



CRISTINA GRAZIOLI

PERFORMING BLACK BOX: *WILLIAM KENTRIDGE O LA LUCE DELL'OMBRA*

This paper aims to investigate the work and thought of William Kentridge through the different meanings revealed by the concept and practice of performance.

The interaction of different artistic fields and experiences, both in art and life, is implied in Kentridge's work and poetics; this analysis reveals that his position as an artist never disregards ethic and political responsibility.

*Performative dimension operates not only in the multiplicity of genres and techniques, but also in the complex of relationships arising around the different works of the South-African artist. The essay investigates, as a representative example, the series of works developed around *The Magic Flute*, particularly the metaphors and themes contained in the *Black Box* project (2005), considered "in the light" of shadow.*

1. Performance e performatività: William Kentridge, la fragilità della coerenza

Il variegato e complesso lavoro di William Kentridge si presta in modo molteplice ad una riflessione che lo legga sulla scorta delle differenti accezioni delle categorie di *performance* e di *performatività*. Cercando di coglierne la valenza in questo senso, riteniamo utile citare alcuni aspetti della poetica e della pratica dell'artista sudafricano¹.

Basilare nel suo lavoro è l'idea di 'interazione', non solo tra le arti e le tecniche artistiche, ma anche tra i singoli procedimenti adottati: artista visivo, raffinato disegnatore, incisore, scultore, regista di film d'animazione, regista teatrale² e

¹ Nato a Johannesburg nel 1955, William Kentridge inizia ad essere conosciuto in Europa a partire dalla partecipazione all'edizione di Documenta del 1997 (Kassel). Per un quadro del suo percorso artistico rinviamo al volume di CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, Société des expositions du Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1998 e al 'ritratto' di MARK ROSENTHAL, *William Kentridge. Portrait de l'artiste*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, edité par Mark Rosenthal, 5 Continents/Jeu de Paume, Milano, pp. 36-65 (catalogo dell'esposizione, Paris, Jeu de Paume, 29 giugno-5 settembre 2010). Un suggestivo panorama del lavoro di Kentridge è offerto dallo stesso artista nel film *Anything is possible* (2010), edito da PBS/art:21, visibile al sito <http://www.pbs.org/art21/specials/anythingispossible/watch-now/>. Un agile strumento per avvicinarsi all'opera dell'artista è il volume della collana Supercontemporanea: CECILIA ALEMANI, *William Kentridge*, Electa, Milano, 2006.

² Ricordiamo la sua formazione con Jacques Lecoq a Parigi all'inizio degli anni Ottanta e la collaborazione con la Handspring Puppet Company di Johannesburg in spettacoli in cui compaiono insieme attori in carne ed ossa, filmati



performer nel senso stretto del termine³. Ma anche ‘regista’ degli interventi presentati, ad esempio, nella recente mostra *Cinq thèmes/Five parts*⁴. Un progetto articolato, diviso in cinque sezioni che esprimono visioni diverse della sua opera, a cui Kentridge ha partecipato in prima persona: la qualità performativa segna i differenti lavori e sembra connotarne l’insieme. In occasione della tappa parigina presso il Jeu de Paume, parallelamente alla mostra, il Louvre ospitava disegni dell’artista⁵ dedicati all’Egitto, con soggetti che già comparivano negli studi per il *Flauto Magico* del 2004, oltre ad una installazione di dodici video: è solo un sintetico esempio della fluidità metamorfica peculiare del suo operare, del flusso di motivi che migrano da una forma all’altra.

In tutta la sua produzione, infatti, e sempre più frequentemente nel corso degli anni, opere o loro frammenti vengono rimessi in circolo, re-immessi nelle nuove composizioni, creando un movimento incessante dell’azione e facendo proliferare i significati dei singoli ‘segni’⁶.

La poetica del frammento (connessa alle figure della metonimia, della sineddoche, della metafora) viene declinata secondo modalità sempre diverse: per esempio dal punto di vista della tecnica scelta (collage, ritagli, assemblaggi), ma

‘animati’ e ‘figure’ (ricordiamo: *Woyzeck on the Highveld*, 1992; *Faustus in Africa!*, 1995; *Ubu and the truth commission*, 1997; *Il ritorno d’Ulisse*, 1998). Nel 2004 firma la regia de *Il Flauto Magico* per il Théâtre de La Monnaie di Bruxelles, nel 2010 di *The Nose* (Šostakovič) per il Metropolitan di New York; com’è evidente Kentridge lavora sui grandi miti della cultura europea, ricontestualizzandoli; sull’importanza del teatro nella sua opera cfr. ROSELEE GOLDBERG, WILLIAM KENTRIDGE, *Live Cinema and Life in South Africa: A Telephone Conversation in Chicago, October 21, 2001*, in «Parkett», 63, 2001, pp. 96-111. Sulla centralità del teatro nella sua opera insiste anche PIERGIORGIO NOSARI, *Un palinsesto della memoria*, Domenicale de «Il Sole-24 ore» dedicato a Kentridge, 13 marzo 2011, pp. 24-26.

3 Tra gli esempi più recenti: al Museo Madre di Napoli, in occasione della mostra a Capodimonte (2009-2010), il 14 novembre 2009 tiene una conferenza in forma di performance accompagnata da proiezioni video della sua opera *I’m not me, the horse is not mine*; a Milano in concomitanza con la ripresa de *Il Flauto Magico* alla Scala presenta diverse performance (marzo 2011, Galleria Lia Rumma e Triennale).

4 L’importante mostra *Cinq thèmes/Five parts* prevede numerose tappe internazionali (dal 2009 al 2012): San Francisco, Fort Worth, West Palm Beach, New York, Parigi, Vienna, Gerusalemme, Vancouver, Melbourne. Più che mai in questo caso sembrano inadatti i termini ‘mostra’ o ‘esposizione’ (a meno di non appellarsi all’accezione di ‘esposizione’ in fotografia - la quantità totale di luce che viene fatta giungere alla pellicola entro un certo periodo; definizione che potrebbe calzare all’esperienza percettiva del progetto di Kentridge). *Cinq thèmes* è divisa in cinque sezioni, appunto: *L’artiste au travail*, *Une période opaque: Soho et Felix*, *Espoir ponctuel et résiduel: Ubu et le cortège*, *Sarastro et la voix du maître: La Flûte enchantée*, *Tirer les leçons de l’absurde: Le Nez*.

5 Nelle sale del Département des Antiquités Égyptiennes, insieme ad una selezione dalla collezione di arti grafiche del museo; dalla parte opposta del Louvre trovava posto l’installazione video concepita per l’occasione; cfr. WILLIAM KENTRIDGE, *Carnets d’Égypte*, éditions Dilecta – Musée du Louvre, 2010 (con dvd contenente alcuni video).

6 Molti assemblaggi, *silhouettes* e sculture diventano parte dei film; ve ne sono numerosi esempi in *Black Box*.



anche da quello della struttura compositiva, mediante l'isolamento di porzioni di 'narrazione' che vanno ad originare nuove relazioni entro nuovi contesti. Il procedimento assume una significativa valenza metaforica: negli arazzi che presentano enormi carte geografiche Kentridge interviene con collage formati da sagome di carta nera⁷, quasi a far precipitare in un'unica immagine la complessità dei mutamenti delle geografie e delle culture.

Per quando concerne la poetica, il principio dell' 'agire' dall'interno l'opera d'arte, ponendola in condizione dinamica, percorre pressoché tutti gli esempi che si possono trarre dall'opera dell'artista di Johannesburg. In molti casi la tecnica coincide con il principio ispiratore. Ne è caso evidente l'apprezzatissima serie di film di animazione che l'artista crea a partire dalla fine degli anni Ottanta: disegna a carboncino con un tratto ad un tempo incisivo e non-finito⁸; riprende con la macchina da presa ogni fase risultante dall'azione del disegnare, fino a costituire la sequenza delle immagini che formeranno l'animazione. La specificità di questo 'agire' consiste nel fatto che l'artista non accosta un disegno ad un altro, né un foglio ad un altro, ma modifica il disegno sulla medesima superficie, mettendone così in evidenza il carattere di lavoro *in fieri* e sottolineandone il processo piuttosto che il risultato.

Strumento fondamentale è la gomma da cancellare; Kentridge cancella continuamente parte del tratto precedentemente disegnato, cosicché la fase successiva del disegno porta con sé la memoria, il segno concreto di questa sua azione: il segno grafico, nella sua imperfezione, non si fissa mai in modo definitivo.

Proprio questa peculiarità del disegno testimonia l'importanza della gestualità; l'artista concepisce l'atelier come spazio per il movimento fisico dell'artista: dato che si tratta di animazioni di un'unica immagine, Kentridge deve continuamente fare la spola tra macchina da presa e opera *in fieri*. L'artista sottolinea quanto sia importante questo continuo percorrere lo spazio dello studio durante i lavori di ripresa dei suoi film e afferma di lavorare con il movimento del braccio se non inconsciamente, perlomeno intuitivamente⁹; un dinamismo in cui il gesto e il tempo sono elementi

⁷ Una di queste opere è esposta nella collezione permanente del MAXXI di Roma.

⁸ Disegni e grafica rivelano come un 'serbatoio' importante per Kentridge sia l'Espressionismo tedesco.

⁹ Cit. in MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel* in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box / Chambre Noire*, Deutsche Guggenheim, Hatje Cantz, Berlin, 2005, p. 81.



portanti ed interdipendenti. Disegnare è come «pensare ad alta voce» («Thinking aloud»¹⁰); e questo pensiero implica il movimento del corpo.

