the organism is involved in

³³ D. Purves, G. J. Augustine, D. Fitzpatrick, L. C. Katz, A. S. LaMantia, J. O. McNamara (a cura di), *Neuroscienze*, Bologna: Zanichelli, 2000, p. 538.

³⁴ Ivi, p. 540.

³⁵ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 352.

³⁶ Ibidem.

relating to some object, and that the object in the relation is causing a change in the organism”³⁷.

Nell’esplicazione fisica dell’emozione, accanto all’amigdala, svolge un ruolo centrale l’insula.

Area cerebrale dedicata alla consapevole traduzione corporea di stimoli emotivi³⁸, l’insula rende possibile una comprensione consapevole delle emozioni. Citando Kandel, e indirettamente Craig, essa si propone come “misura della nostra presa di coscienza emozionale di sé, del sentire ‘sono io’”³⁹.

L’insula è dunque la necessaria mediatrice del processo coinvolgente l’amigdala che trasforma l’immagine di un oggetto (stimolo esterno, e in questo caso opera d’arte) in stimolo emotivo direttamente collegato all’esperienza, e dunque alla memoria autobiografica del singolo individuo.

Stabiliti i ruoli di amigdala e insula risulta necessario riconoscere ora i tipi di emozioni che possono essere coinvolti nel meccanismo precedentemente descritto.

Secondo lo schema proposto da Damasio nel libro *L’errore di Cartesio* le emozioni possono essere suddivise in due tipologie: emozioni primarie ed emozioni secondarie.

Le emozioni primarie sono quelle basilari, innate, come ad esempio la paura di animali che potrebbero ucciderci. Sono le prime a essere state identificate e sono quelle che ci accompagnano istintivamente dalla nascita. Esse dipendono dai circuiti del sistema limbico⁴⁰.

Le emozioni secondarie, invece, sono molto più complesse. Esse comportano, infatti, variazioni corporee (accelerazione dei battiti cardiaci, respirazione affannosa, sudorazione, ecc.).

³⁷ A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Haracourt, INC., 1999, p. 133.

³⁸ E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 351.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. R. Damasio, *L’errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano: Adelphi Edizioni s.p.a., 1995, p. 195.

Questo secondo tipo di emozioni, a partire dalla generazione di un'immagine o dall'acquisizione di un'informazione - responsabili dello scatenamento dell'emozione stessa – causa l'invio di stimoli al sistema nervoso autonomo, e al sistema motorio, e l'attivazione del sistema endocrino e peptidico, e di neurotrasmettitori⁴¹.

In entrambi i casi, le emozioni trovano espressione immediata nella manifestazione corporea: “All emotions use the body as their theater (internal milieu, visceral, vestibular and musculoskeletal systems)” afferma Damasio, ricordando anche il coinvolgimento di determinati circuiti cerebrali nei processi emotivi⁴².

A capirlo erano già stati gli antichi che avevano sintetizzato la manifestazione fisica di uno stato emotivo in versi lirici. Mi riferisco a Saffo che raccontò l'emozione della passione in versi efficacissimi: “Subito a me/ il cuore si agita nel petto/ solo che appena ti veda, e la voce/ si perde sulla lingua inerte./ Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,/ e ho buio negli occhi e il rombo/ del sangue alle orecchie./ E tutta in sudore e tremante/ come erba patita scoloro:/ e morte non pare lontana/ a me rapita di mente”⁴³.

Cuore, vista, sudore, udito, tutti i sensi sono da Saffo evocati per descrivere un'emozione, e forse è proprio questa la definizione più efficace ed efficiente dell'emozione stessa.

Ricalcando la metafora teatrale proposta da Damasio, la definizione di Saffo riassume la relazione di tipo causa-effetto emozione/corpo alla base del processo emotivo.

Una volta recepita dalle aree cerebrali predisposte, l'emozione si traduce in stimoli corporei inviati tramite due possibili percorsi, uno coinvolgente il sangue e le molecole chimiche in grado di produrre cambiamenti sulle cellule del tessuto

⁴¹ Ivi, p. 199.

⁴² A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Haracourt, INC., 1999, p. 51.

⁴³ Saffo, “A me pare uguale agli dei” – traduzione di Salvatore Quasimodo, in G. Pontiggia, M.C. Grandi, *Letteratura Latina. Storia e Testi, Vol.2/ Dalla tarda repubblica al principato*, Milano: G. Principato S.p.A, 1996, p. 92.

corporeo, e un altro basato sul sistema di neurotrasmettitori, che attraverso segnali elettrochimici stimolano altri neuroni, fibre muscolari o organi a rilasciare sostanze nel sangue⁴⁴.

Gli stimoli così trasmessi avviano una serie di cambiamenti nello stato corporeo, che potrebbero tranquillamente ricalcare quelli descritti da Saffo.

L'emozione e con essa la sua codificazione fisica, agisce così sull'individuo contribuendo in modo fondamentale alla costruzione del suo essere.

Entra in gioco la teoria del "core consciousness" elaborata appunto da Antonio Damasio.

Trattando d'identità personale, emozione e relazione con il corpo, il neuroscienziato portoghese ha dimostrato come un'emotività essenzialmente corporea possa contribuire allo sviluppo della coscienza consapevole dell'individuo⁴⁵.

Sebbene la teoria di Damasio si focalizzi sui concetti d'identità e sé personale, può essere fruttuosamente applicata alle teorie sulla percezione dell'opera d'arte e sulla creatività dell'artista.

Secondo Damasio, l'emozione si struttura e sviluppa all'interno di un processo di tre fasi, due fasi inconscie e una fase conscia che rende possibile la traduzione dell'emozione in sensazione⁴⁶.

Centrale è ancora una volta la memoria e in particolare la memoria autobiografica. Nella relazione emozione, corpo, identità individuale, la memoria contribuisce, infatti, alla costruzione del sé autobiografico, basato secondo Damasio "on autobiographical memory which is constituted by implicit memories of multiple instances of individual experience of the past and of the anticipated future"⁴⁷.

⁴⁴ A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Haracourt, INC., 1999, p. 67.

⁴⁵ Vedi: A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Haracourt, INC., 1999.

⁴⁶ Ivi, p. 37.

⁴⁷ Ivi, p. 174.

Garantendo all'individuo la capacità di basare le sue sensazioni su precedenti ricordi, la memoria costruisce il sé autobiografico e, con esso, la consapevolezza mentale e fisica del soggetto nei confronti del mondo, carico di possibili stimoli, che lo circonda.

2.3 I processi bottom-up e top-down: il gioco delle incognite

Esplorato il come cerebrale delle emozioni e della memoria possiamo ora affacciarci sul mondo artistico e sulle sue sorprendenti conseguenze.

Come affermato in precedenza, il processo emotivo si basa su stimoli sensoriali in grado di evocare la memoria autobiografica del soggetto. Ergo, la memoria va a influire nella lettura dell'opera d'arte.

Limitando momentaneamente l'analisi alla percezione visiva, è possibile affermare che l'elaborazione di un'immagine esterna derivi dall'integrazione di processi bottom-up (dal basso verso l'alto) e top-down (dall'alto verso il basso).

Dipendendo essenzialmente da meccanismi di percezione visiva, il percorso di elaborazione bottom-up consente, infatti, una prima recezione dell'immagine dell'oggetto, e dunque una sua prima categorizzazione⁴⁸.

In questa fase la corteccia visiva primaria codifica l'immagine rendendo possibile l'identificazione dei suoi contorni, dei colori e il confronto con modelli preesistenti.

Convolti nell'elaborazione bottom-up sono il sistema dopaminergico, delle endorfine, ossitocina-vasopressina, noradrenergico, serotoninergico e infine colinergico⁴⁹.

L'elaborazione del significato di quell'immagine, e nel nostro caso dell'opera d'arte, avviene tuttavia solo all'interno del processo top-down, coinvolgente direttamente la memoria.

⁴⁸ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 271.

⁴⁹ Ivi, p. 417.

È in questa fase che il cervello raccoglie la nuova informazione visiva e la confronta con le memorie dell'individuo.

Basandosi sulle esperienze e sulle conoscenze pregresse del singolo individuo “l'elaborazione top-down è unica per ciascun osservatore”⁵⁰.

Il processo top-down coinvolge sia la memoria implicita che quella esplicita. In particolare, la prima consentirà il richiamo su un piano inconscio di emozioni passate rendendo possibile la creazione di una relazione empatica tra pubblico e opera d'arte, e la seconda opererà invece sul piano conscio garantendo l'identificazione di forma e soggetto⁵¹.

Attraverso il processo top-down immagine e significato trovano nella memoria dello spettatore una risposta tanto personale quanto universale, inscrivendo l'interpretazione dell'oggetto artistico in una dimensione di unica individualità.

Afferma, infatti, il professor Kandel: “L'osservatore si avvicina a un'opera in modo diverso, e la sua risposta può dipendere dal punto in cui si trova. L'artista, a sua volta, affronta la sfida di non sapere da dove l'osservatore guarderà, e il punto di vista può influenzare notevolmente l'interpretazione dello spettatore di una scena tridimensionale”⁵².

Osservatore e artista entrano, attraverso l'elaborazione top-down, nel mondo dell'inconscio e dell'imprevedibile, mantenendo aperta la possibilità di ricorrere, qualora necessario, anche a forme di memoria pubblica condivisa, o di conoscenze e informazioni pregresse sul testo artistico stesso.

Utile per poter comprendere quest'affermazione è il così detto “test del museo”, menzionato dal professor Daniel L. Schacter nel testo *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*. Giocando sulla memoria d'individui provenienti da background diversi, il test, ideato dall'artista Sophie Calle, chiedeva ai dipendenti del Moma di New York di descrivere ricordandolo il dipinto *L'assassinio minacciato* di Magritte (1996). Le descrizioni, tra loro diversissime, lasciavano

⁵⁰ Ivi, p. 305.

⁵¹ Ivi, p. 307.

⁵² Ivi, p. 313.

trapelare la probabile provenienza lavorativa delle persone intervistate⁵³. D'altra parte come conclude Schacter "Ciò che le persone ricordano di un quadro è pesantemente influenzato da come lo considerano o lo codificano, e gli specifici aspetti del quadro che vengono elaborati dipendono dal tipo di conoscenze già disponibili nella propria memoria a lungo termine"⁵⁴.

L'attribuzione del significato all'opera d'arte verrebbe così a essere un insieme di tracce pubbliche e private, in ogni caso condivise.

Il processo top-down d'altra parte non solo influenza l'attribuzione di un significato al testo artistico ma condiziona anche indirettamente il processo creativo dell'artista.

Nel creare l'opera d'arte l'artista non dovrà più considerare solo la pulizia della linea o la scelta di utilizzare o meno un dato tipo di materiale, ma dovrà avere a mente anche e soprattutto le potenzialità che quell'opera ha nel confronto diretto con il pubblico.

Ed Camull, fondatore della Disney Pixar, parlando di creatività alle telecamere della rivista *Internazionale* ha affermato: "Secondo me la creatività è una forma di problem solving. E' qualcosa di più che fare foto o scrivere, significa risolvere problemi che si presentano nella vita a casa o al lavoro. Sono convinto che stimolare la creatività, significa aiutare gli altri a parlare. Ascoltando gli altri, li liberi, e liberando loro liberi anche te stesso"⁵⁵.

Leggere la creatività come forma di "problem solving" e come stimolo alla possibilità espressiva non solo dell'individuo direttamente coinvolto nell'atto creativo, ma anche e soprattutto del pubblico, iscrive la memoria umana in un sistema di riscoperta cosciente del sé individuale libero dai limiti imposti dai concetti di pubblico e privato.

L'idea non è ovviamente nuova.

⁵³ D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, pp. 40-41.

⁵⁴ Ivi, p. 41.

⁵⁵ Internazionale.it, "La Creatività Secondo Mister Pixar", Pagina web: <http://www.internazionale.it/video/2014/10/27/la-creativita-secondo-mister-pixar-2>, visitato il giorno 18/11/2014, ore 01:04 (Atlanta, USA)

Dijksterhuis era giunto a conclusioni simili sostenendo che “senza l’elaborazione cosciente top-down non saremmo in grado di affinare e aggiornare le competenze cognitive necessarie alle decisioni e agli atti creativi”⁵⁶.

Processi inconsci stabilizzano così la percezione conscia garantendo la traduzione dei meccanismi interpretativi e di quelli creativi in sistemi logici in cui l’emozione presente e passata è rielaborata a favore di una ragione artistica.

⁵⁶ E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 460.

MEMORY IS DEAD

Uso le parole come fossero pennellate¹.

Jean-Michel Basquiat, artista

3.1 Jean-Michel Basquiat: lo spartito della memoria

Genio e sregolatezza, sono le parole che forse più banalmente, ma anche più efficacemente possono descrivere Jean-Michel Basquiat.

Artista afroamericano vissuto tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, Basquiat ha trasformato la sua breve vita, distrutta dalla droga, in uno show fatto di colore, musica e grandi collaborazioni.

Sintetico ed essenziale non solo nel tratto ma anche nell'espressione, raccontò la sua biografia in *Untitled (Biography)* nel 1983.

“JEAN-MICHEL BASQUIAT NATO 22
 DIC./1960/BROOKLYN/NY
 MADRE: PORTORICANA (PRIMA GENERAZIONE)
 PADRE: PORT AU PRINCE, HAITI (DIVORZIATO) -
 [...]

 PRIMA AMBIZIONE: POMPIERE
 PRIMA AMBIZIONE ARTISTICA: FUMETTISTA”²

¹ G. Mercurio, “Il Re della luna”, in G. Mercurio (ed.), *The Jean Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore SpA, 2006, p. 29.

² L. Merenzi, “Pay for Soup/Built a fort/set that on fire. (Pagare per mangiare/ costruire una fortezza/ bruciarla)”, in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XVII.

Queste le parole con cui volle identificarsi.

Questo il suo curriculum.

Questi i primi indizi di una personalità sfuggente e seducente su cui tanto è stato scritto, dimenticando talvolta l'individuo a fronte della sua spettacolarità pop.

The Radiant Child, come lo denominò Rene Ricard in un celebre articolo del 1981³, costruì la sua immagine su modello di quella di un enfant prodige imprevedibile, una stella cadente che illuminò il panorama culturale degli anni Ottanta con un'arte d'ironica sfida al mondo artistico.

Era il 1976 quando graffiti firmati SAMO© iniziavano ad apparire sui muri di Manhattan a decorazione dei locali più popolari del centro⁴ e della linea D della metropolitana che dal centro riportava a Brooklyn, dove l'artista risiedeva⁵. Da lì a poco, SAMO© avrebbe fatto il suo ingresso nel mondo dell'arte con una prima esibizione presso la galleria di Annina Nosei⁶.

Ma dove nasce l'arte di Basquiat? Quali le sue più profonde origini?

Come sottolinea l'artista all'interno della sua *Untitled (Biography)*, non possiamo parlare di formazione accademica: Basquiat ricorda di aver iniziato a disegnare presto, e ricorda anche che i suoi disegni non convincevano a scuola.

Nonostante una mancata preparazione accademica, tuttavia, Basquiat conosceva bene la storia dell'arte: frequentava spesso istituzioni museali quali il Brooklyn Museum, il Metropolitan Museum of Art, e il Museum of Modern Art⁷, e traeva ispirazione dal passato per le sue produzioni.

³ Vedi: R. Ricard, "The Radiant Child", in *ArtForum*, Dicembre 1981, Web site: <http://artforum.com/inprintarchive/id=35643>.

⁴ L. Marenzi, "Pay for Soup/Built a fort/set that on fire. (Pagare per mangiare/ costruire una fortezza/ bruciarla)", in E. Belloni (ed.) *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XVIII.

⁵ H. Geldzahler, "Interview", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. LVII – dall'intervista: "G: *Territory? Did you have an area that was yours?* / B: Mostly downtown. Then the 'D' train".

⁶ G. Mercurio, "Basquiat", *Art Dossier* 227. Firenze: Giunti Editore S.p.A., Novembre, 2006, p. 14.

⁷ R. Marshall, "Biography" – Revised Version, in AA.VV., *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione), Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 272, Vol. 2.

Tra i suoi artisti preferiti menzionava spesso: Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Franz Kline, De Kooning, Dubuffet⁸ e ovviamente Leonardo da Vinci, continuo oggetto di riflessione e citazione.

Cresciuto da colorati cartoni animati, e da supereroi, Jean-Michel da grande voleva fare il fumettista⁹. Questo suo desiderio, che successivamente incorporò alla volontà di diventare pittore, trovò per altro espressione in alcune opere, in cui l'artista incluse specifici riferimenti ai supereroi della Marvel, o alle modalità espressive dei suoi personaggi, inserendo simboli e incorniciando le parole entro colorate forme rettangolari.



Fig.1 Jean-Michel Basquiat, *Riddle Me This Batman*, 1987

A dimostrazione di questa tendenza fumettista, possono essere assunte tra le altre, le opere: *Piano Lessons (For Chiara)* del 1983, e *Riddle Me This Batman* del 1987 [Fig.1]. In queste tele l'artista ci introduce infatti nel mondo di Batman, proponendo una colorata ma comunque riconoscibile versione di Batman e

⁸ A. Vettese, "Basquiat senza leggenda", in G. Mercurio, M. Panepinto (ed.), *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 50.

Per una panoramica sugli artisti americani menzionati vedi:

A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, Roma: Carocci editore S.p.A., 2000;

G. C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze: RCS Scuola S.p.A., Edizione Sansoni, 2000.

⁹ Vedi: Basquiat, *Untitled (Biography)*, cit. in L. Marenzi, "Pay for Soup/Built a fort/set that on fire. (Pagare per mangiare/ costruire una fortezza/ bruciarla)", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XVII.

Robin nel primo caso, e affiancando il celebre stemma del supereroe alla figura di uno dei suoi più temibili nemici, Joker, nel secondo.

Musei e fumetti non sono gli unici elementi che concorrono a plasmare la personalità e di conseguenza l'opera di Basquiat.

Sempre durante l'infanzia, Basquiat venne, infatti, a contatto con un testo destinato a influenzare il suo lavoro in modo fondamentale: il Manuale di Anatomia di Gray.

Il libro gli era stato donato nel 1968, all'età di otto anni, quando era stato costretto a passare una lunga convalescenza presso l'ospedale King's Country Hospital¹⁰ a causa di un incidente per il quale gli era stata asportata la milza¹¹.

Non è un caso dunque che i dipinti apparentemente infantili del Basquiat ventenne, nascondano, in una continua esplorazione visiva, rappresentazioni del corpo umano molto accurate. Come ha ben sottolineato R. D. Marshall, d'altra parte, il testo acquisì da subito un'importanza capitale nel lavoro e nella ricerca di Basquiat¹², tanto che il giovane, si rivolse ben presto ad altre rappresentazioni del corpo umano, in primis quelle di Leonardo da Vinci¹³.

Sin dalla più tenera età, la scienza si era così fatta strada nella vita dell'artista in una curiosa mescolanza con i colori accesi delle immagini dei cartoni televisivi.

Cominciava a prendere forma nella mente del piccolo Basquiat un linguaggio destinato a svilupparsi e modellarsi tra gli spigolosi meandri delle strade newyorkesi.

Nasceva SAMO. Personaggio derivato dalla collaborazione tra Basquiat e un suo compagno di classe delle superiori Al Diaz¹⁴, SAMO, il cui nome si rifà

¹⁰ R. Marshall "Biography" – Revised Version, in AA.VV., *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione), Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 272, Vol. 2.

¹¹ Ibidem.

¹² Vedi: R. D. Marshall, "Jean Michel Basquiat and his subjects", in AA.VV., *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione), Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 39, Vol. 2.

¹³ Ibidem.

¹⁴ L. Marenzi, "Pay for Soup/Built a fort/set that on fire. (Pagare per mangiare/ costruire una fortezza/ bruciarla)", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XVIII; A. Vettese, "Basquiat senza leggenda", in G. Mercurio, M. Panepinto (ed.), *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 46.

La collaborazione con Al Diaz iniziata, appunto, durante l'adolescenza, sarà interrotta bruscamente nel 1978 a seguito dell'apparizione sulla rivista *The Village Voice* di un articolo in cui

all'espressione slang "same old shit"¹⁵, si presentava come un outsider ironico e pungente¹⁶ in grado di parlare di se attraverso graffiti fatti di scritte e di poesia.

Era questo un momento in cui, non solo la così detta arte di strada continuava a imperversare incontrollata, ma s'infiltrava anche nel mondo dell'arte, affascinando e catturando l'attenzione dei suoi critici e dei suoi galleristi.

Queste le impressioni fissate dal critico Rene Ricard nel 1981, quando all'interno di un articolo affermò: "The most accessible and immediately contagious productions on these shows were those of the graffiti stylists. The graffiti style, so much part of this town, New York, is in our blood now. It's amazing that something so old can be made so new. There is an instant appeal in the way spray paint looks, ditto markers"¹⁷.

SAMO cerca il rispetto artistico richiamando l'attenzione del pubblico distratto della strada, e di quello attento delle gallerie, e marchiando le sue scritte con l'invalidabile simbolo del copyright.

Quasi a volersi beffare dei concetti di proprietà pubblica e privata, SAMO© unisce a quella che, di fatto, è un'occupazione per immagini di una superficie pubblica, il concetto di protezione della proprietà intellettuale, stabilendo un diritto privato che nemmeno la prima violazione può cancellare.

È questo un segno del desiderio di Basquiat di emergere fuggendo i tradizionali concetti di arte, museo, pubblico e privato, e contemporaneamente anche le regole della strada.

Philip Faflick parlava del duo. Dopo la rottura la fine della collaborazione SAMO venne sottolineata attraverso l'apparizione sui muri del quartiere di SoHo della scritta "SAMO is dead". Vedi: R. Marshall "Biography" – Revised Version in AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 275, Vol. 2.

¹⁵ R. D. Marshall, "Jean-Michel Basquiat: parlare tutte le lingue della vita", in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira editore, 2005, p. 53.

¹⁶ Tra le scritte, riportate ben presto in foto da "SoHo News" ricordiamo: "SAMO© COME ALTERNATIVA AL FARE ARTE CON LA SETTA 'RADICAL CHIC' FINANZIATA DAI DOLLARI DI PAPA'".

Vedi: G. Mercurio, "Il Re della luna", in G. Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A. 2006, pp. 20-21.

¹⁷ Vedi: R. Ricard, "The Radiant Child", in *ArtForum*, Dicembre 1981, Web site: <http://artforum.com/inprintarchive/id=35643>.

Basquiat vuole entrare nel mondo colorato e lussuoso dell'arte senza dimenticare la sua origine. Essere un artista di colore nella New York degli anni Ottanta, implicava, infatti, un percorso tortuoso e non convenzionale di affermazione¹⁸.

A questo proposito, basti considerare i graffiti, assolutamente politicizzati e anonimi, con cui la comunità afroamericana aveva cominciato a esprimersi pochi anni prima¹⁹.

Diversamente da altri "artisti di strada" che alle parole avevano preferito le immagini, Basquiat adotta una strategia espressiva personale fondata essenzialmente sul linguaggio e sull'uso di simboli.

Le sue parole si stagliano sui muri rendendosi immediatamente riconoscibili grazie all'adozione di uno stile chiaro, fatto di lettere maiuscole lineari e modificate solo nella "L" priva di linea orizzontale²⁰.

Il giovane artista sta elaborando la prima bozza di quel linguaggio, il linguaggio Basquiat, capace di fondere le parole con le immagini colorate, i segni stilizzati e le rappresentazioni anatomiche, che già popolavano la sua mente, sulle note di una nuova melodia.

Musica. Ritmo. Ecco altre parole chiave della poetica di Basquiat, che nel suo curriculum tra tematiche pittoriche, sogni d'infanzia, e racconti di una turbolenta carriera scolastica, scrive anche le sue ispirazioni musicali.

West Side Story, the Watusi, Walking Harry, Black Orfeo²¹, questa la musica su cui prendevano vita le sue opere, questa la musica che lo portò a fondare,

¹⁸ Pochi anni prima si era, infatti, acceso un aspro dibattito in merito all'assenza di artisti di colore nelle sale dei maggiori musei americani. Le mostre dedicate ad artisti afroamericani, erano state pressoché inesistenti, portando di conseguenza alla creazione d'istituzioni museali specificamente afroamericane.

Per approfondire vedi: M. E. Lennon, "A question of Relevancy. New York Museum and the Black Arts Movement, 1968-1971", in L. Gail Collins, M.N. Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, pp. 92-116.

¹⁹ Mi riferisco all'opera *Wall of Respect* realizzato a Chicago nel 1967 dall'OBAC.

Per approfondire vedi: M. D. Harris, "Urban Totems: the Communal Spirit of Black Murals", in J. Prigoff, R. J. Dunitz, *Walls of Heritage, Walls of Pride. African American Murals*, pp. 24-43.

²⁰ A. Vettese, "Basquiat senza leggenda", in G. Mercurio, M. Panepinto (ed.), *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 46

²¹ J. Clement, *Widow Basquiat. A memoir*, Canongate Books, E-Book, 2014, p. 99.

quando aveva quattordici anni, una band chiamata Gray, e a frequentare fino alla sua rivelazione al mondo dell'arte, locali newyorkesi come lo Studio 54, lo Studio 57, e il Mudd Club²².

La musica non è solo una passione che corre nella vita di Basquiat in linea parallela con il suo lavoro come pittore, ma è anche uno dei suoi temi preferiti.

In una rinnovata storia della musica, sulle sue tele si susseguono, infatti, riferimenti a grandi personalità del Jazz, tra cui Charlie Parker e Louis Armstrong²³, per citarne alcuni, e si dispiega il racconto di stili innovativi.

Significativi a questo proposito i lavori *Zydeco*²⁴ del 1984 e *Jazz* del 1986, dove l'artista racconta per immagini il suo mondo musicale.

Quando Basquiat s'impone sul panorama artistico, divenendo una star idolatrata e idealizzata, i Gray sono un ricordo passato, e il suo linguaggio rivoluzionario è oramai coniato.

La sua, è una lingua consapevole che unisce alle influenze, precedentemente menzionate, la volontà di affermare sottovoce l'identità afroamericana all'interno di un panorama culturale ancora essenzialmente bianco, la necessità di emergere propria di una forte personalità, e il desiderio di dedicare la propria vita all'arte, anche a costo di un sacrificio totale.

La tela diviene uno spartito disordinato su cui disporre, come note, figure mostruose evocanti l'Art Brut europea²⁵, e una serie di parole talvolta cancellate talvolta enfatizzate.

Non ci sono regole precise, se non quella di dare sfogo a un'intuizione sino a che non se ne percepisca la finitezza²⁶.

²² A. Vettese, "Basquiat senza leggenda", in G. Mercurio, M. Panepinto, *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 48.

²³ G. Mercurio, "Basquiat". *Art Dossier 227*. Firenze: Giunti Editore S.p.A., Novembre, 2006, p. 33.

²⁴ *Zydeco* altro non è che uno stile musicale afro-louisiano, basato sull'uso della fisarmonica e diffusosi in ambito newyorkese negli anni Ottanta del Novecento.

Per approfondire vedi: L. Marenzi, "Catalogo", in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira editore, 2005, p. 166.

²⁵ E. Pedrini, "La malia di Jean-Michel Basquiat", in G. Mercurio, M. Panepinto, *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 42.

²⁶ In un'intervista rilasciata a Demosthenes Davvetas, Basquiat affermò: "What I like is the intuition that tells me that a work is finished".

È il linguaggio dell'inconscio, dei ricordi che si mescolano ad atmosfere e desideri determinando “un sistema di pause e di accostamenti, di vuoti e di pieni, che appartengono al mondo delle improvvisazioni e distorsioni proprie della musica jazz”²⁷.

È la veste grafica di una memoria dinamica e disordinata che tutto coinvolge.

In questa forma d'espressione artistica che regala al silenzio della tela tutta la rumorosità della strada e l'inventiva gioiosa della musica jazz, s'inseriscono in modo più o meno deciso elementi di rimando al primitivo, al continente africano e di conseguenza alla cultura afroamericana da cui l'arte di Basquiat deriva.

Sebbene molti studiosi abbiano richiamato questo concetto di primitivo²⁸, evocando un continente africano tanto generalizzato quanto sconosciuto, definirei quello che Basquiat fa con i suoi spartiti/testi/tele più in termini di nostalgica rievocazione di una memoria fondata su una cultura afroamericana di base e su una cultura africana idealmente costruita.

Basquiat, come molti altri artisti afroamericani che prima di lui avevano usato l'arte per indagare le proprie origini e la propria cultura, non aveva avuto modo d'intrattenere rapporti diretti con il continente africano; ebbe modo di recarsi in Africa solo una volta, anni dopo il suo debutto artistico²⁹.

Come rileva giustamente Helen Francois Debailleux, dunque, “non si deve cercare la natura veramente primitiva delle sue opere né in ‘un'estetica primitiva’ né tantomeno in riferimenti biografici”³⁰. A confermarlo l'artista stesso che, in un'intervista realizzata da Demosthenes Davvetas, alla domanda riguardante possibili influenze artistiche africane, rispose: “I've never been to Africa. I'm an artist who has been influenced by his New York environment. But I have a

Vedi: D. Davvetas, “Interview” in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. LXIII.

²⁷ E. Pedrini, “La malia di Jean-Michel Basquiat”, in G. Mercurio, M. Panepinto, *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 42.

²⁸ Vedi, ad esempio: E. Pedrini, “La malia di Jean-Michel Basquiat”, in G. Mercurio, M. Panepinto, *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, pp. 38-43.

²⁹ H. F. Debailleux, “Basquiat”, in G. Mercurio, M. Panepinto, *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 32

³⁰ Ivi, p. 32.

cultural memory. I don't need to look for it; it exists. It's over there in Africa. That doesn't mean that I have to go live there. Our cultural memory follows us everywhere, wherever you live"³¹.

Nella sua risposta, Basquiat fa riferimento a una memoria culturale africana immaginifica e inconscia. Siamo davanti a quello che Schacter definisce come il confine tra memoria e fantasia.

La traduzione per immagini della memoria culturale di Basquiat essendo priva d'informazioni precise resta, infatti, sospesa in una dimensione immaginaria e per questo ricca di molti dettagli.

Secondo il professor Schacter le memorie "immaginate", definite come gli eventi che ricordiamo di aver compiuto ma che in realtà non si sono mai verificati, dipendono essenzialmente dalla completezza dell'informazione iniziale; afferma il professore: "La capacità di richiamare l'informazione d'origine è essenziale per distinguere i ricordi delle fantasie e da altri prodotti dell'immaginazione"³².

Quello che manca ai testi 'primitivi' di Basquiat, e probabilmente anche quello che li rende così efficacemente espressivi, è dunque la mancanza di una compiuta e completa informazione iniziale, riflessa nell'invocazione di una memoria culturale vaga e fluttuante, di cui l'artista sembra essere consapevole.

D'altra parte il panorama culturale africano si compone di mille sfaccettature che non possono essere generalizzate, né tantomeno sintetizzate nella loro totalità all'interno di un'opera.

Nell'approcciare l'arte africana, sia essa contemporanea o meno, è necessario tener sempre in considerazione la frammentazione statale propria del continente, le molteplici etnie presenti all'interno di ogni stato, e la storia politica propria di ogni regione.

³¹ Demosthenes Davvetas, "Interview", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. LXIII.

³² D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 114.

Quello che vediamo in Basquiat non è, non vuole essere, e non deve essere interpretato come una citazione precisa del mondo culturale africano, ma deve piuttosto essere visto come una sua evocazione, un'idea richiamata con gli occhi e la mente propri di un afroamericano sempre vissuto all'interno degli Stati Uniti, una rappresentazione grafica della linea che separa memoria e immaginazione, perché come ricorda Martha Graham nella sua autobiografia, “i nostri ricordi provengono dall'ignoto che è nei miti, nelle leggende e nei riti; provengono dall'eterno pulsare della vita, dal desiderio estremo”³³.

Più puntuale la memoria culturale occidentale che si affianca all'eco africano. Basquiat propone, infatti, con frequenza nei suoi dipinti, figure, nomi, e date proprie della storia europea e americana, plasmando una narrazione storica, fatta di schiavi, eroi, e vincitori, che ben si addice a quelle che l'artista considerava essere le sue tematiche principali: “Royalty, heroism, and the streets”³⁴.

In un continuo ed enciclopedico mescolarsi di storia europea e americana, presente e passato, Basquiat fa della sua arte, un'arte priva di un orizzonte temporale definito³⁵.

La sua diviene in questo modo un'arte di memoria che rischia di cadere nella negazione della memoria stessa, perché il presente e il passato possono coesistere nel genio di un attimo, in una figura che stoicamente resiste sulla tela al contrario delle sue compagne vicine perite sotto un segno di sbarramento.

Sulle note di una memoria tanto indefinita quanto emotivamente efficace, si delinea uno stile, lo stile Basquiat, fatto di un mondo ancestrale in grado di rivelare l'inconscio di un ragazzo, cresciuto sulla strada prima, e tra i grandi del panorama artistico newyorkese poi, che guardava al mondo dell'arte, e forse anche alla vita, con distaccata ironia.

³³ M. Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1992, p. 9.

³⁴ H. Geldzahler, “Interview”, in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. LVIII.

³⁵ “Per Basquiat il tempo è attualmente senza passato, è immediatezza”.

Vedi: H. F. Debailleux, “Basquiat”, in G. Mercurio, M. Panepinto, *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 34.

3.2 Il linguaggio Basquiat: ambiguità e perfezione

“Ambiguo è ciò che è incerto, che si apre a più di un’interpretazione, in posizione non chiara”³⁶, ricorda Semir Zeki, rifacendosi all’Oxford Dictionary, mentre si accinge a raccontare l’idea di ambiguità nell’arte.

E proprio all’ambiguo, considerato sia nell’ambito della creazione, che in quello della percezione del lavoro artistico, sembra necessario rifarsi nel momento in cui si approccia l’arte di Basquiat.

Già, perché Jean-Michel Basquiat, generando un mondo di anatomie, mostri e parole, riesce a proporre una veste grafica a una memoria, come quella umana, continuamente soggetta a cambiamenti e arricchimenti, che cerca nella sua rappresentazione non un perfezionamento, ma una creativa rivisitazione della realtà alla luce del suo passato.

