



Testo artistico come funzione culturale

La Vecchia di Giorgione nell'installazione *Col Tempo – The W. Project* di Péter Forgács

Dunja Radetić
Stoccarda

Sommario 1 *The W. Project*: le “immagini sopravvivenenti”. – 2 *La Vecchia* come “mediatore di memoria.” – 3 Funzione culturale de *La Vecchia*. – 4 *Col Tempo*.

L'argomento di questo intervento è un'immagine antica e molto nota, *La Vecchia* di Giorgione, citata sotto forma di riproduzione digitale in apertura dell'installazione *Col Tempo – The W. Project* di Peter Forgács, esposta al padiglione ungherese nel 2009, in occasione della 53. Biennale di Venezia. L'aspetto particolare che cercherò di affrontare può essere così formulato: come si comporta e come significa un rappresentante di una specifica cultura visiva, che agisce come un “nostro” culturale, nel momento in cui viene innestato all'interno di un dispositivo visivo, le cui componenti sono percepite come qualcosa di “altrui” rispetto a tale cultura?¹

1 Ho già affrontato questa tematica nella mia tesi di dottorato intitolata *Scomode contiguità dello sguardo. Quattro re-visioni della tradizione visiva occidentale* (tutor prof. Giuseppe Barbieri), discussa nel 2013 nell'ambito della Scuola Dottorale Interateneo in Storia delle Arti Ca' Foscari-Iuav Venezia. In questa ricerca mi interrogavo su quali siano i rapporti dialogici tra tradizione



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 3
ISBN [ebook] 978-88-6969-352-6 | ISBN [print] 978-88-6969-353-3

Open access
Published 2019-09-10
© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-350-2/011

175



Figure 1-2 Vedute dell'installazione *Col Tempo-The W. Project* di Péter Forgács, Venezia, 2009.

Per introdurre e articolare le mie argomentazioni mi rivolgerò a Jurij Lotman, secondo il quale i testi artistici possiedono una duplice capacità di ritenere memoria e generare nuovo significato. L'opera d'arte è un "condensatore di memoria culturale", possiede cioè la capacità di conservare memoria dei suoi contesti precedenti. Per chi lo percepisce, «a text is always a metonymy of a reconstructed integral meaning, a discrete sign of a non-discrete essence».² La seconda proprietà del testo artistico, quella di "generatore", viene attivata mediante il contatto dell'opera con nuovi contesti:

For a text, like a grain of wheat which contains within itself the programme of its future development, is not something given once and for all and never changing. The inner and as yet unfinalized determinacy of its structure provides a reservoir of dynamism when influenced by contacts with new contexts.³

Questa duplice qualità delle opere d'arte sta alla base di ogni dinamica culturale e permette al testo artistico di acquisire una «vita semiotica».⁴

1 **The W. Project: le "immagini sopravvivenenti"**

L'installazione *Col Tempo - The W. Project* messa in scena da Péter Forgács è un complesso meccanismo di memoria, che consiste quasi integralmente nel riuso di materiale visivo preesistente.⁵ La prima parte del titolo dell'installazione, *Col Tempo*, riprende l'iscrizione che appare sul cartiglio dipinto nel quadro di Giorgione, collocato

visiva, tecnologie di visione e memoria, quando essi si trovano a convivere nelle opere d'arte contemporanea, tra le quali anche l'opera che tratto nel presente contributo.

2 Ju. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 18. Cf. anche Ju. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993.

3 Lotman, *Universe of the Mind*, 18.

4 Lotman, *Universe of the Mind*, 18.

5 Per approfondimenti si vedano: *Col Tempo. The W. Project. Péter Forgács's Installation*, a cura di A. Rényi, Budapest, Mucsarnok Non-profit, 2009, in particolare i saggi di A. Rényi, *Time to Gaze. Viewpoints for Exploring the Exhibition*, 10-25; M. Berner, *The Nazi Period Collections of Physical Anthropology in the Museum of Natural History, Vienna*, 34-47; M. Bertozzi, *Il footage al lavoro. Memorie ritrovate e documenti di creazione*, in *Far comprendere far vedere: cinema, fruizione, multimedialità. Il caso «Russia»*, a cura di M. del Monte, Crocetta del Montello (TV), Terraferma, 2011, 37-45; *Col Tempo. Il padiglione ungherese di Péter Forgács*, in "Quaderni sull'opera d'arte contemporanea": *Sulla 53. Biennale di Venezia*, 2, 2011, 78-88; G. Franchin, *Numbering Faces. Col Tempo. The W. Project and the Ways of Pre-vision*, in *Il canone cinematografico/The Film Canon*, a cura di P. Bianchi, G. Bursi, S. Venturini, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2011; Radetić, *Scomode contiguità dello sguardo*, 227-84.

in apertura del percorso. Segue un quadro digitale di autoritratti di Rembrandt, condensati in una serie di immagini in transizione, ottenuta mediante la tecnica del *morphing*. Successivamente il visitatore entra in un ambiente, in cui alcuni volti di sconosciuti appaiono esposti in successione lineare in cornici dorate, come in una pinacoteca. Al primo momento tali immagini sembrano fotografie, ma, a uno sguardo più attento, il visitatore si accorge che le figure, lentamente, quasi impercettibilmente, si muovono: questa sala prende il nome di *Gallery*.