Camminare, pensare, braccare l'immagine. Trascorro ore nello studio a camminare, a fare centinaia di passi nello spazio per raccogliere l'energia e trovare la chiarezza che mi consentirà di tracciare il primo segno. Non si tratta tanto di un momento di pianificazione di un progetto, quanto di un modo per lasciare che le idee decantino. Uno spazio aperto alle molteplici traiettorie possibili di un'immagine, dove alcune sequenze si possono presentare per essere sperimentate sotto forma di proiezioni interiori. Queste deambulazioni hanno spesso un legame con il foglio di carta che attende sul muro, come se la presenza fisica della carta fosse indispensabile affinché le mie proiezioni interiori apparissero realizzabili.

[...] L'atelier è uno spazio chiuso, fisicamente e psichicamente, come un cervello a grandi dimensioni; la deambulazione nell'atelier è l'equivalente delle idee che girano in testa, come se il cervello fosse un muscolo che si può allenare per metterlo in condizione di migliorare le proprie prestazioni [performances].¹¹

Immediatamente prima della creazione materiale è necessario, scrive Kentridge, che si compia un altro processo, un lavoro invisibile. Ed è lo stesso artista a paragonarlo al lavoro teatrale, che presuppone uno spazio vuoto, un protagonista (l'artista che si muove o rimane immobile) e un antagonista (il foglio sul muro)¹². Atelier, scena, cervello (pensiero e immaginazione): in tutta la sua opera scattano continui corti circuiti tra queste dimensioni, fisiche ed immaginarie, tutte investite di movimento.

10 WILLIAM KENTRIDGE, ANGELA BREIDBACH, *William Kentridge. Thinking Aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, Walther König, Köln, 2006 («Kunstwissenschaftliche Bibliothek», 28); interessante anche il 'progetto' di questa conversazione con Angela Breidbach: «Un vedere multiplo consente di comprendere le immagini di Kentridge come forme del pensiero che si evolvono di fronte agli occhi. [...] La presente conversazione riflette, da due direzioni, un "pensiero ad alta voce" sulle forme della visualità sulla base dell'oggetto delle immagini di William Kentridge. Mentre parlava, l'artista schizzava spontaneamente diversi procedimenti del suo lavoro»: una «riflessione nel suo farsi visibile» che accompagna il testo (dall'introduzione al volume, p. 6). «La commistione di pensiero e azione è sintomatica della qualità performativa, aperta, orientata al processo del suo lavoro», MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box / Chambre Noire*, cit., p. 81.

11 WILLIAM KENTRIDGE, *L'artiste au travail*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, cit., p. 13 (ove non diversamente specificato le traduzioni sono nostre); rispetto a questo tema è eloquente il film *Anything is possible*, cit.

12 WILLIAM KENTRIDGE, *L'artiste au travail*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, cit., p. 13; per Kentridge il semplice movimento del corpo è in grado di produrre 'senso'; l'accadere scenico come evento elementare dotato di forza incisiva sul reale connota la sua formazione teatrale, agli esordi unita ad un forte impegno politico contro l'apartheid (nel lavoro con la Junction Avenue Theater Company, cfr. CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, cit., p. 152); cfr. anche MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box / Chambre Noire*, cit., p. 81.



Tali deambulazioni nello spazio costituiscono il tema all'origine dei 7 *Fragments for Georges Méliès* (2003). Méliès è uno dei suoi grandi riferimenti: anche l'autore del *Voyage dans la lune* dipingeva le scenografie di fronte alle quali poi si riprendeva (Kentrige, che gli dedica una parte importante del suo lavoro¹³, evidenzia questa commistione di pittura, film, performance).

È importante lo scandaglio delle tecniche e dei significati dell'animazione, che assurge quasi ad emblema di tutto il lavoro: è la modalità che connota i disegni e la loro 'messa in film', ma non dimentichiamo che è anche la categoria sotto alla quale viene rubricata una larga parte del teatro cosiddetto 'di figura'. È lo stesso artista sudafricano a farne emergere i nessi, per esempio in riferimento alla sua messinscena di *Woyzeck*¹⁴, quando assimila le due forme di espressione – il disegno animato e la recitazione con le marionette - sulla base dello scarto temporale che li connota (nel primo caso il lungo lavoro preparatorio che si risolve in pochi attimi di film, nel secondo il limite imposto al braccio manovratore dal peso del fantoccio¹⁵); in entrambi i casi i condizionamenti vengono rovesciati in potenzialità creative¹⁶. La modalità 'incoerente' dello scorrere delle immagini animate interagisce con il linguaggio non realistico e sempre 'altro' della marionetta; possiamo anche pensare che tra il performer-disegnatore (per il quale la gestualità viene 'inglobata' nel disegno) e la figura tracciata sul foglio (e animata) vi sia un rapporto simile a quello che si instaura tra il manipolatore che mette in atto un movimento e l'attore artificiale (nel quale il gesto viene 'trasferito').

Non è un caso che l'artista realizzi le sue messinscene con una compagnia di marionettisti; la marionetta (in questo caso una raffinata tecnica di manipolazione con fantocci mossi da attori a vista) affascina Kentridge per la sua doppia condizione: nonostante lo spettatore sappia che si tratta di movimenti artificiali, non smette di credere che essa possiede una propria intenzionalità e che agisce in modo autonomo¹⁷.

13 Oltre a 7 *fragments for George Meliès*, anche *Journey to the moon*.

14 Creato nel 1992; riallestito recentemente (aprile 2011) a Milano, Teatro Verdi.

15 WILLIAM KENTRIDGE, *Note di regia. Woyzeck on the Highveld, 2008*, in *Domenicale de «Il Sole 24ore»*, 13 marzo 2011, p. 26.

16 WILLIAM KENTRIDGE, *Director's note (1992)*, in CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, cit., p. 82.

17 *Ibidem*. Cfr. anche MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box / Chambre Noire*, cit., p. 83.



Nel caso degli ‘attori’ di *Black Box* non si tratta di presenze manipolate, ma di ‘automi’ («automata» li definisce lo stesso artista¹⁸); presenze rispetto alle quali rimane invisibile il responsabile delle loro azioni: variante significativa nel contesto specifico (la memoria delle tragedie della Storia).

Questo dinamismo nel metodo di Kentridge tende a scardinare le tradizionali coppie oppositive¹⁹ (nello specifico quelle che oppongono un vuoto ad un pieno, il concetto di costruzione contro quello di sottrazione). Infatti la cancellatura, il vuoto, il momento di inazione che precede l’azione, lo scarto tra un’immagine e la successiva producono senso; la compresenza di momenti non lineari stratifica i significati, moltiplica le possibili accezioni dei segni. Entro lo stesso orizzonte vanno lette le modalità che invertono l’ordine delle fasi del processo artistico: per esempio l’inversione dello scorrimento temporale della pellicola, che produce un movimento ‘retrogrado’, oppure il fatto che oggetti reali possano essere filmati, poi proiettati sulla carta, e solo in fase finale disegnati.

Parcours d’atelier. L’artiste au travail è il titolo di una delle sezioni della mostra di Parigi: il divenire, il processo della creazione artistica, dalla sua concezione come pensiero al suo prendere forma (una forma sempre fluttuante) è aspetto centrale e intenzionale. Ogni lavoro viene concepito in modo semanticamente stratificato, portando in sé una pluralità di livelli di lettura e molteplici possibili rinvii a partire da uno stesso segno. Un motivo ricorrente, per esempio, è la macchina fotografica montata su di un treppiede (e, come molte figure ‘marionettesche’, dotata di un movimento che la antropomorfizza); questo mezzo diviene una sorta di emblema che condensa l’inclinazione all’indagine sui mezzi ottici, la metafora della lente, il motivo dello sguardo, l’ambiguità della visione, il rapporto tra immaginazione e realtà, la costruzione di un’immagine artificiale, la potenzialità della luce nella creazione di immagini che sono per noi la riproduzione del mondo.

I riferimenti alla storia delle arti e delle forme culturali appaiono contemporaneamente come citazioni di generi e ripresa di procedimenti tratti dal passato: con una precisa funzione, cioè mai casuali e sempre nell’interazione con gli altri segni del testo spettacolare (o filmico o figurativo); ne sono casi evidenti il cosiddetto ‘precinema’, i fenomeni ottici e i generi visivi dello spettacolo che li sfruttano (teatri d’ombre, lanterne magiche, fenachistiscopio, anamorfosi e simili);

18 Ivi, p. 87.

19 Cfr. Ivi, p. 83.



ma anche riferimenti ad artisti e movimenti precisi (l'Espressionismo, per esempio Beckmann o Kokoschka; Dürer; le avanguardie russe). Estremamente originale è la coesistenza di richiami alla cultura europea e a quella sudafricana, che mette in gioco la questione dell'identità (Kentrige discende da una famiglia lituana ebrea, sfuggita ai pogrom di fine Ottocento e migrata dall'Europa dell'Est in Sudafrica).

Il continuo rinvio alla storia delle arti è intessuto della memoria della Storia.

Eventi tragici della storia dell'umanità, allusi e trasfigurati nell'arsenale fantastico della sua immaginazione, costituiscono il banco di prova dell'impegno politico dell'artista, interessato ad un'arte politica, ovvero, come dichiara, ad un'arte dell'ambiguità, della contraddizione, di gesti non finiti e di scopi incerti, laddove arte e politica si muovono entrambe nel territorio sospeso tra ottimismo e nichilismo²⁰.