Nel testo *Splendori e miserie del cervello*, il professor Zeki afferma che come la mente umana tende al perfezionamento, così anche l’artista nella produzione delle sue tele mira a una rielaborazione continua destinata a stabilizzarsi solamente una volta raggiunta la così detta “perfezione”³⁷.

Pur non conoscendo i pensieri di Basquiat in merito, risulta difficile guardare alle sue opere attraverso il filtro del tradizionale concetto di perfezionamento cui Zeki si riferisce nella prima sezione del suo testo.

Più interessante può essere invece osservare le opere del pittore afroamericano considerando la definizione biologica di perfezione, data da Zeki alla luce del concetto sintetico di bello che regola le nostre percezioni cerebrali di bello e brutto.

³⁶ G. Lucignani, A. Pinotti (ed.), *Immagini della mente. Neuroscienze, Arte, Filosofia*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007, p. XXIV.

³⁷ Vedi: S. Zeki, *Splendori e Miserie del cervello. L’amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Torino: Codice Edizioni (per il mensile Le Scienze), 2010, p. 51.

Perfetto è “raggiungere o trovare nel mondo esterno un riflesso del concetto sintetico costruito dal cervello”³⁸, afferma Zeki, sottolineando subito dopo la variabilità e la difficoltà insita nella ricerca.

Il concetto sintetico di Zeki non è dunque un concetto “immutabile”.

Al contrario esso deve essere pensato come soggetto a continue rielaborazioni da parte di ogni individuo sulla base di personali esperienze vissute³⁹.

Essendo fondamentalmente instabile, il concetto di perfezione assume un carattere ambiguo che ammette revisioni e cancellature; un po’ come rivelano le tele di Jean-Michel Basquiat, ciò che un attimo prima può sembrare l’esauriente espressione del mondo esterno, si rivela essere subito dopo un errore da correggere.

La tela, come una mente coinvolta in un continuo processo di auto-correzione, diviene lo spazio del cambiamento, di un pensiero/ricordo in evoluzione.

Nulla è in stasi, non le nostre idee e nemmeno la nostra memoria, sembra volerci ricordare Basquiat con un’arte fatta di ricordi e attimi, d’intuizioni e di elaborate riflessioni sul passato e sulla storia.

Nasce l’ambiguo artistico studiato e consapevole di Basquiat.

I dipinti diventano caotici, spigolosi, ed entrano all’interno di un processo dinamico senza apparente fine, dove ogni elemento è studiato e realizzato con l’esplicita volontà di liberare una storia inconscia e di generare una risposta conscia nello spettatore.

È l’arte cerebrale della mente creativa in azione, perché come ricorda Zeki gli artisti “dipingono con il cervello, l’occhio agisce solo da canale”⁴⁰.

Nella rappresentazione di una creatività plasmata da un’onnipresente memoria autobiografica, Basquiat arriva a operare su due piani distinti e antitetici fra loro. Se da una parte, realizza immagini e “mostri” rispecchianti un inconscio tormentato e una memoria stratificata a metà tra il fantastico e il reale, dall’altra,

³⁸ Ivi, p. 54.

³⁹ Ivi, p. 53.

⁴⁰ S. Zeki, *La Visione dall’Interno. Arte e Cervello*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 30.

invece, stabilisce una relazione razionale adottando, in modo talvolta inconsapevole, strategie rappresentative raffinate.

Esemplare a questo proposito la scelta di cancellare con una linea le parole, che dominano le sue tele. “I cross out words so you will see them more: the fact that they are obscured makes you want to read them”⁴¹ disse l’artista in un’intervista, contraddicendo una precedente affermazione in cui sosteneva che la scelta di cancellare e barrare le parole fosse dettata dalla volontà di farle passare in secondo piano⁴².

Cancellare per evidenziare, cancellare per allontanare.

A prescindere dalle contraddizioni in cui cadde Basquiat, il metodo cui ricorre nelle sue tele per rappresentare la parola testimonia un approccio pittorico innovativo tutt’altro che scontato.

Questa strategia grafica assume particolare importanza se la si considera alla luce dei meccanismi cerebrali che guidano lo spettatore.

Volto a dare una spiegazione al mondo che lo circonda e a raggiungere il concetto sintetico di perfetto, il cervello umano tende a ricercare nella lettura del lavoro artistico una completezza armonica⁴³. Di conseguenza, esso sviluppa un’involontaria attrazione per quegli elementi che risultano incompleti e per quei simboli che sulle tele di Basquiat sono marcati da un segno di cancellazione universalmente riconosciuto.

Basquiat vuole giocare e farci giocare con un’idea di assenza, in effetti, marcata da un’indiscutibile presenza. Vuole ingannare il cervello sottoponendolo a un pastiche di simboli grafici variamente comprensibili.

La parola c’è, ma ci è preclusa nella sua lineare rappresentazione. Ergo, quando cancellata, o spostata in secondo piano, essa genera “disarmonia”, assumendo le

⁴¹ E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. 72.

⁴² Basquiat affermò: “Traccio delle righe o delle croci sulle parole, per farle arretrare leggermente sullo sfondo”.

Cit. in J. Hoffled, “Fame di parole: Basquiat e Leonardo”, in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 96.

⁴³ A riguardo vedi: E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, capitolo 23, p. 373.

Kandel introduce in questo capitolo i risultati degli studi che hanno verificato cosa rende un volto attraente, e cosa biologicamente governa la valutazione della bellezza.

caratteristiche di una pausa all'interno di una partitura musicale necessaria al fine d'innescare un processo di codifica e di conseguente comprensione⁴⁴ di ciò che è rappresentato.

La parola, pur non perdendo il suo significato, diviene dunque elemento grafico di primaria importanza. Strumento al contempo funzionale e decorativo, essa coinvolge lo spettatore attraverso la strategia del non detto.

“Per Basquiat”, sottolinea Marshall, “il significato di una parola non era necessariamente pertinente al suo impiego, perché usava le parole come oggetti astratti, leggibili come configurazioni di linee rette o curve che convergono a formare un motivo visivo”⁴⁵.

In un vortice che reinventa il conosciuto in nuove molteplici forme, nasce così *Beat Pop* (1983) [Fig.2], dove il linguaggio alfabetizzato si fonde a quello musicale.



Fig.2 Jean-Michel Basquiat, *Beat Pop*, 1983

⁴⁴ Davanti a una parola cancellata, lo spettatore non solo dovrà ricostruire le lettere sotto la cancellatura e interpretare la parola in relazione al contesto dell'opera, ma dovrà anche, e forse soprattutto, rispondere ai quesiti:

Perché questa parola è stata cancellata?

Quali erano le intenzioni dell'artista?

Quali cambiamenti implica questa decisione nella lettura complessiva dell'opera?

A riguardo vedi capitolo 5, paragrafo 5.2.

⁴⁵ R. D. Marshall, “Jean-Michel Basquiat: parlare tutte le lingue della vita”, in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 84.

L'opera, di fatto singolo musicale rilasciato da Basquiat nel 1983⁴⁶, è costituita da un vinile e dalla sua copertina che si presenta come un mix disordinato di cancellature e disegni impressi bianco su nero, come un gessetto su una lavagna. Kandinsky in *Punto, Linea, Superficie* affermava che, a causa di un sistema di lettura che procede essenzialmente da sinistra a destra, noi siamo portati a leggere un'opera seguendo un'ipotetica linea diagonale che si estende dall'angolo in alto a sinistra all'angolo in basso a destra⁴⁷.

Tuttavia il caos che regna nella busta decorata da Basquiat rende difficile procedere con ordine.

Se decidiamo di seguire l'idea di Kandinsky, il primo elemento che incontriamo è un riquadro contenente il titolo della stessa opera "Beat Pop" sbarrato con una x. Procedendo nella lettura del disegno notiamo nella sezione opposta un simile riquadro contenente la medesima scritta barrata.

Nella confusione ritroviamo un equilibrio, una costruzione che pur sembrando frutto di un errore di valutazione è in ultima analisi armonicamente pensata all'interno di una composizione che enfatizza "un equilibrio formale e un rispetto di norme artistiche antiche"⁴⁸.

Si alternano in questa cornice formalmente ordinata, linee verticali e circolari in cui le scritte s'inseriscono quasi per gioco. Alcuni termini sono un chiaro riferimento musicale, si considerino a riguardo le parole "VOLUME" e "RECORD"; altri sono richiami fumettistici come "BANG"; e altri ancora sono riferimenti geografici "NEW YORK. N.Y. U.S.A."

A rifinire il tutto, vi sono disegni che introducono lo spettatore nel più intimo mondo del Basquiat bambino, come le ossa e la mano, e nello splendente mondo del Basquiat adulto, come la corona⁴⁹ e il dollaro.

⁴⁶ F. Sirmans, "In the Cipher. Basquiat and Hip-Hop Culture", in M. Mayer, *Basquiat*, London: Merrel Publishers Limited, 2005, p. 100.

⁴⁷ Vedi: W. Kandinsky, *Punto Linea Superficie*, Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 1968.

⁴⁸ A. Vettese, "Basquiat senza legenda", in G. Mercurio, M. Panepinto, *Jean-Michel Basquiat. Dipinti*, Roma: Chiostro del Bramante, 2002, p. 50.

⁴⁹ Tra i simboli prediletti da Basquiat, la corona, assieme al copyright, è sicuramente uno dei simboli che meglio consentono di identificare Basquiat. Espressione più intuitiva della tematica

Significativo notare infine come le parole poste all'interno del riquadro siano affiancate da frecce che, pur destabilizzando una lineare e tradizionale lettura dell'opera, ricreano sulla superficie del vinile l'universo del fumetto.

Nell'assenza di figure cui assegnare le parole fumettisticamente inscatolate, le parole di Basquiat si trasformano nelle parole di un narratore esterno ed estraneo, la cui voce continuamente negata dalle cancellature sembra rimbalzare da una parte all'altra della superficie disponibile come un'onda sonora intrappolata tra le pareti di una stanza.

Si definisce uno spazio pittorico, privo di prospettiva, dinamico, e che implica un coinvolgimento cerebrale molto complesso: lo spazio del linguaggio Basquiat.

Partendo da considerazioni di tipo scientifico, è possibile affermare che “lo spazio non è elaborato e strutturato in modo omogeneo nel cervello. Non esiste, cioè, un unico meccanismo, localizzato in un'unica area cerebrale, responsabile della rappresentazione spaziale”⁵⁰.

Di conseguenza, lo spazio appiattito, e non stabilizzato in una forma costante, di Basquiat andrà a coinvolgere lo spettatore in un impegnativo processo di codifica, reso ancora più impegnativo dal fatto che esso sconvolge le strategie di codifica pregresse del pubblico stesso.

In uno spazio dinamico e musicalmente definito, la memoria che richiede continuamente “variazioni nella struttura cerebrale che a loro volta sono

del regale a lui cara, la corona era considerata anche come un'efficace rappresentazione dell'individuo Basquiat in sé.

A ricordarlo, le parole dell'artista Francesco Clemente, che più volte collaborò con Basquiat e Warhol: “La corona di Jean-Michel ha tre punte, perché triplice è il suo lignaggio reale: di poeta, di musicista e di grande campione di boxe”.

Cit. in L. Caprile, “Jean-Michel Basquiat: la parola e l'immagine” in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 119.

⁵⁰ A. Berti, A. Folegatti, “Negligenza Spaziale. Immagini, Distorsioni e modulazioni delle rappresentazioni spaziali nella produzione grafica e artistica di pazienti cerebrolesi”, in G. Lucignani, A. Pinotti (ed.), *Immagini della mente. Neuroscienze, Arte, Filosofia*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 224.

innescate dall'accensione di molteplici geni, e dalla sintesi di nuove proteine"⁵¹, trova così la sua rappresentazione grafica più efficace.

Il linguaggio Basquiat diventa responsabile della produzione di un racconto storico internazionale, fermato da una memoria pubblica ed educata, e arricchito da una memoria pop autobiografica e soprattutto libera da schemi e formalismi accademici.

I personaggi del passato si trasformano in soggetti contornati da un'aurea splendente, antiche versioni degli eroi che popolavano il mondo dei fumetti cui il piccolo Jean-Michel era tanto affezionato.

È in questo ambito, quello storico, che Basquiat può raccontare la sua identità afroamericana con più successo, evocando "eroi neri che con la loro presenza elaborano il lutto storico di minoranze ghettizzate e magari utilizzate con falso orgoglio yankee"⁵².

Attenzione però, quella di Basquiat non è una narrazione storica da manuale. Il suo racconto dal taglio culturale si basa su una sovrapposizione che consente all'artista di assumere metaforicamente le spoglie dei suoi eroi.

SAMO è così libero di diventare AARON o AAAAA, ossia Hank Aaron, uno dei più importati atleti neri⁵³, lavorando entro una tematica destinata a diventare centrale nella poetica degli artisti afroamericani⁵⁴.

Nella ricerca di una memoria cancellata dalla storia occidentale, Basquiat scrive la sua versione della storia afroamericana sfruttando la violenza del colore per

⁵¹ L. Maffei, "I diversi sentieri della memoria e l'arte visiva" in G. Lucignani, A. Pinotti (ed.), *Immagini della mente. Neuroscienza, Arte, Filosofia*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 69.

⁵² Achille Bonito Oliva, "L'ombra perenne dell'arte nella vita breve di Basquiat", in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 20.

⁵³ L. Marenzi "Pay for Soup/Built a Fort/ Set that on Fire. (Pagare per mangiare/ costruire una fortezza/ bruciarla)", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XXIV.

⁵⁴ E' interessante considerare a questo proposito il lavoro di Kehinde Wiley, il quale ha elaborato un codice artistico in cui sostituire i personaggi della storia europea con ragazzi afroamericani, vestiti nel rispetto della cultura hip hop. Ne risulta un'arte straniante e straniata efficacissima dal punto di vista visivo.

Per approfondire vedi: D. C. Murray, "Kehinde Wiley. 'Splendid Bodies'", in *Journal of Contemporary African Art*, (Fall 2007), Duke University Press, pp. 90-101.

evadere l'ambiguità insita nella costruzione della tela stessa, attraverso ciò che per il cervello umano ambiguo non è: il colore appunto⁵⁵.



Fig.3 Jean-Michel Basquiat, *Eye-Africa*, 1984

Esemplare a riguardo *Eye-Africa* del 1984 [Fig.3]. Sfondo nero, una stilizzata immagine del continente africano, un piccone, un diamante, e un occhio. Anni di potere e di colonizzazione si definiscono nella precisione spiazzante di un colore, il nero, che non ammette ripensamenti, e che ci rimanda a una lavagna scolastica⁵⁶.

La lezione di Basquiat è iniziata.

La storia dimenticata è recuperata, e a raccontarla è un artista afroamericano.

La memoria degli avvenimenti che hanno segnato il mondo culturale africano e afroamericano non è la sola memoria presentata da Basquiat al suo pubblico; come si accennava nel paragrafo precedente, sul palco è chiamato anche il vecchio continente, e con esso le sue famiglie e le sue città.

Questo il caso di *Florence* del 1983 [Fig.4].

⁵⁵ S. Zeki, “Neurologia dell’ambiguità”, in G. Lucignani, A. Pinotti (ed.), *Immagini della mente. Neuroscienze, Arte, Filosofia*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 92.

⁵⁶ Per approfondire vedi: L. Marenzi, “Catalogo”, in R. Chiappini, *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 166.



Fig.4 Jean-Michel Basquiat, *Florence*, 1983

Realizzato in seguito al viaggio di Basquiat a Firenze⁵⁷, *Florence* imposta su un acceso sfondo rosso una storia raccontata sui toni del giallo, del bianco, e del nero. In accordo con il mondo occidentale, Basquiat procede con la sua narrazione da sinistra verso destra, ma prima si ricorda di raffigurare se stesso.

Su un campo giallo sviluppato in senso verticale si autoritrae, a voler sottolineare la sua presenza nella città italiana. Avendo visitato quella città egli è dunque personalmente coinvolto nella narrazione.

Quella che vediamo non è una semplice illustrazione storica, ma è anche, e forse soprattutto, una memoria autobiografica idealizzata da Basquiat a tal punto da generare l'iscrizione dell'artista all'interno di quella stessa dimensione passata, probabilmente sentita vicina grazie alla figura-ispirazione di Leonardo da Vinci.

Da sinistra dunque è ancora una volta il giallo a condurre l'occhio dello spettatore all'interno di un percorso labirintico.

Alla base della storia medicea, Basquiat pone una sorta di albero genealogico semplificato. Sono ancora le linee, che sembrano sorgere casualmente da strutture geometriche a guidarci nella progressione dei membri della famiglia

⁵⁷ R. D. Marshall, "Jean-Michel Basquiat: parlare tutte le lingue della vita" in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 66.

Medici. Tra questi spiccano il nome cancellato di Lorenzo il Magnifico, e quello volutamente corretto con evidenza di Papa Clemente⁵⁸.

Capiamo solo ora, dopo una prima sommaria decifrazione dei nomi, che la struttura apparentemente disordinata del dipinto riproduce la città di Firenze, riuscendo a enfatizzare non solo il legame della famiglia con la città ma anche la strada fisica e metaforica⁵⁹ percorsa da Basquiat.

Dispiegata come un'antica mappa sotto gli occhi dello spettatore è una geografia della storia su cui si sovrappongono maestose delle figure umane scheletriche: il passato morto rivive nel presente dell'artista portandosi con sé tutta la sua carica drammatica.

Con le opere di Basquiat sembra a questo punto prendere vita il giovane protagonista dalla memoria prodigiosa di *Funes*, racconto scritto da Borges e menzionato da Schacter per esplicitare i meccanismi alla base del dimenticare⁶⁰.

Un po' come il protagonista di Borges, che afferma: "Ho più ricordi io da solo, di quanti non ne avranno avuti tutti gli uomini insieme, da che mondo è mondo"⁶¹, Basquiat porta alle estreme conseguenze una memoria "immaginaria" che fa da ideale contenitore di tutte le memorie possibili.

All'interno di quest'utopica riflessione sulla memoria, e del conseguente vano tentativo di allontanarla dall'avanzare minaccioso dell'oblio, il dipinto non si risparmia di correzioni, e in accordo con una caratteristica dell'arte di Basquiat, si completa con macchie di colore nero che vengono generosamente poste a copertura di precedenti scritte e disegni, che possiamo ancora intravedere.

⁵⁸ Il riferimento potrebbe essere a Francesco Clemente, artista con cui Basquiat collaborò più volte. Vedi: R. D. Marshall, "Jean-Michel Basquiat: parlare tutte le lingue della vita" in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 66.

⁵⁹ Il dipinto termina non a caso con ~~PIAZZA~~ LEONARDO. La cancellatura della parola piazza, porta lo spettatore a focalizzarsi su LEONARDO – il riferimento è ancora una volta a Leonardo da Vinci, tra le maggiori fonti d'ispirazione per Basquiat.

⁶⁰ Vedi: D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 76.

⁶¹ Ibidem.

Era il 1935 quando Picasso, tra gli artisti cui Basquiat s'ispirava e a cui era spesso equiparato⁶², affermò: “Sarebbe molto interessante conservare, per mezzo di fotografie, traccia delle [...] metamorfosi cui va incontro un dipinto. Si potrebbe scoprire il percorso seguito dal cervello nel materializzare un sogno”⁶³.

Ebbene questo è esattamente ciò che si ha modo di verificare nell'opera di Basquiat. Siamo all'interno di un processo creativo, talmente veloce da ammettere errori e correzioni, talmente immediato da coinvolgere lo stesso spettatore in un sistema di costruzione e disfacimento del significato per stratificazione.

Sì, perché nell'arte dell'ambiguo di Basquiat l'interpretazione, così come il segno, è soggetta a un processo d'ipotesi e supposizioni che si rincorrono l'una con l'altra al fine di creare nel caos una parziale e atemporale comprensione.

Trovano in questo modo una traduzione esplicita le parole di Lucignani e Pinotti: “il significato della figura” e nel caso di Basquiat potremmo aggiungere della parola e del segno “non si esaurisce nel presente del suo farsi: esso si apre a differenti orizzonti temporali, grazie alla capacità evocativa delle immagini e al ruolo della memoria propria del cervello visivo: un cervello che nell'immediatezza dell'esperienza visiva ‘prende tutto per vero’, e non sa essere esperto del falso come il cultore cerebrale della parola, che si concede il tempo necessario per registrare il messaggio che si articola nel tempo, e per esaminare la sequenza logica dell'informazione che vi è contenuta”⁶⁴.

L'ambiguo del corretto e del parzialmente cancellato, dell'errore e delle creature vagamente umane, s'insinua nella mente del pubblico generando un incubo o

⁶² Vedi: L. Licitra Ponti, “Interview”, in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. LXX. – Nell'intervista si fa riferimento al fatto che Basquiat fosse chiamato “the Black Picasso”.

⁶³ Picasso cit. in S. Zeki, *La Visione dall'Interno. Arte e Cervello*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 27.

⁶⁴ G. Lucignani, A. Pinotti, *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007, pp. XXIII-XXIV.

forse un sogno in cui i mostri della ragione cui Goya ci aveva già abituato trovano il loro spazio d'azione⁶⁵.

Va in scena la memoria umana spaventata dal tempo e dall'oblio, la memoria che come ricorda il professor Schacter è dotata di una "natura ricostruttiva" che "si accompagna a varie illusioni e dimensioni"⁶⁶.

A scriverla è il linguaggio Basquiat, capace di cancellare e celebrare episodi e personaggi allo scopo di definire un mondo fatto di eroi e corone sfavillanti dove anche le strade di New York possono diventare castelli in cui avventurarsi trasformando il passato pubblico e privato nella più grande delle narrazioni epiche.

3.3 Scienza dell'uomo e dell'umano, tra Gray e Leonardo da Vinci

Il corpo è la forma di linguaggio più ancestrale che conosciamo. Scientificamente analizzato dall'anatomia, meticolosamente indagato dagli artisti, e assolutamente controllato da emozione e ragione, è il mezzo attraverso cui più spesso comunichiamo.

Esso non può che essere dunque protagonista privilegiato dell'arte primitiva di Basquiat.

Rappresentato conservando le linee infantili e minimaliste dei disegni dei bambini⁶⁷, il corpo del linguaggio Basquiat è prodotto di una lezione di anatomia accuratamente studiata, assimilata, e solo successivamente destrutturata.

Assistiamo nei quadri del giovane artista a una vivisezione colorata e crudele, capace nella sua spensieratezza di lasciarci un monito sulla brevità della vita con

⁶⁵ Il riferimento è all'incisione di Goya intitolata "El sueño de la razón produce monstruos", 1799, acquaforte e acquatinta, 215 x 150 mm, Biblioteca Nazionale di Madrid.

⁶⁶ D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 116.

⁶⁷ Come sottolinea R. Marshall nel saggio "Repelling Ghost", si può notare in questa volontà di Basquiat di fare arte attraverso linee infantili un esplicito riferimento a Dubuffet, il quale credeva che solo ricorrendo all'arte dei bambini si sarebbe potuto fare della vera arte. Per approfondire vedi: R. Marshall, "Repelling Ghosts", in R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 15.

la scientifica freddezza di una terminologia precisa e inequivocabile: “Bribes de sens, de mots, mandibules et os: tout y passe et trépasse”⁶⁸ riassume magistralmente Bernard Blistène.

La storia della relazione che l’arte di Basquiat intrattiene con l’anatomia inizia, come ricordato nei paragrafi precedenti, nel 1976, quando il giovane riceve in dono il manuale di anatomia di Gray⁶⁹.

Il piccolo Basquiat impara bene la lezione, memorizza nomi, e guarda affascinato alle illustrazioni.

Il corpo mostrato dal manuale di anatomia, precisamente indagato nelle sue strutture interne e nel suo involucro esterno, s’installa nella sua memoria producendo le immagini fantastiche e talvolta spaventose destinate a popolare le sue tele.

Con la crescita, l’interesse per il corpo umano rimane vivo e va approfondendosi; il manuale di anatomia di Gray si affianca all’*Artistic Anatomy* di Paul Richer⁷⁰ e ai disegni di Leonardo da Vinci, che Basquiat ha modo di studiare nella monografia pubblicata in Italia negli anni Cinquanta da Reynal and Company e poi tradotta negli Stati Uniti, contenente 1635 illustrazioni del maestro Italiano⁷¹.

In Leonardo medico-illustratore, Basquiat ritrova un medesimo interesse, una comunanza dettata non solo dalla voglia di scoprire in dettaglio la materia di cui sono fatti gli uomini⁷², ma anche e soprattutto da una nuova attenzione per il linguaggio e la parola.

⁶⁸ Bernard Blistène cit. in L. Caprile, “Jean-Michel Basquiat. La parola e l’immagine”, in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 122.

Traduzione: “Briciole di senso, di parole, mandibole e ossa: tutto vi passa e trapassa”.

In: L. Caprile, “Jean-Michel Basquiat. La parola e l’immagine”, in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 121.

⁶⁹ Vedi paragrafo 3.1.

⁷⁰ R. Marshall “Repelling Ghosts”, in R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 23.

⁷¹ J. Hoffeld, “Fame di parole: Basquiat e Leonardo”, in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira Editore, 2005, p. 88.

⁷² Su Leonardo da Vinci e gli interessi che lo spinsero alla ricerca in ambito anatomico, vedi: M. R. D’Anzi, “Appunti sul lessico anatomico di Leonardo da Vinci”, in A. Nova, D. Laurenza (ed.), *Leonardo da Vinci’s Anatomical World*, Venezia, Marsilio editori S.P.A., 2011, pp. 43-60.

Ovviamente non è possibile fare un paragone in senso esteso del lavoro di Leonardo e Basquiat: le conoscenze di cui poteva disporre Basquiat, e la ricerca, anche pratica che coinvolgeva Leonardo nella realizzazione delle sue opere, erano del tutto diverse.

Tuttavia, entrambi gli artisti posero da subito l'attenzione più che sulla dimensione grafica del disegno anatomico, sulla sua denominazione.

Ancora una volta era la parola, in questo caso scientifica, ad avere un'importanza centrale.

Trattando dei disegni anatomici leonardeschi, Carlo Veci sostiene che Leonardo avesse sviluppato una dialettica del figurare e del descrivere, entro cui la parola veniva ad assumere una consistenza grafica⁷³. L'attrattiva che Leonardo potesse avere per Basquiat è subito chiara, e la celebrazione del lavoro del maestro fiorentino non tarda ad arrivare: nel 1982 Basquiat rende il suo omaggio in chiave pop e ovviamente musicale al maestro con *Leonardo da Vinci's Greatest Hits* [Fig.5].



Fig.5 Jean-Michel Basquiat, *Leonardo da Vinci's Greatest Hits*, 1982

⁷³ Carlo Veci, “La parola del corpo. I testi anatomici di Leonardo” in A. Nova, D. Laurenza (ed.), *Leonardo da Vinci's Anatomical World*, Venezia, Marsilio editori S.P.A., 2011, pp. 17-41.

Il dipinto, composto da quattro pannelli di notevoli dimensioni⁷⁴, ricrea l'atmosfera di studio e ricerca che domina i fogli leonardeschi, marcando attraverso il colore e l'uso di simboli, come la corona, la mediazione di Basquiat. Leonardo non solo aveva saputo realizzare tavole anatomiche sorprendentemente accurate, ma le aveva anche popolate di parole, in un ensemble di appunti alle volte caotico.

Quel caos che Basquiat aveva avuto modo di osservare nelle tavole leonardesche si riversa sulla tela, in una nuova codificazione delle tavole anatomiche.

Nasce, in questo contesto, il primo portfolio di Jean-Michel Basquiat, costituito da diciotto serigrafie pubblicate per la Annina Nosei Gallery: *Anatomy*⁷⁵ [Fig.6a/b].

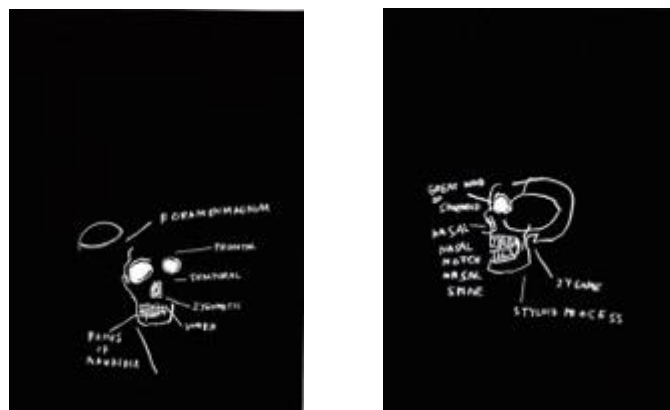


Fig.6a/b Jean-Michel Basquiat, *Anatomy*, 1982

Semplici ed essenziali, pur conservando quel tratto naïve, che caratterizzava in generale tutte le sue opere, le tavole di Basquiat sono forse una delle dimostrazioni più scarse e meno confusionarie della sua produzione.

Sfondo nero e segni bianchi.

⁷⁴ I pannelli misurano 213.4 x 198 cm.

Vedi: M. Mayer, "Basquiat in History", in M. Mayer, *Basquiat*, London: Marrel Publishers Limited, 2005, p. 59.

⁷⁵ R. D. Marshall "Biography" – Revised Version, in AA.VV., *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione), Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 279, Vol. 2.

Radiografie semplificate dello scheletro, elemento che più affascinava il giovane artista⁷⁶, le tavole anatomiche di Basquiat riportano con precisione i termini scientifici di ogni elemento rappresentato. Non a caso, Basquiat decide di procedere realizzando i disegni in sezione.

Si considerino a questo proposito, le tavole del cranio, basate su una visione laterale e una visione frontale, che consentono all'artista di menzionare compiutamente ogni elemento avendo spazio sufficiente per indicare il nome scientifico completo.

Questa specificità non è limitata ad *Anatomy*, si ritrova anche in dipinti di tematica diversa dove l'autore inserisce brevi ma dettagliate schede anatomiche su determinate parti corporee, arrivando talvolta a mostrare le interiora, che come sottolinea Marshall avevano come punto di riferimento grafico i disegni dell'*Artistic Anatomy* di Paul Richer⁷⁷.

Questo ad esempio il caso di *Versus Medici* del 1982 [Fig.7], dove in un guazzabuglio di linee colorate, l'artista rende sovrana della tela una grande figura umana dai contorni distorti in cui possiamo “vedere attraverso”.



Fig.7 Jean-Michel Basquiat, *Versus Medici*, 1982

⁷⁶ R. D. Marshall, “Jean-Michel Basquiat and his subjects”, in AA.VV., *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione), Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 39, Vol. 2.

⁷⁷ R. Marshall, “Repelling Ghosts”, in R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 23.

In un intricato percorso di linee che per astrazione e citazione indiretta ricreano una specie di struttura scheletrica e muscolare, Basquiat inserisce infatti un'abbastanza dettagliata raffigurazione dell'intestino⁷⁸. Reale e mostruosamente irreali si mescolano e confondono, richiamando, nella loro estraniatura, l'attenzione del pubblico.

Si riconferma nel tratto nervoso e manipolatore di Basquiat la teoria di Ramachandran per cui, come riporta il professor Kandel: “molte forme d'arte hanno successo perché coinvolgono una deliberata esagerazione e distorsione, studiata per stuzzicare la nostra curiosità e produrre una soddisfacente risposta emotiva nel nostro cervello”⁷⁹.

A prescindere dal principio dello spostamento del picco, teorizzato da Ramachandran⁸⁰, che sembra doveroso escludere in una pittura fatta d'immediatezza, come la pittura di Basquiat, il carattere d'esagerazione e il fascino da esso suscitato sono tutt'altro che indifferenti.

Simile la situazione anche in *Hardware Store* del 1983 [Fig.8], in cui intravediamo non solo disegni anatomici, ma anche il nome della fonte d'ispirazione di quegli stessi disegni: in basso a destra, sopra una striscia nera in cui spicca la scritta ESTIMATED VALUE, leggiamo infatti DAVINCI⁸¹.

⁷⁸ Per approfondire vedi: L. Marenzi, “Catalogo”, in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira editore, 2005, p. 155.

⁷⁹ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 436.

⁸⁰ Ibidem.

Come ricorda il professor Kandel, il principio dello spostamento del picco prevede la deliberata volontà dell'artista, nel momento della creazione della figura, di ricorrere a linee distorte per suscitare l'interesse del pubblico.

⁸¹ L. Marenzi, “Catalogo”, in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira editore, 2005, p. 160.



Fig.8 Jean-Michel Basquiat, *Hardware Store*, 1983

Facendoci allontanare per centralità del tema dalla pura anatomia e rappresentazione scientifica, *Hardware Store* consente di passare dalla scienza dell'uomo a quella dell'umano, altrettanto centrale nell'opera di Basquiat.

Riconsideriamo per un attimo il già citato *Versus Medici*.

L'opera racconta l'umano con un'immagine in ritmata decostruzione, di cui rimane riconoscibile il volto. L'identificazione con un essere umano di questa figura dotata d'intestino ma priva di una logica e ordinata rappresentazione corporea, è possibile essenzialmente grazie alla faccia.

D'altronde, come sottolinea il professor Kandel, il nostro cervello, non solo è familiare con i volti, essendo essi strumenti di riconoscimento di amici e nemici, ma è anche abituato a lavorare con essi⁸².

Esemplare a questo proposito la vicenda raccontata da Damasio in *The Feeling of What Happens*, sul paziente David e l'esperimento del good-guy/bad-guy⁸³.

David, paziente affetto da gravi problemi di memoria – Damasio riporta che i suoi problemi di apprendimento implicavano il non poter imparare niente di nuovo - non era capace di riconoscere i volti delle persone, ma era in grado di

⁸² E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 286-287.

⁸³ A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Haracourt, INC., 1999, pp. 45-47.

capire se essi erano amici o nemici. Era cioè capace di percepire il ricordo emotivo a essi legato e di ricavare il giusto comportamento da adottare⁸⁴.

Il volto, con il caso David, si dimostrava essere nell'universo mnemonico in primo luogo veicolo emozionale e poi mezzo di riconoscimento.

Nell'arte di Basquiat la componente riconoscimento è pressoché azzerata. Qualche volta è di certo possibile stabilire dei riferimenti, specialmente quando si tratta degli autoritratti, in cui Basquiat si raffigura con la sua caratteristica capigliatura, o dei ritratti di Andy Warhol, riconoscibili per la famosa posa che l'artista di Pittsburgh assumeva nelle fotografie⁸⁵.