La sala successiva, chiamata *Archive*, contiene una grande parete di schermi con filmati di volti, che in ciclo si girano per mostrarsi frontalmente e di profilo in un incessante dialogo inattuabile, nell'impossibilità di guardarsi reciprocamente o di scambiare lo sguardo con noi spettatori per più di un attimo. Questo assemblaggio di rappresentazioni di volti umani, all'interno di una griglia paratattica, è una forma espressiva caratteristica delle opere che vogliono mettere in mostra un evento collettivo, un destino condiviso.⁶ Infatti è la forma preferita dagli artisti che lavorano con le "immagini sopravvivenenti", immagini di un recente trauma collettivo, di quella strategia con cui «through repetition, displacement and recontextualization, postmemorial viewers attempt to live with, and at the same time to reenvision and redirect, the mortifying gaze of these surviving images».⁷ Infatti, man mano che si procede con la visita dell'installazione nelle sale successive, tra l'esposizione di oggetti di misurazione antropometrica e immagini di scienziati nazisti in azione, comincia a costruirsi un quadro sempre più chiaro: lo spettatore è immerso nella memoria di un progetto, che ha come obiettivo la classificazione e documentazione, per mezzo di filmati e fotografie, delle tipologie fisiognomiche come esperimenti di biologia razziale. Ecco a cosa si riferisce la seconda parte del titolo dell'opera, *The W. Project*: l'artista si confronta con un nucleo di immagini che costituiscono un'eredità particolarmente difficile, richiamando nel nostro presente, dopo essere stati per cinquant'anni depositati e dimenticati nell'archivio del Museo di Storia Naturale di Vienna, dei filmati di prigionieri ebrei realizzati dall'antropologo nazista Josef Wastl allo scopo di misurare le caratteristiche antropometriche dei volti umani. Immagini dunque "scientifiche" di caratteristiche fisiognomiche razziali, immagini di persone realizzate per essere spersonalizzate

⁶ Cf. Bertozzi, *Il footage al lavoro*, 42-3; E. Van Alphen, *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, 44; A. Mengoni, *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, in "La rivista di Engramma online", 100, 2012, in http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1125 (03.06.2014).

⁷ M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in "The Yale Journal of Criticism", 14, 1, 2001, 5-37, qui 28.

in una serie tassonomica di esemplari destinati all'annientamento, da lì a poco, in un campo di concentrazione. Il percorso si conclude con diverse componenti, tra cui un filmato-intervista a uno dei pochi sopravvissuti schedati da Wastl, l'ormai anziano Gershon Evan. Il curatore dell'installazione, András Rényi, intitola significativamente una sezione del suo saggio accompagnatorio alla mostra *Il Vecchio*, notando la simmetria tra l'immagine conclusiva di Gershon e quella della Vecchia incontrata all'inizio.⁸ Vediamo dunque emergere una struttura complessa, stratificata, in cui convergono diversi segni del passato e del presente: i dipinti della grande tradizione storico artistica occidentale, un archivio di filmati di epoca nazista, elementi contemporanei; si sovrappongono diverse strategie di messa in scena dell'immagine; si incrociano codici diversi, creando rimandi tra immagini e parole. Per riassumere la dinamica culturale qui innescata mi rivolgo nuovamente a Lotman e a una sua illuminante lezione sui processi esplosivi della cultura:

Molti sistemi si scontrano con altri e mutano di colpo il loro sembiante e le loro orbite. Lo spazio semiotico è colmo di frammenti di svariate strutture, le quali, tuttavia, conservano stabilmente in sé la memoria dell'intero e, capitando negli spazi estranei, possono all'improvviso ricostituirsi impetuosamente. I sistemi semiotici danno prova, scontrandosi nella semiosfera, di tale capacità di sopravvivenza e trasformazione e, come Proteo, possono, divenendo altri, rimanere se stessi, che conviene parlare con molta prudenza di scomparsa totale di qualcosa in questo spazio.⁹

Si tratta di un principio generale, che mi sembra esprima molto chiaramente il meccanismo culturale su scala minore e circoscritta dell'opera da noi esaminata. Mi è impossibile in questa sede ripercorrere tutti i legami, i contrappunti, le simmetrie e asimmetrie che si creano tra le componenti di questa complessissima opera. Cito pertanto ancora Lotman, che prosegue il discorso sopra esposto affermando: «le strutture semiotiche totalmente stabili, immutabili [...] non esistono affatto»,¹⁰ considerazione che ci permette di tornare a *La Vecchia* e riprendere il filo del discorso.

⁸ Rényi, *Time to Gaze*, 23-4.

⁹ Lotman, *La cultura*, 145.

¹⁰ Lotman, *La cultura*, 145.