Presentando la mostra *Strade della città (ed altri arazzi)* tenutasi nel 2009 al Museo di Capodimonte²¹, scrive Achille Bonito Oliva che con la sua «capacità di tenere insieme diverse soluzioni stilistiche riccamente disomogenee» l'artista sudafricano «sfugge al facile eclettismo che ha dominato la post-modernità degli anni Ottanta, aggregandole nel dettato di un ordine aperto che permette respiro e coesistenza». Nel caso degli arazzi «l'opera diventa la dimora stilistica che sviluppa mediante trasparenza un'idea spazio-temporale nella quale appare lampante e visibile, attraverso la tessitura visiva delle mappe, la storia del territorio spostata verso di noi:

20 «Mi interessa un'arte politica, cioè un'arte della molteplicità dei significati, della contraddizione, dei gesti incompiuti e dagli esiti incerti. Un'arte (e una politica) in cui l'ottimismo è tenuto sotto controllo e il nichilismo è tenuto a bada» (citato in CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentrige*, cit., p. 14). L'interesse per i problemi dell'apartheid e del post-apartheid è eredità dell'impegno politico della sua famiglia. Kentrige non affronta questi temi in modo polemico o provocatorio, ma preferisce utilizzare categorie come colpa, innocenza, complicità, capacità d'azione e di resistenza. Cfr. anche NEAL BENEZRA, STACI BORIS, DAN CAMERON, *William Kentrige*, Museum of Contemporary Art / Abrams, Chicago, 2001, p. 15.

21 La mostra era ospitata nel Salone degli arazzi d'Avalos del Museo di Capodimonte a Napoli, 14 novembre 2009-20 gennaio 2010 (a cura di Achille Bonito Oliva): nove monumentali arazzi, bozzetti e disegni su documenti e mappe in originale del Regno di Napoli e piccole sculture in bronzo. Se già qui vi era un esplicito riferimento al racconto di Gogol *Il Naso* (complicato da riferimenti al *Tristram Shandy* di Sterne, e al *Don Chisciotte* di Cervantes), parallelamente l'artista espone al Museo Madre *I'm not me, the horse is not mine*, un'installazione costituita da otto frammenti video proiettati su pareti a cui accosta la conferenza/performance in cui legge passi dallo stesso testo di Gogol. Nel 'teatro' del Madre Kentrige legge alcuni estratti dalla trascrizione del processo sommario di Bukharin (il titolo è un'espressione russa utilizzata usata da Bukharin, luogotenente di Lenin, in una seduta del Comitato centrale del 1937, nel tentativo di sottrarsi alla purga staliniana) e brani tratti dal romanzo di Gogol (il progetto era già stato presentato alla Biennale di Sidney nel 2008 insieme all'omonima installazione-video). Nel marzo 2010 Kentrige cura poi la regia dell'opera *Il Naso* (musica di Šostakovič) presso il Lincoln Center di New York (in programma al Festival d'Aix en Provence, luglio 2011).



il presente di un'immagine che giganteggia e nello stesso tempo ondeggia nei flussi della storia»²².

Tutti questi tratti confermano il carattere 'aperto e reticolare'²³ del lavoro di Kentridge. Lo sguardo di chi vi si avvicina è costretto, se non naturalmente portato, ad allargarsi e a considerarne tutti gli anelli e le relazioni. L'obiettivo di chi osserva è sempre chiamato a chiudersi sul dettaglio e ad aprirsi sulle maglie del contesto, in un andirivieni tra micro- e macrocosmo, tra dimensione individuale ed universale²⁴, dettaglio e insieme. Nessuno dei suoi lavori può essere considerato un'opera chiusa in se stessa: il fluire della forma - il suo movimento, il passaggio da uno stato ad un altro - è, per stessa dichiarazione dell'artefice, momento fondamentale, costitutivo del suo lavoro e della sua concezione dell'esistenza (anche in questo senso la poetica esplicitata in *Black Box* offre un esempio calzante).

Per quanto riguarda la figura di *performer*, se nella gran parte dei lavori non si può parlare di un rapporto diretto con il pubblico (sebbene il problema si ponga diversamente nel caso delle installazioni multimediali di cui fa parte *Black Box*), certamente il 'soggetto' Kentridge è una presenza significativa (con il proprio vissuto autobiografico), che si mette in gioco a partire dal proprio corpo, ma anche nella continua presenza lungo tutto il processo creativo e in ogni suo aspetto: dalla progettualità alle fasi di realizzazione, incluso il versante tecnico-artigianale, alle modalità di presentazione e diffusione (per esempio nelle *performances* nel contesto di esposizioni, ma anche nella concezione dell'allestimento, dei cataloghi, dei dvd²⁵).

L'artista non smette mai di calare il proprio intervento nel 'reale', rendendolo parte di un contesto operativo.

22 ACHILLE BONITO OLIVA, *Gli arazzi di Kentridge. Geografie nascoste città trasparenti nei tessuti delle donne*, in «Repubblica», 28 novembre 2009, pp. 48-49; cfr. anche ACHILLE BONITO OLIVA, *William Kentridge tra utopia e distopia*, in *William Kentridge. Strade della città (e altri arazzi)*, a cura di Achille Bonito Oliva, Mondadori Electa, Milano, 2009, pp. 20-23.

23 Il riferimento è alle premesse contenute nel progetto del convegno *Performance e performatività*.

24 Entro questa dialettica si pone per Kentridge anche il rapporto tra il proprio statuto di artista e la propria visione della storia politica del Sudafrica; «La questione è sapere come approcciare il mondo esterno. Lo si affronta in gran parte in funzione di ciò che accade all'interno di se stessi», WILLIAM KENTRIDGE, ANGELA BREIDBACH, *William Kentridge. Thinking Aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, cit., p. 95. Come scrive Rosenthal, Kentridge sembra rispondere al quesito rispetto al 'diritto di essere artista', che si poneva agli esordi del suo percorso, con la capacità di integrare nelle proprie creazioni la sua personale visione del Sudafrica; MARK ROSENTHAL, *William Kentridge. Portrait de l'artiste*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, cit., p. 37.

25 Si veda per esempio il DVD allegato a *William Kentridge. Cinq thèmes*, 2010. Ma anche il catalogo di *Black Box*.



Tale mettersi in gioco direttamente nell'opera²⁶ è il segno di una assunzione di responsabilità, palese nel suo impegno politico, ma comunque sempre percepibile, anche nelle scelte formali. Così l'utilizzo di forme dell'arte (in movimento) del passato è meno una citazione che un immergersi nello scorrere della Storia. E se il concetto di *performance* è legato al presente, questa modalità sottolinea come ogni essere nel presente non escluda, anzi, acquisti intensità dal suo essere dentro la dimensione storica. Seppure vi siano in quest'opera il piacere e la facilità del racconto, non è la 'storia' nel senso della narrazione che procede in modo più o meno lineare ad interessarlo, ma la Storia, la capacità, direi quasi necessità, degli eventi del passato di farsi *presenza*.

Secondo Bonito Oliva Kentridge

sembra realizzare pienamente la spinta delle avanguardie che hanno sempre contrapposto alla storia il non luogo della propria forma. L'arte di Kentridge però designa un ulteriore passaggio dall'utopia ad una distopia che non è evasione dalla realtà, ma rappresentazione per trasparenza e sovrapposizione di storia e geografia, passato e presente. Una felice conflittualità relazionale regna a livello iconografico nell'arazzo.²⁷

Nello stesso senso muove il concetto di anti-entropia («riportare il caos all'ordine») utilizzato per il progetto *Breath, dissolve, return*: lavorando sulle modalità di scomposizione e ricomposizione dell'immagine (dove la «disintegrazione dell'immagine può diventare anche la sua costruzione»), l'artista pone al centro della riflessione il tema della fragilità della coerenza²⁸.

2. Le ombre di Kentridge

Nell'opera di Kentridge i motivi e i mezzi della luce e dell'ombra sono presenti, secondo il modo di procedere ricorrente in questo artista, nelle loro potenzialità tecniche e meccaniche (dinamiche), così come nelle loro valenze tematiche e metaforiche, non disgiunte dalla qualità percettiva del loro mezzo espressivo.

26 Nell'installazione costruita sul principio dell'anamorfosi *What will come has already come*, sul tema della colonia fascista d'Abissinia, nel cilindro appare anche lo stesso Kentridge.

27 ACHILLE BONITO OLIVA, *Gli arazzi di Kentridge. Geografie nascoste città trasparenti nei tessuti delle donne*, cit., p. 48.

28 «La coerenza e la disintegrazione di immagini richiamano anche altre fragilità e rotture», WILLIAM KENTRIDGE, *(Repeat) From the beginning / Da capo*, Charta, Milano, 2008, p. 24.



Scorriamo solo alcune opere ad esempio di questa ricorrenza.