Tuttavia, nella maggior parte dei casi, il riferimento è lasciato al colore, spesso nero – secondo la volontà di rappresentare la realtà afroamericana - che come ho ricordato in precedenza, è uno dei pochi elementi non ambigui che si presentano al cervello⁸⁶.

Quale dunque lo scopo di dare delle facce a queste figure umane che nella maggior parte delle volte assumono l'aspetto inquietante di uno scheletro o di un individuo in decostruzione?

La risposta è tanto semplice, quanto banale: suscitare emozioni. Siamo all'interno di quello che Aldo Marroni definisce come il processo per cui “L'opera abbandona finalmente il suo ruolo meramente espositivo per entrare nell'ordine del ‘sensibile’ ”⁸⁷.

Stratagemmi grafici o, per meglio dire, parole del nuovo linguaggio Basquiat, le figure umane spalancano orizzonti cerebrali che da una vivisezione scomposta e disorganizzata traggono ciò che di emotivamente valido si vuol far emergere.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Si consideri a questo proposito *Doğ Cabezaz* del 1982, dove possiamo chiaramente distinguere i volti di Andy Warhol (sulla sinistra) e Jean-Michel Basquiat (a destra).

⁸⁶ Vedi paragrafo 3.2.

⁸⁷ A. Marroni, “Ipotesi per una resistenza estetica. Memoria e oblio nei simulacri dell'arte”, in L. Bottani (ed.), *Arte, estetica e memoria*, Vercelli: Edizioni Mercurio S.r.l., 2005, p. 134.

Nel testo Marroni fa riferimento all'interpretazione data da Gilles Deleuze all'opera di Francis Bacon nel testo *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1995). L'affermazione di Deleuze, riportata da Marroni, secondo cui in Bacon la figura “non è altro che la forma sensibile riferita alla sensazione” (Marroni, p. 134), si applica al linguaggio Basquiat instaurando un curioso collegamento con l'arte del pittore irlandese, che meriterebbe di essere indagata.

E' la celebrazione della morte resa attraverso la vitalità del colore.

Individui feriti dal passato, tenuti assieme da un fuggevole tempo presente, e proiettati in un futuro incerto e improvvisato un po' come la musica jazz: questa è l'umanità per Basquiat.

“La mia memoria”, scriveva Isabel Allende “è come un murales messicano in cui le epoche sono simultanee”⁸⁸. E questa è anche la memoria con cui Basquiat costruisce le sue figure.

Colorata come un murales messicano, spigolosa come un graffito statunitense, mediata dallo sfogliare dei libri, dalle note di una musica lontana, e lasciata infine al libero fluire del pensiero.

Tutto si ricorda, niente si ricorda.

Ciò a cui assistiamo sulle tele di Basquiat non è tanto la vivisezione di una figura umana de-umanizzata, quanto piuttosto l'uccisione di una memoria che sembra perdere la sua validità e il suo scopo.

La memoria umana nasce con l'intento esplicito di ordinare il mondo che ci circonda. Tuttavia, nella continua correzione e sovrapposizione che ne caratterizza l'uso nelle opere di Basquiat, questo fine decade.

L'artista riesce a confonderci, facendoci quasi credere che la memoria, un po' come SAMO, sia morta sul serio.

3.4 L'arte del sacrificio

Parlare di un'influenza totalizzante della droga nel mondo creativo di Basquiat oltre a essere riduttivo, sarebbe anche sbagliato.

Tuttavia, la sua menzione è necessaria se si vuole guardare in modo critico e completo al suo lavoro. In più di una tela è d'altra parte l'artista stesso a farvi riferimento in via più o meno diretta.

⁸⁸ Isabel Allende, *Paula*, cit. in D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 85.

Quando Basquiat era in vita, qualcuno ebbe l'ardire di domandargli quale fosse il ruolo della droga nella sua produzione. Inutile dire che la domanda scatenò immediatamente l'ira del giovane pittore, il quale si rifiutò di rispondere⁸⁹.

Il fatto è che l'opera di Basquiat non può essere slegata dalla sua vita, essendo essa stessa parte integrante di quella che fu la sua vita a tal punto da arrivare a sostituirla.

Basquiat, è risaputo, aveva un rapporto molto fisico con la sua pittura, si distendeva sulle tele, ci camminava sopra, in altre parole le viveva⁹⁰, e in esse riversava tutte le sue tensioni, tutto il suo spleen, come lo definisce Gianni Mercurio⁹¹.

In un'intervista a Henry Geldzahler, fu egli stesso ad affermare che l'ottanta per cento delle opere da lui realizzate erano costruite sulla sua rabbia⁹².

Di conseguenza è ipotizzabile che il suo vivere l'arte, nel suo vivere la vita, fosse coinvolto in modo indiretto anche negli sballi generati da un pesante e continuo uso di droghe, che concorrerà a porre fine alla sua breve vita, stroncata a ventisette anni da un'overdose letale⁹³.

In questo capitolo, non voglio dunque parlare di come la droga abbia esclusivamente contribuito alla generazione delle tele – e in realtà molti altri materiali – di Basquiat.

Non la considero un'affermazione valida e logicamente sostenibile.

⁸⁹ Il riferimento è all'intervista realizzata da Isabelle Graw di cui riporto a seguire un estratto: "IG: *'Do you think drugs can help you?'* JMB: '(flaring up) Why do you ask me that? Did the people in Hanover tell you that? I don't think my paintings look as if they were done under the influence of drugs'".

Per l'intervista intera vedi: Isabelle Graw, "Interview", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. LXVII.

⁹⁰ G. Mercurio "Basquiat", *Art Dossier* 227, Firenze: Giunti Editore S.p.A., Novembre, 2006, p. 14.

⁹¹ G. Mercurio, "Il Re della luna", in G. Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A., 2006, p. 20.

⁹² H. Geldzahler, "Interview", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. LIX – dall'intervista: "G: *Is there anger in your work now? / B: It's about 80% anger*".

⁹³ T. Müller, "Cronologia", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. 197.

Come dimostrato nei paragrafi precedenti, infatti, le tele di Basquiat sono intrise di conoscenze storiche, artistiche, e musicali tali da non poter essere il semplice risultato di un trip.

Tuttavia, vorrei guardare alla sua opera, richiamando l'influenza che la droga può aver esercitato su di lui, in termini di un percorso di autodistruzione e di abbandono totalizzante all'inconscio, accompagnato da un conseguente tracollo emotivo.

Questa la tendenza che emerge soprattutto negli ultimi anni di vita e dunque di carriera artistica di Basquiat, divenuto, dopo le prime critiche negative, e la cessazione della collaborazione con Warhol, un fantoccio nelle mani dell'eroina, che cominciava oramai a imprimere le sue tracce anche sulla sua pelle⁹⁴.

La droga non era solo una dipendenza che dispotica lo affiancava da anni, ma era anche cruccio e delizia di una generazione non troppo lontana cui faceva continuo riferimento.

Tra gli autori che più amava ricordiamo a questo proposito Jack Kerouac e il suo *The subterraneans*, e William Burroughs con *Junky*⁹⁵.

Storie della beat generation e di un ragazzo, Basquiat, che vive in una strana dimensione spazio-temporale, dove è possibile instaurare una sorta di emulazione sicuramente atemporale e stranamente adattabile.

Come gli autori e i loro testi si fanno presenze importanti, così anche la droga comincia ad acquisire una nicchia tematica piuttosto significativa, infiltrandosi nei dipinti e nei colori.

Prendono vita in questo frangente *Dextrose* [Fig.9] e *K* [Fig.10].

⁹⁴ G. Mercurio, "Il Re della luna", in G. Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A., 2006, p. 43.

⁹⁵ K. Kertess, "Brushes with Beatitude", in R. Marshall (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 50.



Fig.9 Jean-Michel Basquiat, *Dextrose*, 1982

È il 1982, e secondo Marshall l'arte di Basquiat si avvicina a portare a compimento il primo biennio dei tre segmenti temporali e tematici in cui è possibile dividerla, quello della morte e delle figure scheletriche⁹⁶.

Dextrose, ben lontana da immagini di morte, si mostra allo spettatore in un lucente colore dorato, richiamo secondo molti studiosi di atmosfere magiche e trascendentali.

È su questo sfondo che si staglia la parola DEXTROSE sormontata dalla classica corona. Nonostante la tranquillità che l'opera, nel suo essere omogenea e lucente suggerisce, il riferimento, come ipotizza Marenzi, potrebbe essere a una droga⁹⁷.

Sostiene Marenzi, nella sua analisi dell'opera: "Per poter essere iniettata la droga deve essere miscelata con destrosio, cioè un semplice zucchero, e riscaldata in un liquido. La vasta superficie dorata suggerisce lo stato d'incurante felicità in cui si trova durante lo sballo, mentre la macchia di colore nero in alto a destra

⁹⁶ R. Marshall, "Repelling Ghosts", in R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 15.

⁹⁷ L. Marenzi, "Catalogo", in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira editore, 2005, p. 156.

potrebbe rappresentare la condizione di depressione che subentra una volta finito l'effetto della droga"⁹⁸.

Sebbene ritengo che non si possa affermare con certezza la volontà di Basquiat di sintetizzare con quest'opera gli stati emotivi attraverso cui è possibile passare con l'assunzione di droghe, l'analisi di Marenzi enfatizza dei punti importanti.

In primo luogo sottolinea il carattere essenzialmente emotivo che domina la produzione di Basquiat anche a fronte della forte razionalità con cui l'artista riporta date e nomi.

E in secondo luogo instilla il dubbio dello strisciante e inconsapevole spettro della droga nelle sue opere.



Fig.10 Jean-Michel Basquiat, *K*, 1982

K, contrariamente a *Dextrose*, si presenta agli occhi dello spettatore come un labirinto intricato dal quale non sarà mai possibile trovare un'uscita.

La sensazione è quella dell'horror vacui, come se la tela fosse uno spazio pericolosamente vuoto da usare per liberarsi dei demoni che popolano la propria mente.

⁹⁸ Ibidem.

La lettura risulta forse leggermente più facile se s'individuano subito i simboli del trademark creato da Basquiat: siamo in grado di distinguere sulla tela due corone, una prima più piccola, posta nell'angolo in alto a sinistra e una seconda, decisamente più grande, e dipinta d'oro sul lato destro della tela. Quest'ultima, contornata da simboli di dollari e sottolineata dalla scritta ORO, spicca sovrana, rimandandoci in modo diretto alle tematiche proprie di Basquiat del valore e del consumismo e, in modo indiretto, alla straordinaria e, in parte, spaventosa carriera dell'artista.

Completano la tela, altri simboli che ricordano gli "Hobo Signs" contenuti in un altro testo/ispirazione di Basquiat: il *Symbol Sourcebook: An Authentic Guide to International Graphic Symbols* di Henry Dreyfuss⁹⁹.

In questa confusione di scritte, numeri e segni¹⁰⁰, a dominare la tela è un grande mostro¹⁰¹ rosso, bianco e verde, apparentemente dotato di un cuore, se il cuore rosso stilizzato vuole significarci questo, che sembra comunque intenzionato a divorare ciò che lo circonda.

DISEASE CULTURE afferma il pittore proponendo poco dopo le stesse parole in chiave interrogativa attraverso l'uso della simbologia linguistica spagnola.

Ma qual è la cultura della malattia che, citando il dipinto, la separazione del K è in grado di far sperimentare?

Secondo Marshall è la cultura della droga. SEPARATION OF THE "K", per il critico, non sarebbe altro che un termine slang usato per indicare la droga "K",

⁹⁹ Con il termine "Hobo Signs" si fa riferimento a un sistema di segni e simboli messo a punto dagli hobos, senz'altro che per comunicare tra loro disegnavano sulle pareti dei muri.

Vedi: R. Marshall, "Repelling Ghosts", in R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 23.

Per approfondire la questione dei simboli in Basquiat vedi capitolo 5, paragrafo 5.2.

¹⁰⁰ Per quanto riguarda il "testo" decifrabile nell'opera si segnala la presenza della scritta AOPKHES, termine inventato da Basquiat fondendo due grafie inglesi di Amenofi, faraone biblico celebre per essersi schierato contro Mosè.

Per approfondire vedi: R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 158.

¹⁰¹ Secondo Marshall, il mostro sarebbe rappresentazione di una divinità atzeca, da lui identificata con il nome di AOPKHES, presente nella tela e che come facevo notare nella precedente nota, è stato interpretato in modo completamente diverso.

Per approfondire vedi R. D. Marshall, "Jean-Michel Basquiat: parlare tutte le lingue della vita", in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 58.

chiamata anche “Special K” e “Vitamin K”, e conosciuta in altri ambiti come catenina, anestetico dato in genere agli animali, spesso mischiato nei locali ad altre droghe¹⁰².

Nell’osservare elementi più o meno chiari, passa quasi in secondo piano il volto umano che spunta sull’unica sezione non nera del dipinto, in basso a destra.

Dell’individuo di cui a una prima analisi siamo certi di vedere solo occhi e naso, è in realtà in mostra la mente, e con essa la proiezione di simboli e demoni appena descritta.

Tutto si origina da quella testa e tutto in quella testa fa ritorno.

Ecco così che prende vita davanti agli occhi dello spettatore un mondo interiore multiforme e terribilmente intricato, e Basquiat ci da il benvenuto nel suo mondo, fatto talvolta di droga, ma anche e soprattutto di conoscenze stratificate, un mondo tutt’altro che rassicurante, capace di rivelare senza troppe remore un abisso oscuro in cui si ha paura di perdere se stessi.

Interessante a questo proposito un’affermazione di Mary Boone, che di Basquiat disse: “He was too externalized; he didn’t have a strong enough internal life”¹⁰³.

L’impressione della Boone, critica che aveva supportato Basquiat nelle prime fasi della sua carriera¹⁰⁴, non è unica nel suo genere; Marenzi, con lo sguardo distaccato del critico, infatti, sostiene l’ipotesi di un problema di autoalienazione, affermando: “L’impressione che ci resta è quella di un bambino prodigo dal talento più unico che raro, dal quale promana l’aura di uno spirito superiore imprigionato nella carne”¹⁰⁵.

Auto-alienato, eccessivamente esposto al mondo esterno, dipendente da droghe che segneranno la sua condanna a morte, poeta maledetto di una generazione

¹⁰² R. D. Marshall, “Jean-Michel Basquiat: parlare tutte le lingue della vita”, in R. Chiappini (ed.) *Jean-Michel Basquiat*, Milano: Skira editore, 2005, p. 56.

¹⁰³ Mary Boone cit. in D. Herbdige, “Welcome to the Terrordome: Jean-Michel Basquiat and the “Dark” Side of Hybridity”, in R. Marshall (ed.), *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 60.

¹⁰⁴ G. Mercurio, “Il Re della luna”, in G. Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A., 2006, p. 43.

¹⁰⁵ L. Marenzi, “Pay for Soup/ Buit a Fort/ Set that on Fire. (Pagare per mangiare/ costruire una fortezza/ bruciarla)” in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XXI.

incredibile e incredibilmente spazzata via, Basquiat si libera della carne che lo imprigiona ricorrendo all'arte.

È solo in questo modo che può dare sfogo a un'emotività estrema e probabilmente artificialmente influenzata.

La droga agisce sul cervello, andando a stimolare neurotrasmettitori chimici e inducendo il consumatore a provare determinate sensazioni. Quest'ultime variano a seconda del tipo di droga utilizzato, la cocaina ad esempio agisce provocando uno stato di euforia¹⁰⁶.

Il suo intervenire sull'individuo aumenta, in modo ancora più efficace, nel momento in cui, definita una dipendenza, l'individuo, ora costretto a un aumento della sostanza per indurre il medesimo effetto, sviluppa un'alta sensibilità dovuta alla mancanza della sostanza stessa.

La dipendenza, come ovvio, induce variazioni nel comportamento e nella situazione emotiva dell'individuo: quest'ultimo comincerà a dimostrare disforia, depressione e ansia¹⁰⁷.

Non è un caso che Basquiat, personaggio sfuggente e complesso, andò incontro a questa lenta ma inesorabile spirale, fino a rintanarsi in se stesso¹⁰⁸.

L'arte diviene allora per l'artista prodigio, scoperto nelle strade di Manhattan, una terapia cui affidarsi nei momenti bui, un luogo dove le paure possono essere liberate e nella comunicazione annullarsi, un luogo dove gli incantesimi sono possibili, e il dispotismo della droga si frantuma in una tela dorata e nei segni grafici di una parola.

Il problema è che l'arte non è una terapia comune; incalzata da una dipendenza patologica, essa si può trasformare in una terapia tremenda, senza sconti e totalizzante al punto da richiedere assoluto controllo e nessuna remora. Ricorda

¹⁰⁶ J. P. Changeux, "Drug Use and Abuse", in *The Brain*, Vol. 127, No. 2, Primavera 1998, p. 150.

¹⁰⁷ Ivi, p. 157.

¹⁰⁸ Vedi: G. Mercurio, "Il Re della luna", in G. Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A., 2006, pp. 42-43.

Nel testo, Mercurio enfatizza le tendenze depressive e le manie di Basquiat, enfatizzando il timore che quest'ultimo aveva di essere abbandonato e dimenticato. Senza dubbio il successo lo aveva travolto in modo prepotente, coinvolgendolo nella scintillante realtà artistica newyorkese degli anni Ottanta. Era in questo modo entrato in un network fatto di soldi, potere, e amicizie passeggere sorrette dalla fama del momento.

Haring: “Painting with Jean-Michel was not easy. You had to forget any preconceived ideas of ownership, and be prepared to have anything you’d done completely painted over within seconds. It was kind of total abandon which required total trust and respect”¹⁰⁹.

Arte come cura e arte come malessere. A fronte di un mondo esteriore confusionario e governato dagli eccessi, e di un mondo interiore lentamente soffocato, l’arte diventa l’unico sistema in grado di salvare e di uccidere.

Un po’ come la droga, detta leggi dispotiche a chi le si avvicina, così l’arte governa i suoi adepti.

La storia di Basquiat, è restituita alle sue tele.

Lì le sue memorie, lì i suoi supereroi, i suoi modelli, i suoi demoni e forse anche la sua serenità. Lì il suo timore di essere dimenticato, lì il suo sacrificio a un’arte da cui tutto dipende, e a cui tutto ritorna, anche la vita.

¹⁰⁹ K. Haring, “Painting the Third Mind”, in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XLVII.

LETTING GO

I didn't want it to last, because then it couldn't hurt me¹.

Felix Gonzalez-Torres, artista

4.1 Felix Gonzalez-Torres: l'arte del 'Letting go'

Tra gli artisti più innovativi del ventesimo secolo, Felix Gonzalez-Torres ha modellato con la sua arte un codice visivo in grado di ridefinire i confini della memoria autobiografica e di quella condivisa.

Attraverso l'uso di fotografie, installazioni e parole, inscindibilmente legate al suo personale vissuto, l'artista ha fatto della figura del compagno, Ross Laycock, uno dei temi centrali del suo lavoro.

Più volte definito da Gonzalez-Torres come unico vero pubblico delle sue opere², e spesso soggetto delle stesse, Ross morì di AIDS nel 1991, lasciando un grande vuoto nella vita dell'artista.

È nell'affrontare la malattia di Ross che Felix elabora l'arte del 'letting go', un'arte che nascendo da un dialogo singolo, si pone come unico strumento possibile davanti alla morte.

“Am I creating a new body of work? ... I really do not know what will come next ... maybe nothing. Maybe a semester of just teaching. But right now it's a

¹ Felix Gonzalez-Torres cit. in A. Rosen, ““Untitled” (The Neverending Portrait), in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 44.

² In relazione al pubblico delle sue opere l'artista disse: “When people ask me, ‘Who is your public?’ I say honestly, without skipping a beat ‘Ross’. The public was Ross”.

Per approfondire vedi: Felix Gonzalez-Torres cit. in R. Storr, “Felix Gonzalez-Torres: Être un espion”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 241.

little more difficult, to tell you the truth, because not having a dialogue with Ross is a real handicap. Now the dialogue is just one person”³, raccontò l’artista in un’intervista/dialogo con Robert Nickas, poco dopo la morte del compagno. Basata dunque su un dialogo interrotto solo fisicamente, l’arte del ‘letting go’, come lascia intendere una traduzione letterale del termine (arte del ‘lasciare andare’), opera assecondando la necessità di distacco dell’artista dall’opera e, di conseguenza, dal ricordo che essa porta.

Quello messo in scena da Gonzalez-Torres è un distacco forzato e doloroso, coincidente spesso con un processo di ‘distruzione’ del lavoro artistico, che ha inizio nel momento stesso della sua creazione: “My work cannot be destroyed. I have destroyed it already, from day one. [...] I had control over it and this is what has empowered me. But it is a very masochistic kind of power. I destroy the work before I make it”⁴.

Involontario complice della costruzione del significato dell’opera, lo spettatore accetta, con la sua partecipazione attiva, di collaborare alla separazione dell’artista dal suo lavoro, entrando a far parte di un codice di responsabilità e poteri che ha i suoi fondamenti in una solida teoria⁵.

Secondo l’analisi di Robert Storr, sono almeno tre i presupposti teorici che possono essere individuati alla base della poetica del ‘letting go’: la teoria marxista, il teatro epico di Bertolt Brecht e infine l’analisi della società dello spettacolo proposta da Guy Debord⁶.

³ Felix Gonzalez-Torres cit. in A. Rounthwaite, “Split Witness: Metaphorical Extensions of Life in the Art of Felix Gonzalez-Torres”, in *Representations*, Vol. 109, No.1 (Inverno 2010), p. 42.

⁴ D. Elger, “Minimalism and Metaphor”, in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 74.

⁵ Come ricorda Nancy Spector, nella sua introduzione all’opera di Felix Gonzalez-Torres, alla base della poetica dell’artista vi erano, fra gli altri, i testi di Althusser, Barthes, Benjamin, e Foucault. Felix Gonzalez-Torres si avvicinò a questi testi durante la partecipazione al programma: Whitney Museum of American Art’s Independent Study Program. A proposito della bibliografia del programma, Gonzalez-Torres affermò: “I wouldn’t be able to make certain pieces, to arrive at certain positions. Some of their writings and ideas gave me a certain freedom to see”.

Vedi: N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, pp. 3-4.

⁶ R. Storr, “Felix Gonzalez-Torres: Être un espion”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 241.

Teoria economica, teatro, e sociologia si mescolano tra loro arricchendosi di un fattore autobiografico, e l'opera acquisisce una dimensione sfuggitiva e spettacolare in grado di concretizzarsi nella tangibile possibilità dello spettatore di appropriarsene.

Lasciare andare per guarire, lasciare andare per non essere intrappolato in un'emozione ma per poter al contrario ripartire da questa.

Questi sono solo alcuni dei motivi con cui Gonzalez-Torres definisce il suo 'letting go': "Freud said that we rehearse our fears in order to lessen them. In a way this 'letting go' of the work, this refusal to make a static form, a monolithic sculpture, in favor of a disappearing, changing, unstable, and fragile form was an attempt on my part to rehearse my fears of having Ross disappear day by day right in front of my eyes"⁷.

Arte dell'instabile e del momentaneo, l'arte del 'letting go' assume l'intangibile e frammentaria forma del ricordo, aprendosi nella sua condivisione libera alla rielaborazione e all'assunzione di nuove sfumature.

"Se il mio ricordo doveva essere una replica esatta dell'esperienza originale, se le cose stavano veramente in quei termini, il mio quadro era di un'imprecisione senza speranza. Raffigurava malamente un ricordo confuso. Ma ho preferito pensare che il ricordo non è mai congelato, né dovrebbe esserlo. Il mio quadro era una resa ben riuscita del ricordo dinamico che aveva semplicemente preso le mosse dall'episodio iniziale...Il mio quadro, ho pensato, era così preciso nel dipingere quel ricordo che sarebbe inevitabilmente parso inesatto a confronto del modello iniziale"⁸ affermava Maxwell Kosergarten, protagonista del romanzo *Landascape: memory* di Matthew Stadler.

E allo stesso modo anche la memoria autobiografica di Gonzalez-Torres si sviluppa seguendo la linea della dinamicità e dell'imprecisione, prescindendo quelle che sono le comuni aspettative di rappresentazione di un ricordo.

⁷ A. Rosen, " "Untitled" (The Neverending Portrait)", in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 44.

⁸ Matthew Stadler cit. in D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. XIV.

Non sempre immagini, non sempre fotografie, i ricordi, in una rivisitazione contemporanea della celebre madeleine di Proust⁹, si configurano ora in cumuli di caramelle, diverse per forma, colore, e peso, che il pubblico è invitato a prendere, mangiare o condividere¹⁰ [Fig.11].

Accantonate nell'angolo della stanza di un museo, o sparse sulla superficie di un pavimento, le caramelle divengono dolci strumenti attraverso i quali la memoria autobiografica dell'autore può divenire memoria degli altri, "a sharing experiences, one's life"¹¹, in una nuova consapevolezza fisica.



Fig.11 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

⁹ Il riferimento è a M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, 1973.

¹⁰ Vedi: Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991 [Fig.11]; Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (*Lover boys*), 1991 [Fig.25].

¹¹ C. Merewether, "The Spirit of the Gift" in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 64.

La memoria, sembra voler dire l'artista, è strettamente collegata alla nostra fisicità¹²: sintetizzata dal sapore dolce di una caramella colorata, agisce direttamente sul nostro corpo, coinvolgendo tutti i cinque sensi e rendendoci consapevoli del nostro essere un prodotto del tempo.

Lasciare andare per combattere la paura, lasciare andare per proseguire il proprio cammino di vita, o forse semplicemente per continuare a confrontarsi con la routine¹³, l'arte del 'letting go' implica un processo di catarsi forzata da raggiungere nella mediazione razionale¹⁴.

In un'intervista, l'artista ricorda "I was losing the most important thing in my life – Ross, with whom I had the first real home, ever. So why not punish myself even more so that, in a way, the pain would be less? This is how I started letting the work go. Letting it just disappear. People didn't realize how strong it is when you make your work and you put it out to be seen and say, simply, "take me". You watch them take pieces of the work – pieces of yourself – and start going out the door. And you feel like saying, 'excuse me, but that is mine. Bring it back'"¹⁵.

Per quanto doloroso il momento del 'letting go' consente a chi crea e vede svanire il proprio lavoro e a chi contribuisce alla sua dispersione, di visualizzare materialmente una memoria imperfetta e frammentaria al fine di riplasmare il presente e costruire il futuro¹⁶.

È un processo preparatorio, un anticipare il ricordo nello scorrere della vita per essere pronti, anche se solo illusoriamente, a concepire un'assenza futura.

¹² Vedi: R. Ferguson, "The Past Recaptured" in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 32.

¹³ Dall'intervista/dialogo tra Ross Bleckner e Felix Gonzalez-Torres – "RB: 'Well, life moves on, doesn't it, Felix?' FGT: 'Whatever that means.' RB: 'It means that you get up today and you try to deal with the things that are on your mind' FGT: 'That's not life, that's routine'".

Vedi: R. Bleckner, F. Gonzalez-Torres, "Felix Gonzalez-Torres" in *Bomb No.51*, Spring 1995, p. 47.

¹⁴ Per approfondire vedi capitolo 5, paragrafo 5.3.

¹⁵ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 156.

¹⁶ Vedi: R. Ferguson, "The Past Recaptured" in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 25.

“I nostri ricordi sono i fragili ma potenti prodotti di ciò che rievochiamo del passato, crediamo del presente e immaginiamo del futuro”¹⁷, conclude il professor Daniel Schacter al termine di uno dei suoi libri sulla memoria umana, e questo è anche quello che Felix Gonzalez-Torres suggerisce e innesca con le sue opere, mantenendo vivo, nel racconto del passato, un dialogo con il tempo presente.

In un momento storico in cui l’omosessualità non era accettata, e la scoperta dell’AIDS aveva generato un’ulteriore ghettizzazione della comunità LGBT, Gonzalez-Torres ricorre al ‘letting go’ della sua memoria privata per sensibilizzare la società e muovere critiche all’indifferenza del governo statunitense, inserendosi così in un più ampio discorso dalle sfumature sociali e politiche.

Arte dell’ “exposure and revelation”¹⁸, l’arte di Gonzalez-Torres s’impone allo spettatore in tutta la sua forza espressiva, così che: “We are witnesses unable to escape the truth of what we have seen”¹⁹.

Esplicativa a questo proposito è l’opera “*Untitled*” (*Placebo*) del 1991 [Fig.12], che affronta la paura del contagio connessa all’AIDS ricorrendo ancora una volta al dolce escamotage delle caramelle liberamente condivise dal pubblico.

In termini sociali e politici devono essere interpretati anche i numerosi cartelloni usati da Gonzalez-Torres per accedere a una comunicazione immediata e su larga scala con il pubblico²⁰.

Nasce così ad esempio “*Untitled*” 1989 [Fig.13], opera che, come vedremo in seguito, introduce una narrazione storica specifica, che è possibile cogliere solo a fronte di una precedente ricerca e acquisizione d’informazioni.

¹⁷ D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 336.

¹⁸ b. hooks, “Subversive Beauty: New Modes of Contestation”, in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 45.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Vedi paragrafo 4.3.

In un processo di spettacolarizzazione che risente delle teorie sviluppate da Debord, lo spettatore è sottoposto a un'arte d'infiltrazione che fornisce l'informazione nella condivisione.

Attraverso la libera circolazione del lavoro artistico, la storia dell'artista, così come quella della società, entra a far parte della storia di ogni singolo spettatore, sovrapponendosi a essa e acquisendo conseguenti multiple sfumature.

L'opera d'arte, ruotando essenzialmente attorno allo stesso concetto d'informazione che guida la memoria umana, assume così le caratteristiche di un engramma coinvolto nel processo della traccia multipla²¹.

Come le opere di Felix Gonzalez-Torres riprendono un'informazione privata o sociale, ne ripensano il significato e, dopo aver raccolto le sovrapposte memorie dello spettatore generatesi nel processo di condivisione dell'opera, registrano una traccia finale destinata a una continua evoluzione, così la memoria umana utilizza la raccolta, la selezione e la registrazione di un'informazione per ottenere una traccia mnemonica.

Ricalcando la precedente definizione data della teoria della traccia multipla, l'opera d'arte, sia essa la caramella raccolta da un bambino, il foglio strappato da una scultura cartacea, o il finto cartellone pubblicitario appeso in tutta la città, è in questo modo libera di rigenerarsi continuamente.

Non avremo mai lo stesso lavoro: ogni qualvolta uno spettatore leggerà a una particolare opera la sua personale esperienza, modellando un altro significato, si costituirà una nuova "traccia", una nuova informazione, potenzialmente in grado di condividere nessuna, alcune, o tutte le prime informazioni date²².

Il confronto assume un'ulteriore importanza alla luce della peculiare distinzione tra memoria autobiografica e memoria pubblica, che gli elaboratori della teoria della traccia multipla hanno individuato nello studio di pazienti sofferenti di amnesia retrograda.

²¹ Vedi paragrafo 2.1, e seguenti.

²² Vedi capitolo 2.

Secondo gli studi di Nadel e Moscovitch, infatti: “Memory for autobiographical episodes was most affected. Such memories assess specific personal events that are associated with a time and place context. [...]. Memory for public knowledge, such as public events or famous faces, often exhibited a gooder retrograde amnesia and was less impaired than memory for autobiographical episodes”²³.

Tracce autobiografiche facili da dimenticare, e tracce pubbliche impresse nell’esperienza vissuta, le tracce mnesiche raccontate dalle opere di Felix Gonzalez-Torres mostrano la fragilità della memoria autobiografica confrontandosi con la sua dispersione in una più estesa memoria condivisa.

Quella caramella, quel pezzo di carta, quel cartellone guardato da un passante distratto, rientrano tutti nella multipla traccia delle esperienze umane, correndo il rischio, nel coinvolgimento dello spettatore e nella loro potenzialmente infinita riproducibilità²⁴, di perdere la memoria iniziale che le aveva generate.

Associata all’inizio inconsciamente, e poi consapevolmente, dallo spettatore a un fatto personale, l’opera esperita al termine dell’evento/mostra potrà dunque incorrere nelle seguenti situazioni:

- 1) rientrare nel meccanismo amnesico del ricordo del solo evento pubblico da cui deriva (memoria pubblica)
- 2) farsi portatore di una nuova esperienza mnesica.

Questa la ragione alla base del motivo per cui non c’è un modo giusto di guardare o di esporre il lavoro di Gonzalez-Torres: “anyone can decide the way they want it to look: the art handler, the collector, the museum, whatever”²⁵.

Il medium s’incarna definitivamente nella rappresentazione fisica di un ricordo, in una messa in scena teatrale, che si proietta nella mente dello spettatore e nello spazio dell’esibizione, così che “gli oggetti banali – pile di carta, caramelle,

²³ A. P. Shimamura, “Rational Binding Theory and the Role of Consolidation in Memory Retrieval”, in L. R. Squire, D. L. Schacter (ed.), *Neuropsychology of memory*, New York: The Guilford Press, 2002, p. 64.

²⁴ Il riferimento è al concetto di riproducibile come è rappresentato nell’opera di Walter Benjamin L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica.

²⁵ Felix Gonzalez-Torres parlando delle opere realizzate con fili di luce, cit. in N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*. New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 184.

puzzle, fili luminosi, tabelloni pubblicitari – diventino contenitori poetici, affermazioni distillate di critica politica e culturale impregnate di indizi autobiografici sussurrati”²⁶.

Un teatro dentro il teatro, che non vuole generare la catarsi nell’immediato ma, rifacendosi alle teorie di Brecht, vuole instillarla nella mente del pubblico invitandolo a essere attore protagonista.

A partecipare a questa messa in scena che vede l’artista come l’ideatore del canovaccio iniziale e la memoria condivisa e universale come vero e unico regista, non è più dunque solo il concetto insito nell’opera, ma anche il suo stesso medium, strumento materiale di caratterizzazione del ricordo.

D’altronde, come faceva notare Arnheim già nel 1954, la rappresentazione artistica non è esclusivamente “an imitation of the object but also of its medium, so that we expect a painting not to look like a painting but like a physical space, and a statue not like a piece of stone but like a living body of flesh and blood”²⁷.

