

DOPPIOZERO

Atlanti e fantasmi Redux

Riccardo Venturi

1 Settembre 2014

Imagine no museums

Dopo [*Atlas. ¿C3mo llevar el mundo a cuestras?*](#) al Reina Sof3a di Madrid, allo ZKM di Karlsruhe e alla Sammlung Falckenberg di Amburgo (2011), dopo [*Histoires de fant3mes pour grandes personnes*](#) al Fresnoy, Studio national des arts contemporains di Tourcoing, al Museu de Arte do Rio in Brasile e al Beirut Art Center in Libano (2012), apre al Palais de Tokyo di Parigi lâ??ultima volet di questo percorso espositivo: *Nouvelles Histoires de fant3mes* (fino al 7 settembre). Curatore e ideatore 3 Georges Didi-Huberman, lo storico dellâ??arte francese pi3 influente degli ultimi trentâ??anni, che chiude cos3 il periplo attorno alla figura e al pensiero di Aby Warburg.

Atlas non era una semplice mostra itinerante, ma un atlante aperto a configurazioni ed estensioni ogni volta diverse a seconda delle sedi espositive e dei prestiti accordati. Preso atto della difficult3 o del disinteresse istituzionale (leggasi il Centre Pompidou) verso una tappa francese di *Atlas* (â??nemo propheta in patriaâ??), Didi-Huberman ha accettato lâ??invito di Alain Fleisher di reinventare il dispositivo dellâ??esposizione in completa assenza delle opere. A sua disposizione i quasi 1000 metri quadrati del Fresnoy, un centro e una scuola di arti audiovisive rinnovata da Bernard Tschumi e poco fuori Lille.

Unâ??occasione unica per riflettere sul ruolo dei musei allâ??epoca della riproducibilit3 tecnica: â??oggi si espongono, nei musei dâ??arte moderna, tanto delle opere â??riproducibiliâ?? (stampe, fotografie, film, edizioni di oggetti o di libri) che opere â??originaliâ?? (quadri, sculture, disegni), un modo utile per mettere in questione, spodestare le gerarchie esteticheâ??, scrive Didi-Huberman nel dossier della rivista â??Palaisâ?? (n. 19, 2004, da cui provengono anche le citazioni successive). Non sorprende che, nel suo pensiero prensile e vivace, si confrontasse prima o poi con Andr3 Malraux e il suo *mus3e imaginaire*, tematizzato in un ciclo di conferenze al Louvre e in un saggio ([*Lâ??Album de lâ??art 3 lâ??3poque du â??Mus3e imaginaireâ??*](#), Hazan 2013).

A dispetto del successo del libro di Malraux, difficilmente pu3 considerarsi come un vademecum per conservatori, critici e curator. Il museo di Malraux 3 cos3 immaginario â?? o senza muri per citare la traduzione inglese â?? che non câ??3 spazio per questioni architettoniche. Tra le 172 riproduzioni, ve ne sono solo due che rappresentano musei: una galleria di dipinti del XVII secolo di David Teniers (*Galleria dellâ??arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles*) e una fotografia di una sala della National Gallery di Washington DC con tre dipinti di El Greco impeccabilmente installati. Insomma, come ha giustamente osservato Rosalind Krauss ([*Postmodernismâ??s Museum Without Walls*](#), 2005), â??what we experience is not so much architectural as museologicalâ??.

Malraux ha insomma poco da dirci sul modello selettivo dell'istituzione museale, quello, argomenta Krauss, del palazzo rinascimentale con una serie di sale in *enfilade* che si susseguono una dopo l'altra. Un "processional path" che connette tra loro gli spazi, "a sort of narrative trajectory" in cui ogni sala "è" conclusa come il capitolo di un libro, volta a dispiegare il "master plot". Un modello in fondo allineato con l'idea di Malraux della storia dell'arte come disciplina umanista.



Ora, nel periodo in cui elaborava il suo *Musée imaginaire*, in pieno modernismo, si stabilivano due nuovi modelli museali: lo spazio modulabile e aperto di Mies van der Rohe e la rampa a spirale di Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Il primo "è" quello della Neue Nationalgalerie di Berlino e del Museum of Fine Arts di Houston, ripreso anche nell'allestimento della collezione del Centre Pompidou di Parigi. Il secondo trova la sua icona nel Guggenheim di New York, una rampa circolare e discendente che provoca una visione decentrata e cinematografica. Le opere appese alle pareti scorrono come i fotogrammi di un film agito dagli spettatori stessi che, spinti dalla gravità, scendono la rampa. Lo spazio architettonico induce così alla circolazione piuttosto che alla contemplazione, a un'esperienza motrice piuttosto che all'otticalità modernista.