Shadow procession (1999) è un film animato che assembla frammenti di carta nera, *silhouettes*, oggetti tridimensionali di cui viene mostrata l'ombra. Vi sfila una vera e propria 'parata'²⁹ formata da oggetti d'uso comune (una graffettatrice, delle forbici, una caffettiera) insieme a sagome di cartone ritagliate, spesso in modo approssimativo. L'ombra di questo lavoro trova una traduzione tridimensionale nella serie di sculture *Procession* (2000, bronzo); e anche nella mostra di Napoli le opere legate alla serie *Horse and Nose tapestries* presentano ombre in processione stagliate su carte geografiche (lavori realizzati dall'artista a partire dal 2001). Tra l'altro, molte di queste figure 'umbratili' migrano nel lavoro intorno al *Flauto Magico* (per esempio l'uomo-albero). In *Portage* (2000) le pagine di vecchi volumi - dizionari, enciclopedie, in genere repertori legati al patrimonio linguistico di una determinata cultura³⁰ - ospitano sagome nere, strappate nei contorni e incollate sopra le pagine a stampa: l'effetto di movimento ottenuto dalla loro posizione e dalle loro forme è accentuato dalla tecnica dello strappo, che lascia i contorni meno definiti, e conserva allo stesso tempo la traccia del gesto (oltre al fatto che viene evocato il movimento del voltare pagina). Nel 2008 il sipario frangifuoco del Teatro La Fenice accoglie la proiezione di *Repeat, From the beginning / Da capo*: un'installazione concepita per un tempo transitorio, durante l'arrivo degli spettatori mentre prendono posto a teatro, con i suoni dell'accordatura dell'orchestra e il brusio che connota questo intervallo di tempo. La luce in sala rimane accesa: «un'intera, caotica preistoria sonora prima della squillante chiarezza dello spettacolo in sé»³¹; questa descrizione si potrebbe forse applicare ad una gran parte delle opere di Kentridge, dato che sempre il processo, il prodursi del suono e delle immagini, ha la meglio rispetto alla definizione di una forma. Tra le immagini proiettate, l'ombra di una figura che ha tratti autobiografici: un direttore d'orchestra che compone un tutto armonico a partire da singoli elementi diversi (musica, immagine in movimento, disegno). Scrive l'artista: «Negli ultimi anni sono stato molto attento non tanto alla

29 Ne ritroviamo l'esibizione da 'rivista' nella serie di figure in movimento che apre *I'm not me, the horse is not mine*, 2008.

30 Un esempio curioso è il 'flipbook' *Curs practic de gramatica catalana* edito nel 1999 per il Museo d'arte contemporanea di Barcellona.

31 WILLIAM KENTRIDGE, *Alcune note su Repeat, from the beginning / Da capo*, in WILLIAM KENTRIDGE. (*Repeat*) *From the beginning / Da capo*, cit., p. 20.



natura della percezione, ma al fenomeno vero e proprio: a ciò che facciamo quando riconosciamo qualcosa, a come costruiamo il mondo partendo dai frammenti»³².

Nel film per *Repeat/From the Beginning* il movimento degli 'oggetti' ripresi cambia incessantemente la relazione che si instaura con lo spettatore; questo mutare del rapporto tra oggetto tridimensionale e macchina da presa (o macchina fotografica, o fonte luminosa) dà luogo ad una incrinatura nella coerenza dell'immagine. Il progetto è legato alla serie di sculture presentate in una galleria veneziana nello stesso periodo; sculture in movimento che ritornano, appunto, nel film proiettato nello spazio della Fenice e che, dichiara l'artista, «sono fatte per essere filmate»³³. Si tratta di composizioni in lamina nera rotanti su di un perno; solo in un preciso momento della rotazione si compone la figura (un volto, di norma), che altrimenti appare scomposta in frammenti. Contemporaneamente l'immagine si 'compone' anche nell'ombra sulla parete. Quest'opera 'aperta' implica necessariamente un processo di composizione dell'immagine da parte dello spettatore; ma implica anche l'esistenza di linee intenzionali, percorse a monte dalla ricerca dell'artista (indagine segnata comunque dall'apertura a impreviste possibilità³⁴).

Entro questo percorso nell'ombra, il raffinato catalogo che accompagna *Black Box* può essere considerato una tappa 'illuminante'. Kentridge vi pubblica un importante saggio dove si legge un passo significativo: l'artista introduce l'esempio di bambini che giocano con le ombre delle mani sul muro. Creano con le mani la forma di un uccello³⁵ e l'ombra proiettata ne offre la figura. Osserva l'artista:

Secondo lo schema platonico, quando esci dalla caverna capisci che non stai vedendo un uccello, ma l'effetto ottico prodotto da qualcuno che oscura la luce con le mani. Tre cose accadono quando vedi quell'ombra. Per prima cosa, cogli l'ombra come un effetto ottico di mani che interrompono l'emissione di luce per creare una macchia scura. Secondo: anche se cerchi di non farlo, non puoi non riconoscere nell'ombra la forma dell'uccello. Terzo - per me, la questione più vitale - riconosci il piacere che ti procura questa auto-illusione. Il fascino deriva dal fatto che, sebbene tu sappia che due mani

32 Citato da Jane Taylor, *L'occhio di chi guarda*, *ivi*, p. 82 (da un'intervista del 2008).

33 *Ivi*, p. 20; la mostra si tenne presso la Galleria Bevilacqua La Masa.

34 Scrive l'artista che come nel discorso si sviluppano sempre nuovi pensieri, che possono non essere stati pensati a priori, così nel film animato, a differenza che nella consueta produzione cinematografica, non c'è bisogno di conoscere l'esito del percorso sin dall'inizio: «è molto facile iniziare una sequenza senza sapere necessariamente come si evolverà e come finirà. Credo questa sia la relazione generale che io intrattengo con il significato», WILLIAM KENTRIDGE, *An interest in the making of things*, in CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, cit., p. 85.

35 Figura che ricorre nel *Flauto Magico*.



stanno creando la forma, non puoi smettere di vedervi l'uccello. Il tuo stupore è quello di fronte all'incapacità di fermare il *suspension of disbelief*. Il bambino che gioca con le ombre non si delizia solo nel vedere l'immagine di una creatura sulla parete, ma anche nel guardare e nel cogliere l'illusione, nell'imparare come le ombre della mano possano essere trasformate in animali.

Questa consapevolezza dei meccanismi di come noi costruiamo significati e tale ineliminabile bisogno di dare un senso alle forme, mi sembra molto centrale, anzi essenziale, di ciò che significa essere vivi, camminare nel mondo con occhi aperti³⁶.

Cita poi le prime forme del cinema (di cui lo colpiscono l'abilità nella metamorfosi e i trucchi da *vaudeville*) e gli spettacoli dei teatrini d'ombre³⁷. Fenomeni in cui noi conosciamo il mondo non come una serie di fatti, di eventi dati, ma come un processo di trasformazione nel suo stesso fondamento; non statico ma in movimento³⁸. Una simile facoltà di metamorfosi è peculiare all'ombra e alla sua duplice natura, di entità fisica e di immagine incorporea. L'ombra è contemporaneamente l'elemento che serve all'illusione e che la svela.

L'autore entra nello specifico del fenomeno teatrale: nell'approccio all'opera d'arte, sia essa film, teatro, disegno, ci confrontiamo continuamente con la volontà di 'sospensione dell'incredulità'³⁹. Ma a teatro la questione è più complessa, investendo in primo luogo l'identità (e la presenza 'reale') dell'attore. Quando vediamo un attore che interpreta Giulio Cesare noi accordiamo generosamente questa sospensione; per la durata del dramma lui è veramente Giulio Cesare, ma il punto che interessa, scrive Kentridge, è che se anche noi ad un certo punto decidiamo di volerlo vedere come una forma astratta (in pratica tentiamo di sfuggire all'illusione), non possiamo evitare di riconoscere nella forma una figura: non smettiamo di cercare di attribuire un senso alla forma⁴⁰.

36 WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box/Chambre Noire*, cit., pp. 48-49 (traduciamo tenendo conto dell'edizione tedesca e di quella inglese).

37 Kentridge ricorda i generi in voga alla fine dell'Ottocento, quando, oltre ai Lumières, Méliès iniziava i suoi esperimenti, dove la metamorfosi era momento centrale. Il piacere dello spettatore era dato proprio dal sapere che l'attore era sempre lo stesso.

38 Si veda il video-ritratto *Portrait filmé*, al sito del Jeu de Paume (<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&sousmenu=&idArt=1179&lieu=1>).

39 Si ricorda che l'espressione è proposta da Coleridge (1817).

40 In senso affine può essere letto l'utilizzo da parte dell'artista della struttura del teatro 'all'italiana', la scena illusionistica prospettica, sempre declinata secondo soluzioni originali e che interagiscono con quel tipo di tradizione, mettendone in discussione l'univocità (per esempio: i teatrini in miniatura le cui scenografie richiedono un punto di vista centrale e allo stesso tempo la possibilità di percorrere lo spazio intorno ad essi, indagandone altri punti prospettici e persino la struttura meccanica; o la proiezione che contrasta con la frammentazione prevista dalle quinte).



Non è certo casuale l'interesse per i fenomeni luminosi (e in particolare per l'ombra⁴¹): la luce è l'elemento più sfuggente del fenomeno spettacolare, quello che meno di tutti può essere documentato 'fedelmente' e percepito da una riproposizione dell'evento; che, più degli altri elementi della rappresentazione, recalcitra ad essere irretito in una forma fissa e che riafferma la propria impermanenza; il mezzo scenico in cui l'apparenza mutevole e arbitraria delle cose e la loro realtà fenomenica tendono a coincidere.

3. *Black Box*, ombra del *Flauto Magico*

In *Black Box* l'ombra è figura centrale; costituisce una ricorrenza che ben si presta alla pratica della continua messa in relazione, dell'immissione di materiali da un genere ad un altro, da una forma all'altra, da una modalità di presenza fisica ad una dimensione metaforica. Si tratta di un'installazione presentata al Deutsche Guggenheim di Berlino nel 2005⁴². Il lavoro nasce nel contesto creativo della messinscena del *Flauto Magico*, commissionato a Kentridge dalla Monnaie di Bruxelles nel 2003 e presentato l'anno successivo.