Arte democratica e allo stesso tempo ‘egoisticamente’ terapeutica, l’arte del ‘letting go’ si basa su una fusione tra pubblico e privato in grado di generare un’estetica che usa le sue fondamenta esperienziali per ritornare a una memoria collettiva universale.

²⁶ F. Pietropaolo, “Felix Gonzalez-Torres”, in R. Storr (ed.), *la Biennale di Venezia - 52. Esposizione Internazionale d’Arte. Pensa con i sensi – senti con la mente*, Venezia: Marsilio Editori s.p.a., 2007, Vol. 1, p. 130.

²⁷ R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eyes*, Berkley. Los Angeles, London: University of California Press, 1954, p. 141.

4.2 Processo creativo e memoria: il 'Blood Remembering'

La memoria è indissolubilmente legata al vissuto.

È corpo, è sangue.

Questi i presupposti teorici da cui parte il processo creativo alla base delle opere di Felix Gonzalez-Torres.

Non a caso una delle sue fonti d'ispirazione principale è il concetto di 'blood remembering' sviluppato da Rainer Maria Rilke nell'opera *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910).

Citando dal testo di Rilke, il 'blood remembering' prevede la seguente definizione di ricordo: “Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eins Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht”²⁸.

Il concetto esplicitato da Rilke e ripreso da Gonzalez-Torres, non è un caso isolato nel mondo dell'arte. Esso ritorna con insistenza anche nelle parole di Martha Graham, rivoluzionaria danzatrice del Novecento, che parlando della percezione del corpo di un danzatore e per estensione dell'individuo in generale, affermò: “Per tutti noi, ma in particolare per un danzatore, data l'intensità con

²⁸ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, p. 22.

Traduzione: “E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso”.

In R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano: Garzanti Editore s.r.l., 1910, p. 84. E-Book Version.

cui egli percepisce la vita e il proprio corpo, vi è una memoria del sangue che ci parla. [...] In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi”²⁹.

Graham parla di un sangue generazionale e familiare intriso delle memorie autobiografiche degli individui, donando alla definizione di Rilke una specifica dimensione fisica.

È solo nelle opere di Gonzalez-Torres, tuttavia, che quella dimensione, tradotta in atto precipuo del danzatore da Martha Graham, diviene esperienza comune: l’invito all’atto fisico dello spettatore, o semplicemente al richiamo del suo personale, scava nelle cicatrici del vissuto, generando emozioni che solo il ricordo di un’esperienza particolarmente forte può regalare.

Per Gonzalez-Torres, afferma Nancy Spector, curatrice del Padiglione Stati Uniti, dedicato all’artista in occasione della Biennale di Venezia del 2007, le “ ‘blood memories’ are those that emerge unheralded in the dim light of half sleep as chronicles of the most intimate aspects of his life”³⁰.

Arte intima nella sua anonimata e nella sua pubblica spettacolarità, quella di Felix Gonzalez-Torres è l’arte “virale”³¹ capace di nascondere nella comune e commerciale forma dei cartelloni pubblicitari, il dono del vissuto più personale dell’artista.

Ritornano ancora una volta i concetti di pubblico e di dono, in un atto che è espressione di una terapeutica ricerca a un linguaggio universale diverso da quello che ci è stato insegnato³².

Privata delle norme linguistiche date, la comunicazione diventa minimale.

²⁹ M. Graham, *Memoria di sangue. Un’autobiografia*, Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1992, p. 13.

³⁰ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, pp. 42-44.

³¹ Il riferimento è a un termine riportato da Nancy Spector nell’introduzione al Padiglione Stati Uniti della 52. Esposizione Internazionale d’arte di Venezia.

Vedi: N. Spector, “Felix Gonzalez-Torres”, in R. Storr (ed.), *la Biennale di Venezia - 52. Esposizione Internazionale d’Arte. Pensa con i sensi – senti con la mente*, Venezia: Marsilio Editori s.p.a., 2007, Vol. 2, p. 144.

³² E’ in un’intervista realizzata da Robert Nickas, che l’autore esprime le sue perplessità riguardo al linguaggio: “it isn’t really my language, but the language I learned”.

Vedi: R. Nickas, “Felix Gonzalez-Torres. All the time in the world”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 40.

L'artista cerca l'immediato, il comprensibile, l'emozionale, in altre parole la verità, consentendo allo spettatore non solo di vedere ma anche di sentire³³, la presenza di un ricordo divenuto, nel 'blood remembering', fisico.

All'interno di un processo di revisione che come è facile intendere si pone in termini assoluti, la fotografia viene spinta alle sue massime potenzialità espressive in un'opera di ri-contestualizzazione.

Come sottolinea Susan Sontag nel testo *Sulla fotografia*, infatti, “ogni fotografia è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita. Una fotografia, insomma, cambia a seconda del contesto nel quale noi la vediamo”³⁴. Scatti privati, scatti pubblici. Emozioni intimamente relegate al proprio mondo interiore, ed emozioni considerate socialmente condivisibili³⁵.

Quale la linea di demarcazione tra questi termini? Quali le conseguenze del suo superamento?

A rispondere sono frammenti di vita privata dell'artista, fotografati e inseriti nel contesto caotico delle strade newyorkesi. Sono “*Untitled*” 1991 [Fig.14], e “*Untitled*” (*For Jeff*) 1992 [Fig.15], fotografie in bianco e nero rappresentanti rispettivamente un letto sfatto su cui sono impresse le tracce di due persone, e il palmo di una mano, che nella loro rivoluzionaria ri-contestualizzazione possono essere considerate non solo come efficaci sintesi teoriche della filosofia del 'blood remembering', ma anche come potenti veicoli emozionali capaci di

³³ E. B. Hagenmaier, “Untitled (Queer Mourning and the Art of Felix Gonzalez-Torres)”, in *At the Interface / Probing the Boundaries*, Vol. 58, p. 160.

³⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2004, p. 93.

³⁵ Si considerino a questo proposito le parole di Charlotte Cotton su un tipo di fotografia legata a una dimensione intima e privata. Cotton ha, infatti, affermato: “intimate photography is an exercise in pathology, an editing and sequencing of seemingly unguarded private moments that reveal the origins and manifestations of the subjects’ emotional life”.

Per approfondire vedi: C. Cotton, *The photograph as contemporary art. Third edition*, London: Thames & Hudson Ltd, 2014, p. 138.

Sebbene Cotton continui poi presentando il lavoro di fotografi, come Nan Goldin (1953) e Larry Clark (1943), che si erano concentrati sulla rappresentazione di persone, ritengo che le sue parole possano efficacemente essere associate al lavoro di Felix Gonzalez-Torres. Questo vale soprattutto per “*Untitled*” 1991, in cui l'artista ci mostra un letto sfatto, che è inanimato contenitore della sua vita emotiva e privata e in una traslazione universale anche della vita emotiva e privata di ogni singolo spettatore.

Agli occhi del pubblico è mostrato ciò che generalmente è precluso agli occhi di chiunque. La vita privata si ricontestualizza nella vita pubblica, scavalcando i taboos sociali.

mediare l'esposizione pubblica dei più intimi sentimenti in un contesto disabituato a storie umanizzate e personali.



Fig.14 Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*”, 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Racconto indiretto della relazione tra Felix Gonzalez-Torres e Ross Laycock, “*Untitled*” 1991 ricorre all’immagine del letto sfatto dell’artista, su cui sono ancora distinguibili le impronte del suo corpo e di quello di Ross, per dare materializzazione fisica a un’assenza ora presente solo nella memoria.

Riproposta in ventiquattro³⁶ repliche disseminate tra Manhattan e quattro altre cittadine circostanti³⁷ la fotografia che, rifacendomi alle parole di Susan Sontag, “è insieme una pseudopresenza e l’indicazione di un’assenza”³⁸, è privata di qualsiasi riferimento autobiografico.

Nessuna firma, nessun cartellino a spiegare l’origine, e il percorso di questa foto. L’opera diviene simbolo di un’universale storia di amore, di assenza e di dolore,

³⁶ Numero che rimandava al giorno della morte di Ross.

Per approfondire vedi: A. Umland, “Projects 34: Felix Gonzalez-Torres”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 245.

³⁷ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 25.

³⁸ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2004, p. 15.

sintetizzata dall'artista nelle seguenti parole: "Love is very peculiar because it gives you reason to live but it's also a great reason to be afraid, to be extremely afraid, to be terrified of losing that love"³⁹.

Il passante inconsapevole e il più delle volte distratto, che si trova a fronteggiare il cartellone, è lasciato libero di prendere l'immagine e ricondurla al proprio vissuto, a un'emozione, o semplicemente a un'intuizione.

Lo spettatore è ancora una volta chiamato a tornare a sé e alla sua memoria autobiografica, annullando il già valicato confine tra pubblico e privato.

Davanti a un letto vuoto, con l'impronta chiara di due corpi, tutte le etichette vengono a mancare: "An empty bed invites us all to 'climb in', no matter who we are – gay or straight, male or female, black or white"⁴⁰.

La storia raccontata si libera da tutti i vincoli sociali e spazio-temporali.

Siamo davanti all'espressione di quella che Susan Sontag identifica come una delle grandi differenze fra fotografia e pittura: una foto, a differenza di un dipinto non impone mai la sua rappresentazione. Afferma la scrittrice newyorkese: "Le immagini fotografiche sono testimonianze di una biografia o di una storia in corso. E una fotografia, a differenza di un quadro, dà per scontato che ce ne saranno altre"⁴¹.

In accordo con il principio di 'liberazione' implicito nell'arte del 'letting go', Gonzalez-Torres riesce così a garantire nella riduzione minima delle informazioni disponibili, una rappresentazione multi-significante e ripetibile del mondo.

Seguendo la convinzione che la società contemporanea sia caratterizzata da "an explosion of information, but an implosion of meaning"⁴², l'artista anticipa le teorie sull'efficacia di rappresentazione coniate del neuroscienziato Semir Zeki.

³⁹ Tim Rollins, 'Felix Gonzalez-Torres Interview', in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 70.

⁴⁰ A. Umland, "Projects 34: Felix Gonzalez-Torres", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 245.

⁴¹ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2004, p. 143.

⁴² R. Ferguson, "The Past Recaptured", in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 25.

Secondo Zeki “per rappresentare il mondo reale, il cervello (l’artista) deve trascurare (‘sacrificare’) una grande quantità d’informazioni inessenziali allo scopo, perseguito dal cervello (dall’artista) di rappresentare il vero carattere dell’oggetto”⁴³, e in questo caso il suo essere medium mnesico.

Nel minimalismo di uno scatto si racchiude l’universalità di un segno immediatamente e umanamente comprensibile che rimanda ancora una volta a basilari emozioni dell’umano: paura, amore, fragilità.

L’efficacia è costruita a partire dal medium scelto a fissare la memoria autobiografica: una fotografia.

Rappresentazione tecnicamente oggettiva della realtà, la fotografia consente di bloccare un momento già inesorabilmente inscritto nelle pagine del passato e potenzialmente aperto a ripetizioni future.

“In photography” fa notare, infatti, Geoff Dyer “there is no meantime. There was just that moment and now there’s this moment and in between there is nothing. Photography, in a way, is the negation of chronology”⁴⁴.

Curioso a questo proposito notare come il lavoro compiuto da Gonzalez-Torres, sia stato definito da Robert Storr in termini appunto di “anachronologies”⁴⁵.

All’interno di un tempo indefinito, il cui corso, come faceva già notare Susan Sontag⁴⁶, non si può fermare, s’innesca un sistema di trasposizione analogica e atemporale in grado di trasformare l’immagine fotografica di un oggetto, in questo caso un letto, in un racconto sulla e della memoria umana.

È all’interno di questo meccanismo che s’inserisce “*Untitled*” 1991, personale versione di un tema dotato di una precisa memoria raffigurativa, avente un esempio in *Iron Bed, Rumpled Sheets* di Jack Leigh (1981) [Fig.16].

⁴³ S. Zeki, *La Visione dall’Interno. Arte e Cervello*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 26.

⁴⁴ G. Dyer, *The Ongoing Moment*, New York: Vintage Books Edition, 2006, p. 195. E-book.

⁴⁵ R. Storr, “When this you see remember me”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 31.

⁴⁶ Vedi nota 41, p. 87.



Fig.16 Jack Leigh, *Iron Bed, Ruffled Sheets*, 1981
© Jack Leigh

Foto del letto su cui, proponendo le parole di Szarkowski, “all world has slept badly”⁴⁷, il letto fotografato da Leigh, entra in dialogo con il lavoro di Gonzalez-Torres, contribuendo a evidenziarne la potenzialità espressiva.

Simili nel soggetto, le foto si differenziano nella reazione emotiva che, partendo da un diverso uso dello stesso medium, la macchina fotografica, sono in grado di provocare.

La fotografia di Leigh imponendo per tre quarti l’immagine totalizzante della tastiera di ferro del letto non riesce, infatti, a entrare nell’intima sfera entro cui si colloca il letto sfatto di Gonzalez-Torres.

In pochi spettatori guarderebbero al letto di Leigh pensando a una relazione, la maggior parte di loro lo guarderebbe pensando probabilmente all’insonnia.

Al contrario, il letto di Gonzalez-Torres, presentandosi in veste di racconto anonimo di una presenza assente o di un’assenza presente, si pone come una delle più efficaci rappresentazioni della vita umana.

Ricalcando le parole usate da Geoff Dyer per descrivere la foto di un altro letto sfatto, quella scattata da Stephen Shore nel 1972⁴⁸, ha dunque poca importanza

⁴⁷ Szarkowski cit. in G. Dyer, *The Ongoing Moment*, New York: Vintage Books Edition, 2006, p. 204. E-book.

⁴⁸ Il riferimento è alla foto che Shore scattò a un letto a cui non erano state cambiate le lenzuola per sei mesi.
Per approfondire vedi: G. Dyer, *The Ongoing Moment*, New York: Vintage Books Edition, 2006, pp. 208-209. E-book.

se l'uomo della strada (e in questo caso letteralmente) non sa nulla della storia personale dietro quella foto, perché in realtà “there is nothing else to know”⁴⁹.

C'è solo un evento già passato, c'è solo un ricordo che, divenendo vissuto attraverso l'immagine di quell'impronta di due corpi, fissa un'emozione destinata a scivolare via tra le strade di città, in cui passanti distratti alzeranno la testa per guardarla e farla propria.

Questo il destino anche della seconda opera citata “*Untitled*” (*For Jeff*) del 1992, dove l'artista propone attraverso lo stesso sistema del cartellone pubblicitario, la foto di una mano aperta.

Ancora una volta, lo spettatore è chiamato a ignorare la storia celata da quella mano, e a guardare la foto variabilmente come un segno di benevolenza, accoglienza, generosità, o invito.

Ancora una volta, al pubblico spetta ed è delegata la scelta di cosa quella mano voglia raccontare.

Eppure anche in questo caso una storia da narrare c'è, essendo quella, la mano dell'uomo che ha assistito Jeff, amico dell'artista, morto di AIDS nel 1992⁵⁰.

La memoria di un tocco perde in “*Untitled*” (*For Jeff*) la sua componente tattile per assumere una più consueta rappresentazione visiva.

Segnata dal vivere come lo può essere la mano di qualsiasi individuo, la mano fotografata da Gonzalez-Torres si presta generosamente all'ascolto dell'altro divenendo simbolo di vita.

Le mani, che rifacendomi alle parole di John Berger: “have taken, made, given, planted, picked, fed, stolen caressed, arranged, let drop in sleep, offered”⁵¹, divengono così anch'esse efficaci strumenti di esplicazione teorica del ‘blood remembering’.

⁴⁹ G. Dyer, *The Ongoing Moment*, New York: Vintage Books Edition, 2006, p. 259. E-book.

⁵⁰ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 120.

⁵¹ John Berger cit. in G. Dyer, *The Ongoing Moment*, New York: Vintage Books Edition, 2006, p. 97. E-book.

La nostra storia passata, il nostro ultimo ricordo, la nostra memoria, si mescolano alla storia di Jeff, attraverso la foto di una mano anonima, che ha conosciuto la vita e l'ha resa eterna nella fisicità di un tocco.



Fig.15 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (For Jeff)*, 1992
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

4.3 Memoria condivisa

L'arte di Gonzalez-Torres si fonda, come accennato più volte, sul confronto armonico di due tipi di memoria: la memoria pubblica e la memoria privata.

L'origine di tale confronto deve essere ricercata nella convinzione dell'artista, derivata dallo studio della teoria marxista, che il confine tra ciò che è pubblico e ciò che è privato, non solo sia privo di significato ma sia anche una costruzione sociale che non ha ragione di esistere nel contemporaneo. A questo si aggiungano riflessioni derivate dalla triste interpretazione del concetto di pubblico e privato, data dalla Corte Suprema nel 1986 in risposta al caso *Bowers v. Hardwick*⁵². A riguardo l'artista, che riporta in *“Untitled”* 1989 l'episodio nella

⁵² La Corte aveva formalmente violato la vita privata degli individui favorendo procedimenti di condanna contro gli omosessuali.

sintetica espressione “Supreme Court 1986”, disse: “Someone’s agenda has been enacted to define ‘public’ and ‘private’. We’re really talking about private property because there is no private space anymore. Our intimate desires, fantasies, and dreams are ruled and interpreted by the public sphere. There is a lot of memory involved in my work, but I want to stress that the formal aspects are very deliberate”⁵³.

In una non sempre troppo celata critica sociale, che richiede ancora una volta una partecipazione attiva e responsabile del pubblico, l’eliminazione dei concetti di pubblico e privato porta alla nascita di un meccanismo di libera condivisione della memoria, in grado di sovrapporre a una memoria autobiografica di base, la memoria condivisa della storia pubblica. Sintesi di questo intreccio mnemonico è senza dubbio il già citato “*Untitled*” del 1989 [Fig.13].



Fig.13 Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*”, 1989.
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Per approfondire vedi: N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, pp. 23-25.

⁵³ R. Nickas, “Felix Gonzalez-Torres. All the time in the world”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 39.

Assumendo la forma di un cartellone nero su cui sono riportati nomi e date legate alla lotta per i diritti gay, l'opera realizzata per commemorare l'anniversario della Stonewall Rebellion⁵⁴, venne spettacolarmente esibita presso Sheridan Square (New York) seguendo le stesse modalità espositive di "Untitled" 1991 e di "Untitled" (for Jeff), 1992.

Le date, i personaggi, e gli eventi scelti dall'autore nel racconto della sua memoria storica sono sette e occupano la parte inferiore del cartellone, lasciando un grande spazio vuoto.

Quel vuoto, quell'assenza, che come i titoli delle opere di Gonzalez-Torres è un tema ricorrente, diventa in realtà in questo caso strumento di espansione. È il vuoto che lo spettatore è chiamato a riempire con le sue date, e con la sua personale visione della memoria pubblica condivisa⁵⁵.

Lo stesso valga per la decisione di accostare a date recenti – la maggior parte degli eventi o dei personaggi citati risalgono agli anni Settanta o Ottanta – la data in cui Oscar Wilde decise di rimanere a Londra e affrontare il processo per sodomia (1895)⁵⁶.

La scelta non è ovviamente casuale. Essa implica la volontà di inscrivere il particolare momento storico, che ha portato alla costruzione di quell'opera, all'interno di un ben più grande processo storico: simboleggiando una lotta in atto da lungo tempo.

Allo spettatore, all'uomo di strada, è lasciata la scelta di inscrivere nella storia pubblica dei fatti e dei personaggi conosciuti, la propria storia privata, la propria lotta.

Il punto di forza di questo lavoro, che più di altri da allo spettatore delle linee interpretative molto chiare, è ancora una volta delegato a un'estetica minimalista:

⁵⁴ Vedi: N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 23.

⁵⁵ Vedi: R. Ferguson, "The Past Recaptured" in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*. Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 34.

⁵⁶ M. S. Foldy, *The Trials of Oscar Wilde. Deviance, Morality and Late-Victorian Society*, New Heaven, London: Yale University Press, 1997, p. 1.

attraverso la “limitazione retorica”⁵⁷ scaturisce un attento dialogo con la Storia e con la società, che deve essere ricercato nella curiosità di indagare il cartellone stesso.

Nella dichiarazione che accompagna l’opera è, dunque, lo stesso autore a enfatizzare l’importanza della scelta di usare caratteri piccoli e lasciare un grande spazio nero vuoto: “The letters running across the lower part of the billboard suggest a long caption, capable of sustaining the projection of many images. The size of the letters is rather small for such a large space. This is not an ad; I don’t expect it to be readable while speeding down Seventh Avenue to the Holland Tunnel. I hope the public will stop for an instant to reflect on the real and abstract relationship of the different dates”⁵⁸.

Il lavoro diventa per l’ennesima volta testimone di un processo cerebrale che siamo chiamati ad affrontare ogni giorno: il processo di selezione.

Impulsi visivi minimi - le scritte - si uniscono a impulsi visivi più significativi – l’enorme spazio nero vuoto che aleggia sopra nomi e date - a rimarcare il fatto che “come il cervello, anche l’artista deve essere selettivo e conferire alla sua opera solo attributi essenziali, sicché una delle funzioni dell’arte costituisce un’estensione della funzione fondamentale del cervello visivo”⁵⁹.

“*Untitled*” 1989 non è l’unica opera a valicare definitivamente l’artificiale confine tra storia (e dunque memoria) pubblica e privata.

⁵⁷ F. Pietropaolo, “Felix Gonzalez-Torres”, in R. Storr (ed.), *la Biennale di Venezia - 52. Esposizione Internazionale d’Arte. Pensa con i sensi – senti con la mente*, Venezia: Marsilio Editori s.p.a., 2007, Vol. 1, p. 130.

⁵⁸ F. Gonzalez-Torres, “Statement on Sheridan Square Billboard”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 198.

⁵⁹ S. Zeki, *La Visione dall’Interno. Arte e Cervello*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 26.



Fig.12 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Placebo)*, 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Esemplare la già citata *“Untitled” (Placebo)* del 1991 [Fig.12] che affronta la storia pubblica e con essa la società contemporanea attraverso un'altra strategia dell'esposizione spettacolare, quella delle caramelle.

L'opera, costituita da una distesa di caramelle avvolte da carta argentata, è l'incarnazione visiva del placebo, strumento, privo di efficacia medica, usato nei test farmaceutici per verificare la reale efficacia di un medicinale. Usato nei test clinici dal governo degli Stati Uniti durante i vari tentativi farmacologici fatti per sconfiggere l'HIV⁶⁰, il placebo si presenta qui in tutta la sua intrinseca casualità e totale inefficacia.

Nient'altro che un insieme di caramelle, *“Untitled” (Placebo)* parla di un'illusione medica inscrivendola in un'illusione artistica testimone di un più grande racconto.

Dolci espedienti, le caramelle sono narratori dell'irrazionalità con cui, specialmente a partire dagli anni Ottanta, veniva percepito l'AIDS, divenendo

⁶⁰ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 106.

nel momento della condivisione, incarnazione dell'assurda idea di contagio che i mass media promuovevano⁶¹.

Le caramelle abbattano definitivamente il confine tra pubblico e privato implicando una fisicità che trova le sue radici nel mescolamento della poetica del 'blood remembering' con il concetto di epidemia.

Secondo la teorizzazione proposta da Rilke, come abbiamo visto, il ricordo diviene tale solo quando si trasforma in sangue e acquisisce una dimensione fisica. Similmente le caramelle di "Untitled" (Placebo), partendo dal vissuto e dai ricordi dell'artista, testimone in questo caso non solo del decorrere della malattia, ma anche della sua stigmatizzazione mediatica, tornano alla concretezza materiale del confetto, proponendosi come media di un processo ciclico di riformulazione del concetto di memoria sanguigna di Rilke.

Nell'esplicito tentativo di creare una connessione con il corpo dello spettatore, è varcata la soglia fisica del privato dell'artista, così come quella del privato dello spettatore.

La memoria dell'artista, toccato personalmente dalla malattia, la memoria privata di quanti tra gli spettatori hanno avuto un simile vissuto, direttamente o indirettamente, e la memoria pubblica della storia scritta dalla società s'intersecano in questo modo nella creazione di un messaggio che acquisisce, nella sua libertà di elaborazione e condivisione, centinaia di migliaia di sfumature diverse.

In una società che vuole imporre una precisa definizione di ciò che deve rimanere nella sfera personale e ciò che invece deve o può essere condiviso, il valicare lo spazio personale, mnemonico e fisico, dello spettatore s'inserisce nella silenziosa accettazione di un nuovo patto: accedendo all'opera, e prendendone parte, lo spettatore entra in una storia comune fatta di più storie

⁶¹ Interessanti a questo proposito le parole, riportate da Susan Sontag nel testo *L'AIDS e le sue metafore*, di un editorialista del New York Times, che affermò: "Tutti conoscono la verità, ciascuno di noi. Viviamo al tempo di una pestilenza, di quelle che non hanno mai visitato la nostra nazione. Possiamo fingere che non esista o che esista per gli altri e andare avanti come se non lo sapessimo...".

Cit. in S. Sontag, *L'AIDS e le sue metafore*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1989, p. 80.

private, 'sottoscrivendo' la filosofia del 'blood remembering' e restituendo alla sua memoria una nuova dimensione fisica.

Ecco il perché di una caramella.

La necessità di un ritorno al corpo nel mescolamento pubblico/privato non si esplica sempre in un diretto uso della corporeità, al contrario talvolta il corpo diventa protagonista dell'opera in modo indiretto.

Riconsegnando allo spettatore il concetto di corpo nell'astrazione di un'analisi medica, i *Bloodworks*⁶² danno alla teoria del 'blood remembering', una configurazione drammaticamente reale.



Fig.17 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (*21 Days of Bloodwork – Steady Decline*) 1994
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Nato dalla visione delle analisi del sangue cui era sottoposto il compagno dell'artista, "Untitled" (*21 Days of Bloodwork – Steady Decline*) 1994 [Fig.17], impone all'umano di scontrarsi brutalmente con la scienza, e alla scienza di fermarsi per riflettere sull'umano.

⁶² Vedi: Felix Gonzalez-Torres – "Untitled" (*Bloodworks*) 1989, "Untitled" (*7 Days of Bloodworks*) 1991, "Untitled" (*t-cell count*) 1990, "Untitled" (*31 Days of Bloodworks*) 1990, "Untitled" (*21 Days of Bloodworks – Steady Decline*), 1994.

In una sequenza di ventuno tavole che si fanno testimoni grafici di ciò che Nancy Spector definisce come il rimpiazzamento dell'empatia con l'analisi⁶³, il sangue e la malattia sono mostrati con dati scientifici, astratti e in un certo senso totalmente disumanizzanti.

Parlando della nascita della serie dei *Bloodworks*, l'artista racconta: "It was this that struck me when I first saw an extensive bloodwork done on Ross in the form of numbers and codes. I said to him, 'Honey, this is your blood. Right here. This is it.' There was not a drop of blood there. There wasn't anything red. And it was even more frightening because all the numbers could be easily reversed. It is a total abstraction; but it is the body. It is your life"⁶⁴.

La relazione tra il corpo e la sua rappresentazione scientifica sono ricondotte alla dura verità di un grafico.

Nessun elemento rosso, nessuna traccia di quel sangue che conosciamo e immaginiamo. A parlare sono solo delle linee decrescenti indicanti la diminuzione di Linfociti T⁶⁵.

Per capire l'opera e il significato di quelle linee, risulta dunque necessario un breve excursus sulle caratteristiche dell'AIDS. Seguendo la definizione, fortemente metaforizzata, riproposta da Susan Sontag nel suo libro, la malattia è generata da un virus piccolissimo che "guidato da una determinazione monomaniacale, [...] ignora lungo il percorso molte delle cellule del sangue, elude i difensori che avanzano rapidamente, e si dirige verso il centro di comando del sistema immunitario, il linfocita T helper"⁶⁶.

Da qui il virus, entra nel nucleo della cellula, avviando un processo di trascrizione del suo codice. Il decorrere della malattia, in realtà catalizzatore di molteplici malattie, prevede poi una successione di stadi, che dalle prime

⁶³ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 167.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ C. Ho, "Within and Beyond", in *PAJ: A Journal of Performance & Art*. Gen. 2001, Vol. 23, p. 7.

⁶⁶ S. Sontag, *L'AIDS e le sue metafore*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1989, p. 15.

manifestazioni dell'HIV (Human Immunodeficiency Virus), portano all'Arc (AIDS – Related Complex) e dunque all'AIDS⁶⁷.

Si capisce facilmente come la verifica della presenza di Linfociti T helper fosse cruciale nella determinazione dello stato di salute del paziente.

L'artista, che fu vicino al compagno fino al suo ultimo giorno di vita, parlò del processo di 'dematerializzazione' del corpo cui aveva assistito durante il decorso della malattia in Ross, in un'intervista/dialogo con R. Bleckner, pubblicata sulla rivista *Bomb Magazine* nel 1995.

“He was 195 pounds, he could build you a house if you asked him to. It's amazing, I know you've seen it the same way I've seen it, this beautiful, incredible body, this entity of perfection just physically, thoroughly disappear right in front of your eyes”. E ancora: “Just disappear like a dried flower. The wonderful thing about life and love, is that sometimes the way things turn out is so unexpected. I would say that when he was becoming less of a person I was loving him more. Every lesion he got I loved him more”⁶⁸.

Della lenta distruzione del corpo, della ripetizione di ventun giorni d'analisi del sangue di Ross, rimangono, tra gli altri, questi ventuno grafici, espressioni, nella condivisione artistica, della pubblica storia di disumanizzazione scientifica e mediatica del corpo, resa spaventosamente reale dalla stigmatizzazione pubblica che circondava i malati di AIDS.

Siamo davanti a un processo di nuova categorizzazione e resa visiva del concetto astratto e fisico di corpo, sintetizzata nelle seguenti parole dall'artista: “If we are going to talk about the body – and the work really is about the body – we must recognize that in our culture it is defined, constituted, determined, and constructed in language. Look at your passport, for instance. It's all there: height, weight, eye, color, hair color, religion, nationality, race, where are you

⁶⁷ Ivi, pp. 18-19.

⁶⁸ R. Bleckner, F. Gonzalez-Torres, “Felix Gonzalez-Torres” in *Bomb No.51*, Spring 1995, p. 47.

coming from, where are you going. That is the definition of the body. Don't just show me a picture"⁶⁹.

Costruito dal linguaggio sociale e da quello scientifico, il corpo diviene, nei grafici di "Untitled" (*21 Days of Bloodwork – Steady Decline*), un corpo privato della sua carnalità, o per meglio dire un non-corpo.

È la presentazione iconica⁷⁰ di una possibile elaborazione del concetto di corpo stesso, destinata a inscrivere nel filone dell'investigazione artistica delle moderne tecnologie della scienza, in grado di coniare un'idea della corporeità diversa da quella esperita dall'individuo.

Come i confini di storia pubblica e privata si fondono e confondono tra di loro in un gioco di concessione e condivisione, allo stesso modo i confini tra corpo e non corpo, imposti dalla scienza, si sfocano⁷¹ aprendosi a una nuova fruizione artistica.

Facendo dei *Bloodworks* un'opera da esporre in una galleria, Felix Gonzalez-Torres pone ancora una volta lo spettatore davanti alla ridiscussione dei limiti da lui conosciuti, arrivando a suggerire che anche il privato, implicito nella definizione del corpo del singolo individuo, non ha più senso. D'altronde, come sostenuto da Stephen Wilson nel testo *Information Arts. Intersection of Art, Science and Technology*: "We each are a body and phenomenologically experience its states everyday, for example, pain, pleasure, hunger, sexual excitement, fatigue, and disease. We can look at others and in a mirror and see bounded entities commonly referred to as bodies"⁷².

Distrutta nella visualizzazione grafica anche l'ultima barriera che separava storia pubblica e storia privata, il 'blood remembering' è in grado di acquisire spettacolarmente una sua materialità.

Nasce così nel 1992 "Untitled" (*Blood*) [Fig.18].

⁶⁹ Felix Gonzalez-Torres, cit. in N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 177 (nota 20 al capitolo 4).

⁷⁰ Per l'uso del termine iconica, vedi: N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 120.

⁷¹ Vedi: S. Wilson, *Information Arts. Intersection of Art, Science and Technology*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2002, p. 149.

⁷² Ibidem.



Fig.18 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Blood)*, 1992
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Tenda di plastica rossa che si frappa fra lo spettatore e la continuazione del suo percorso all'interno dell'esibizione, *“Untitled” (Blood)* impone una decisione. Attraversando la tenda rossa, il pubblico è chiamato ad accettare l'ingresso nella memoria sanguigna di un corpo condiviso.

Sebbene il riferimento principale sia ancora una volta all'idea del contagio generato dall'AIDS, il medium utilizzato s'impone al pubblico nella sua cruda realtà, traducendo il superamento della dimensione privata del corpo e la memoria dell'artista, in una sensazione capace di toccare fisicamente lo spettatore.

D'altra parte uno degli obiettivi principali dell'estetica di Felix Gonzalez-Torres, come ricorda Nancy Spector, era quello di “emphasize equally that each viewer has a body and that this body is delineated phenomenologically through perception”⁷³.

⁷³ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 140.

La fusione dei concetti di corpo e non corpo nel riconoscimento dell'inconsistenza di pubblico e privato apre così l'accesso a un nuovo intimo racconto del 'blood remembering' dell'autore.

Nell'esplorazione di un medium - il puzzle, capace di raccontare con delicatezza la frammentazione e la fragilità del tempo e della memoria - nascono così nuovi interessanti testi artistici.

Recuperando un elemento giocoso come quello del puzzle, Felix Gonzalez-Torres può realizzare un lavoro fatto di quelle che Robert Storr definì "anachronologies", puntando su una sovrapposizione di giochi, foto, ed eventi in grado di creare "a gap across which sparks of memory are thrown, sparks that light the intervals darkened by the official amnesia"⁷⁴.

Nel tentativo di fermare il passato con uno scatto, Felix Gonzalez-Torres fa dunque dei puzzle l'occasione di dare, esponendola protetta dalla plastica, una consistenza fisica all'effimera natura della memoria autobiografica.

Elementi del flusso di coscienza generato dall'artista, le fotografie in bianco e nero "*Untitled*" (*Madrid 1971*) del 1988 [Fig.19], "*Untitled*", (*Cold Blue Snow*) del 1988 [Fig.20] e "*Untitled*" (*Last Letter*) del 1991 [Fig.21], si propongono al pubblico sotto forma di puzzle completati di cui è ancora possibile percepire la frammentazione.