È proprio questo dialogo con il cinema che *Histoires de fantômes pour grandes personnes* e *Nouvelles Histoires de fantômes* "è" mostre senza opere "è" mettono avanti. "è" Il museo "è" il nuovo tempio della

cinefiliaâ?• (Angela Dalle Vacche), lâ??ultimo rifugio dei cinefili, sebbene questo dialogo tenda a irrigidirsi, a museificarsi appunto. Nel 1964, Godard filmava i tre protagonisti di *Bande À part* in un attraversamento pazzo e anarchico delle sale del Louvre. A questa scorribanda sembra rispondere la traversata notturna â?? e nostalgica â?? di Alexander Sokurov (*Arca russa*, 2002), in cui gli interni sontuosi del museo dellâ??Ermitage e la storia della Russia si susseguono, in compagnia di una guida pedante, in un solo piano sequenza, in un solo respiro â?? compimento della visione di Malraux?

In che modo Didi-Huberman articola museo reale e immaginario, white cube e proiezione filmica, atlanti e fantasmi? CercherÃ² di rispondere soffermandomi su tre gesti (quattro con quello di Arno Gisinger) che presiedono e costituiscono il dispositivo espositivo di *Atlas* e delle due *Histoires de fantÃ´mes*.

Tavola-matrice

Il primo gesto, che ci conduce allâ??interno della mostra, Ã¨ lâ??esposizione della tavola 42 elaborata da Warburg nel 1929 su â??Pathos della sofferenza come inversione energeticaâ?•, â??Lamento funebre borghese, eroicizzato. Lamento funebre religiosoâ?•. Al Fresnoy come al Palais de Tokyo, questa non era una semplice idea di partenza ma il fulcro o meglio la matrice della mostra. Se al Fresnoy la sua presenza era discreta, al Palais de Tokyo Ã¨ imponentemente installata allâ??ingresso, al punto che per accedere allâ??installazione video bisogna letteralmente girare attorno a questo muro schermico visibile su entrambi i lati.



Il secondo gesto Ã quello della proiezione, da intendere in due sensi: come *dÃtour* della proiezione ortogonale, in cui la tavola 42 perde la sua verticalitÃ per irradiarsi sul suolo del museo; come *dÃtour* della proiezione cinematografica, con i proiettori in alto e gli schermi a terra. Questa doppia proiezione Ã anche lâoccasione per riattualizzare le immagini di dolore scelte da Warburg: non piÃ¹ Donatello, Mantegna, Verrocchio, Signorelli, Carpaccio o Raffaello ma estratti di film e documentari, immagini televisive e fotografie: dal *Kriegsfibel* o *Lâabie della guerra* di Brecht alla morte della cantante e ballerina di flamenco Carmen Amaya; dalle fotografie di Darwin sullâespressione delle emozioni negli uomini e negli animali al muro del pianto di Gerusalemme; dal corteo funebre di Pio la Torre, vittima della mafia nel 1982, al funerale di Adnan al-Malki a Damasco; dalla veglia funebre durante la lotta per lâindipendenza in Kosovo agli insorti caduti durante la Comune di Parigi.

Alain Fleischer considera questi schermi orizzontali non come âun tappeto dâimmagini luminose che coprono il pavimentoâ, ma come âuna necropoli, con altrettante tombe scavate nel terreno e come riaperte: non su immagini morte ma su immagini redivive e insepolte. *Se pencher Ã lâappel des fantÃmes* â. A interessare Didi-Huberman â e qui il nune tutelare Ã il Goya dei *Disastri* â Ã la âmemoria dei senza nomeâ, la âtradizione degli oppressiâ e le potenzialitÃ estetiche e politiche contenute in tali eventi luttuosi.

Per riprendere le sue parole, Ã qui questione della vicinanza tra popoli in lacrime (âpeuples en larmesâ) e popoli armati (âpeuples en armesâ). Tale questione politica coinvolge direttamente lâestetica: secondo Hannah Arendt, la politica doveva occuparsi degli uomini e non dellâuomo. âAllo stesso modoâ, commenta Didi-Huberman, âsi dovrÃ dire, e ribadirlo, che non si arriverÃ mai a pensare la dimensione estetica â o il mondo del âsensibileâ al quale costantemente noi reagiamo â finchÃ continueremo a parlare di *rappresentazione* o di *immagine*: poichÃ ci sono solo delle immagini, immagini la cui stessa molteplicitÃ, che sia conflitto o complicitÃ, resiste a qualunque tentativo di sintesiâ. E ancora: âla rappresentazione Ã, appunto, come il popolo: Ã qualcosa di molteplice, eterogeneo e complessoâ (*Quâest-ce quâun peuple*, La Fabrique 2013, tr. it. *Che cosâÃ un popolo*, Derive e Appodi, 2014).