Dal confronto con il capolavoro di Mozart/Schikaneder deriva un *corpus* di opere che comprende, oltre alla messinscena, diversi lavori: un film, due teatri in miniatura, un film 'anamorfico' (proiettato su di una superficie che viene riflessa sulla parete esterna di un cilindro), una serie di multipli (disegni e grafica)⁴³. Questo complesso intreccio di 'azioni performative' si integra ad un'importante riflessione dell'artista sui temi trattati.

Offriamo qui solo alcuni esempi dell'articolazione che fa dialogare tra loro le varie opere. *Learning the Flute* (2003) è costituito da un film d'animazione in formato 35 mm trasferito su video proiettato su lavagna nera, montata su di un cavalletto; sin dal titolo è evidente il processo dell'apprendimento, del laboratorio in cui si mette in moto una conoscenza dell'opera; il video insieme alla lavagna diventa parte di un assemblaggio⁴⁴ (che rivela anche il piacere per gli oggetti desueti, *objets trouvés* ricontestualizzati), situato in uno spazio dove l'osservatore/spettatore si può

41 Sul motivo dell'ombra cfr. anche JANE TAYLOR, *L'ombra del dubbio: l'età del bronzo di William Kentridge*, in CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, Skira, Milano, 2004, pp. 41-49.

42 Abbiamo visto l'opera nel contesto del progetto *Cinq thèmes/Five themes* al Jeu de Paume (Parigi, settembre 2010).

43 Cfr. MARK ROSENTHAL, *La flûte enchantée*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, cit., pp. 54-59.

44 La durata è di 8' 2''; le dimensioni della proiezione 128 x 166,5 cm; l'insieme misura 208 x 166,5 x 100 cm.



muovere. Dopo la messinscena di Bruxelles, la *maquette* approntata per la regia del *Flauto magico* diventa una nuova opera, *Preparing the Flute* (2005, anche qui il titolo rimarca il divenire) in cui l'artista condensa fondamentali momenti – tematici e musicali – dell'opera. Anche in questo caso si tratta di una fruizione 'mista': lo spettatore vive un'esperienza teatrale all'interno di un museo⁴⁵. L'installazione è formata da un teatrino in miniatura dotato di un sistema d'illuminazione programmato con proiezioni e retroproiezioni, da una partitura sonora e da estratti della ripresa della messinscena, nel «desiderio di riportare l'universo del teatro nello studio»⁴⁶. L'artista vi appare in persona: l'ombra della sua figura compare in diversi momenti; torna una sequenza dei *7 fragments for Georges Méliès* in cui con ampi movimenti delle braccia disegna nello spazio, come a creare con il gesto le forme sempre mutevoli dei suoi disegni animati; la leggerezza dei suoi poteri magici trova eco nella libertà dell'uccello che vola via⁴⁷. Il movimento di un braccio diventa serpente, smaterializzato nella forma – in negativo – di un'ombra illuminante.

Dal punto di vista formale *Preparing the flute* propone una serie di disegni in cui l'assenza (lo spazio vuoto – o bianco - che compare 'in negativo') percettivamente si rivela presenza. Tutta la poetica di Kentridge lavora intorno a questa pregnanza del negativo⁴⁸ (di cui è esempio clamoroso l'ombra, ma anche il negativo fotografico all'origine dell'immagine) e alla conseguente interrogazione circa l'ambiguità della visione, che è esperienza del reale, conoscenza del mondo.

Black Box è un lavoro molto vicino, oltre che per concezione anche strutturalmente, a *Preparing the flute* e costituisce la tappa successiva del confronto con i temi del *Flauto Magico*.

45 Esposto alla mostra del Jeu de Paume; visibile nella collezione permanente del Maxxi a Roma.

46 WILLIAM KENTRIDGE, *Performers and screen*, in CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, Skira, Milano, 2004, p. 193, citato in MARK ROSENTHAL, *Portrait de l'artiste*, cit. p. 54.

47 Uccello che è stato letto come alter ego dell'artista ma anche come figura di Mozart (cfr. MARK ROSENTHAL, *La flûte enchantée*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, cit., p. 55).

48 Motivo ricorrente nelle riflessioni di molti artisti che si confrontano con la luce, un esempio per tutti Bob Wilson. Rinviando anche al concetto ricordato da Agamben per cui il buio non è assenza di luce ma dimensione di un'attività visiva di qualità differente (secondo la neurofisiologia l'assenza di luce disinibisce cellule periferiche della retina che entrano in attività e producono quella visione particolare che è il buio); cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?* in GIORGIO AGAMBEN, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, pp. 19-32 : p. 24. Il discorso porterebbe lontano, ma ben si adatta alle nostre questioni, dato che «può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra», *ibidem*.



L'ambiguità percorre la triplice accezione del titolo. *Black Box Theatre* è in primo luogo la scatola scenica⁴⁹: un contenitore neutro e flessibile, che pur mantenendo la memoria del teatro di matrice illusionistica (la *Guckkastenbühne* tedesca che molto ha a che fare con i generi ottici citati), concepisce lo spazio della rappresentazione come spazio delle possibilità; la seconda accezione è quella di camera oscura, lo spazio della macchina fotografica tra obiettivo ed oculare, dove la luce diventa forma, crea oggetti - o meglio, come scrive Kentridge, dove tra le infinite possibilità delle immagini del mondo esterno una singola immagine viene scelta⁵⁰. In terzo luogo è la scatola nera che registra i dati di un volo prima di un disastro⁵¹; catastrofe che è *figura* del massacro degli Herero, non raccontata ma evocata, motivo propulsore del lavoro. Nel 1904 in Sudafrica i tedeschi colonizzatori furono i responsabili del massacro di questo popolo, che viveva nell'attuale Namibia.

All'intento di denuncia si intreccia, in modo sottile e complesso, una meditazione sull'arte della visione, sull'esperienza del vedere e sulla stessa natura della conoscenza (dove la luce e l'ombra per Kentridge hanno un ruolo fondamentale).

Ai temi legati alla storia del colonialismo in Africa si interseca di continuo la questione dell'evoluzione tecnica del teatro (della scenotecnica) e più in generale del processo di riproduzione visivo.

Black Box è quindi un'indagine sulla natura del teatro, sulla forma che esso può assumere, su come deve essere creato e quali oggetti deve ospitare. Dal punto di vista tematico se *Il Flauto magico* descrive il polo utopico dell'Illuminismo, *Black Box* si pone all'estremità opposta dello spettro⁵².

L'opera impegna per tre anni l'artista, che elabora un progetto (costituito da film di animazione, teatro di figura, teatro in miniatura, disegno, dispositivi di illuminazione, partitura sonora) documentato dal catalogo che può essere considerato un ulteriore esito e parte integrante del progetto stesso, alle cui pagine l'artista affida

49 'Black Box' definisce in inglese uno spazio semplice ed elastico, contrapposto all'edificio teatrale connotato da una specifica architettura che predefinisce il rapporto tra attori e spettatori; sulla concezione di Kentridge cfr. MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box / Chambre Noire*, cit., p. 79.

50 Cfr. WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box/Chambre Noire*, cit., p. 51.

51 Inventata nel 1954, la scatola nera è «una tecnologia che nega la tecnologia», requisito essenziale delle odierne cronache di catastrofi, MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, *ivi*, p. 97.

52 Cfr. WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, *ivi*, p. 51.



riflessioni che riteniamo molto più di una semplice fonte di supporto per l'interpretazione.

Un personaggio-megafono⁵³ fa da *exergo* sulla copertina del catalogo - sarà nell'operina la prima figura ad entrare in scena. Porta un cartello: «Trauerarbeit»; se l'esplicito riferimento è a Freud (elaborazione del lutto), visivamente a chi si occupi di teatro, e nel contesto berlinese, l'immagine e l'assonanza ricordano inevitabilmente *Theaterarbeit*, il 'classico' volume che documenta le regie di Brecht⁵⁴.

Il lavoro nella sua complessità 'miniaturizzata' affronta i procedimenti ai quali è affidata la nostra percezione, i motivi della creazione artistica e dei suoi processi, della memoria, della colpa, della responsabilità del tragico. La *Trauerarbeit* è portata avanti sul piano personale, dei ricordi e delle esperienze dell'artista Kentridge, e su quello della Storia. L'idea di rimozione è contrapposta all'elaborazione del lutto (e dei lutti) della nostra civiltà: un ulteriore esempio della relazione tra micro- e macrocosmo, oltre che di una *mise en abyme*.

Concretamente l'opera⁵⁵ è costituita da una scatola scenica in scala ridotta (due metri e mezzo circa in altezza, profondità, larghezza), che ospita film di animazione, 'marionette' (realizzate con pochi tratti e con materiali elementari) che scorrono su rotaie a diversi livelli di profondità del piano scenico, disegni in movimento, proiezioni ed effetti luministici. La cornice in legno di pino non viene occultata e le superfici visibili delle quinte riportano disegni e interagiscono con le proiezioni, così come il fondale. Lo spettatore guarda frontalmente, secondo la prospettiva del teatro all'italiana, ma può anche girare intorno alla struttura, vederla di lato e indagarne i meccanismi. La struttura 'fissa' del teatro (almeno di quello della tradizione qui citata, cioè la scatola ottica) viene infranta; gli spettatori si trovano in una condizione a mezzo tra lo spettacolo dal vivo e la visita di una galleria.

53 È un'altra delle figure ricorrenti (e polisemiche) nelle opere di Kentridge: strumento di protesta e di denuncia, ma anche emblema di un parlare a vuoto, dell'imbonitore del baraccone; compare per esempio anche nel personaggio che commenta la storia di Woyzeck nell'omonimo allestimento.