Ben composti e bloccati nella loro completezza, i puzzle divengono espressione di un tentativo di cristallizzazione di una memoria, contraddittoriamente svelata ed enigmatica, personale e pubblica.

"*Untitled*" (*Madrid 1971*), ad esempio, accosta, in questo gioco di opposti, la foto di un ragazzino, ritratto con un filtro seppia, alla foto in bianco e nero della statua di un uomo, probabilmente un Conquistador⁷⁵.

⁷⁴ R. Storr, "When this you see remember me", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 39.

⁷⁵ C. Basualdo, "Common Properties", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 185.



Fig.19 Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (Madrid 1971), 1988
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Allo spettatore questa volta è dato sapere che il ragazzino ritratto nella foto è l’artista, in occasione di una visita di tre mesi a Madrid⁷⁶.

Quale dunque lo scopo di proporre un’immagine legata alla memoria autobiografica dell’artista, con la foto di un monumento storico connesso a una memoria pubblica condivisa da più individui?

Basualdo dà una sua risposta, parlando di un enigma nell’enigma svelato nel riconoscimento dell’identità dell’autore, che lascia comunque spazio per nuove ipotesi⁷⁷.

L’accostamento delle immagini non mira tuttavia necessariamente a un’indagine da parte dello spettatore; al contrario essa gli richiede di inscrivere nella pubblica storia delle foto in bianco e nero dei giornali, magistralmente sintetizzata nell’immagine della statua, la propria storia personale, tinta da un caldo filtro color seppia.

⁷⁶ Vedi a riguardo la biografia redatta da Felix nel 1993, dove l’artista scrive: “1971 sent to Spain with my sister Gloria, then went to Puerto Rico to live with my uncle”.

Cit in A. Rosen, “ “Untitled” (The Neverending Portrait)”, in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 53.

⁷⁷ C. Basualdo, “Common Properties”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 185.

Perde allora importanza l'identità di quel ragazzino che ci guarda e ci interroga, la sua è semplicemente una delle molte identità iscritte in una più ampia narrazione storica.

A rimarcarlo è Felix stesso in una lettera a Mr. Robert Vifian, scritta il 3 Dicembre 1994. Parlando dell'identità personale e della sua trasposizione in immagine, Felix Gonzalez-Torres enfatizza, infatti, il nostro essere essenzialmente un prodotto storico e culturale, in altre parole: “A compilation of histories, past, present, and future, always, always shifting, adding, subtracting and gaining”⁷⁸.

Associando la sua foto di ragazzino e quella di un monumento spagnolo, Gonzalez-Torres non sta facendo altro che mostrarci la precarietà della nostra personale concezione identitaria, prodotto della storia e della memoria sociale in cui ci siamo trovati iscritti e a cui siamo stati costretti ad aderire: “When we look at a photo of how we look like it's only that – how we look, and not what we are, that is a history too complex to “represent”. This is one of the reasons why these pieces can, and should, be altered to reflect in the future the fluctuations of “personal” and/or “public” developments”⁷⁹.

In “Untitled” (*Madrid 1971*), Felix Gonzalez-Torres traduce in esempio pratico e a lui vicino, la teorizzazione della Storia proposta da Barthes nelle sue indagini sulla fotografia.

La Storia, sosteneva Barthes, “prende forma solo se la si guarda – e per guardarla bisogna esserne esclusi”⁸⁰.

Felix si guarda e guarda da fuori, dando vita a una storia personale ma pubblica che prendendo consapevolezza di sé, riflette su se stessa.

Essendo l'individuo un prodotto di una storia collettiva ben più grande della sua storia personale, le immagini che lo raccontano non devono essere

⁷⁸ Felix Gonzalez-Torres, “Selected Correspondence” – Lettera a Mr. Robert Vifian, 03/12/1994, NYC, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 170.

⁷⁹ Ivi, p. 171.

⁸⁰ R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1980, p. 67.

necessariamente legate all'individuo in sé o alla pubblica storia conosciuta. Al contrario esse possono assumere anche la forma delle impronte nella neve o delle parole scritte a mano in quella che è definita come l'ultima lettera.

Così in *"Untitled" (Cold Blue Snow)*, la memoria di un passaggio si trasforma in un'indistinta collezione d'impronte nella neve⁸¹. Una traccia che potrebbe essere singola o multipla e che come la memoria è caratterizzata da una dimensione instabile.

Così in *"Untitled" (Last Letter)*, il racconto di una memoria autobiografica è, invece, delegato ai segni grafici costituenti le parole di una lettera, che non si concede nella sua totalità allo spettatore.

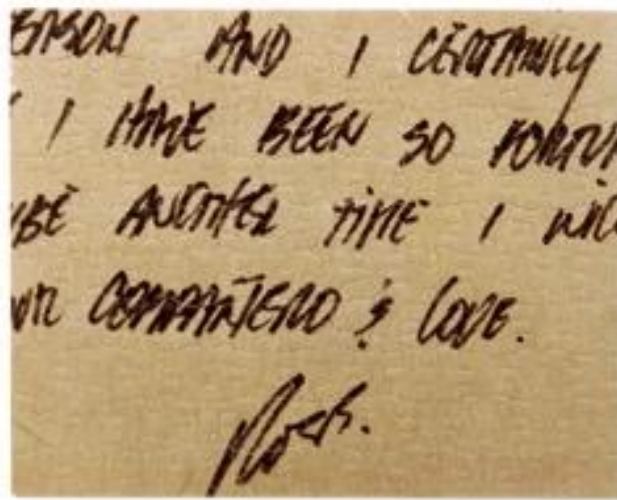


Fig.21 Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (Last Letter)*, 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Con *"Untitled" (Last Letter)* l'artista ci mette, infatti, davanti a una testimonianza privata e drammatica: quella fotografata è l'ultima lettera che gli è stata scritta da Ross.

In accordo con l'idea secondo cui il linguaggio che usiamo è un linguaggio imposto e non universale, il puzzle dell'ultima lettera è privato del suo significato.

⁸¹ Vedi: N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 113.

Unico segno realmente distinguibile resta la firma di Ross, indicazione di una presenza costante nella sua assenza, e attestazione, rifacendomi alle parole di Barthes, di qualcosa, o per meglio dire qualcuno, che è “effettivamente stato”⁸². Pubblico, privato, io, noi, biografico e collettivo si traducono in un ultimo grande esperimento, che fa del pubblico stesso l’artista di un processo di ‘blood remembering’ ormai collettivizzato.

Nasce nel 1991 “*Untitled*” (*Album*) [Fig.22]. Foto della copertina di un Album fotografico, “*Untitled*” (*Album*) preannuncia il successivo e omonimo lavoro del 1992: un album di fotografie vuoto⁸³. Questo è quello che lo spettatore si trova davanti con un'unica richiesta: riempirlo d’immagini, delle proprie immagini, rese eterne e dunque universali dal mezzo fotografico.



Fig.22 Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*Album*) 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

L’album di fotografie, simbolo dello strumento che, almeno fino all’avanzata del digitale, consentiva di ripercorrere la vita di un individuo, si traduce così in

⁸² R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1980, p. 83.

⁸³ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 123.

un'esposizione pubblica di ciò che "has already been lost to time and what will, eventually, be lost again in death"⁸⁴.

Risalendo ancora una volta l'essenza del 'blood remembering', la memoria privata dell'artista, destinata a perdersi nel flusso universale delle storie aggiunte dal pubblico, si spettacolarizza in un oggetto tanto comune quanto emblematico della memoria umana⁸⁵.

4.4 "Untitled" (Paura dell'oblio)

Stando alla definizione data dall'enciclopedia Treccani, l'oblio si definisce come: "Processo naturale di perdita dei ricordi per attenuazione, modificazione o cancellazione delle tracce mnemoniche, causato dal passare del tempo tra l'esperienza vissuta, o meglio tra ciò che ha avuto luogo a livello psichico in relazione a tale esperienza e l'atto del ricordo"⁸⁶.

Talvolta frustrante per l'individuo che è reso incapace di mantenere saldo nella mente un ricordo a lui caro, necessario altre volte per eliminare un'esperienza troppo dolorosa⁸⁷, l'oblio è stato descritto da chi di mente si occupa, semplicemente come "una caratteristica di adattamento della memoria"⁸⁸.

⁸⁴ Ivi, p. 129.

⁸⁵ Interessante sarebbe approfondire a questo proposito la funzione della fotografia nell'opera di Felix Gonzalez-Torres nel confronto con la concezione che Roland Barthes aveva della fotografia come contro-ricordo. Secondo Barthes, infatti: "la Foto non è mai, in essenza, un ricordo [...], ma per di più essa blocca il ricordo, diventa rapidamente un contro-ricordo". Per approfondire vedi: R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1980, p. 92.

⁸⁶ <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/oblio/>, visitato in data 29/09/2014 ore 15:11 (Atlanta, USA).

⁸⁷ Sul concetto di oblio vedi: L. Bottani, "Arte, an-estetica e sopravvivenza della memoria", in L. Bottani (ed.), *Arte, estetica e memoria*, Vercelli: Edizioni Mercurio S.r.l., 2005, pp. 101-118. Nel testo, Bottani enfatizza i concetti di memoria e oblio e i desideri umani contrastanti che li accompagnano, affermando: "Sappiamo che tali memorie sono infine destinate ad annientarsi, e cioè che esse, nelle quali riponiamo per lo più il senso del nostro esistere, hanno una validità insopportabilmente relativa nello spazio e nel tempo e sono tutte essenzialmente minacciate dall'amnesia". (Bottani, p. 105).

⁸⁸ D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 77.

Nel lavoro di Felix Gonzalez-Torres l'oblio e la spaventosa sensazione di abbandono e assenza che lo caratterizzano sono invece uno dei momenti terapeutici della filosofia del 'letting go'.

Il tentativo di affrontare direttamente l'oblio sta innanzitutto nella volontà dell'artista di non titolare propriamente le opere.

L'assenza di un dato significato si lega in questo modo a una memoria che, facendosi pubblica, è in grado di sconfiggere l'oblio.

Attraverso una serie di opere che pur essendo prive di nome, rimandano a oggetti dell'esperienza quotidiana, Felix Gonzalez-Torres è così capace di dare una dimensione materiale all'assenza implicita nell'atto stesso di dimenticare.

Ricalcando le parole di bell hooks⁸⁹ l'arte di Felix Gonzalez-Torres si fa così testimone di un ritorno all'esperienza e dunque a un particolare tipo di memoria sanguigna (il 'blood remembering' appunto), inscritta con forza nella nostra umana fisicità.

Paura dell'oblio e assenza trovano una sintesi efficace in una serie di opere che l'artista realizzò dopo la morte del compagno Ross Laycock.

Facendo un percorso inverso rispetto a quello che avrebbe fatto Isabel Allende ricordando la figlia Paula morta nel 1994⁹⁰, Gonzalez-Torres trasforma il vuoto e la paura di perdere anche l'ultimo legame mnemonico con la persona amata, nella trasposizione materiale del suo non esser più fisicamente.

D'altra parte, come ricorda R. Ferguson, in un suo saggio sull'artista, la nostra memoria è semplicemente ciò che rimane di sensazioni ed eventi perduti, dei quali è possibile ricostruire solo l'assenza⁹¹.

⁸⁹ b. hooks, *Art on my Mind. Visual Politics*, New York: WW. Norton & Company Inc., 1995.

⁹⁰ Allende afferma di utilizzare la scrittura come strumento di fissazione della memoria di una persona, in questo caso Paula: "La mia vita si crea mentre la racconto e la mia memoria si rafforza con la scrittura" – cit. in D. L. Schacter. *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 89.

⁹¹ R. Ferguson, "The Past Recaptured" in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 28.



Fig.23 Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (*Orpheus, Twice*) 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Tende, specchi, orologi, caramelle, piscine, monolitiche sculture cartacee e luci concorrono così a stabilizzare il ricordo di un amore perduto che non vuole essere dimenticato. “Untitled” (*Orpheus, Twice*) del 1991 [Fig.23], ad esempio, impone allo spettatore il vuoto lasciato dalla morte attraverso la semplicità implicita nell'accostamento di una coppia di specchi, della misura sufficiente a riprendere una figura umana intera⁹².

Siamo davanti a un percorso al contempo opposto e simile a quello delle foto sui grandi cartelloni. Lo specchio, esattamente come una fotografia, ci mette davanti a un'immagine e a una “non-immagine” o “immagine mancata”. Diversamente dalla foto che come sottolinea Barthes, “ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente”⁹³, esso crea un istante consapevole e modificabile nello scorrere del tempo.

⁹² L'uguaglianza degli specchi, identici per forma e grandezza, vuole rimandare anche, in accordo con un'idea di arte d'infiltrazione implicita nell'arte ‘sentimentale’ di Gonzalez-Torres, al tema delle coppie omosessuali.

Per il concetto di arte d'infiltrazione vedi: R. Bleckner, F. Gonzalez-Torres, “Felix Gonzalez-Torres” in *Bomb No.51*, Spring 1995, p. 44.

⁹³ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1980, p. 6.

Similmente alla foto, tuttavia, lo specchio da una configurazione fisica al processo di reinvenzione del proprio corpo, che s'innesci anche davanti a un obiettivo fotografico⁹⁴. Parallelamente a questa riscoperta/ricreazione corporea s'innesci il processo di riconoscimento del riflesso mancante nel secondo specchio.

L'installazione, pur lavorando sull'assenza, vuole raccontare una presenza, richiamando una fisicità scomparsa ma ancora percepibile; d'altra parte, come afferma Freedberg nel saggio "Memory in Art: History and the Neuroscience of Response": "Viewing a work of art also restores some of what is truly lost – vitality of body and hand – and endows movement with the possibilities of emotion"⁹⁵.

Una delle chiavi d'interpretazione dell'opera è rintracciabile nel titolo suggerito – ma non imposto – che richiama il mito di Orfeo ed Euridice.

Come il poeta mitico nel tentativo di strappare dall'Ade l'amata non resiste alla tentazione di guardarla, perdendola per sempre, così nel riflesso dei due specchi lo spettatore è posto davanti alla smaterializzazione di una presenza viva nel ricordo e in un certo senso anche nella stessa opera.

Non a caso, Robert Storr si riferì agli specchi definendoli come "shadowed or touched by phantoms whose fleeting aspect reminds one both of unique beings not present – the artist and his lover – and of the essentially ephemeral nature of the physical being – the viewer – who is present"⁹⁶.

Presenza fantasmatica riflessa nell'assenza materiale di uno specchio vuoto, la figura di Ross assume le caratteristiche dell'ombra dell'Euridice virgiliana nel suo ultimo addio a Orfeo: "Illa, 'Quis et me', inquit, miseram et te perdidit, Orpheu/ quis tantus furor? en iterum crudelia retro/ fata vocant, conditque natantia lumina somnus./ Iamque vale; feror ingenti circumdata nocte/ invalidasque tibi

⁹⁴ Ivi, p. 12.

⁹⁵ D. Freedberg, "Memory in Art: History and the Neuroscience of Response", in S. Nalbantian, P. M. Matthews, J. L. McClelland, *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge, London: The MIT Press, 2011, p. 352.

⁹⁶ R. Storr, "When this you see remember me", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 9.

tendens, heu non tua, palmas’./ Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras/
commixtus tenuis, fugit diversa neque illum/ prensantem nequiquam umbras et
multa volentem/ dicere, praeterea vidit, nec portitor Orci/ amplius obiectam
passus transire paludem”⁹⁷.

Il confronto che lega Orfeo, poeta mitico, a Gonzalez-Torres e a Ross Laycock non si esaurisce però a questo racconto.

In un continuo rimbalzo tra Felix e Ross, la figura di Orfeo, nelle sue molteplici declinazioni, diviene rappresentazione efficace della storia dell’artista e della sua poetica.

A prescindere dai possibili, ma a mio parere non determinanti, collegamenti che si rivolgono alla figura di Orfeo in termini di omosessualità⁹⁸, e a quelli che vedono una connessione tra il corpo martoriato del poeta e quello distrutto dalla malattia di Ross⁹⁹, le analisi più significative sono a mio dire quelle che emergono dal confronto con la versione di Orfeo che Rilke restituì al mondo moderno nei suoi sonetti.

Secondo Rilke, sottolinea Charles Segal nel testo *Orfeo. Il mito del poeta*, Orfeo “è colui che costringe le forze primigenie dell’amore e della morte a confrontarsi con l’arte”¹⁰⁰.

Nel riassunto di un personaggio mitico, il riassunto di parte di una realtà artistica. Moderno Orfeo, Felix Gonzalez-Torres impone al mondo dell’arte non solo il confronto con l’amore e la morte nella loro più vera e semplice realtà, ma

⁹⁷ Virgilio, *Georgiche*, Libro IV, 494-503.

Traduzione: “Il breve dono di lei era una voce: ‘Quale follia, Orfeo, è questa che miseri ci perde? Ecco la morte indietro mi richiama e il naufrago viso mi nasconde il sonno. Addio: mi riporta la notte sulle rive grandi e vane tendo verso te, ahì non più tua, le mani’. E poi subito sparve sciolta come fumo lieve nell’aria; e più non vide lui che vaghe ombre toccava, lui che voleva parlare della luce. Né il nocchiero dell’Orco volle mai più che passasse qualcuno lo stagno”.

Traduzione a cura di E. Cetrangolo, in Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere. Versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo*, Firenze, Sansoni Editore, 1966, p. 233.

⁹⁸ Secondo varie versioni mitiche, dopo la morte di Euridice, Orfeo avrebbe rinunciato alle donne per rivolgersi ad amori esclusivamente omosessuali. Vedi: C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995, p. 4.

⁹⁹ Per queste interpretazioni vedi la conferenza tenuta da Giovanni Bianchi, in data 10 Marzo 2010, presso Punta della Dogana, Venezia, in occasione del programma “Opera Parla”.

¹⁰⁰ C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995, p. 36.

lavora anche in senso opposto, interrogando l'arte e con essa le sue modalità espressive.

Temî usati e abusati nella storia dell'arte, così come in quella della letteratura e delle arti performative, amore e morte, possono così acquisire nell'opera di Felix una dimensione tanto mentale quanto realisticamente connessa alla fisicità di un oggetto.

In un nuovo confronto, mediato da una memoria esperienziale continuamente chiamata a colloquio, l'arte acquisisce l'estetica di un'assenza drammatica ma bellissima, capace di rispondere all'interrogativo di Kristeva: "Can the beautiful be sad? Is beauty inseparable from the ephemeral and hence from mourning? Or else is the beautiful object the one that tirelessly returns following destructions and wars in order to bear witness that there is survival after death, that immortality is possible?"¹⁰¹.

Il confronto non si esaurisce qui.

Al contrario esso si arricchisce di nuove sfumature nel proseguimento dell'indagine sulla figura di Orfeo, definibile, continuando con l'analisi di Segal, nei termini di "paradigma mitico capace di abbracciare insieme la vita e la morte; l'ordine e la passionalità; le forme viventi e quelle inanimate; [...] il potere dell'arte sulla morte e la sua impotenza d'innanzi a essa; la cedevolezza del mondo all'imperio della parola e l'incapacità del poeta di affrontare il reale; l'armonia con i processi naturali e la vana protesta contro le leggi ultime dell'esistenza; la natura effimera delle creazioni dell'uomo e l'anelito a partecipare delle forme eterne"¹⁰².

Non più paradigma mitico ma artista reale, assolutamente inserito nella realtà storica contemporanea, nelle sue contraddizioni e nelle sue memorie, Felix Gonzalez-Torres dà materialità alla realtà mitica incarnata dal poeta.

Ognuna delle caratteristiche elencate da Segal è declinabile all'interno del lavoro di Gonzalez-Torres in generale, e nello specifico in "Untitled" (*Orpheus, Twice*),

¹⁰¹ Kristeva cit. in A. Cruz, "The Means of Pleasure", in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 18.

¹⁰² C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995, pp. 42-43.

dove l'inanimato, rappresentato da due specchi, narra del potere dell'arte di sconfiggere la morte nell'evocazione di una presenza fantasmatica, e della sua sconfitta, determinata dal riconoscimento del fatto che nulla potrà restituire a quel ricordo la fisicità e il calore di un corpo.

È una vana protesta all'esistenza, forse, forse è anche una vana discesa nell'Ade, ma forse è soprattutto la vittoria simbolica di una memoria che stoica continuerà a esistere, e a sostituire la vita a un vuoto che in un riflesso mancato raggiunge il suo compimento.

Imprescindibile, a questo punto il richiamo al sonetto 2.13 di Rilke: "Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal"¹⁰³. Come enfatizza Francesco Rella "Noi dobbiamo essere morti in Euridice, per vivere, noi e lei, nel canto, qui, dove tutto passa, nel regno del declino, dove noi siamo la cosa più fragile [...]"¹⁰⁴.

Il Non Essere, elemento fondante dell'essere, acquisisce con le opere di Felix Gonzalez-Torres la libertà stessa dell'essere; Orfeo ha trovato la sua risposta, e con esso anche il suo dramma.

Nel tentativo di afferrare la dimensione evanescente di un individuo che, nella morte e nel procedere incessante del tempo, è già divenuto ricordo, l'artista realizza una serie di opere che continuano a lavorare sull'accostamento di due elementi identici tra loro.

¹⁰³ R. M. Rilke, *Sonetto 2.13*, in *I sonetti a Orfeo. Traduzione e cura di Franco Rella. Testo originale a fronte*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991, p. 96.

Traduzione: "Sii - e sappi anche la condizione del Non Essere, / interminato fondamento della tua eterna oscillazione, / che tu questa volta almeno la porti al vero compimento", *ivi*, p. 97.

Cit. anche in C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995, p. 40.

¹⁰⁴ F. Rella, "Commento", in R. M. Rilke *I sonetti a Orfeo. Traduzione e cura di Franco Rella. Testo originale a fronte*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991, p. 157.



Fig.24 Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

In “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) del 1991¹⁰⁵ [Fig.24], al tema dell’assenza si affianca così, sovrapponendosi, quello del tempo.

In questo caso, l’opera si compone di due orologi appesi al muro, assolutamente identici fra loro. Inizialmente indicanti la stessa ora, gli orologi sono destinati ad andare “fuori tempo”: a un certo punto uno dei due comincerà a girare più lentamente, finendo per fermarsi¹⁰⁶.

Il tempo è esposto agli occhi dello spettatore in tutta la sua spettacolare e spaventosa carica espressiva.

Metafora dello scorrere della vita umana, della morte che ferma, e della vita che incessante procede, quest’opera venne raccontata dall’artista nei seguenti termini: “Time is something that scares me... or used to. The piece I made with the two clocks was the scariest thing I have ever done. I wanted to face it. I wanted those two clocks right in front of me ticking”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Esistono varie versioni di “*Untitled*” (*Perfect Lovers*): “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) del 1987-1990 e “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) del 1991, caratterizzate rispettivamente dall’aver l’una la cornice nera e l’altra bianca. La versione cui si vuole qui fare riferimento è quella più comunemente vista, ossia “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) del 1991.

¹⁰⁶ L. Baltz, “(sans titre), Felix Gonzalez-Torres”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 214.

¹⁰⁷ R. Nickas, “Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 45.

Arrogante, nel suo scorrere incondizionato, il tempo scandito da *“Untitled” (Perfect Lovers)*, materializza così il contesto da cui dipende la memoria umana e in cui la paura dell’oblio prende forma.

Presente, futuro e passato s’intrecciano tra loro, regalando una rappresentazione visiva e sonora alla dimensione fortemente temporale in cui tutto il lavoro artistico di Gonzalez-Torres s’inscrive.

Quello raccontato da Felix Gonzalez-Torres è un tempo necessario e umano, un tempo che trova la sua sintesi nelle parole che l’artista rivolse a Ross in una lettera: “Don’t be afraid of the clocks, they are our time, time has been so generous to us. We imprinted time with the sweet taste of victory. We conquered fate by meeting at a certain TIME in a certain space. We are a product of the time, therefore we give back credit where it is due: time. We are synchronized now and forever. I love you”¹⁰⁸.

Nella sincronia e nell’asincronia delle lancette, l’artista, così come lo spettatore, è costretto a fronteggiare la condizione originaria e necessaria non solo del sistema mnemonico, ma anche della sua esistenza, divenendone attivo e consapevole protagonista.

In un processo continuo di sovrapposizione e sostituzione della figura umana con i suoi prodotti temporali, i tradizionali tentativi di fermare il ricordo di una persona si trasformano, ancora una volta, in immagini tanto materiali quanto evanescenti, come testimonia l’ideale ritratto che l’artista fece di sé e del suo compagno nel 1991: *“Untitled” (Lover Boys)*¹⁰⁹ [Fig.25].

Realizzato ricorrendo alle già sperimentate caramelle, confezionate questa volta in carta trasparente, *“Untitled” (Lover Boys)*, si confronta con la dimensione temporale della memoria mostrandone la vanità e l’inafferrabilità. Evadendo le regole della ritrattistica tradizionale, che mira a mantenere vivo il ricordo dell’individuo in una rappresentazione fedele del suo volto, l’artista delega il

¹⁰⁸ F. Gonzalez-Torres, “Selected Correspondence”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 154.

¹⁰⁹ Esistono più opere dal medesimo titolo. La versione cui si vuole qui fare riferimento è *“Untitled” (Lover Boys)* – candies individually wrapped in clear wrapping, endless supply del 1991.

racconto della sua relazione con Ross, a caramelle, il cui peso, 335 lb. è determinato dall'associazione del peso dei corpi dell'artista e del suo compagno¹¹⁰.



Fig.25 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Lover Boys)* 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

“Untitled” (Lover Boys) fa del corpo dematerializzato nella materialità delle caramelle, una metafora dell'inconsistenza temporale dell'umano, mantenendo comunque viva la componente fisica della corporeità.

Assumendo la forma di una caramella destinata a essere mangiata dallo spettatore, il corpo, e il ricordo a esso associato, entrano, infatti, in un discorso di piacevole condivisione comunitaria¹¹¹.

Frammentario come la memoria, il corpo, destrutturato in un cumulo di caramelle, entra così in dialogo con un tempo limitato, che non si può arrestare.

¹¹⁰ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 154.

¹¹¹ Secondo le parole dell'artista, l'uso delle caramelle/cioccolatini: “It’s a metaphor. I’m not pretending it to be anything other than this – I’m not splashing lead on the floor. I’m giving you this sugary thing; you put it in your mouth and you suck on someone else’s body. And in this way, my work becomes part of so many other’s people bodies”.

Vedi: N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, pp. 147-150.

Quella proposta da Gonzalez-Torres è una logica di rappresentazione, che ricorre a oggetti della vita quotidiana per esplicitare, attraverso la loro trasposizione analogica, concetti astratti e dipendenti dalla memoria.

In questo modo, anche il vuoto generato dall'incontrollabile avanzamento dell'oblio, e da una memoria modificata e modificabile, può acquisire una sua materialità permettendo a una lampadina di diventare strumento attraverso cui l'artista può "infiltrate the art context and speak, or whisper, the unspoken"¹¹².

Nata per commemorare il compagno nell'anno della sua morte, "Untitled" (*March 5th*) #2 [Fig.26] riprende il tema del doppio già presentato in "Untitled" (*Orpheus, Twice*) e in "Untitled" (*Perfect Lovers*), esplicitando il tema della vita e della morte, così come quello della presenza e dell'assenza, attraverso la luce.

Ispirato alla poesia di Stevens "Final Soliloquy of the Interior Paramour"¹¹³, "Untitled" (*March 5th*) #2 è costituito da due lampadine accese, legate assieme.



Fig.26 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (*March 5th*) #2, 1991
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

¹¹² N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 184.

¹¹³ Vedi Appendice.

Come nel caso degli orologi anche qui una lampadina è destinata a spegnersi prima dell'altra, creando un senso di vuoto e incompletezza, sconfitto nella decisione dell'artista di legare il titolo 'suggerito' dell'opera alla data di nascita di Ross¹¹⁴. Preferendo fissare il ricordo della data in cui la lampadina si accese, piuttosto che quello in cui calò il buio, Felix Gonzalez-Torres trasforma questo lavoro in un inno al ricordo della vita, piuttosto che alla commemorazione della morte.

La raffigurazione visiva e materiale del vuoto generato dalla morte trova la sua sintesi finale in uno stack realizzato nel 1990, un anno prima della morte di Ross: "*Untitled*" (*The End*) [Fig.27].

Composizione scultorea di fogli bianchi liberamente donati allo spettatore, "*Untitled*" (*The End*) è stato definito da Nancy Spector come "a most cruel piece, because it tells the truth about the transience of human life and the photographs we depend upon to record it"¹¹⁵.

La fotografia, considerata qui come la pratica che consente di combattere la morte, riflette su se stessa, sulla sua possibilità di incorniciare e ritagliare un tempo che è già estraneo al tempo stesso, perché come ricorda Susan Sontag, "Ogni fotografia è un memento mori. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo"¹¹⁶.

Impressione del secondo che precede lo scatto. Simbolo del trascorrere di un tempo potenzialmente distruttivo, "*Untitled*" (*The End*), chiude simbolicamente il sipario su una vita, raccontando il vuoto che lascia e il personale tentativo di chi resta di colmarlo, all'interno del continuo processo di collaborazione con lo spettatore chiamato in questo caso a ricordare chi ha perduto.

¹¹⁴ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 183.

¹¹⁵ Ivi, p. 133.

¹¹⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2004, p. 15.

Davanti alla morte, davanti alla fine, sembra volerci dire l'artista, ciò che rimane è una frammentaria e spaventosamente fragile memoria da celebrare e ridisegnare nel vago tentativo di afferrarla.

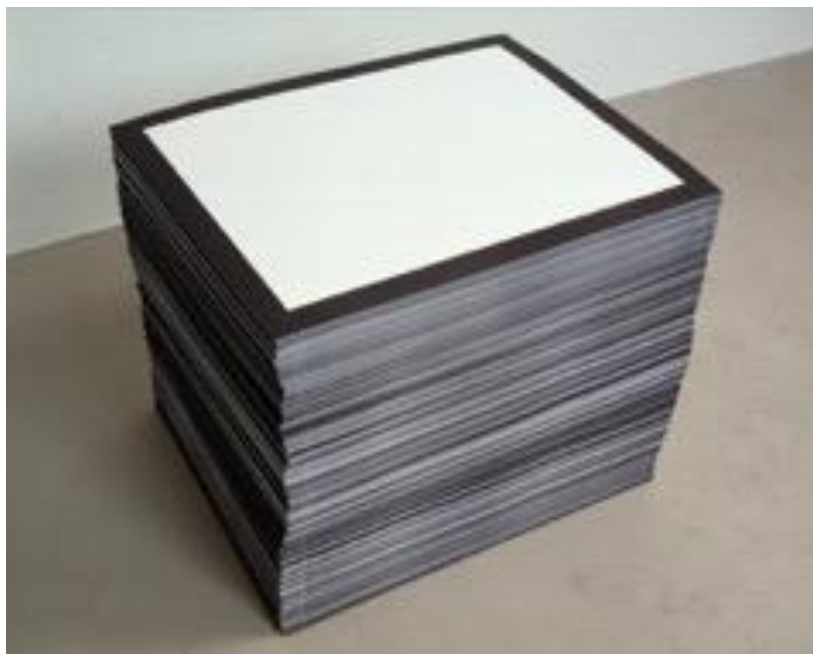


Fig.27 Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (The End)*, 1990
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

SPETTATORI DELLA MEMORIA

“The spectator would approach art as he does a landscape. A landscape doesn’t demand from the spectator his “understanding”, his imputations of significance, his anxieties and sympathies, it demands, rather, his absence, it asks that he not add anything to it”¹.

Susan Sontag, critica

5.1 Memoria implicita: spettatori di meccanismi inconsci

Che lo voglia o no, nel momento in cui stabilisce un contatto visivo o tattile con l’opera d’arte, lo spettatore sottoscrive un silenzioso e, non necessariamente voluto, accordo con il creatore dell’opera stessa.

L’accordo, giocando su basi allo stesso tempo conscie e inconscie, prevede lo sviluppo di relazioni soggettive sempre diverse tra lo spettatore, l’oggetto d’arte e l’artista.

In un dialogo a tre, dove entrano nuovamente in gioco forze pubbliche e private, si stabilisce così la costruzione del significato multiplo dell’opera d’arte. Non più concetto dato dall’artista e passivamente accettato dallo spettatore, ma prodotto di un processo collaborativo in continua evoluzione, il significato è ricercato nella generazione di ricordi e sensazioni richiamati attraverso il filtro imposto dall’artista.

L’opera si trasforma in una sovrapposizione di memorie condivise al di là di limiti temporali e spaziali, e nella definizione della relazione memoria

¹ Susan Sontag, cit. in R. Ferguson, “The Past Recaptured” in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 29.

autobiografica dello spettatore/opera d'arte/memoria autobiografica dell'artista, si stabilisce un rapporto empatico, destinato ad arricchire il significato dell'opera stessa.

Come l'empatia ci spinge a relazionarci con l'altro emotivamente, così l'empatia ci guida anche nell'esperire l'arte, imponendoci indirettamente un dialogo con il creatore dell'opera o, se ci rivolgiamo all'ambito delle arti performative, con i performer. Nonostante il ruolo centrale che riveste nelle relazioni umane, l'empatia, come ho già avuto modo di sottolineare nella prima sezione di questo mio lavoro, è spesso stata esclusa dal processo di definizione di una specifica teoria dello spettatore.

Si tratta ancora una volta di una questione di prospettive².

Eliminare l'emozione dalla conversazione sulla percezione del lavoro artistico, sullo spettatore e sulla relazione di quest'ultimo con il creatore dell'opera d'arte, comporta l'eliminazione di una considerevole serie d'implicazioni. L'emozione, infatti, riveste nel vissuto presente e mnemonico dello spettatore un ruolo assolutamente centrale.

Com'è possibile dunque adattare l'apparente carattere effimero e irrazionale dell'emotivo a una razionale lettura del processo percettivo, supportante una codificazione teorica?

La questione, di tipo metodologico, non è ovviamente nuova.