Atlas e le due *Histoires de fantÃmes* vanno precisamente in questa direzione, offrendo allo spettatore una distesa popolata di immagini. Una costellazione o, piÃ¹ prosaicamente, un mazzo di carte spaiato sulla scrivania di Didi-Huberman e sul desktop del suo computer. Trascelte le immagini in un paio dâore, lâatlante Ã in seguito adattato e riprodotto macroscopicamente in musei sparsi per lâEuropa e il bacino mediterraneo. *Atlas* rinvia cosÃ tanto allâomonima figura mitologica che porta sulle spalle il globo terrestre che alla duchampiana *boÃte-en-valise* con le riproduzioni delle opere originali.



Promenade

Histoires de fantômes pour grandes personnes e *Nouvelles Histoires de fantômes* offrono due diversi modelli di immersione: al Fresnoy ci si affacciava da un ballatoio per vedere le immagini sul pavimento del pian terreno che scorreva come l'acqua di un fiume. L'accesso a questo piano era negato, quanto generava una certa frustrazione. Al [Palais de Tokyo](#) invece, oltre a un ballatoio sul lato destro, è permesso immergersi nell'ambiente reso tecnologicamente acquatico e camminare letteralmente tra gli schermi. Una promenade che costituisce il terzo gesto.

Il protendersi della prima mostra era una contrainte imposta dal direttore artistico del Fresnoy, Alain Fleischer, in linea con l'attività espositiva dell'istituto, dall'inaugurale [Projections. Les transports de l'immagine](#) (1997) a *Let's Dance* (2012) passando per la multiple-screen installation di Patrick Keiler, *Bombay. Victoria Station* (2007). Questo protendersi era tanto una postura fisica richiesta allo spettatore, come il gesto trasognato di chi si affaccia da un ponte per vedere l'acqua o il proprio riflesso, che un richiamo alla postura scientifica dello studioso, come quando diciamo che un autore è sul pezzo, secondo il senso figurato di *se pencher sur*. Al Fresnoy, l'affaccio dello spettatore sulle immagini in movimento non faceva altro che mimare quello di chi apre un libro o meglio un atlante, quello di uno storico dell'arte come Didi-Huberman che traffica nel suo corpus di immagini alla ricerca di cortocircuiti che generino nuovi atlanti, nuove dimensioni di senso, nuovi libri per Editions de minuit.

Rispetto a *Histoires de fantômes pour grandes personnes, Nouvelles Histoires de fantômes* lascia lo spettatore farsi in qualche modo curatore al di là della postura passiva di chi prende semplicemente atto di una configurazione visiva offerta allo sguardo. Come considerare quello che, senza dubbio, resta il gesto curatoriale più forte della mostra al Palais de Tokyo?

Giuliana Bruno apre il suo *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (scritto in inglese e tradotto nel 2006 da Bruno Mondadori) con un misspelling fecondo: sight (vista)-seeing, cioè il giro turistico, diventa un più aptico e geograficamente collocato site (luogo)-seeing.

Questa mossa le permette di esaminare la storia del cinema da un punto di vista architettonico, di considerarla come il nostro tipo di atlante: una mappa esposta in forma architettonica sulla parete, impressa nello schermo. Nel mirino critico e su questo punto gli intenti di Bruno e Didi-Huberman collimano con quel corpus di ricerche che, puntata l'attenzione solo e soltanto sullo sguardo filmico, non ha saputo parlare dell'emozione di vedere lo spazio. Un'emozione che Bruno intende come un movimento, un motus dell'animo e del corpo.

Nouvelles Histoires de fantômes compie precisamente il salto dal sight-seeing al site-seeing, dal colpo d'occhio alla topografia, dallo spettatore come voyeur allo spettatore come *voyageur*. Per chi acquista il biglietto della mostra il viaggio è assicurato: si viaggia con l'immaginazione, come si fa al cinema: Italia (Pasolini), Francia (Godard, Jean Rouch), Germania (Farocki), Spagna (Carlos Saura), Andalusia (Dominique Abel), Romania (Filippo Bonini-Baraldi), Grecia (Theo Angelopoulos), Armenia (Artavazd Pelechian), Russia (Ejzenštejn, Pudovkin, Dovzhenko, Paradjanov), Iran (Mohsen Makhmalbaf), Cina (Zhao Liang), Brasile (Glauber Rocha), Nuova Guinea (Robin Anderson e Bob Connolly), Africa subsahariana (François di Dio). Ma si viaggia anche fisicamente, come in qualsiasi installazione video che si rispetti, spostandosi da uno schermo all'altro.