54 Non vorremmo forzare le assonanze, ma data la poetica 'rielaboratrice' di Kentridge osserviamo anche che il disegno di Picasso della colomba di pace per il sipario del Berliner Ensemble ha tratti non dissimili dai piumaggi dei volatili dell'artista sudafricano (se ne veda la riproduzione in *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensemble*, hrsg. Von: Berliner Ensemble, Helene Weigel, Henschelverlag, Berlin, 1961, p. 7).

55 Montaggio: Catherine Meyburgh; Musica: Philip Miller; Cantanti: Alfred Makgalemele, Anne Masina, Vevangua Muuondjo; Registrazione musica in Namibia: Minette Mans, Philip Miller; Design tecnico: Jonas Lundquist; Programmazione automi: Ronald Hallgren; Luce: Ann-Charlotte Fogelström.



Evidente il riferimento agli eventi storici che ispirano l'opera, ma altrettanto intenzionale la contestualizzazione del progetto: come ricorda Maria-Christina Valleseñor, Kentridge non trascura mai il contesto entro cui viene chiamato ad operare, individuando un punto di partenza specifico⁵⁶, in questo caso il contesto storico e artistico tedesco⁵⁷.

L'idea è rileggere la storia del colonialismo tedesco alla 'luce' del cinema delle origini. Definita la cornice concettuale del lavoro, l'artista cerca la struttura: in quel periodo si sta cimentando nella regia del *Flauto magico*, scenografie e proiezioni.

I sei personaggi sono un uomo portavoce del narratore; una donna Herero connotata dalla tradizionale acconciatura (di fatto una molla con un pezzo di garza trasparente in testa); un uomo meccanico che corre (un pezzo di carta che corre); un compasso a punte secche, strumento che misura i crani e le distanze sulle carte geografiche; un cranio che esplode e appare fugacemente; una seconda donna Herero, costruita a partire da un pesa-lettere tedesco del 1905.⁵⁸

Si è già citato il fascino esercitato sull'artista dall'elemento gestuale nel processo artistico e dalla sua capacità di produrre significato tramite il movimento: in questo caso utilizza gli oggetti e le loro ombre, i fantocci⁵⁹, così come cancellature e correzioni, per costruire una struttura narrativa complessa e stratificata; la finalità dichiarata è quella di mostrare che gli 'attori' soggiacciono all'influsso di forze esterne e che la facoltà di agire dell'umano è continuamente sottoposta a prove e verifiche.

Proiezioni, oggetti e marionette devono essere inseriti dallo spettatore entro una continuità spazio-temporale⁶⁰. Ma respirano alimentati dalla linfa della contraddizione e dell'eterogeneo. L'arte di Kentridge vive contemporaneamente della distanza, della sovrapposizione e degli scarti tra questi diversi livelli espressivi, che rimettono continuamente sul tappeto i concetti di rimozione, perdita e memoria.

56 MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box/Chambre Noire*, cit., p. 77.

57 Gli artisti tedeschi collocabili entro gli orizzonti dell'artista sudafricano non si contano: da Beckmann a Grosz, Kirchner, Kokoschka, da Büchner a Goethe, fino alle ombre e ai film di Lotte Reiniger.

58 CHERYL KAPLAN, *Inside the Black Box. William Kentridge in an interview*, in «db artmag» <http://db-artmag.com/archiv/2005/e/7/1/383-3.html>.

59 E nel *Flauto Magico* anche le mani del manipolatore.

60 RUDOLF FRIELING, *Marcher et regarder. Les techniques à l'œuvre dans le travail cinématographique de William Kentridge*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, cit., p. 164; cfr. anche WILLIAM KENTRIDGE, ANGELA BREIDBACH, *William Kentridge. Thinking Aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, cit.



Questa posizione corrisponde al tentativo ‘responsabile’ di evitare di adagiarsi nelle certezze, scegliendo invece la mobilità del dubbio, dell’incertezza, delle imperfezioni⁶¹.

Rammentiamo il suo interesse per le tecniche e i generi del passato, la sua passione per l’‘obsolescenza’⁶²: un artista multimediale che non utilizza i media altamente tecnologici della nostra epoca, ma quelli che recano ancora l’impronta di una dimensione artigianale; dove il fare manuale è metafora della dimensione del fluire della storia, della sua memoria ma anche di un presente che si interroga sul proprio statuto. Kentridge sembra andare alle origini dei linguaggi che utilizza, o comunque sceglierne un momento significativo e non troppo compromesso (o aiutato) dalla tecnologia; la partitura sonora di *Preparing the Flute* per esempio è una registrazione del 1937 di Beecham, a Berlino (e il contesto di provenienza non è casuale).

Anche nei dettagli i materiali ‘assemblati’ portano tracce della storia evocata: ritagli di giornali dell’epoca, documenti dell’Esposizione coloniale di Berlino del 1896, documentari filmati della caccia ai rinoceronti.

La figura del rinoceronte offre un altro campione di figura ‘stratificata’: in *Black Box* compare come figura articolata che si spezza, sempre in bilico tra l’immaginario popolare delle *silhouettes* animate (l’animale si esibisce in una buffa danza sulle due zampe posteriori) e le allusioni alle stragi della storia: dopo un ‘siparietto’ completamente nero viene proiettato un filmato documentario in bianco e nero sull’uccisione dei rinoceronti⁶³. L’inserito ‘realistico’ all’interno di un linguaggio fantastico ed evocativo ha un impatto di crudeltà. L’animale percorre trasversalmente molti lavori dell’artista (per esempio è uno dei pochi interventi all’altro nella messinscena di *Woyzeck* rispetto al testo di Büchner⁶⁴). A dimostrazione

61 Christov-Bakargiev cita Adorno e la connotazione frammentaria dell’opera d’arte come portatrice di senso, CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Déchirures et Déchirements. L’art de William Kentridge*, in *William Kentridge. Cinq thèmes*, cit., p. 115.

62 *Ibidem*; anche CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, cit., pp. 9-11. ‘Obsolescenza’ rinvia alla riflessione benjaminiana sulla prefigurazione di nuove forme ad opera di dispositivi ‘usurati’ dall’epoca.

63 Sulle fonti documentarie utilizzate da Kentridge cfr. CHERYL KAPLAN, *Inside the Black Box. William Kentridge in an interview*, cit., p. 2; MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, cit., pp. 97-103.

64 Dove una delle scene più ‘crudeli’ è quella in cui una corda annodata al corno del Rinoceronte è collegata ad una pistola: l’animale (grazie alla manipolazione dell’attore) spara su tutto (e le vittime – cose e persone, affetti - compaiono nel film animato sullo sfondo) fino a che il manipolatore gira l’arma verso di lui e lo annienta (alludendo così a *Woyzeck* omicida e vittima).



dell'alternanza di registri diversi, questa scena crudele è seguita dall'ingresso di una figura femminile, che viene liricamente investita dalla proiezione di una costellazione.

Il catalogo, parte integrante del progetto⁶⁵, riporta il testo di una conferenza tenuta dall'artista al Guggenheim di New York (25 maggio 2005): *Black Box: between the lens and the eyepiece (Black Box: tra lente ed oculare)*⁶⁶. Si tratta di una meditata riflessione sulla natura dell'ombra, che è il fondamentale punto di partenza per *Black Box*.

Kentridge racconta il fenomeno di un'eclissi avvenuta circa due anni prima in Sudafrica (per cui l'80% del sole veniva coperto dalla luna). Per evitare di essere accecato, pratica un foro in un foglio di carta e guarda attraverso questa apertura «il minuscolo punto brillante in cui si vede un segmento della luna che si inserisce nel cerchio di luce»⁶⁷.

A partire dall'osservazione degli effetti dell'eclissi sulle ombre di una pianta rampicante che copre in parte la finestra di casa sua, l'artista descrive minuziosamente la sua esperienza per giungere a considerare come essa gli fornisca una conoscenza inedita della natura della luce: non una massa che si estende in modo neutro, ma un agente che proietta immagini variegata e specifiche. Quando batte il sole, getta l'ombra della pianta sul pavimento; rientrando in casa dopo aver osservato l'eclissi, l'artista osserva lo spazio tra le foglie 'proiettate': l'ombra della vite è più debole del normale, tuttavia ancora chiaramente riconoscibile; con stupore vede improvvisamente che tra le ombre delle foglie - in ognuno degli innumerevoli spazi in cui la luce del sole penetra - una luna in miniatura si mangia la luce («a miniature moon was eating into the light»). Il gioco di luce ed ombra risultante da quel momento preciso è per lui rivelatore:

65 Le immagini sono sulla destra a tutta pagina, le pagine di sinistra sono nero *mat*, a sottolineare il concetto e la 'figura' che improntano tutto il lavoro. Le immagini in larga misura non concernono l'esito della rappresentazione, ma le fasi dell'opera: strumenti del mestiere, mani che segnano, disegnano, compongono, azionano meccanismi e dispositivi.

66 Nell'edizione tedesca: *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*; 'Lens/Objektiv' può essere tradotto anche con 'cristallino', riferendosi quindi contemporaneamente al dispositivo ottico e alla fisiologia che ne sta alla base. Ricordiamo che obiettivo implica un sistema ottico centrato convergente, che dà di un oggetto un'immagine reale, piana, capovolta, ingrandita o rimpicciolita, la quale può essere osservata con un oculare, raccolta su uno schermo; l'oculare è la lente dei dispositivi ottici a cui si accosta l'occhio.