Nelson Goodman, filosofo statunitense, aveva proposto una soluzione affermando il carattere cognitivo dell'emozione stessa: "On one side we put sensation, perception, inference, conjecture, all nerveless inspection and investigation, fact, and truth; on the other, pleasure, pain, interest, satisfaction, disappointment, all brainless affective response, liking and loathing. This pretty

² "The traditional divide between the sciences and the humanities has long been seen in terms of the tension between naturalist and materialist views, on the one hand, and sensitivity to contextual and social constraints, on the other".

Vedi: D. Freedberg, "Memory in Art: History and the Neuroscience of Response" in S. Nalbantian, P. M. Matthews, J. L. McClelland, *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge, London: The MIT Press, 2011, p. 339.

effectively keeps us from seeing that in aesthetic experience the emotions function cognitively”³.

Leggere l’emozione come risultato di un processo cognitivo non solo facilita l’iscrizione del processo empatico in un sistema di conoscenza, ma consente anche e soprattutto di valorizzarne l’influenza nella sua relazione con la memoria.

Davanti a un’opera d’arte lo spettatore è empaticamente portato a compiere delle associazioni soggettive inconsce, derivanti o implicanti emozioni passate.

“Ciò che le persone ricordano di un quadro è pesantemente influenzato da come lo considerano o lo codificano, e gli specifici aspetti del quadro che vengono elaborati dipendono dal tipo di conoscenze già disponibili nella propria memoria a lungo termine”⁴ sostiene il professor D. L. Schacter.

A questo si aggiunga che la memoria, specialmente quella a lungo termine, è soggetta a un processo di continua rielaborazione delle emozioni passate, indipendente dalle volontà razionali dell’individuo.

Quest’affermazione, per altro valida in qualsiasi altro ambito, incluso quello linguistico, introduce direttamente l’analisi dei meccanismi cognitivi alla base della lettura e dell’interpretazione della realtà circostante e di conseguenza delle così dette immagini richiamate⁵.

Quest’ultimo concetto, proposto da Damasio nel testo *L’errore di Cartesio*, fa riferimento alle immagini ricordate che produciamo inconsapevolmente e automaticamente nella nostra mente dopo aver ricevuto stimoli esterni, responsabili della generazione di immagini percettive.

Afferma, Damasio: “Ognuno dei vostri nuovi pensieri è ancora costituito da immagini, a prescindere dalla circostanza che siano fatte per lo più di forme, di

³ N. Goodman, cit. in D. Freedberg, “Empatia, Movimento ed Emozione”, in *Sistemi Emotivi. Artisti Contemporanei tra Emozione e Ragione*, Milano: Silvana Editore, 2007, pp. 43-44.

⁴ D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 41.

⁵ A. R. Damasio, *L’errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano: Adelphi Edizioni s.p.a., 1995, p. 149.

colori, di movimenti, di suoni, di parole - dette o non dette”⁶. Stando al neuroscienziato dunque, le immagini richiamate “costituiscono il ricordo di un futuro possibile anziché di un passato che fu”⁷.

Questo tipo di processo, alla base del nostro sistema interpretativo del mondo circostante, dipende dalla definizione nelle cortecce sensitive di ordine inferiore d’immagini create sulla base di ricordi passati⁸.

Ogni qualvolta ci troviamo davanti a un’immagine, a un paesaggio, quando ascoltiamo una musica, vediamo uno spettacolo, o semplicemente quando leggiamo un testo, l’interazione complessa di più aree cerebrali della corteccia sensitiva determina la raffigurazione d’immagini mentali derivate da ricordi di esperienze passate, non necessariamente identificate dalle immagini percettive, in grado di formulare futuri ricordi in potenza⁹.

Agendo sul ricordo e manipolandolo, dunque, la memoria a lungo termine si propone come unica chiave interpretativa dell’individuo esposto al lavoro artistico, e in generale al mondo esterno.

Ricorrendo alla MLT, lo spettatore iscrive le sensazioni e le emozioni provate in un processo cognitivo che mira a trasformare l’irrazionale in un razionale “ordine sull’ambiente”¹⁰. L’emozione, da parte sua, introduce invece quella che Solms e Turnbull definiscono come una nuova modalità sensoriale.

Parlando di emozione in termini molto generali, i due studiosi, sottolineano: “Le emozioni sono simili a una modalità sensoriale; si potrebbe dire che sono una modalità sensoriale diretta verso l’interno che fornisce le informazioni sullo stato corrente del proprio Sé corporeo, che viene confrontato allo stato del

⁶ Ivi, p. 150.

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p. 151.

⁹ Ivi, p. 149.

¹⁰ D. L. Schacter, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996, p. 42.

La citazione nel testo di Schacter s’inserisce in un discorso generale sulla memoria che viene appunto definita come “tentativo del cervello di imporre un ordine sull’ambiente”. Sebbene in questo caso venga operata una leggera traslazione di significato, la contestualizzazione della citazione mira a far emergere l’evidente influenza della memoria intesa come processo cognitivo nell’elaborazione del significato dell’opera d’arte.

mondo oggettuale. Le emozioni aggiungono, quindi, una specie di sesto senso (ovvero una sesta varietà di “qualia”) alla nostra esistenza cosciente”¹¹.

Sesto senso mnesico, funzionante cognitivamente, l’emozione associata alla memoria è l’unico strumento possibile utile al fine di elaborare una completa teoria della percezione artistica.

Stabilita così la definizione entro cui trattare di emozione e, conseguentemente, di empatia, la questione si sposta sul grado di consapevolezza dello spettatore nella generazione e nell’instaurazione di un rapporto empatico con l’opera e di riflesso con il suo creatore.

Non a caso, lo spettatore elabora il suo personale vissuto dell’opera ricorrendo spesso a meccanismi mnesici impliciti ed emozioni inscritte all’interno della memoria implicita stessa.

Rientrando nella sottocategoria della memoria procedurale, a sua volta inscritta nella memoria a lungo termine ¹², la memoria implicita è la memoria a cui ricorriamo inconsapevolmente nel compiere azioni quotidiane¹³ e nel provare emozioni, specialmente quelle coinvolgenti l’amigdala¹⁴.

Come la memoria implicita ci guida nella vita di ogni giorno, così nel confronto con un’opera d’arte, essa iscrive lo spettatore all’interno d’inaspettati processi inconsci.

Attraverso la memoria implicita, il cervello può adempiere quello che abbiamo visto essere il suo ruolo principale, ossia “installare significato nel mondo, ovvero nei segnali che riceve da esso”¹⁵.

A questo si aggiunga che, essendo, come abbiamo visto, essenzialmente degli stimoli sensoriali, le opere d’arte s’impongono al cervello in primo luogo come elementi da codificare.

¹¹ M. Solms, O. Turnbull, *Il Cervello e il Mondo Interno. Introduzione alle Neuroscienze dell’esperienza soggettiva. Prefazione di Oliver Sacks*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004, pp. 121-122.

¹² Vedi capitolo 2, paragrafo 2.1, pp. 19-20.

¹³ G. Valler, C. Papagno (a cura di). *Manuale di Neuropsicologia Clinica ed elementi di riabilitazione*, Bologna: Il Mulino, 2007, p. 172.

¹⁴ D. Freedberg, “Memory in Art: History and the Neuroscience of Response” in S. Nalbantian, P. M. Matthews, J. L. McClelland, *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge, London: The MIT Press, 2011, p. 338.

¹⁵ S. Zeki, *Con gli Occhi de Cervello. Immagini, Luci, Colori*, Roma: Di Renzo Editore, 2011, p. 55.

Facile comprendere dunque come il significato finale dell'opera non debba essere considerato esclusivo ma, al contrario, multiplo, inconsapevole e probabilmente legato a una memoria implicita non necessariamente ricollegata dallo spettatore stesso a uno specifico evento.

5.2 Basquiat: quando l'arte codifica la vita

Privo di una teoria dello spettatore cui attingere o da cui trarre ispirazione, Basquiat genera un mondo artisticamente valido in cui dare vita ad allucinazioni, conoscenze e reminiscenze d'infanzia.

In quest'universo, arte e vita si rincorrono e si sovrappongono, e il confine labile tra la mente dell'artista, la sua impulsività creativa, e la vita passata e presente dell'umanità, decade a favore di un impatto emozionale che procede seguendo il percorso caotico e associativo della memoria.

La memoria viene ad assumere, nel linguaggio Basquiat, una veste grafica sporcata della fisicità di un'arte che come accennato in precedenza richiedeva un sacrificio assoluto: la vita. Di conseguenza, lo spettatore si ritrova catapultato in un mondo pittorico capace di spalancare le porte su un abisso interiore totalizzante.

L'accesso a quest'abisso è mediato da un processo di decodificazione tutt'altro che scontato.

Se Gonzalez-Torres giocava sull'utilizzo di materiali semplici e quotidiani in grado di risvegliare la memoria autobiografica dello spettatore, e di rendere possibile l'instaurarsi di una relazione empatica con esso¹⁶, Basquiat lavora sul piano diametralmente opposto, andando a creare un linguaggio enigmatico e sfidante che lavora su una memoria associativa, dinamica, creativa e di

¹⁶ Per approfondire vedi capitolo 4 e capitolo 5 (paragrafo 5.3).

conseguenza non prevedibile¹⁷. È questo un linguaggio cerebrale al punto da imporre un approccio razionale al testo artistico.

Colorata, caotica e continuamente soggetta a revisione, la scelta artistica che Basquiat compie in ogni tela si contrappone all'approccio puramente razionale richiesto nel rappresentare "la simultaneità propria del bombardamento mediatico"¹⁸.

Non a caso, Marc Mayer sostiene che per apprezzare l'opera di Basquiat, lo spettatore debba addirittura interrompere le sue indagini sulla tela, limitandosi al risultato finale e alla sua essenza estetica: "Quantifying the encyclopedic breadth of his research certainly results in an interesting inventory, but the sum cannot adequately explain his pictures, which requires an effort outside the purview of iconography. We might also imagine that Basquiat did not need to exhaustively analyze his pictures either"¹⁹.

Per comprendere l'approccio che i testi di Basquiat implicano per l'uomo di strada, è necessario addentrarsi con perizia e attenzione negli elementi scelti a composizione del codice stesso.

Il linguaggio cifrato definito da Basquiat si fonda sull'utilizzo di segni grafici attraverso cui l'artista riscrive il suo vissuto personale e il vissuto degli altri in accezione storica.

Volendo assumere validità universale, la sua composizione è varia. I segni sono precari, talvolta incerti, spesso graffiati, le parole scritte in caratteri maiuscoli: il richiamo è all'infanzia, a quella scuola che Basquiat non aveva mai vissuto bene, ma che si ostina a presentarci sulle tele dando loro l'aspetto di una lavagna.

Il carattere infantile, richiamando alla memoria i momenti di prima alfabetizzazione, introduce al pubblico una possibile prospettiva di analisi: lo spettatore sta assistendo a un percorso di alfabetizzazione artistica, capace talvolta di tradursi in una rieducazione al passato e alla cultura.

¹⁷ Vedi capitolo 3, paragrafo 3.2.

¹⁸ G. Mercurio, "Il Re della luna", in G. Mercurio (ed.), *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A., 2006, p. 24.

¹⁹ M. Mayer, "Basquiat in History", in M. Mayer, *Basquiat*, London: Merrel Publishers Limited, 2005, p. 50.

D'altra parte come sottolineò Robert Storr: "Everything about his work is knowing, and much is about knowing"²⁰.

Le parole, che, notare bene, possono presentarsi in inglese, in spagnolo e talvolta in italiano²¹, non sono l'unico elemento del codice Basquiat; esse sono, infatti, affiancate da vari simboli, ricavati dall'artista in uno dei suoi libri ispirazione: il *Symbol Sourcebook: An authentic Guide to International Graphic Symbols* di Henry Dreyfuss.

Questo il caso del linguaggio Hobo, che entra nei testi del pittore di origine haitiana, sottovoce, mescolandosi ad altri molteplici riferimenti.

Nato tra i senzatetto, gli hobos per l'appunto, il linguaggio Hobo prevedeva il disegnare lungo i muri delle strade dei simboli che potessero dare informazioni di primo ordine sul quartiere, la possibilità di mangiare, e in generale sulle condizioni di vita in quella zona della città²².

Esemplare a questo proposito, il già citato *Riddle Me This Batman* del 1987²³, dove un simbolo hobo è introdotto accanto al simbolo del supereroe Batman e alla figura del suo acerrimo nemico Joker. È Basquiat stesso a guidarci nella sua lettura, ponendo al di sotto del cerchio Hobo la scritta: "NOTHING TO BE GAINED HERE".

I simboli hobo non sono i soli che addensano i testi pittorici di Basquiat. Ad affiancarli vi sono i simboli della "Family Life", in cui i segni esplicativi di donna, uomo, bambino, si accompagnano a quelli indicanti la loro morte, e simboli economici e monetari²⁴, estrapolati dal loro tradizionale contesto e riproposti in modo ironico, ma comunque critico, in opere come *Mona Lisa* (1983), dove il celebre dipinto di Leonardo, ancora riconoscibile, è trasformato in una banconota da un dollaro.

²⁰ R. Farris Thompson, "Royalty, Heroism and the Streets: The Art of Jean-Michel Basquiat", in R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams, 1992, p. 35.

²¹ Ivi, p. 33.

²² R. Marshall, "Repelling Ghost", in R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 23.

²³ Ibidem.

²⁴ L. Marenzi, "Pay for Soup/ Built a fort/ Set that on fire (Pagare per mangiare/ costruire una fortezza/ bruciarla)", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XXII.

L'instabilità del testo, ricco di dati, si complica nell'instabilità del materiale su cui si realizza.

Fisicamente manipolata e dotata di una sua fisicità, la memoria enciclopedica inscenata da Basquiat, si adatta, come la mente del suo creatore a qualsiasi superficie a sua disposizione²⁵, arrivando a invadere la realtà domestica²⁶, e con essa lo spazio privato dello spettatore.

L'arte della tela, esce letteralmente e metaforicamente dalla sua cornice per avvolgere il pubblico in un abbraccio che diviene talvolta morsa.

Sembra di trovarsi all'interno di un computer, dove tutto è immagazzinato, e ricreato con pari importanza. Non stupisce l'affiancamento di Leonardo, a Batman, ai simboli Hobo, o al ricordo di un eroe dello sport afroamericano. Ogni elemento graficamente creato si unisce agli altri in una spirale universale e atemporale di narrazione delle costruzioni umane.

Davanti a questo tipo di gioco crittografico, lo spettatore spaesato non può fidarsi esclusivamente della sua memoria autobiografica, né delle conoscenze che ha avuto modo di accumulare nel corso della sua carriera scolastica.

In primo luogo semplicemente perché non basta: i temi affrontati da Basquiat sono troppo vasti e troppo specifici, di conseguenza spesso una data provenienza culturale basta a inficiare la codificazione integrale di una tela – si consideri banalmente il carattere multilinguistico dell'opera di Basquiat, che si preclude a chi non ha una conoscenza di quelle lingue.

In secondo luogo perché anche ammettendo una comprensione assoluta dei simboli e dei riferimenti presenti sulla tela, verrebbero quasi sicuramente a mancare tutti i possibili collegamenti.

Come agisce dunque la mente dello spettatore, intrappolata tra il desiderio di codificare e quello di aggirare quei simboli?

²⁵ K. Haring, parlando di Basquiat affermò: "Jean painted anywhere he found himself. He would create with whatever materials were readily available on whatever surface would sit still long enough to draw on".

Vedi: K. Haring, "Painting the Third Mind", in E. Belloni (ed.), *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. XLVI.

²⁶ Il riferimento è a *Untitled (Refrigerator)* del 1981, realizzata per l'appunto su un frigorifero.

Una prima ipotesi è che essa si limiterà a un processo top-down da osservatrice, limitandosi alla conoscenza di alcuni dettagli, che per vari motivi possono accorrere a dare dei suggerimenti più o meno utili all'interpretazione generale.

Ci troviamo d'innanzi a un processo simile al processo top-down inferenza inconscia, codificato dal fisico Helmholtz nel XIX secolo, durante i suoi studi sulla percezione visiva²⁷.

Secondo Helmholtz, lo spettatore si avvicina a un'immagine bidimensionale di cui non si ha conoscenza nella realtà fisica, elaborando una serie d'ipotesi da cui trarre conclusioni²⁸.

Applicando le considerazioni di Helmholtz all'opera di Jean-Michel Basquiat, si potrebbe affermare che lo spettatore esperisce attivamente il processo creativo di Basquiat, divenendo produttore d'ipotesi altrettanto creative mirate alla codifica del giusto significato. In accordo con quest'ipotesi Basquiat starebbe, dunque, chiedendo allo spettatore non solo l'immedesimazione con la sua mente creativa ma anche un simile abbandono all'arte e alle sue illusioni.

Sotto quest'ottica, dipinti come *Untitled* 1983 [Fig.28] acquisiscono una nuova sfumatura.



Fig.28 Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1983

²⁷ E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostrì Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 206.

²⁸ Ibidem.

Il dipinto, costituito da tre pannelli, è un pastiche di conoscenze. Accanto ai teschi, e alle facce mostruose, distinguiamo come uno spettro, una citazione da *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907) di Picasso²⁹.

Di una delle donne dipinte da Picasso resta sulla tela solo un profilo corporeo non ben distinto che dalla mano scende giù sino alla gamba.

La testa, opportunamente eliminata è sostituita da linee curve che suggeriscono un teschio, pur contenendo la parola SCAPULA.

Attorno alla donna, o per meglio dire alla sua impressione, si dispongono frecce, numeri, parole indicanti le parti del corpo, e l'immancabile trademark Basquiat: la corona.

Secondo e terzo pannello continuano il gioco cominciato nella prima tela, arricchendolo di riferimenti storico-culturali, tra cui spicca la parola NERO più volte cancellata. CROWN, FACE, MARCO POLO e MILES DAVIS.

A voler continuare, *Untitled* 1983 è una risorsa infinita d'informazioni a cui attingere in modo più o meno sicuro, precludendo un reale coinvolgimento emotivo nel testo.

Siamo all'interno di un universo pittorico in cui le leggi di Panofsky sui gradi d'interpretazione pre-iconologica, iconografica e iconologica³⁰, pur sussistendo, non possono essere adottati in tutta la loro efficacia.

Sebbene, infatti, i dipinti di Basquiat richiedano una visione d'insieme, calata in uno specifico contesto culturale e rispondente in parte a codici universalmente riconosciuti, il "bombardamento mediatico"³¹ da essi ricreato preclude un percorso ordinato nelle tre fasi di Panofsky generando il rischio di privilegiare una fase interpretativa piuttosto che un'altra.

²⁹ Sui riferimenti a Picasso rintracciabili nell'opera di Basquiat vedi: L. Caprile, "Jean-Michel Basquiat. La parola e l'immagine", in R. Chiappini (ed.), *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 119.

³⁰ Vedi: E. Panofsky, *Studi d'iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, cit. in E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 215.

³¹ G. Mercurio, "Il Re della luna", in G. Mercurio (ed.), *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A., 2006, p. 24.

Escludendo il livello d'interpretazione iconografica, in quanto spesso il codice Basquiat, mirando a creare un nuovo linguaggio universale, è nuovo anche agli occhi dello spettatore, le due strategie interpretative che s'impongono al pubblico ricalcano le interpretazioni pre-iconografiche e iconologiche di Panofsky.

Si delinea, in questo modo, una più chiara teoria su come approcciare le opere di Jean-Michel, e l'elaborazione d'ipotesi, preventivata da Helmholtz, si traduce nell'arbitraria adozione di una prospettiva prevalente.

Alla luce dei processi bottom-up e top-down, nonché della contemporaneità del lavoro di Jean-Michel, definiremo le due strategie interpretative ispirate da Panofsky nei seguenti termini: categorizzante, ed empatica/sensoriale.

La strategia interpretativa categorizzante si fonda sull'abilità del cervello di operare categorizzazioni attraverso l'uso della memoria³².

L'interpretazione per categorizzazione, vicina all'interpretazione iconologica di Panofsky, presuppone il ricorso alla memoria, e di conseguenza al processo top-down per identificare i concetti più o meno riconoscibili e assegnare loro una categoria.

Coinvolte in questo processo sono la corteccia temporale inferiore, incaricata di esaminare la forma del soggetto/simbolo rappresentato e la corteccia prefrontale laterale, responsabile invece di ricollegare quella data rappresentazione a una categoria, dettando anche il comportamento da adottare³³.

Nonostante le implicazioni comportamentali, bisogna ammettere la possibilità che la fase comportamento, davanti a testi densi come quelli di Basquiat, possa perdere la sua importanza: guardando alle sue opere, il cervello dello spettatore è, infatti, continuamente assorbito in un processo di riconoscimento, che come abbiamo visto può essere potenzialmente infinito.

³² E. R. Kandel, *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 305-306.

³³ *Ibidem*.

La seconda strategia interpretativa, quella empatica/sensoriale, al contrario della possibilità categorizzante, supera il processo cerebrale di classificazione per guardare in faccia il “bombardamento mediatico”³⁴ e “godere” di una visione puramente emozionale.

Il processo che s’innescia è quello botton-up.

Ergo saranno probabilmente pochi gli elementi a essere riconosciuti, e codificati: lo spettatore si fermerà all’apprezzamento/sconvolgimento di linee e colori che i codici Basquiat possono facilmente generare, coinvolgendo una memoria personale e inconscia, non necessariamente legata ai molteplici input “conoscitivi” inclusi nel linguaggio Basquiat.

È questo l’approccio meno preciso e più creativo, quello che come affermato in precedenza consente di affacciarsi sull’universo dell’artista, e di perdersi in esso.

Apparentemente inconciliabili, categorizzazione ed empatia trovano un loro equilibrio nella dimensione creativa del cervello, consentendoci così una lettura capace di cogliere al di là della sua imprecisione almeno un decimo dell’universo racchiuso nelle tele di Basquiat.

Richard Gregory sosteneva che “I nostri cervelli creano molto di ciò che vediamo, aggiungendo quello che ‘dovrebbe’ essere lì. Ci rendiamo conto che il cervello tenta di indovinare quando sbaglia e crea un’evidente fantasia”³⁵.

Ed effettivamente, questo è ciò che numerose ricerche hanno dimostrato, come testimoniano fra gli altri gli studi di Zeki, e i vari ‘giochi’ per immagini, elaborati al fine di testare il cervello³⁶.

In conclusione, sembra naturale affermare che la teoria dello spettatore di Basquiat, qui teorizzata, consista in uno sconvolgimento volto a stimolare la personale inventiva dell’individuo davanti al dipinto.

³⁴ G. Mercurio, “Il Re della luna”, in G. Mercurio (ed.), *The Jean-Michel Basquiat Show*, Milano: Skira Editore S.p.A., 2006, p. 24.

³⁵ R. Gregory, cit. in E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 264.

³⁶ E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 264-265.

quanto ai ‘giochi’, basti pensare ai celebri vaso di Rubin, triangolo di Kaniza, e cubo di Neck. Vedi: E. R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 213-214.

Un po' come per i graffiti di strada, l'individuo può non capire gli slogan, può non coglierne i riferimenti, ma può anche usare la sua memoria creativa per affrontare quella valanga d'immagini, date e parole che è il codice Basquiat e provare così a cogliere la verità de suo nuovo linguaggio universale.

5.3 Felix Gonzalez-Torres e il teatro di Bertolt Brecht: teorie sullo spettatore

Centrale nello sviluppo della teoria artistica di Felix Gonzalez-Torres e non solo³⁷, Bertolt Brecht può essere considerato uno dei fondatori della moderna teoria dello spettatore.

Con il suo teatro epico Brecht inizia, infatti, una conversazione destinata a evolversi anche al di fuori del contesto teatrale.

Responsabilità artistiche, processo creativo e lavoro prodotto concorrono a stabilire le regole di un dialogo attivo con lo spettatore, una sorta di decalogo di diritti e doveri che conosce nella sua introduzione in ambito artistico l'emergere di nuove problematiche.

L'affinità ritrovata da Gonzalez-Torres nella teoria di Brecht consente di approfondire la connessione teatro/arti visive/perfomative sotto una nuova interessante ottica.

Affascinato dalle idee di Brecht sulla relazione tra pubblico e testo teatrale, Gonzalez-Torres ricercò un'arte in grado di innescare un'esperienza teatrale brechtiana attraverso un diretto ma enigmatico coinvolgimento del pubblico.

D'altra parte il teatro, così come l'opera d'arte, nasce con l'esplicita volontà di stabilire un dialogo con il pubblico. L'esposizione del lavoro artistico, sia essa su un palcoscenico o all'interno di uno spazio espositivo, impone un'interazione mediata tra un gruppo di sconosciuti (il pubblico) e l'artista.

³⁷ Brecht, con la sua teoria dello spettatore, continua ad assumere un ruolo fondamentale nel lavoro di numerosi artisti contemporanei. Tra questi ricordiamo il fotografo newyorkese Lucas Blalock, che cita Brecht accanto a Moby Dick e Godard.

A svolgere l'azione di filtro recettivo sono rispettivamente attori e lavoro artistico. Trattandosi di persone nel primo caso e di oggetti inanimati nel secondo, il processo di mediazione assume sfumature significativamente diverse. Le strategie adottate dai performer per entrare in contatto con lo spettatore in un'opera teatrale lavorano sull'immediatezza derivata da un riscontro fisico. Accedendo al palcoscenico o anche alla platea, l'attore, così come il danzatore, è in grado di stabilire un contatto diretto, fisico e personale con lo spettatore, di conseguenza, fisicità e gestualità assumono un ruolo centrale.

Nella ripetizione di una coreografia così come nella recitazione di un copione prestabilito si sviluppa l'unicità del momento, derivata dallo scambio allo stesso tempo silenzioso e rumoroso tra lo spettatore e il performer.

Illuminanti, a questo proposito, le parole di uno dei più grandi danzatori del ventesimo secolo, Merce Cunningham, il quale parlando della sua coreografia intitolata *Suite for Five*, affermò: "The most revealing and absorbing moments of life are the ones that have no past or future – that happen, as it were, without relevance – when the action, the actor and the spectator are undefined, when the mind, also is caught in mid-air"³⁸.

Si stabilisce una nuova configurazione dello stupire, definita come necessità di anticipare l'elaborazione celebrare razionale favorendo la fruizione immediata e istintiva del lavoro artistico: va in scena la memoria implicita, automatica registrazione di risposte istintive e non necessariamente destinate a un consolidamento consapevole.

Contrariamente al performer, l'opera d'arte agisce su un piano indiretto.

Il suo racconto attiva la memoria dello spettatore e di conseguenza le sue emozioni, ricorrendo a elementi sensoriali e inconsci, che si traducono nella necessità di un'azione.

Nella già più volte citata "*Untitled*" (*Placebo*) del 1991, ad esempio, lo spettatore è chiamato a un'interazione diretta con l'opera, risultante nella manipolazione

³⁸ M. Cunningham, J. Lessechaeve, *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lessechaeve*, New York, London: Marion Boyars, 1985, p. 97.

dell'opera d'arte stessa: nell'atto di prendere la caramella si stabilisce non solo la creazione dell'opera ma anche la sua distruzione.

In un processo essenzialmente contraddittorio, Felix Gonzalez-Torres diviene regista di uno spettacolo fatto di attori inconsapevoli: "I need the viewer, I need the public's interaction. Without a public these works are nothing, nothing. I need the public to complete the work. I ask the public to help me, to take responsibility, to become part of my work, to join in. I tend to think of myself as a theatre director who is trying to convey some ideas by reinterpreting the notion of the division of roles: author, public, and director"³⁹.

Reinterpretare i ruoli di autore, pubblico e regista nella spettacolarizzazione del sociale diviene così la base di un'esclusiva teoria dello spettatore, in cui lo spettro di Brecht si mescola alla teoria sociale di base marxista elaborata da Guy Debord.

Di Bertolt Brecht, Gonzalez-Torres riprende ed elabora i punti centrali del teatro epico.

Convinto della necessità di rivoluzionare l'Opera e di elaborare un teatro moderno, Brecht iscrive il suo teatro epico in una nuova metodologia narrativa. Tra le argomentazioni apportate da Brecht nel confronto teatro drammatico – teatro epico, è lo spettatore ad assumere un'importanza fondamentale.

Diversamente dallo spettatore del teatro drammatico tradizionale, lo spettatore di Brecht si definisce come individuo razionale, chiamato a usare la propria ragione per comprendere il lavoro artistico.

Il processo di sviluppo dell'opera diviene ora determinante.

L'importante non è più ricercato nel risultato finale, né tantomeno nello stato emotivo che il pubblico avrà modo di sperimentare durante la messa in scena.

³⁹ A. Rosen, " "Untitled" (The Neverending Portrait)", in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 47.

Al centro dell'attenzione è ora la successione delle singole scene, che il pubblico è chiamato ad analizzare e interiorizzare⁴⁰.

Brecht fonda in questo modo il teatro dello straniamento, un teatro in grado di spiazzare lo spettatore attraverso l'alienazione dei motori teatrali conosciuti: l'attore, la trama e la scena.

Si delinea un'estetica, didattica e distaccata che mira a fare del dramma uno strumento di riflessione sul dramma stesso⁴¹.

Lo spettatore, così come l'attore, è invitato ad accantonare l'idea di teatro come medium di un processo catartico, e a prendere parte all'effetto-V o nella sua forma estesa effetto Verfremdungseffekt⁴².

L'emozione diventa una nota, una citazione scientificamente analizzata e destrutturata che non deve assolutamente innescare un processo d'immedesimazione e si traduce di conseguenza in un'impersonale terza persona⁴³.

L'influenza di una tale concezione nell'opera di Gonzalez-Torres è evidente. Invitando lo spettatore a una relazione attiva con l'opera, l'artista consente, infatti, al pubblico di inscrivere il suo lavoro nell'universalità del concetto del 'blood remebering' in un racconto in terza persona di cui non necessariamente si conoscono i protagonisti.

S'innesci così il personale meccanismo di costruzione del significato, e di comprensione del reale, che fa dell'individuo l'artefice e il fruitore: "I give the viewer a very coded work, image, moment, and I hope the viewer will be able to provide, then an 'image'. Almost as in a collage, in which the construction of the image, or portrait will emerge"⁴⁴.

⁴⁰ B. Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre (Notes to the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*)", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 63.

⁴¹ Per i concetti di estetica e didattica in Brecht, vedi: F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli: Edizioni Cronopio, 2008, pp. 52-53.

⁴² Ivi, p. 57.

⁴³ Ivi, pp. 77-80.

⁴⁴ A. Rosen " "Untitled" (The Neverending Portrait)", in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 51.

Arte del costruire e non del fruire, l'arte di Gonzalez-Torres, così come il teatro di Brecht, si propone come un collage, un montaggio: ogni singolo pezzo ha un valore, ogni singolo pezzo è portatore di una diversa interpretazione, in un continuo concatenarsi di storie⁴⁵.

Come Brecht parla nel confronto con il teatro drammatico della rivalutazione della singola scena per se stessa ridiscutendo una costruzione del tipo causa-effetto⁴⁶, così Gonzalez-Torres iscrive in ogni singola caramella, in ogni singola luce, in ogni singolo foglio di carta, la sua storia privata e la sconosciuta storia dello spettatore.

Nella frammentazione generata e mantenuta in vita da un consumo artistico i termini di autore, pubblico, e regista non solo vengono rivoluzionati, ma anche spettacolarizzati e resi socialmente e storicamente responsabili.

Lo spettatore "alterable and able to alter"⁴⁷ di Brecht acquisisce infatti nella teoria dello spettatore di Gonzalez-Torres le caratteristiche dell'uomo sociale di Guy Debord inesorabilmente soggetto al procedere della Storia: "man, 'the negative being who is solely to the extent that he suppresses Being' is one with time"⁴⁸.

In un dialogo universale e consapevolmente legato alla realtà sociale, il montaggio della messa in scena si traduce nei termini temporali dettati e dettanti lo scorrere del tempo storico.

Il pubblico di Gonzalez-Torres, come lo spettatore di Brecht, è portato a decidere "what is presented and to motivate action"⁴⁹.

⁴⁵ In questi termini, può essere interessante confrontare il lavoro di Gonzalez-Torres con la definizione che Jameson dà del teatro di Brecht: "Un teatro di racconti contro uno di scena, aneddoti contro discorsi, un evento che porta a un altro, anziché atteggiamenti e pose in plastico conflitto tra loro".

Vedi: F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli: Edizioni Cronopio, 2008, p. 63.

⁴⁶ B. Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre (Notes to the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*)" in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 63.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ G. Debord, *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press, 1983, p. 73.

⁴⁹ Vedi: A. Cruz, "The Means of Pleasure", in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, pp. 13-14.

Lo spettatore, in altre parole, è chiamato a un atto responsabile, è chiamato a prendere una decisione, a riconsiderare la sua posizione in un contesto socialmente codificato come quello della galleria d'arte, entrando nella storia memoriale evocata dal lavoro di Gonzalez-Torres.

Lo spettatore è costretto a compiere un gesto.

Il riferimento è ancora una volta a Brecht, il quale aveva elaborato il concetto di *gestus*, per cui un'azione umana viene astratta e trasformata in modello⁵⁰. L'azione fisica intrapresa dallo spettatore davanti all'opera diviene concetto universale, fisica trasposizione della memoria.

In una condivisione universale e gratuita di storie passate e presenti, pubbliche e private, si definiscono nuovamente i ruoli di creatore e fruitore del lavoro artistico.

L'ispirazione per Gonzalez-Torres in questo caso è Guy Debord, il quale elaborando i punti della sua *Society of the Spectacle* aveva parlato di masters e possessors: "As for the subject of history, it can be nothing other than the self-production of the living – living people becoming masters and possessors of their own historical world and of their own fully conscious adventures"⁵¹.

Operando una traslazione in termini artistici, è possibile inscrivere le caratteristiche degli individui di Debord nell'idea di creatore e fruitore proposta da Felix Gonzalez-Torres.

Lasciando il pubblico libero di ricorrere a una rievocazione della propria memoria privata e inscrivendo questo espediente in un più ampio meccanismo di rievocazione della memoria pubblica, l'artista mescola i ruoli di autore e pubblico optando per una sfumata linea di confine.

L'autorità di definizione del lavoro artistico si perde in un sistema che privilegia una costruzione collaborativa anziché individuale. Efficacemente testimoniata nella decisione di lasciare molti dei suoi lavori privi di un titolo definitivo⁵², la

⁵⁰ F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli: Edizioni Cronopio, 2008, p. 137.