La passeggiata si rivela per più complessa del previsto, più uno slalom tra gli schermi che una promenade rivelatrice. L'ingiunzione giunge chiara da un pannello ben piazzato alle due estremità delle proiezioni: non si possono calpestare i 23 schermi, come se fossero aiuole, mine o, secondo la metafora di Fleischer, sarcofagi scoperti. Le immagini infatti sono proiettate non al suolo ma su apposite superfici incorniciate da un nastro bianco. Del resto chi lo ha detto che muoversi tra le immagini dialettiche sul lamento fosse cosa agevole!

In una mostra tutta giocata sulla smaterializzazione digitale e la riproducibilità tecnica delle immagini sin dall'epoca del museo immaginario, torna con prepotenza il più classico dei divieti: (si prega di) non toccare le opere anche se qui delle opere è presente solo un simulacro fotografico o cinematografico senza valore di mercato. Gli schermi da non oltrepassare restano così stazioni di una via crucis che porta il visitatore da un lamento all'altro, lasciando inespresse le potenzialità della proiezione da quando si è svincolata dalla sala cinematografica.



Esposizione-readymade

La storia dei fantasmi raccontata nelle due *Histoires de fantômes* era anche la storia della mostra inaugurale, *Atlas*. Come iscriverla all'interno del nuovo contenitore espositivo in assenza delle opere stesse? A quest'arduo compito risponde il fotografo Arno Gisinger che costruisce, lungo le pareti del Fresnoy e del Palais de Tokyo, un montaggio serrato di scatti sull'installazione e l'accrochage della tappa amburghese. *Atlas* si presentifica, come un'esposizione-readymade, come un fantasma, a dir il vero poco discreto, visto il carattere un po' ampolloso dell'intervento di Gisinger. È il quarto e ultimo gesto, che include alla fine in quanto non pensato, come i precedenti, da Didi-Huberman.

Partage

Didi-Huberman è consapevole che *Atlas* non è un'opera d'arte n.c., stricto sensu, un'installazione, quanto un'esposizione nel senso accademico del termine, ovvero un saggio visivo, un semplice dispositivo che suscita delle domande. Egli è ben consapevole che un atlante d'autore è una contraddizione in termini, data la natura anti-soggettiva degli atlanti, come sta a dimostrare tra l'altro la storia del collage e del fotomontaggio.

Eppure Ã inutile girarci tanto attorno: si va al Fresnoy e al Palais de Tokyo per visitare la mostra âdiâ• Didi-Huberman â lâAtlante degli atlanti. Si penetra in queste istituzioni dedite alla contemporaneitÃ per confrontare le formule del pathos di Warburg e di Didi-Huberman e cogliere la disposizione del suo archivio privato nello spazio; il modo in cui la cartella âAtlasâ• del suo computer si Ã proiettata o Ã esplosa nelle tre e quattro dimensioni di unâesposizione; i termini in cui lâinstallazione riflette e completa la serie di saggi, tuttora in corso, su *Lâil de lâhistoire* (e di cui *Atlas ou le gai savoir inquiet* Ã il numero 3); la declinazione particolare di quella Politische Ikonographie o iconografia politica in corso sin dagli anni novanta ad Amburgo e che costituisce il tentativo piÃ¹ significativo di cogliere lâereditÃ warburghiana.

Insomma, si visita *Atlas e Histoires de fantÃmes* per vedere come i fantasmi e le ossessioni che traversano la mente di Didi-Huberman hanno preso corpo â unâoperazione intima, quasi indiscreta, come entrare nel suo cervello, piuttosto che nellâofficina comâera il caso di Szeemann.

In conclusione, a ognuno i suoi atlanti, come a ognuno i suoi fantasmi? Didi-Huberman, ne sono certo, storcerebbe il naso, citando probabilmente una frase di Deleuze che lo assilla da tempo: âLâÃmotion ne dit pas âjeââ. Non siamo proprietari delle nostre emozioni, perchÃ lâemozione dice piuttosto ânousâ, Ã ovvero questione di comunitÃ, di *partage*. Ecco, se devo condensare in una frase la mia posizione: Ã in questâoscillazione interna tra, da una parte, la spinta alla collettivitÃ estetica o a un *sensus communis* e, dallâaltra, i sotterfugi piÃ¹ o meno espliciti dellâio di riappropriarsi di tale universo visivo, di ricondurlo a una precisa *agency*, a unâautorialitÃ, che si collocano gli atlanti e i fantasmi di Didi-Huberman.

Le sue esposizioni senza opere dâarte mettono in opera e allâopera questa tensione irrisolta e forse irrisolvibile. Lâatlante non dice, non dovrebbe dire, io: Ã questa, in fondo, la sfida piÃ¹ ambiziosa e genuinamente politica di *Atlas e Histoires de fantÃmes*.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