67 WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box/Chambre Noire*, cit., p. 43.



Non mi aspettavo che in ognuno degli spazi sarebbe apparsa una luna. Questa immediata conoscenza cambiò la mia idea di che cosa significhi vedere la luce. Abituamente ci si immagina la luce come un volume rischiarato che si espande, che ci viene incontro dalla fonte di luce, sia essa il sole o una lampada. Si vede l'ombra delle foglie sul pavimento, perché esse bloccano la massa di luce e con ciò delineano i loro contorni. Le lacune tra le foglie non sono che lo spazio vuoto che le circonda. Ma la falange della luna, che avanzava allo stesso passo sul pavimento, mi mostrò che ognuna di queste macchie di luce è molto più di una superficie di luce neutra. Molto più: ognuna di queste macchie è un tentativo del sole di proiettare sul pavimento la sua immagine.⁶⁸

L'esperienza dell'eclissi fa sì che egli inizi a vedere e ad afferrare la luce non come luce diffusa, ma come una serie infinita di proiezioni che ci riguardano. Percepisce il sole come una fonte di luce infinitamente promiscua, che si propaga ovunque, e ogni superficie riceve non solo la luce, ma una proiezione specifica del sole. L'attenzione dell'artista si concentra sul processo del vedere; ma insieme Kentrige scrive di aver pensato che, se da un lato la luce rivela misteri, fa apparire naturalmente il mondo e rende tutto immediatamente riconoscibile, d'altro canto determinate proprietà dell'ombra fanno penetrare più sottilmente nella coscienza l'atto del vedere⁶⁹.

Da qui una serie di interrogativi: se il mondo consiste di infinite proiezioni (che nel caso dato vengono dal sole) e infiniti ricettori (superfici varie, pavimento, foglio di carta, retina) allora qual è la natura del punto d'incontro tra il ricevente individuale delle immagini e il generale 'proiettore' di queste? E su quale parte del mondo noi esercitiamo un controllo? Quali parti sono assolutamente oltre il nostro potere? E ancora, per tornare alla luminosità solare, «che cosa significa guardare direttamente il cerchio lucente del sole e sopportare la sua forza accecante?»⁷⁰. Il pensiero di Kentrige procede sempre con considerazioni d'ordine percettivo e fisiologico, lasciando contemporaneamente spazio alle metafore.

Qui l'autore inserisce il discorso sul *Zauberflöte*, con cui si è già confrontato; rievoca la nota vicenda di Tamino alla ricerca di Pamina, rapita da Sarastro che la vuole sottrarre alla madre, la Regina della Notte. Tamino decide di liberare Pamina, supera le prove e deve alla fine riconoscere che Sarastro non è un malvagio. Al

68 Ivi, pp. 43-45.

69 Sono suggestive le analogie con le riflessioni di Hans Sedlmayr sull'eclissi raccontata da Adalbert Stifter (1842); cfr. HANS SEDLMAYR, *La morte della luce. L'arte nell'epoca della secolarizzazione*, Rusconi, Milano, 1970 (scritto originale del 1951).

70 Ivi, p. 45.



contrario Sarastro, sacerdote della luce, ha rapito Pamina per salvarla dalla Regina della Notte e per condurla alla luce. L'opera è un serbatoio di metafore del passaggio dalle tenebre alla luce, fino al trionfo del sole nella scena finale. Mozart non farebbe che tradurre in opera musicale l'allegoria della caverna di Platone della *Repubblica*⁷¹. I parallelismi sono molti: sorvolando su tutti i dettagli che accomunano l'opera di Mozart e l'allegoria di Platone, Kentridge insiste sul motivo della coercizione ad uscire alla luce e del passaggio dall'ignoranza alla conoscenza e alla giustizia. La celebre allegoria, da cui si evince che chi è uscito alla luce ha il dovere di costringere anche gli altri ad uscire, a costo della violenza, fonda tutta la filosofia occidentale.

Ma che significa questo in termini cinematografici? - si chiede Kentridge - Che cosa significa la percezione della pura, accecante luce?

Che quando non hai che sola luce, il film è finito; la pellicola è scorsa per intero attraverso il proiettore, non rimane che vuota luce. Nel cinema e nella fotografia questa luce continua, 'assoluta', viene evitata, e si cerca invece di mantenere l'equilibrio, il gioco e il rapporto tra la luce e l'ombra.⁷²

71 Riportiamo alcuni passi dal celebre scritto: «Dentro a una dimora sotterranea, a forma di caverna, con l'entrata aperta alla luce e ampia quanto tutta la larghezza della caverna, pensa di vedere degli uomini che vi stan dentro fin da fanciulli, incatenati gambe e collo, sì da dover restare fermi e da poter vedere soltanto in avanti, incapaci, a causa della catena, di volgere attorno il capo. Alta e lontana brilli alle loro spalle la luce d'un fuoco e tra il fuoco e i prigionieri, corra rialzata una strada. Lungo questa pensa di vedere costruito un muricciolo, come quegli schermi che i burattinai pongono davanti alle persone per mostrare al di sopra di essi i burattini. [...] Immagina di vedere uomini che portano lungo il muricciolo oggetti di ogni sorta sporgenti dal margine, e statue e altre figure di pietra e di legno, in qualunque modo lavorate». I prigionieri non possono vedere che le ombre; «Per tali persone [...] la verità non può essere altro che le ombre degli oggetti artificiali» ma esse potrebbero «guarire dall'incoscienza». Se uno fosse costretto ad alzarsi, a guardarsi intorno e a vedere la luce, proverebbe dolore e il barbaglio lo renderebbe incapace di scorgere quegli oggetti di cui prima vedeva le ombre. Non sopporterebbe la luce e crederebbe vere le cose che percepiva come ombre. Ma dovrebbe «abituarsi, se vuole vedere il mondo superiore. E prima osserverà, molto facilmente, le ombre, e poi le immagini degli esseri umani e degli altri oggetti nei loro riflessi nell'acqua, e infine gli oggetti stessi; da questi poi, volgendo lo sguardo alla luce delle stelle e della luna, potrà contemplare di notte i corpi celesti e il cielo stesso più facilmente che durante il giorno e la luce del sole [...]. Alla fine, credo, potrà osservare e contemplare quale è veramente il sole, non le sue immagini nelle acque o su altra superficie, ma il sole in se stesso» PLATONE, *La Repubblica* VII, 515-516 (qui dalla traduzione di Franco Sartori, Laterza, 1982); l'allegoria della caverna ha colpito naturalmente molti artisti che si sono confrontati con l'universo della luce; per esempio Max Keller, che la cita in apertura del suggestivo DVD sul proprio lavoro: MAX KELLER, *Faszination-Licht. Licht auf der Bühne*, Prestel, München, 2004, (dvd allegato).

72 WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box/Chambre Noire*, cit., p. 47.



Quindi torna a chiedersi: che cosa possiamo imparare dall'ombra, dal nostro essere stati giù nella caverna?⁷³ Domanda provocatoria, se pensiamo alle «conseguenze disastrose derivate dall'allegoria di Platone e dal personaggio di Sarastro». L'artista ricorda alcune date: nel 1791 *Il Flauto magico* celebra lo spirito utopico dell'illuminismo e il tiranno 'saggio' Sarastro. Due anni dopo Robespierre difende ad oltranza il lume della ragione, al prezzo delle decapitazioni. Ogni dittatore a seguire, da quel momento fino a Pol Pot, è stato letto come 'despota illuminato'. Con il senno di poi questa 'vittoria della luce' è sempre più problematica: come non corrompere la purezza dell'ideale nel momento in cui esso viene perseguito, e imposto, con la forza?

Naturalmente a questo punto sbalzano i nessi con le tragiche vicende coloniali sudafricane d'inizio Novecento: quando la 'missione' degli europei è quella di portare luce nel 'continente nero', lo si dovesse fare con la forza o meno.

Anche in questo caso Kentridge parte dal contesto in cui si trova ad operare, Berlino. Ricorda che la città ospitò la conferenza del Congo del 1884-1885, quando le potenze coloniali europee si spartirono l'Africa. Lo interessa la storia delle colonie tedesche in Sudafrica occidentale, nel territorio dell'odierna Namibia, dove alla fine dell'Ottocento commercianti e missionari tedeschi per insediarsi chiamarono in loro aiuto Bismarck; ma il Reich esitò, poi inviò truppe che occuparono la regione. Per Kentridge l'idea di colonialismo e la giustificazione degli europei si rifanno direttamente al *Flauto Magico* e a Platone: 'portare la luce' anche a costo di violenza.

Entro questo orizzonte si consuma il genocidio dimenticato all'origine di *Black Box*, il massacro del 1904, una tragedia sovrastata da altri stermini successivi (una sorta di «prova di funzionamento della macchina di annientamento europea»⁷⁴). È l'artista stesso a ricordarci che i teschi delle vittime furono lavati, puliti e mandati in Germania per essere misurati, a dimostrare la superiorità della razza ariana; questi teschi compaiono in varie foggie grottesche nel teatrino di *Black Box*, dove uno dei 'personaggi' è un compasso⁷⁵, e la sua insegna un'aquila (una delle metamorfosi dell'uccello canoro presente nel *Flauto Magico*), evidente allusione al simbolo del Terzo Reich.

73 Kentridge si sofferma sull'allegoria di Platone già nell'intervento *Elogio delle ombre*, in CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, Skira, Milano, 2004, pp. 147-150.