⁵¹ G. Debord, *Society of the Spectacle*, London: Rebel Press, 1983, p. 37.

⁵² Vedi: A. Cruz, "The Means of Pleasure", in R. Ferguson (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994, p. 14.

ridiscussione dell'autorità creativa e dei suoi conseguenti diritti si esplica efficacemente nella volontà di Felix Gonzalez-Torres di non stabilire le modalità di presentazione del proprio lavoro: "I don't necessarily know how these pieces are best displayed. I don't have all the answers – you decide how you want it done. Whatever you want to do, try it. This is not some Minimalist artwork that has to be exactly two inches to the left, and six inches down. Play with it, please. Have fun. Give yourself freedom. Put my creativity into question, minimize the preciousness of the piece. It is much easier and safe for an artist just to frame something"⁵³.

In un capovolgimento assoluto di ruoli, l'artista si fa spettatore delle trasformazioni temporali, sociali e individuali cui il suo lavoro viene sottoposto, e lo spettatore a sua volta diventa creatore di un'opera che invita a proporre la propria prospettiva e a fare emergere, anche se solo per qualche secondo, il proprio blood remembering⁵⁴.

Cosa rimane dunque dell'autore, ruolo che era stato rimesso in discussione, fra gli altri, da Michel Foucault⁵⁵?

E di conseguenza, qual è il ruolo e il tipo di relazione che si stabilisce tra l'artista e il suo pubblico?

La risposta per Gonzalez-Torres risiede nella rivalutazione di un terzo termine: quello del regista.

⁵³ D. Elger, "Minimalism and metaphor" in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 79.

⁵⁴ L'opera di Gonzalez-Torres si trova così inserita nell'ampia conversazione sui diritti dell'autore. Scatenata in tutta la sua potenzialità alla fine degli anni Settanta del Novecento, con la mostra fotografica *Pictures Generation* (1977), la questione dell'authorship quando il diritto d'autore era stato completamente destrutturato, e lo spettatore era stato obbligato per la prima volta ad assumere una posizione davanti a immagini già iscritte nel flusso della Storia. Per *Pictures Generation*, vedi: M. Warner Marien, *Photography a Cultural History – 4th Edition*, Upper Saddle River, NJ: Pearson, 2014.

⁵⁵ Vedi: M. Foucault, "What is an Author?", in C. Harrison, P. Wood (ed.), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1992, pp. 923-928.

Michel Foucault, che, come accennato nel capitolo 4, era uno degli autori ispirazione per Gonzalez-Torres, propone all'interno del testo sopra citato una riflessione sulle sfumature che il concetto di autore ha assunto nel mondo occidentale. L'autore, stando alle parole di Foucault non è l'entità, avvolta da un'aura sacrale, cui siamo soliti pensare ma al contrario è "the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning". (Foucault, p. 927).

Spettatore esterno, controllore silenzioso delle reazioni innescate nel suo pubblico e osservatore curioso delle evoluzioni della sua stessa trama, Felix Gonzalez-Torres si presenta all'interno del discorso narrativo con un'impersonale terza persona singolare.

Narratore eterodiegetico e omodiegetico allo stesso tempo, regala al suo pubblico un canovaccio fatto di oggetti materiali e consumabili che si prestano alle capacità d'improvvisazione dei suoi consumatori. La scelta di ricorrere a oggetti o immagini di oggetti della vita quotidiana assume in questo modo uno speciale significato, divenendo uno degli assunti fondamentali della teoria dello spettatore di Gonzalez-Torres.

La caramella, così come la luce e il foglio di carta, facilita l'associazione dell'opera stessa con le memorie pubbliche e private del suo spettatore. Richiamando la già citata madeleine di Proust, infatti, più l'oggetto è conosciuto e diffuso, maggiore sarà il suo impatto in termini di universale condivisione.

A rimarcarlo è lo stesso artista in un'intervista fatta da Robert Nickas: "I like the strategy of taking something very common, very normal, and shifting it a little bit so that object can establish a different relationship in which the viewer can express a lot, they can ignite a deep and complex response. 'Meaning' is created once something can be related to personal experience"⁵⁶.

D'altronde anche questa strategia rientra formalmente nel teatro dello straniamento brechtiano. Come sottolinea Jameson, parlando delle tecniche teatrali sviluppate da Brecht nel suo nuovo metodo razionale, lo straniamento prevede di "fare in modo che qualcosa sembri strano, il fare in modo che lo si guardi con occhi nuovi"⁵⁷.

Un elemento familiare come una caramella, e l'altrettanto familiare gesto di mangiarla entrano nella dinamica stranita del teatro brechtiano acquisendo nuove possibili caratteristiche.

⁵⁶ R. Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 40.

⁵⁷ F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli: Edizioni Cronopio, 2008, p. 58.

Affermava a riguardo l'artista: "One thing that I find so flattering, is when people take the work and they work with it. They use it. It's just a paper, after all"⁵⁸.

Il ruolo di regista assunto da Gonzalez-Torres non è dunque invasivo. Ponendosi in un confronto totalmente aperto con il pubblico, Felix Gonzalez-Torres ricorre alla figura del regista, per innescare le dinamiche del 'letting go' e generare nel suo pubblico quelle che Foucault aveva individuato come nuove domande necessarie: " 'What are the modes of existence of this discourse? Where has it been used, how can it circulate, and who can appropriate it for himself? What are the places in it where there is room for possible subjects? Who can assume these various subject-functions?' And behind all these questions, we would hear hardly anything but the stirring of an indifference: 'What difference does it make who is speaking?'"⁵⁹.

Privato della sua aura magica e sacrale, l'autore è sostituito a un regista che limita il controllo sul suo lavoro esclusivamente al processo di scatenamento dell'azione, pure delegata a un qualsiasi individuo del pubblico sufficientemente coraggioso da avviare l'interazione con il lavoro artistico. Per riprendere Foucault allora esclameremo: "*Che differenza fa chi sta parlando?*".

Il compito dell'artista è ridotto all'atto creativo e al controllo sul desiderio implicito nella condivisione e nel disfaccimento dell'opera⁶⁰.

È la celebrazione dell'happening: il regista prepara la scena e consegna il palco ai suoi attori in un atto di totale e gratuita fiducia.

In un viaggio di condivisione, predatorio consumo e sovversione di ruoli socialmente prestabiliti, si crea così il solo spazio possibile di esperienza artistica: uno spazio espositivo fatto soprattutto di ragione nell'evanescenza di un'improvvisazione scenica.

⁵⁸ N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 58.

⁵⁹ M. Foucault, "What is an Author?", in C. Harrison, P. Wood (ed.), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1992, p. 928.

⁶⁰ Felix Gonzalez-Torres "My work cannot be destroyed. I had destroyed it already from day one. [...] I had control over it and this is what empowered me".cit. in D. Elger, "Minimalism and metaphor", in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 74.

“We are supposed to feel, not to think.” ricorda Gonzalez-Torres in un’intervista fatta da Tim Rollins “Brecht says to keep a distance to allow the viewer, the public, time to reflect and think. When you get out of the theatre you should not have had a catharsis, you should have had a thinking experience. More than anything, break the pleasure of representation, the pleasure of the flawless narrative. This is not life, this is just a theatre piece. I like that a lot: this is not life this is just an artwork. I want you, the viewer, to be intellectually challenged, moved, and informed”⁶¹.

Il dialogo è ora strategicamente spostato sul piano dell’infinita conversazione verità/finzione inscindibilmente legata al lavoro artistico.

Nonostante la sua continua reiterazione, il dialogo verità/finzione acquisisce qui una sfumatura unica. Sebbene, infatti, il carattere fittizio sembri essere l’elemento predominante, la vita quotidiana, e con essa la realtà entra nell’opera prepotentemente, divenendo rappresentazione materiale della verità più intima.

Quella rappresentata non è vita, afferma l’artista, quella rappresentata è solo arte, ma in quella finzione, in quella volontà di essere strumento di esercizio della ragione dello spettatore, sfida intellettuale piuttosto che dirompente emozione, si cela una narrazione privata e intimamente legata all’esperienza vissuta.

Vocabolario universalmente comprensibile, il quotidiano messo in scena dall’artista si propone a una lettura collettiva tutt’altro che elitaria: “I don’t want to make art just for the people who can read Frederic Jameson sitting upright on a Mackintosh chair. I want to make art for people who watch the Golden Girls and sit in a big, brown, La-Z-Boy chair. They’re part of my public too, I hope”⁶².

Nella teoria dello spettatore di Gonzalez-Torres, alle già precedenti responsabilità citate per lo spettatore, si aggiunge la necessità di trasformare la sfida intellettuale del teatro di Brecht in una sfida di rimembranza.

⁶¹ R. Wäspe “Private and Public”, in D. Elger, *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, p. 21.

⁶² R. Storr, “Felix Gonzalez-Torres: Être un espion”, J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 234.

Stimolato da ogni singola scena, da ogni singolo elemento dell'opera d'arte, il pubblico è chiamato a superare l'ostacolo finzione e a costruire la sua personale verità. Solo in questo modo sarà possibile garantire il processo di liberazione proprio della poetica del letting go.

La memoria, specialmente quella che tocca il personale, è un racconto latente nella nostra psiche, pronto a risvegliarsi attraverso un qualsiasi elemento, sia esso programmato o meno.

Nel limbo della memoria, dove nulla è definito e tutto rimanda a una specifica sensazione passata, realtà e finzione scenica si mescolano e si confondono in una nuova concezione del teatrale.

Come evidenziato dalle più volte citata teoria della traccia multipla, d'altronde, la memoria stessa può deformarsi e arricchirsi di finzioni, di fatti non propriamente vissuti, ma percepiti come reali in una rielaborazione basata sulla dilatazione spazio-temporale.

5.4 Le responsabilità dell'atto artistico

L'atto artistico implica imprescindibili responsabilità. Si tratta di responsabilità dalle sfumature private, emozionali, sociali e talvolta politiche che investono l'artista nel suo ruolo di creatore e regista dell'opera d'arte, e lo spettatore nella sua partecipazione creativa finale.

Le responsabilità che artista e pubblico sottoscrivono nei momenti di creazione, condivisione e fruizione dell'opera si pongono dunque ancora una volta sul piano pubblico e privato, dipingendo una realtà sociale di individui dalle singole e personalissime storie.

Le responsabilità dell'artista non sono solo delegate alla scelta del soggetto dell'opera d'arte in se, ma anche, e forse soprattutto al suo fare arte, al suo atto creativo, che sia in Basquiat sia in Gonzalez-Torres, è il risultato delle immagini percettive e delle tracce mnesiche che popolano la mente umana contribuendo a modellare il sé autobiografico.

In un'intervista di Robert Storr, Gonzalez-Torres affermò: "I think we're... part of a historical process and I think that this attitude that you have to murder your father in order to start something new is bullshit. We are part of this culture, we don't come from outer space, so whatever I do is already something that has entered in my brain from some other sources and is then synthesized into something new. I respect my elders and I learn from them"⁶³.

È il riconoscimento sereno di un passato e di una memoria universale dalla quale non possiamo fuggire e alla quale siamo inevitabilmente ricondotti attraverso un universo visivo e, talvolta tattile, di stimoli esterni capaci di attivare una rielaborazione contenutistica riflessiva e non immediata.

È la consapevolezza dei cartelloni di Gonzalez-Torres e dei frammenti di storia di Basquiat; è l'espressione attraverso date e parole dell'imminente passato in cui viviamo il presente e su cui plasmiamo il futuro.

In questa prospettiva storicizzata e consapevole del ruolo che la cultura e le conoscenze accumulate possono generare nell'atto artistico, nasce dunque una forma d'arte in grado di rivolgersi responsabilmente informata al suo pubblico, chiedendogli un altrettanto responsabile partecipazione.

Imponendo un lavoro che non deve essere semplicemente ammirato e osservato con timorosa distanza, ma deve essere avvicinato, valicato e talvolta brutalmente usurpato, il pubblico è incentivato a compiere un passo deciso nel mondo privato dell'artista, di se stesso, e nel mondo condiviso degli altri spettatori.

"Bisogna permettersi di percepire le sensazioni, di essere vulnerabili. Può darsi che ciò che vediamo non ci piaccia, ma questo non ha importanza. Non sempre si deve giudicare: bisogna invece che quanto percepiamo ci colpisca, ci emozioni, bisogna che il corpo sia vivo"⁶⁴, conclude Martha Graham nella sua autobiografia.

E questo è effettivamente ciò che lo spettatore delle opere di Jean-Michel Basquiat e di Felix Gonzalez-Torres è spinto a fare.

⁶³ R. Ferguson, "Authority Figure", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006, p. 93.

⁶⁴ M. Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1992, p. 19.

Solo in questo modo, infatti, egli potrà prendere coscienza di sé, e del mondo sociale, culturale, e storico che lo/la circonda.

Partecipando attivamente all'atto artistico, lo spettatore assume tacitamente su di sé le stesse responsabilità del creatore dell'opera, divenendo egli stesso artista, ed aspettando un sistema artistico che dona e al contempo chiede, come testimoniano le parole di Storr a proposito del lavoro di Gonzalez-Torres: "the viewer that comes upon a work by Gonzalez-Torres does not sense that it "exist for him alone", but that he or she must somehow reckon with their private experience of it in private space or in company of others"⁶⁵.

Gonzalez-Torres chiedeva al suo pubblico di giocare, Basquiat chiedeva invece di perdersi in un nuovo codice dal sapore universale, dove pure erano presenti chiari riferimenti storico-culturali, nonché critiche, alla società in primis, e al suo mondo artistico di conseguenza, per l'ancora troppo presente spettro del razzismo.

Tentare, creare, sbagliare, ricordare, correggere.

Il nostro cervello funziona secondo un sistema basato su un continuo rincorrersi d'ipotesi. A esso lo spettatore inevitabilmente ricorre nel momento di fruizione e interpretazione dell'opera, a esso, spesso inconsapevolmente si rivolge l'artista nel momento della creazione.

"Guardando una confusione di linee, seguendole," sosteneva Kris ripercorrendo i presupposti teorici elaborati da Schilder già nel 1935, "noi passiamo impercettibilmente dall'identificazione col modello a uno stadio in cui 'imitiamo' i tratti e le linee con cui esso è stato riprodotto. In una certa misura abbiamo assunto un'altra funzione. Abbiamo cominciato come parte del mondo che l'artista creava; finiamo come co-creatori: ci identifichiamo con l'artista"⁶⁶.

La responsabilità di artista e spettatore, a questo punto definibili entrambi come individui coinvolti in un mutevole atto creativo, non si limita alla condivisione gratuita di esperienze e ricordi, ma si stabilizza attorno alla necessità di celebrare

⁶⁵ R. Storr, "When this you see remember me", in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/publishers, 2006, p. 26.

⁶⁶ E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1967, p. 50.

una memoria creativa e dinamica, capace di raccontare e raccontarsi nell'epoca di quel "bombardamento mediatico" così ben rappresentato dal codice Basquiat e così tremendamente capace di cancellare il nostro bisogno di memoria.

"Siamo autorizzati a parlare di identificazione con l'artista, quando la sua opera è venuta a far parte dell'inventario della nostra memoria, o quando noi 'la ricordiamo' o 'la recitiamo'?"⁶⁷

Si domanda Ernst Kris affrontando la relazione spettatore/artista/opera d'arte, e trovando una risposta nella definizione del processo di ri-creazione artistica che si attua nel passaggio dello spettatore dallo stato di osservatore passivo a quello di osservatore attivo⁶⁸.

Tuttavia, più che identificazione con l'artista, l'acquisizione da parte dello spettatore, nell'invito a un'attiva partecipazione, dello status di 'creatore' complementare del lavoro artistico, implica un accostamento di memorie condivise destinate ad arricchirsi. Si modella in questo modo quello che Bottani descrive come il "destino", ricco di contraddizioni, dell'opera d'arte e di conseguenza del suo spettatore/creatore: "portatori d'inesauribilità, in grado di originare all'infinito temporalità, ma insieme passivi di limitatezza estrema, nel senso di lasciarsi definire sia dalla potenziale infinitezza determinata e dalla finitezza indeterminata che racchiudono in sé, sia dalla finitezza e dalle infinitezze che incontrano o determiniamo fuori di sé"⁶⁹.

Non più ricercatori di significati individualmente isolati, o per meglio dire finiti, spettatore e artista ritornano all'atto creativo non per imporre un'interpretazione a un'altra ma per arricchire un'esperienza originaria delle molteplici esperienze possibili.

Felix Gonzalez-Torres in un'intervista affermò: "People just don't remember, especially in our culture, we have an explosion of information, but an implosion

⁶⁷ Ivi, p. 52.

⁶⁸ Ivi, pp. 52-53.

⁶⁹ L. Bottani, "Arte, an-estetica e sopravvivenza della memoria", in L. Bottani (ed.), *Arte, estetica e memoria*, Vercelli: Edizioni Mercurio, 2005, pp. 116-117.

of meaning. It is like Casablanca where Humphrey Bogart said, ‘a long time ago, last night’ people don’t remember last night”⁷⁰.

Guida in un caotico mondo d’informazioni in continua evoluzione, l’arte di Jean Michel Basquiat e di Felix Gonzalez-Torres si proponeva e si propone ancora come un racconto responsabile del caos e della stasi che circondano i nostri ricordi nella volontà di stabilire per vie diverse un ritorno all’individuo, un ritorno all’infanzia e ai suoi supereroi, un ritorno alla semplicità di una caramella e dell’universo che in essa si cela.

⁷⁰ R. Storr, “When this you see remember me”, in J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York, Göttingen: Steidl/publishers, 2006, p. 30.

CONCLUSIONI

Così, un contatto più intimo tra arte e psicologia è il requisito primario e fondamentale per progredire. Una volta che sia stato abbattuto il muro tra i due campi, lo studioso d'arte può attendersi di ottenere dalla psicologia un fondamento più solido per quelle generalizzazioni che svolgono un ruolo tanto importante in tutta la pratica di studio e particolarmente nell'insegnamento dell'arte. Similmente, lo psicologo troverà nelle opere d'arte, come pure nelle osservazioni non sistematiche degli artisti, di cui si tiene memoria, una vasta massa di informazioni che non solo gli servirà per questo speciale campo di studio, ma che accrescerà, in generale, la comprensione della mente umana¹.

R. Arnheim, storico dell'arte

Arte e scienza non sono universi separati. La loro contaminazione è continua, e l'arricchimento che scaturisce dal loro incontro è ogni volta più sorprendente.

Rileggere alcune delle opere di Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres alla luce di teorie scientifiche sulla memoria umana mi ha portata a convincermi in modo sempre maggiore della necessità di riconsiderare un approccio scientifico all'arte.

Il percorso, come più volte è stato sottolineato all'interno di questo lavoro, è stato pionieristicamente aperto nel Novecento, e oggi, tra diffidenza e timore, continua a farsi strada nella comunità scientifica.

L'importanza che deve essere data alle scienze, e in particolare allo studio della nostra mente e dei suoi processi mnesici, nell'ambito della storia dell'arte, così come in quello della letteratura, del teatro, della musica, e della danza, è

¹ R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1969, pp. 29-30.

enfaticizzata dal fatto che come ci ricorda Susan Sontag “anche nell’era dei modelli cibernetici, la mente continua ad apparirci, come gli antichi la immaginavano, uno spazio interiore – simile a un teatro – in cui visualizziamo delle immagini che ci consentono di ricordare”².

Spazio interiore funzionante per immagini, la mente umana procede associando creativamente rappresentazioni visive e stimoli sensoriali a ricordi continuamente soggetti alle rielaborazioni dei meccanismi mnemonici che governano il multisistema memoria.

Siamo tornati al punto di partenza, siamo tornati al teatro della mente di cui “soffriva” Anna O.³ e di cui in realtà siamo tutti partecipi.

Come un regista, la memoria guida la nostra vita sin dalla nascita aiutandoci a scrivere la nostra opera. Ci accompagna nell’apprendimento e ci fa compagnia nella vecchiaia. Diviene rifugio sicuro di affetti, e deposito di conoscenze. E soprattutto, ci consente di evocare ciò che non è più, nell’intuizione di un istante.

“È come se venissi sommersa da frammenti di ricordi di passate identificazioni.”, sosteneva Martha Graham parlando della sua danza, “Non sto parlando di reincarnazione o trasformazione, o di altre cose del genere: parlo della divinità della memoria, dei frammenti di ricordi, di quelle cose enormemente preziose che noi dimentichiamo e che invece il corpo e la mente scelgono di ricordare”⁴.

Concetto astratto e apparentemente slegato dalla realtà fisica in cui viviamo, la memoria diviene nell’arte medium prediletto di narrazione, acquisendo una sua personalissima dimensione grafica e materiale.

A dimostrarlo le opere di Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres, dove la memoria si affianca all’arte in un dialogo mediato dal prevalere di quel sesto

² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2003, p. 77.

³ Vedi: E.R. Kandel, *L’età dell’Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 22.

Il caso è già stato menzionato nell’Introduzione, p. 9.

⁴ M. Graham, *Memoria di sangue. Un’autobiografia*, Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1992, pp. 16-18.

senso mnesico ed emozionale, teorizzato da Solms e Turnbull⁵ e capace di far connettere l'individuo consapevole di se con la realtà oggettiva del mondo che lo circonda.

Quello che risulta in ultima analisi dalle opere degli artisti che hanno modellato questo percorso, è dunque una nuova teorizzazione artistica della memoria sensoriale.

Jean Michel Basquiat operava attraverso una rappresentazione pittorica, dinamica, e caoticamente ordinata della memoria: con le sue opere la memoria sensoriale ecoica e iconica si mostra al pubblico in tutta la sua fuggevole importanza.

I suoi dipinti possono e devono essere interpretati come l'intuizione di un attimo, mediata da un passato accuratamente immagazzinato e istintivamente rievocato seguendo una reazione causa-effetto inconsciamente controllata dal vissuto dell'artista.

D'altra parte le sue non sono altro che rappresentazioni di un inconscio fatto di tracce mnesiche che possono essere manipolate, distorte, ricostruite e infine cancellate per sempre

La memoria sensoriale ecoica si traduce nella musicale disposizione delle figure sulla tela, mentre quella iconica scaturisce da un uso di linee e colori volutamente esagerati e violentemente riconsegnati al pubblico.

L'esperienza di due secondi, preparatoria alla codificazione del ricordo, s'incarna così in una pittura che essenzialmente è, come affermato nel terzo capitolo, veste grafica della memoria umana.

Diverso invece l'approccio di Felix Gonzalez-Torres, che attiva il sesto senso prima menzionato, per dare consistenza tattile alla memoria.

Le sue opere, mediate dal concetto di 'blood remembering', si traducono in materiali dotati di una dimensione concettuale.

⁵ Vedi capitolo 5, p. 121.

Alla base del lavoro di Gonzalez-Torres vi è l'uso di oggetti della quotidianità che traslati all'interno di uno spazio estraneo alla quotidianità stessa acquisiscono un nuovo carattere: esse divengono metafore di concetti universali. La memoria si traduce in materia, divenendo memoria fisica. Se quest'affermazione risulta particolarmente evidente con opere come *"Untitled" (Lover Boys)* del 1991, o *"Untitled" (Blood)* del 1992, essa è altrettanto valida nei testi fotografici: mostrandoci immagini di oggetti, la cui apparenza è stata modificata dall'iterazione con persone (vedi *"Untitled"* 1991), o persone stesse, il processo top-down che guiderà il pubblico nella loro interpretazione andrà a stimolare la rimembranza di sensazioni tattili.

La memoria diviene così gesto e materia, tanto comune quanto profondamente radicata nella nostra realtà, da perdere la sua dimensione astratta.

L'associazione dei lavori di Jean-Michel e di Felix con la teoria della traccia multipla, più volte menzionata, non fa che rimarcarlo. Secondo questa interpretazione, infatti, l'opera d'arte nel momento della creazione e della percezione è sottoposta a un processo di stratificazione e arricchimento mnesico, potenzialmente inesauribile.

Come le tracce mnesiche non sono elementi stabili, così anche i testi artistici devono essere letti alla luce di una prospettiva dinamica, che fa della memoria il centro di riflessioni e rielaborazioni future. Solo in questo modo la nostra storia, biografica e collettiva sarà traducibile in un prodotto fisico, capace di valicare i confini spatio-temporali e di inserirsi, avvicinandosi per astrazione ai processi cerebrali che regolano la nostra vita, nella nostra più intima realtà.

Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres non temevano la scienza.

L'hanno affrontata, ci si sono scontrati, e l'hanno forse anche un po' sconvolta traducendola in atto artistico, ma non sono mai arrivati a demonizzarla.

La scienza, come altre discipline, è un sistema di conoscenza sul quale basiamo la nostra consapevolezza della realtà fisica circostante.

In un'epoca in cui come, aveva già giustamente sottolineato Gonzalez-Torres, assistiamo impotenti a un'esplosione d'informazione e a un'implosione di significato, dovremmo forse fermarci, e cominciare a riconsiderare la cellula uomo a partire dai processi cognitivi che guidano le sue azioni.

Il rischio del riduzionismo è inevitabilmente presente così come quello di una costante revisione.

La scienza non si basa sull'assunzione di teorie definitive.

Tutto può essere ripensato e riscritto, se ci sono sufficienti prove a supportare la sua riformulazione. Quello scientifico è un processo di acquisizione di conoscenza dinamico, e la sua applicazione all'arte comporterebbe l'adozione di un simile approccio e di un continuo ripensare e riformulare.

Tuttavia, come spero di aver dimostrato nel mio percorso attraverso le opere di Jean-Michel Basquiat e Felix Gonzalez-Torres, questo non deve fermare dal ricercare connessioni.

Ritengo che sia più importante capire cosa ci spinge a emozionarci davanti a un'opera, quali sono i misteriosi e affascinanti meccanismi alla base della sua creazione, e soprattutto cosa ancora il mondo dell'arte può riservarci attraverso la lente della scienza.

Calano le luci, il sipario si apre e gli attori entrano in scena, pronti a rispondere consapevolmente al turbinio visivo che solo l'arte sa generare.

La memoria annuncia il titolo del prossimo lavoro e la lettura del copione inizia.

Resa teatrale, attori e risposta del pubblico sono offerti nella loro genuina presenza alle luci del palco; chi si cela e mantiene i suoi segreti nel buio del retroscena è solo il regista che tutto vede, e tutto ascolta.

È tempo di far salire sul palco anche lui.

È tempo di accendere le luci nel retroscena e di portare il regista a ricevere i suoi applausi.

È tempo di riscoprire la memoria umana e i suoi sorprendenti meriti artistici.

A questo punto non resta forse altro da fare che rivolgerci, in una sorta di augurio finale, alle parole di un personaggio inventato, Anton Ego, che con semplicità ricorda “In many ways the work of a critic is easy. We risk very little yet enjoy a position over those who offer up their work and their selves to our judgment. We thrive on negative criticism, which is fun to write and to read. But the bitter truth we critics must face, is that in the grand scheme of things, the average piece of junk is probably more meaningful than our criticism designating it so. But there are times when a critic truly risks something, and that is in the discovery and defense of the ‘new’. The world is often unkind to new talent, new creations. The new needs friends”⁶.

Il binomio scienza/arte, e di conseguenza l’indagine neuroscientifica di opere d’arte contemporanee e non, ha “bisogno di amici”.

Richiede la fiducia e l’entusiasmo che guidano un bimbo alla scoperta del mondo, richiede la costanza e l’impegno di non lasciarsi fermare dal primo ostacolo, richiede la memoria, autobiografica e non, del passato, e soprattutto richiede la fiducia in una mente creativa, che ha ancora tanto da raccontare.

⁶ Citazione tratta dal film d’animazione *Ratatouille*, Walt Disney Pictures, Pixar, 2007.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV.** *Jean-Michel Basquiat*. Parigi: Galerie Enrico Navarra (Paris), 2000.
- Allegrì L., Alonge R., Carpanelli F., De Marinis M., Fazio M., Ferrone S., Guarino R., Marotti F., Randi E.** *Breve storia del teatro per immagini*. Roma: Carocci editore S.p.A., 2008.
- Argan G. C.** *L'arte moderna*. Firenze: RCS Scuola S.p.A., Edizione Sansoni, 2000.
- Arnheim R.** *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eyes*. Berkley. Los Angeles, London: University of California Press, 1954.
- Arnheim R.** *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1969.
- Ault J.** (ed.) *Felix Gonzalez-Torres*. New York, Göttingen: Steidl/dangin publishers, 2006.
- Barthes R.** *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1980.
- Belloni E.** (ed.) *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Edizioni Charta, 1999.
- Benjamin W.** *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000.
- Bleckner R., Gonzalez-Torres F.** "Felix Gonzalez-Torres" in *Bomb No.51*, (Spring 1995), pp. 42-27.
- Bottani L.** (ed.) *Arte, estetica e memoria*. Vercelli: Edizioni Mercurio S.r.l., 2005.
- Brown A. M.** *Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of "Epic Theatre"*. Oxford: Clarendon Press Oxford, 1991.
- Cunningham M., Lessechaev J.** *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaev*. New York, London: Marion Boyars, 1985.
- Changeux J. P.** "Art and Neuroscience", in *Leonardo*, Vol. 27, No. 3, *Art and Science Similarities, Differences and Interactions: Special Issue (1994)*, pp. 189-201.
- Changeux J. P.** "Drug Use and Abuse", in *Daedalus*, Vol. 127, No. 2, *The Brain*, (Spring 1998), pp. 145-165.

- Changeux J. P., Goldhammer A.** “Creativity and Neuroscience”, in *Grand Street*, No. 58, *Disguises* (Autumn, 1996), pp. 75-86.
- Chasseguet Smirgel J.** *Per una Psicoanalisi della Creatività e dell'Arte*. Rimini: Guaraldi Editore s.a.s., 1971.
- Chiappini R.** (ed.) *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005.
- Cicerone.** *De Oratore*. In **Kazimierz F. Kumaniecki** (ed). *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Fasc. 3*, Germania: BSB B.G. Verlagsgesellschaft, 1966.
- Clement J.** *Widow Basquiat. A memoir*. Canongate Books, 2014. E-Book.
- Cotton C.** *The photograph as contemporary art. Third edition*. London: Thames & Hudson Ltd, 2014.
- Damasio A. R.** *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*. Milano: Adelphi Edizioni s.p.a., 1995.
- Damasio A. R.** *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Harcourt, INC., 1999.
- Debord G.** *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press, 1983.
- Dyer G.** *The Ongoing Moment*. New York: Vintage Books Edition, E-book, 2006.
- Elger D.** (ed.) *Catalogue Raisonné*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997.
- Enciclopedia Italiana Treccani**, definizione della parola oblio, Pagina Web: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/oblio/>
- Ferguson R.** (ed.) *Felix Gonzalez-Torres*. Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 1994.
- Foldy M. S.** *The Trials of Oscar Wilde. Deviance, Morality and Late-Victorian Society*, New Heaven, London: Yale University Press, 1997.
- Freedberg D.** *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- Freedberg D.** “Empatia, Movimento ed Emozione”, in *Sistemi Emotivi. Artisti Contemporanei tra Emozione e Ragione*. Milano: Silvana Editore, 2007, pp. 38-61.

- Freedberg D.** “Immagine e Risposta Emotiva: la Prospettiva Neuroscientifica”, in **A. Ottani Cavina.** *Prospettiva Zeri.* Torino: Umberto Allemandi & C., 2009, pp. 85-105.
- Freedberg D.** “Memory in Art: History and the Neuroscience of Response” in **S. Nalbantian, P. M. Matthews, J. L. McClelland,** *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives.* Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2011, pp. 337-358.
- Freud S.** *Psicologia e metapsicologia.* Roma: Newton Compton Editori s.r.l., 2008.
- Gombrich E. H.** *Freud e la Psicologia dell'Arte: Stile, Forma e Struttura alla Luce della Psicanalisi.* Torino: Einaudi, 1967.
- Gombrich E. H.** *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica,* London: Phaidon Press Limited, 2002.
- Gombrich E. H.** *La storia dell'arte.* London, New York: Phaidon Press, 2008.
- Goodman N.** *I Linguaggi dell'Arte.* Milano: Il Saggiatore, 1976.
- Graham M.** *Memoria di sangue. Un'autobiografia,* Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1992.
- Hagenmaier E. B.** “Untitled (Queer Mourning and the Art of Felix Gonzalez-Torres)”, in *At the Interface / Probing the Boundaries,* Vol. 58, p. 157-167.
- Harris M. D.,** “Urban Totems: the Communal Spirit of Black Murals” in **Prigoff J., Dunitz R. J.,** *Walls of Heritage, Walls of Pride. African American Murals,* pp. 24-43.
- Harrison C., Wood P.** (ed.). *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.* Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1992.
- Hassabis D., Nathan Spreng R., Rusu A. A., Robbins C. A., Mar R. A., Schacter D. L.** “Imagine All the People: How the Brain Creates and Uses Personality Models to Predict Behaviour”, in *Cerebral Cortex Advance Access,* 5 Marzo 2013, pp. 1-9.
- Ho C.** “Within and Beyond”, in *PAJ: A Journal of Performance & Art.* Gen. 2001, Vol. 23, p. 1-17.

- hooks b.** *Art on my Mind. Visual Politics*. New York: WW. Norton & Company Inc., 1995.
- Internazionale**, “La Creatività Secondo Mister Pixar”, Pagina web: <http://www.internazionale.it/video/2014/10/27/la-creativita-secondo-mister-pixar-2>.
- Jameson F.** *Brecht e il metodo*. Napoli: Edizioni Cronopio, 2008.
- Kandel E. R.** *L'età dell'Inconscio. Arte, Mente e Cervello dalla Grande Vienna ai Nostri Giorni*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Kandel E. R.** “The Biology of Memory: A Forty Years Perspective” in *The Journal of Neuroscience*, 14 Ottobre 2009 29(41). Pagina Web: <http://www.jneurosci.org/content/29/41/12748.full>.
- Kandinsky W.** *Punto Linea Superficie*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 1968.
- Kensinger E. A., Schacter D. L.** “Processing Emotional Pictures and Words: Effects of Valence and Arousal”, in *Cognitive, Affective & Behavioral Neuroscience*, 2006 6(2), pp. 110-126.
- Kris E.** *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1967.
- Legrenzi P., Umiltà C.** *Neuromania. On the Limits of Brain Science*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Legrenzi P.** *Fondamenti di psicologia generale*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- Lucignani G., Pinotti A.** (ed.) *Immagini della mente. Neuroscienza, arte, filosofia*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007.
- MacMillan I.** “I Remeber You”. *Modern Painters*, Vol.10 Issue 1, (Spring 1997), pp. 46-48.
- Marshall R.** (ed.) *Jean-Michel Basquiat*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1992.
- Marx K.** *Arte e lavoro creativo. Scritti di estetica*. Roma: Newton Compton editori, 1976.
- Mayer M.** (ed.) *Basquiat*. London: Merrel Publishers Limited, 2005.
- Mercurio G.** (ed.). *The Jean Michel Basquiat Show*. Milano: Skira Editore S.p.A., 2006.