74 WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box/Chambre Noire*, cit., p. 51.

75 Ivi, pp. 49-51.



Il centro nodale del progetto è dunque: come cogliere in modo più sottile il movimento di allontanamento dalla certezza della luce, un movimento che ci conduce entro un mondo illuminato dall'ombra? La metafora dell' 'ombra illuminante' è cara a Kentridge: «Prendete un'immagine, se l'ombra vi cade sopra, si otterrà l'inversione tra ciò che è chiaro e ciò che è scuro e l'ombra stessa funzionerà come una sorta di fonte luminosa»⁷⁶.

I temi dell'apartheid e post-apartheid non vengono affrontati in modo polemico o provocatorio, utilizzando un linguaggio esplicitamente 'politico', bensì si indaga come nascono la storia e il senso, secondo quale modello la colpa, il lutto, la punizione si sviluppano e come può mutare il giudizio dell'azione e della responsabilità politica, mettendo in gioco categorie come colpa, innocenza, complicità, capacità d'azione e di resistenza⁷⁷. Con quest'opera l'artista sembra voler dischiudere la meccanica interna della rappresentazione, rinforzando le associazioni con il processo di *Trauerarbeit*. Oltre il sipario affiorano frammenti di memoria personale intessuti ai monumentali 'arazzi' della Storia. Torna alla mente l'allestimento del *Ritorno di Ulisse* di Monteverdi, dove l'eroe appariva mostrato in tutta la sua umanità, al centro di una sorta di teatro anatomico⁷⁸ (che rievocava anche il lettino di una seduta psicanalitica) e le immagini animate sullo sfondo ritraevano ecografie, radiografie, tomografie che ne rivelavano l'interna struttura.

4. Alla luce dell'ombra

Le premesse del convegno *Performance e performatività* richiamavano l'accezione del lemma *per-formare* nella disposizione a sfuggire all'ossessione della forma, alla rigidità dei modelli e dei parametri disciplinari: Kentridge offre un esempio non comune di questo paradossale 'non essere' della presenza affermata in tutta la sua pienezza.

Anche la questione dell'identità emerge con forza nel considerarne l'opera: sia dal punto di vista della ricerca dell'identità culturale sudafricana, con la denuncia dei crimini contro di essa, sia in generale della critica alla violenza esercitata da culture

⁷⁶ *Ibidem*; si veda il video *Illuminating shadows* (studio per *Il Flauto magico*) contenuto nel DVD *Cinq thèmes*.

⁷⁷ Cfr. MARIA-CHRISTINA VALLESEÑOR, *Einleitung* in in WILLIAM KENTRIDGE, *Black Box / Chambre Noire*, cit., p. 33

⁷⁸ Sulla 'visione' del teatro anatomico in relazione all'indagine intorno alla visione condotta da Kentridge si veda l'interessante conversazione con Angela Breidbach, WILLIAM KENTRIDGE, ANGELA BREIDBACH, *William Kentridge. Thinking Aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, cit., in particolare pp. 40-42.



dominanti. Ma Kentridge non è mai ideologico, è un rivoluzionario conficcato nell'attualità del presente, sembra riuscire a guardare da lontano l'agire contemporaneo, allineandolo (confrontandolo e marcandone gli scarti) con forme dell'arte e della cultura di epoche passate e di culture diverse, articolando una molteplicità di piani comunicativi e di riferimenti culturali (differenti *identità*).

Il magmatico universo della visione e dello sguardo (e degli sguardi) domina il complesso e pulsante organismo di tutto il suo lavoro: uno sguardo insieme ravvicinato e distaccato che si fa componente tematica e strategia formale.

Le manifestazioni dedicate all'artista sudafricano a Parigi (2010) prevedevano anche un ciclo di conferenze: *Flux et Nexus: la coesistenza des images* (a cura di Elie During⁷⁹). Uno degli appuntamenti affrontava il tema dell'intermedialità e dell'ibridazione delle immagini, dal punto di vista delle trasformazioni spaziotemporali che implicano (*Condensation et sublimation des images: du cinéma primitif à William Kentridge*). Come coesistono le immagini tra differenti media, tra differenti condizioni? La condensazione in chimica designa il processo attraverso il quale una materia passa dallo stato gassoso allo stato liquido o solido, mentre il movimento inverso è la sublimazione. È possibile istituire un'analogia con la condizione metamorfica delle immagini elaborate da Kentridge a partire dal patrimonio dell'immaginario delle culture e della Storia.

Il sito del Jeu de Paume riporta una video-intervista⁸⁰ a Kentridge estremamente significativa, che ci sembra possa essere posta in margine a questo *excursus* attraverso l'ombra intesa nelle sue varie accezioni. Nel raccontare il suo percorso biografico-artistico l'artista indugia nel suo rapporto con la realtà sudafricana. Giovane artista all'accademia, si trova a praticare il teatro con il suo gruppo in Sudafrica in un momento in cui la politica chiede di uscire nelle barricate (nel 1976, durante gli scontri di Soweto). Alcuni attori decidono di continuare a fare teatro, altri scelgono le barricate. Per lui è importante la decisione di rimanere nell'atelier; ad un certo momento decide di partire per Parigi, dove pur sperimentando direttamente il teatro nella sua esperienza con Lecoq, capisce che non può fare 'l'attore'. Al rientro in Sudafrica vorrebbe realizzare film, ma capisce che non può entrare nei meccanismi della produzione industriale del cinema⁸¹. Ritorna al disegno, al carboncino, dato che non riesce a dipingere (tutto il suo percorso sembra stare sotto

79 Il seminario si può ascoltare dal sito <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1294>.

80 Si veda il *Portrait filmé* sopra citato (sito Jeu de Paume).

81 Cfr. anche CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, cit., p. 15.



il segno della ‘negazione’ - costruttiva). Se realizza i disegni per se stesso, intrinsecamente essi rivelano una dimensione politica. Giunge così all’animazione, della quale sottolinea due caratteri principali: la narrazione e il movimento. Lo interessa quest’ultimo, non affrontato come una serie di fatti, ma nella sua qualità di continua evoluzione. È il suo modo di concepire il mondo in perenne dinamismo. Nel momento in cui si rinchiude nell’atelier, si instaura il legame più forte con la dimensione sociale-politica.

L’animazione, prosegue Kentridge, rende visibile ciò che conosciamo ma che non vediamo: implica un continuo andirivieni tra ciò che il mondo ci presenta e ciò che noi vi proiettiamo, segna l’incontro tra noi e la realtà esterna. Perciò è una modalità espressiva che, senza il bisogno che l’artista vi intervenga, rappresenta quel che il mondo è per lui.

L’artista racconta molto semplicemente:

vedi la mia mano che è qui, poi la sposto e non la vedi più in quella stessa posizione. Con l’animazione io la disegno, poi la cancello, la sposto con un altro disegno, ma puoi vedere le tracce della sua posizione antecedente. L’animazione porta le tracce di ciò che non vediamo più, incorpora la storia di un segno, di un oggetto. Rendere visibile l’invisibile; è una cosa molto semplice, non si tratta di una filosofia profonda. Il compito dell’animazione non è capire o spiegare le cose, ma una sorta di va e vieni intorno alla modalità dell’incontro con il mondo esterno. Incontro che è sempre una miscela di ciò che il mondo ci presenta e ciò che noi ne sappiamo.⁸²

L’animazione rende dunque visibile ciò che noi pensiamo ma che non possiamo vedere, e il disegno funziona da membrana in cui vengono a contatto il mondo e ciò che noi immaginiamo, incarnando il tentativo di dare senso a ciò che vediamo.

«La nostra interiorità – dice ancora l’artista - è come il rovescio della nostra retina: un’immagine vi penetra, il cervello la traduce e noi la conosciamo. I disegni dell’animazione sono una sorta di traduzione all’esterno di questo processo». Il processo della visione implica una correzione dell’immagine, come si trattasse di vedere (e conoscere) attraverso uno specchio: «lo specchio che trasforma (come nell’anamorfosi) è una metafora di ciò che noi facciamo continuamente: preleviamo

82 Si veda il *Portrait filmé*, cit. In questo senso il concetto di ‘membrana’ ricorre in tutta la conversazione con Angela Breidbach (WILLIAM KENTRIDGE, ANGELA BREIDBACH, *William Kentridge. Thinking Aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, cit.).



dei frammenti deformati dell'immagine e il nostro cervello le corregge»⁸³. È la nostra modalità di vedere, ma anche di comprendere una conversazione. Noi non smettiamo di ricomporre porzioni di cose: cogliamo un lacerto del reale (sia esso visivo o logico-discorsivo) e la nostra immaginazione anticipa quel che è avvenuto prima e completa quel che avviene poi: la nostra epoca ci ha abituati a fruire frammenti di realtà.

In tale contesto l'animazione corrisponde per l'artista all'impermanenza e al carattere provvisorio del mondo.

La tradizione occidentale della modernità indica un percorso che va verso l'astrazione; ma Kentridge rivendica la rilevanza di un'altra traiettoria, che si esplicita in particolare quando l'avanguardia pensa di poter essere in sintonia con la politica. Porta gli esempi di Max Beckmann, dell'Avanguardia russa degli anni Trenta, cioè correnti dell'arte che conservano l'elemento figurativo, e che tuttavia trasfigurano i dati oggettivi. Il riferimento diretto alla realtà sembra costituire per Kentridge la premessa necessaria per incidere su di essa, alla ricerca di una dimensione del reale dove l'ombra illumini con forza uguale (e contraria) alla luce.

83 Viene alla mente la riflessione di Goethe nella *Farbenlehre* sulla percezione del colore e sulla sua correzione da parte dell'occhio.