- Mercurio G.** “Basquiat”. *Art Dossier* 227. Firenze: Giunti Editore S.p.A., Novembre, 2006.
- Mercurio G., Panepinto M.** (ed.) *Jean Michel Basquiat. Dipinti*. Roma: Chiostro del Bramante, 2002.
- Munari B.** *Fantasia*. Roma-Bari: Gius. Laterza&Figli, 2006.
- Murray D. C.** “Kehinde Wiley. ‘Splendid Bodies’”, in *Journal of Contemporary African Art* (Fall 2007), Duke University Press, pp. 90-101.
- Nova A., Laurenza D.** *Leonardo da Vinci’s Anatomical World*. Venezia: Marsilio Editori S.P.A., 2011.
- Panofsky E.** *Studi di iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1975.
- Pontiggia G., Grandi M. C.**, *Letteratura Latina. Storia e Testi, Vol.2/ Dalla tarda repubblica al principato*. Milano: G. Principato S.p.A, 1996.
- Proust M.** *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, 1973.
- D. Purves, G. J. Augustine, D. Fitzpatrick, L. C. Katz, A. S. LaMantia, J. O. McNamara** (a cura di). *Neuroscienze*. Bologna: Zanichelli, 2000.
- Ricard R.** “The Radiant Child” in *ArtForum*, Dicembre 1981, Web site: <http://artforum.com/inprintarchive/id=35643>.
- Rilke R. M.** *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Rilke R. M.** *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Milano: Garzanti Editore s.r.l., 1910. E-book.
- Rilke R. M.** *I sonetti a Orfeo. Traduzione e cura di Franco Rella. Testo originale e fronte*. Milano: Giangiaco Feltrinelli Editore, 1991.
- Rosenzweig M. R., Leiman A. I., Breedlove S. M.** *Psicologia biologica. Introduzione alle neuroscienze comportamentali, cognitive, e cliniche (seconda edizione)*. Milano: Casa Editrice Ambrosiana, 2009.
- Rounthwaite A.** “Split Witness: Metaphoical Extensions of Life in Art of Felix Gonzalez-Torres”, in *Representations*, Vol.109, No. 1, (Winter 2010), pp. 35-56.

- Schacter D. L.** *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato.* Torino: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1996.
- Segal C.** *Orfeo. Il mito del poeta.* Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995
- Silvia P. J.** “Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cogniton and Emotion”, in *Review of General Psychology*, 9, 2005, pp. 342-357.
- Slotnick S. D., Schacter D. L.** “The Nature of Memory Related Activity in Early Visual Areas”, in *Neuropsychologia*, 9 Agosto 2006.
- Solms M., Turnbull O.** *Il Cervello e il Mondo Interno. Introduzione alle Neuroscienze dell'esperienza soggettiva. Prefazione di Oliver Sacks.* Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004.
- Sontag S.** *Davanti al dolore degli altri.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2003.
- Sontag S.** *L'AIDS e le sue metafore.* Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1989.
- Sontag S.** *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società.* Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2004.
- Spector N.** *Felix Gonzalez-Torres.* New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007.
- Squire L. R., Schacter D. L.** *Neuropsychology of memory.* New York: The Guilford Press, 2002.
- Stevens W.** *Harmonium: poesie 1915-1955. A cura di Massimo Bacigalupo.* Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1994.
- Storr R.** “Interview with Felix Gonzalez-Torres”, in *Artpress*, Gennaio 1995, pp. 24-32.
- Storr R.** (ed.) *la Biennale di Venezia - 52. Esposizione Internazionale d'Arte. Pensa con i sensi – senti con la mente.* (Vol.1 e Vol.2). Venezia: Marsilio Editori s.p.a., 2007.
- Valler G., Papagno C.** (a cura di). *Manuale di Neuropsicologia Clinica ed elementi di riabilitazione.* Bologna: Il Mulino, 2007.
- Vassel N.** (ed.) *Jean-Michel Basquiat 1981: The Studio of the Street.* Milano: Edizioni Charta srl, 2007.

- Vierny D.** (ed.) *Jean-Michel Basquiat. Ouvres sur papier/ Works on paper*. Parigi: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 1997.
- Virgilio** *Tutte le opere. Versione, introduzione e note di Enzio Cetrangolo*, Firenze: Sansoni Editore, 1966.
- Walsh K. W.** *Neuropsicologia Clinica*. Bologna: Il Mulino, 1981.
- Warner Marien M.** *Photography a Cultural History – 4th Edition*. Upper Sadle River, NJ: Pearson, 2014.
- Wilson S.** *Information Arts. Intersection of Art, Science and Technology*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2002.
- Zeki S.** *Con gli Occhi de Cervello. Immagini, Luci, Colori*. Roma: Di Renzo Editore, 2011.
- Zeki S.** *La Visione dall'Interno. Arte e Cervello*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Zeki S.** *Splendori e miserie del cervello. L'amore, la creatività e la ricerca della felicità*. Torino: Codice Edizioni (per il mensile Le Scienze), 2010.
- Zevi A.** *Arte USA del Novecento*. Roma: Carocci editore S.p.A., 2000.

APPENDICE

6.1 Brevi schede biografiche

Jean-Michel Basquiat (1960-1988)

Nato a New York il 22 Dicembre 1960, Jean-Michel Basquiat visse la sua infanzia a Brooklyn, studiando inizialmente alla scuola privata cattolica St. Ann's e poi alla Public School 181. Nel 1974 si trasferì con la famiglia a Mira Mar in Puerto Rico. Sarebbe tornato a Brooklyn poco dopo nel 1976. L'anno successivo segna la nascita di SAMO in collaborazione con Al Diaz, interrotta nel 1979. L'anno seguente Basquiat ha la sua prima esibizione in una mostra collettiva: The Times Square Show. Inizia così la sua scalata al successo nel mondo artistico, coronata nel 1983 dall'inizio delle collaborazioni con Andy Warhol. Morì nel 1988, all'età di 27 anni per overdose¹.

¹ Vedi: T. Müller, "Cronologia" in E. Belloni (ed.) *Basquiat*, Milano: Edizioni Charta, 1999, p. 191-197.

Felix Gonzalez-Torres (1957-1996)

Nato a Guáimaro (Cuba) nel 1957, Felix Gonzalez-Torres iniziò a studiare arte all'Università di Puerto Rico, per poi spostarsi al Pratt Institute di New York nel 1979, dove ottenne una laurea in fotografia. Gli anni trascorsi presso il Pratt Institute sono ricordati negativamente dall'artista, che in un dialogo con Ross Bleckner affermò: "Pratt Institute is the most banal, empty-minded, crass place you could think of", e ancora "At Pratt they tell you to find a style. But you cannot find a style; you develop a style. You have a need to say something in a certain way and that becomes later what is called, 'your style'"². Nel 1984 si spostò all'International Center of Photography, e ricevette una laurea specialistica. Entrò a far parte del Whitney Museum of American Art's Independent Study Program, dove maturò la sua dottrina artistica. Nel 1987 entrò a far parte del Group Material, un collettivo di artisti fondato da Julie Ault, Mundy McLaughlin e Tim Rollins. Morì nel 1996 di AIDS³.

² R. Bleckner, F. Gonzalez-Torres, "Felix Gonzalez-Torres" in *Bomb No.51*, Spring 1995, p. 44.

³ Vedi: N. Spector *Felix Gonzalez-Torres*. New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007; R. Bleckner, F. Gonzalez-Torres, "Felix Gonzalez-Torres" in *Bomb No.51*, Spring 1995, pp. 42-44; A. Rounthwaite, "Split Witness: Metaphorical Extensions of Life in the Art of Felix Gonzalez-Torres, in *Representations*, Vol. 109, No.1 (Inverno 2010), pp. 35-56.

6.2 Wallace Stevens, Final Soliloquy of the Interior Paramour

Light the first light of evening, as in a room
In which we rest and, for small reason, think
The world imagined is the ultimate good.

This is, therefore, the interest rendezvous.
It is in that thought that we collect ourselves,
Out of all the indifferences, into one thing:

Whitin a single thing, a single shawl
Wrapped tightly around us, since we are poor, a warmth,
A light, a power, the miraculous influence.

Here, now, we forget each other and ourselves.
We feel the obscurity of an order, a whole,
A knowledge, that which arranged the rendezvous,

Within its vital boundary, in the mind.
We say God and the imagination are one...
How high that highest candle lights the dark.

Out of this same light, out of the central mind,
We make a dwelling in the evening air,
In which being there together is enough⁴.

⁴ Tratto da: W. Stevens, *Harmonium: poesie 1915-1955. A cura di Massimo Bacigalupo*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1994, p. 570.
Cit. anche in N. Spector *Felix Gonzalez-Torres*. New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 2007, p. 183.

GALLERIA



Fig.1 Jean-Michel Basquiat, *Riddle Me This Batman*, 1987

Acrilico e pastelli a cera su tela

117 x 114 1/5 in.

Collezione privata

Courtesy of Galerie Yvon Lambert, Paris¹

¹ Immagine e informazioni tratte da AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, pp. 258-259 Vol. 2.



Fig.2 Jean-Michel Basquiat, *Beat Pop*, 1983²
Vinile - Record

² G. Mercurio, M. Panepinto (ed.), *Jean Michel Basquiat. Dipinti*. Roma: Chiosstro del Bramante, 2002, p. 88.



Fig.3 Jean-Michel Basquiat, *Eye-Africa*, 1984³

Acrilico e pastelli a cera su tela

66 x 60 in.

Collection Leo Malca, New York⁴

³ Immagine tratta da R. Chiappini, *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 81.

⁴ Vedi: AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 215, Vol. 2.



Fig.4 Jean-Michel Basquiat, *Florence*, 1983

Acrilico e pastelli a cera su tela

Dittico: 83 1/2 x 153 1/2 in.

Collezione Privata⁵

⁵ Per immagine e informazioni, vedi: AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, pp. 168/169 Vol. 1; p. 177 Vol. 2.



Fig.5 Jean-Michel Basquiat, *Leonardo da Vinci's Greatest Hits*, 1982⁶

Acrilico, pastelli a cera, e collage di carta su tela

Polittico: 84 x 78 in.

The Schorr Family Collection, on loan to the Art Museum, Princeton University, New Jersey⁷.

⁶ Immagine tratta da M. Mayer (ed.), *Basquiat*. London: Merrel Publishers Limited, 2005, p. 59.

⁷ Vedi: AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 125 Vol. 2

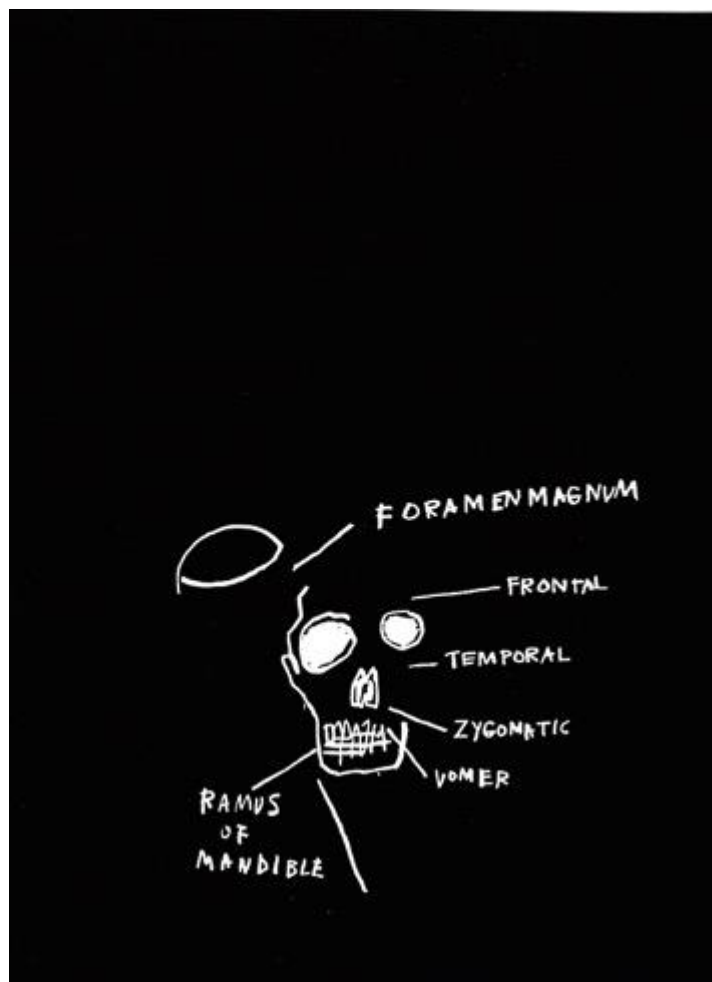


Fig.6a Jean-Michel Basquiat, *Anatomy*, 1982

Litografia su carta

86 x 65.5 cm⁸

⁸ Immagine e informazioni tratte da R. Chiappini, *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 146.

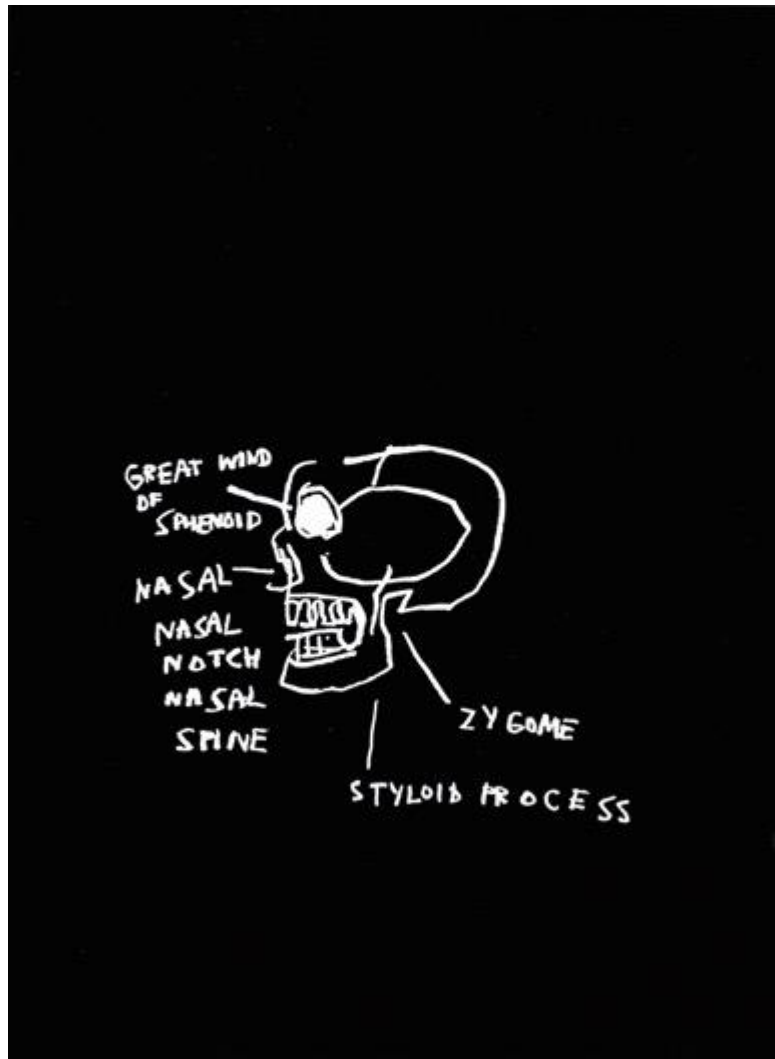


Fig.6b Jean-Michel Basquiat, *Anatomy*, 1982

Litografia su carta

86 x 65.5 cm⁹

⁹ Ibidem



Fig.7 Jean-Michel Basquiat, *Versus Medici*, 1982¹⁰

Acrilico e pastelli a cera su tela

Trittico: 83 8/9 x 53 1/2 in.

Collection Yaron Bruckner, Monaco¹¹

¹⁰ Immagine tratta da: R. Chiappini, *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 25.

¹¹ Vedi: AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 105 Vol. 2.



Fig.8 Jean-Michel Basquiat, *Hardware Store*, 1983¹²

Acrilico, pastelli a cera, e collage di carta su tela montata su supporti di legno legato.

Dittico: 85 3/4 x 129 1/8 in.

Collezione privata

Courtesy of Galerie Bruno Bischofberger, Zurich¹³

¹² Immagine tratta da: R. Chiappini, *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 49.

¹³ Vedi: AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 169 Vol. 2.



Fig.9 Jean-Michel Basquiat, *Dextrose*, 1982¹⁴

Acrilico e pastelli a cera su tela montata su supporti di legno legato.

55 x 55 in.

Collezione privata, Stuttgart

Courtesy of Galerie Bruno Bischofberger, Zurich¹⁵

¹⁴ Immagine tratta da R. Chiappini, *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 31.

¹⁵ Vedi: AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 127 Vol. 2.

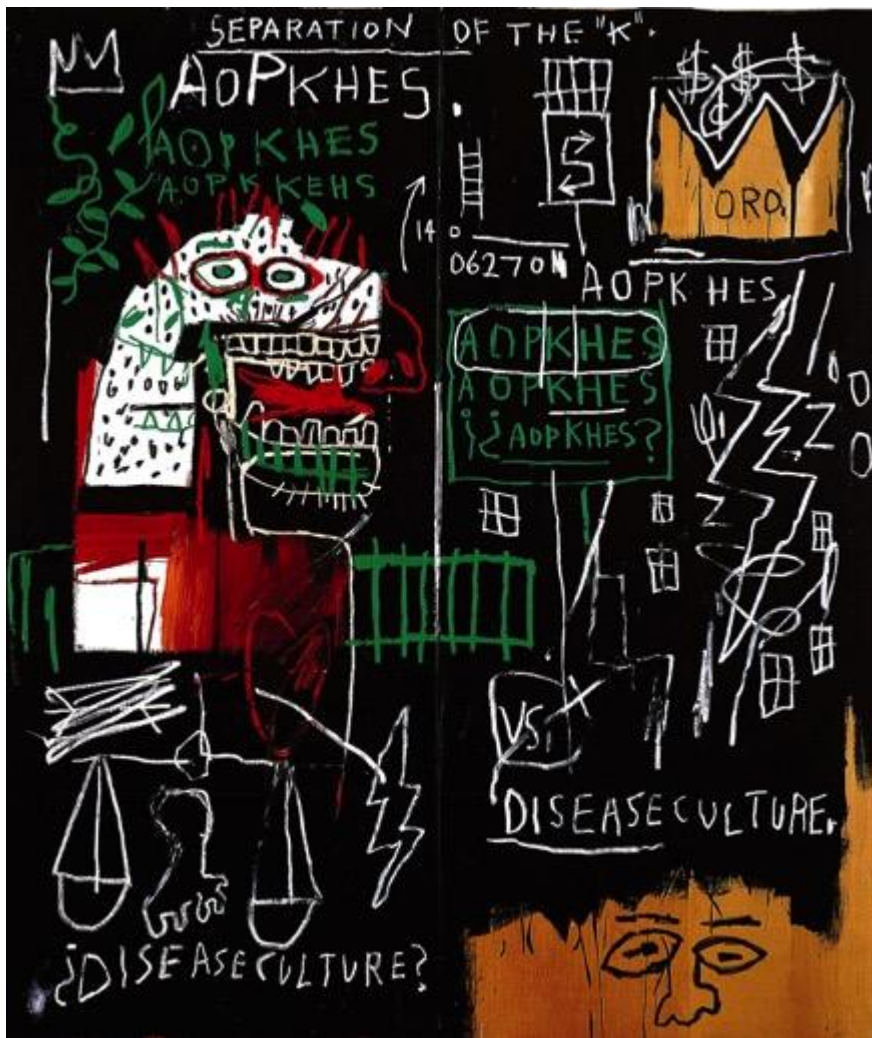


Fig.10 Jean-Michel Basquiat, *K*, 1982¹⁶

Acrilico e pastelli a cera su tela

Dittico: 72 x 61 in.

Collezione privata

Courtesy of Galerie Bruno Bischofberger, Zurich¹⁷

¹⁶ Immagine tratta da R. Chiappini, *Jean-Michel Basquiat*. Milano: Skira Editore, 2005, p. 41.

¹⁷ Vedi: AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 133 Vol. 2.



Fig.11 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991

Candies individually wrapped in multicolored cellophane, endless supply

Overall dimension vary with installation

Ideal weight: 175 lbs

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: Felix-Gonzalez-Torres. *Specific Objects without Specific Form*. Foundation Beyeler, Riehen/Basel, Switzerland. 21 May – 25 Ju. 2010. Cur. Elena Filipovic; 31 Jul. – 29 Aug. 2010. Cur. Carol Bove.



Fig.12 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Placebo)*, 1991

Candies individually wrapped in silver cellophane, endless supply

Overall dimension vary with installation

Ideal weight 1,000 – 1,200 lbs

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: *Every Week There is Something Different*. Andrea

Rosen Gallery, New York. 2 May – 1 June 1991.



Fig.13 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled”*, 1989

Billboard

Dimension vary with installation

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: *“Untitled”* (Billboard). Sheridan Square, New York,

Mar. – Sept. 1989. Sponsored by the Public Art Fund.



Fig.14 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled”*, 1991

Billboard

Dimension vary with installation

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: Projects 34: Felix Gonzalez-Torres. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. 16 May - 30 June 1992. Brochure.



Fig.15 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (For Jeff)*, 1992

Billboard

Dimension vary with installation

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: Felix Gonzalez-Torres. Hamburg Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin. 1 Oct. 2006 – 9 Jan. 2007. Cur. Frank Wagner. Organized by Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin. Catalogue.



Fig.16 Jack Leigh, *Iron Bed, Rumpled Sheets*, 1981¹⁸

© Jack Leigh

¹⁸ Immagine tratta da G. Dyer, *The Ongoing Moment*. New York: Vintage Books Edition, 2006, p. 227. E-book.

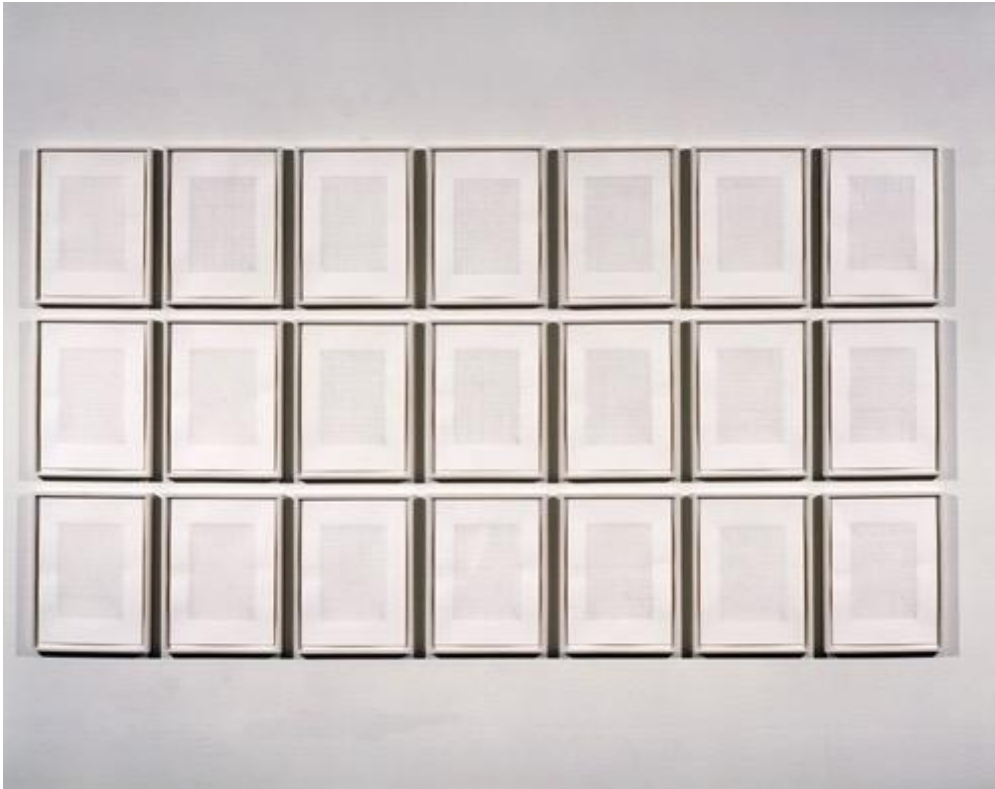


Fig.17 Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (21 Days of Bloodwork – Steady Decline)*, 1994

Gouache and graphite on paper

Overall dimension vary with installation

21 parts: 16 1/2 x 12 3/8 in. each

Paper size: 14 3/4 x 10 7/8 in. each

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Fig.18 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Blood)*, 1992

Strands of beads and hanging device

Dimensions vary with installation

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: Felix Gonzalez-Torres: Travelling. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, The Smithsonian Institution, Washington, D.C. 16 June – 11 Sept. 1994. Co-organized by Amada Cruz, Ann Goldstein and Suzanne Ghez.



Fig.19 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Madrid 1971)*, 1988

C-print jigsaw puzzle in plastic bag and wall lettering

Three parts: 15 x 18 in. overall

One part: 9 1/2 x 7 1/2 in.

One part: 7 1/2 x 9 1/2 in.

One part: 1/2 x 3 in.

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Fig.20 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Cold Blue Snow)*, 1988

C-print jigsaw puzzle in plastic bag

7 1/2 x 9 1/2 in.

Edition of 3, 1 AP

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

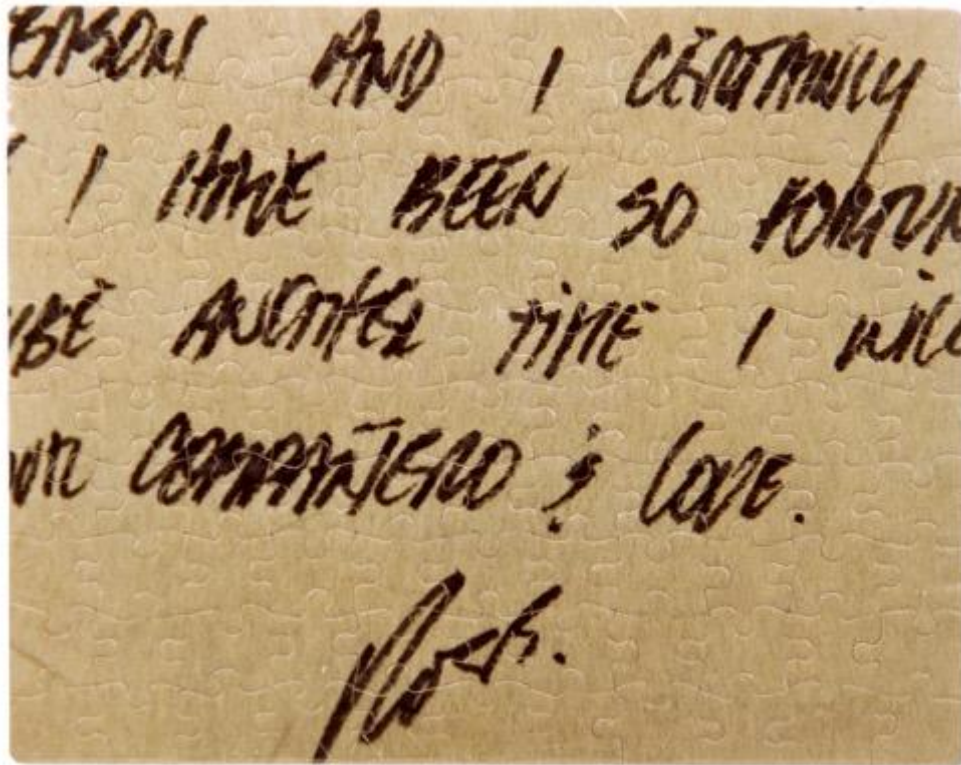


Fig.21 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (*Last Letter*), 1991

C-print jigsaw puzzle in plastic bag

7 1/2 x 9 1/2 in.

Edition of 3, 1 AP

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Fig.22 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Album)*, 1991

C-print jigsaw puzzle in plastic bag

7 1/2 x 9 1/2 in.

Edition of 3, 1 AP

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Fig.23 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Orpheus, Twice)*, 1991

Mirror

75 x 55 in. overall

Two parts: 75 x 25 1/2 in. each

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: Group show of Mirrors, Andrea Rosen Gallery,
New York. 7 Sept. – 5 Oct. 1991.



Fig.24 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Perfect Lovers)*, 1991

Wall clocks and paint on wall

Overall dimension vary with installation

Clocks: 14 x 28 x 2 3/4 in. overall

Two parts: 14 in. diameter each

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Fig.25 Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*Lover Boys*), 1991

Candies individually wrapped in clear wrapping, endless supply

Overall dimension vary with installation

Ideal weight: 355 lbs

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view: Felix-Gonzalez-Torres. *Specific Objects without Specific Form*. Wiels Contemporary Art Center, Brussels, Belgium. 16

Jan. – 28 Feb. 2010. Cur. Elena Filipovic; 5 Mar. – 2 May 2010. Cur.

Danh Vo.



Fig.26 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (March 5th) #2*, 1991
Light bulbs, porcelain light sockets and extension cords
Overall dimension vary with installation
Two parts: approximately 113 inches in height each
Edition of 20, 2 AP
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation
Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Fig.27 Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (The End)*, 1990

Print on paper, endless copies

22 in. at ideal height x 28 x 22 in. (original paper size)

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York

Installation view of: Felix-Gonzalez-Torres. Andrea Rosen Gallery, New York. 20 Jan. – 24 Feb. 1990.



Fig.28 Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1983¹⁹

Acrilico e pastelli a cera su tela montata su supporti di legno

Trittico: 96 x 72 in.

Collezione privata

Courtesy of Tony Shafrazi Gallery, New York²⁰

¹⁹ Immagine tratta da AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 137, Vol. 1.

²⁰ Vedi AA.VV. *Jean-Michel Basquiat*. (Terza Edizione). Parigi: Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 167, Vol. 2.

INDICE DELLE FIGURE

Fig.1 Jean-Michel Basquiat, <i>Riddle Me This Batman</i> , 1987.....	36
Fig.2 Jean-Michel Basquiat, <i>Beat Pop</i> , 1983.....	47
Fig.3 Jean-Michel Basquiat, <i>Eye-Africa</i> , 1984.....	51
Fig.4 Jean-Michel Basquiat, <i>Florence</i> , 1983.....	52
Fig.5 Jean-Michel Basquiat, <i>Leonardo da Vinci's Greatest Hits</i> , 1982.....	57
Fig.6a/b Jean-Michel Basquiat, <i>Anatomy</i> , 1982.....	58
Fig.7 Jean-Michel Basquiat, <i>Versus Medici</i> , 1982.....	59
Fig.8 Jean-Michel Basquiat, <i>Hardware Store</i> , 1983.....	61
Fig.9 Jean-Michel Basquiat, <i>Dextrose</i> , 1982.....	66
Fig.10 Jean-Michel Basquiat, <i>K</i> , 1982.....	67
Fig.11 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Portrait of Ross in L.A.</i>), 1991.....	75
Fig.12 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Placebo</i>), 1991.....	93
Fig.13 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled", 1989.....	90
Fig.14 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled", 1991.....	84
Fig.15 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>For Jeff</i>), 1992.....	89
Fig.16 Jack Leigh, <i>Iron Bed, Rumpled Sheets</i> , 1981.....	87
Fig.17 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>21 Days of Bloodwork – Steady Decline</i>), 1994.....	95
Fig.18 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Blood</i>), 1992.....	99
Fig.19 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Madrid 1971</i>), 1988.....	101
Fig.20 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Cold Blue Snow</i>), 1988.....	103
Fig.21 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Last Letter</i>), 1991.....	103
Fig.22 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Album</i>), 1991.....	104
Fig.23 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Orpheus, Twice</i>), 1991.....	107
Fig.24 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Perfect Lovers</i>), 1991.....	112
Fig.25 Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (<i>Lover Boys</i>), 1991.....	114

Fig.26 Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*March 5th*) #2, 1991.....115
Fig.27 Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*The End*), 1990.....117
Fig.28 Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1983.....127

RINGRAZIAMENTI

Arrivata alla conclusione di questo percorso, vorrei ringraziare:
La mia relatrice, la professoressa Elisabetta Brusa per aver creduto in me e avermi seguita in questo progetto.

La correlatrice, professoressa Alessandra Cecilia Jacomuzzi, per avermi seguita nella sezione scientifica.

La fondazione Felix Gonzalez-Torres per avermi gentilmente fornito le foto delle opere dell'artista.

Il Collegio Internazionale Ca'Foscari, che ha arricchito la mia esperienza accademica, durante il percorso triennale e magistrale, permettendomi di entrare in contatto con importanti realtà internazionali e soprattutto con persone straordinarie.

Tutte le persone che hanno incrociato la mia strada durante questi anni, non sarebbe stato lo stesso senza di voi.

Lara, Graciela, Rachael, per la splendida amicizia e il supporto morale mentre scrivevo la tesi durante una delle esperienze accademiche più belle della mia vita.

Alice, Federica, e Marianna per aver condiviso questi anni ricchi di lavoro, fatica, viaggi, telefonate oltreoceano e sorprese.

Elisa, Roberta, Chiara, Serena, Maria Chiara, Jessica, per essermi sempre state accanto e aver avuto pazienza, tanta pazienza.

Infine, vorrei ringraziare i miei genitori, Roberta e Claudio, per essermi stati vicini e avermi sempre sopportato e supportato.

Grazie per avermi dato fiducia.

Grazie per credere in me e nei miei sogni.

Senza di voi tutto questo non sarebbe stato possibile.