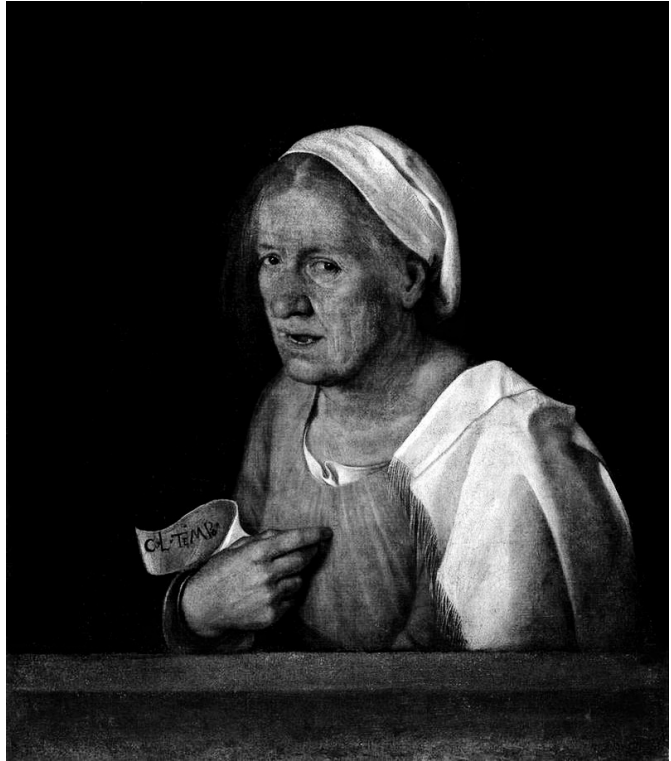


Figura 3 Giorgione, *La Vecchia*, 1500-1510.
Venezia, Gallerie dell'Accademia

2 *La Vecchia* come “mediatore di memoria”

In primo luogo dobbiamo considerare l'intervento dell'artista ungherese, che colloca la riproduzione di Giorgione su un monitor incorniciato e appoggiato su un cavalletto. Da questa posizione il pubblico percepisce qualcosa di non ancora finito, come invece succederebbe col quadro appeso sulla parete, poiché si trova nella duplice posizione di chi contempla e, al tempo stesso, crea il senso dell'immagine. L'atteggiamento del pubblico viene in questo modo modellizzato nei confronti di tutte le immagini successive: *La Vecchia* fornisce il modello culturale attraverso il quale attivare il processo di traduzione e risemantizzazione delle altre componenti dell'installazione in arte, in cultura.

Se Forgács mette in moto questa strategia di “dislocamento e ri-contestualizzazione” delle “immagini sopravvivenenti” per mezzo di un

mediatore di memoria culturale,¹¹ riteniamo tuttavia importante soffermarci su alcuni aspetti comunicativi intrinseci di questo mediatore, quelli cioè iscritti dal Giorgione. Sotto questo aspetto è illuminante la lettura storico-artistica della *Vecchia* proposta da Bernard Aikema in occasione della grande mostra veneziana dedicata al pittore. Secondo lo studioso si tratta di un «encomio paradossale», poiché vi troviamo sovrapposti due generi inconciliabili, un soggetto «basso» - una donna anziana e decrepita - rappresentata secondo le modalità della pittura alta, cioè del ritratto aulico veneto.¹² In secondo luogo, il dipinto di Giorgione sarebbe un «coperto», avrebbe cioè la funzione di coprire e proteggere un altro quadro, generalmente un ritratto.¹³ La proposta di Aikema è importante non solo per la comprensione del dipinto nella sua qualità di mediatore di memoria della tradizione pittorica, ma anche per l'interpretazione della sua capacità di attivare una funzione culturale.

Ritorniamo a osservare il dipinto e il gesto che compie la donna: il messaggio "Col tempo" è espresso attraverso tre canali diversi, ossia il testo sul cartiglio, la bocca semiaperta che virtualmente pronuncia tali parole, e il gesto:

Il movimento della lettura ci fa tornare verso la sua immagine, cosa che non sarebbe stata possibile se le parole si trovassero a destra, allontanandosi da lei, e il movimento di ritorno è confermato dal gesto della mano: «col tempo ecco ciò che è diventata» [...] È una parola che essa ha già pronunciato, che si è staccata da se stessa, che diventa sempre più vera. È tanto tempo più leggibile quanto più da lungi, nel suo proprio tempo, l'ha pronunciata.¹⁴

Siamo chiaramente in presenza di una *vanitas*, o di un *memento mori*, di cui non sono tuttavia rappresentati i simboli classici come il teschio, lo scheletro o gli strumenti di misurazione del tempo, in quanto è il corpo stesso della donna anziana a ricoprire questa funzione.

11 Cf. A. Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002; K. Dickhaut, *Iconologia della memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi, Roma, Meltemi, 2007, 287-304.

12 B. Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. «Le meraviglie dell'arte»*, a cura di G. Nepi Scirè, S. Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, 73-89, qui 80.

13 Aikema, *Giorgione*, 76-7. La tradizione e la critica hanno invece sempre ritenuto *La Vecchia* come dipinto principale corredato a sua volta da un coperto. Nel catalogo della collezione Vendramin del 1601 l'opera è descritta come «Un quadro de una Donna Vecchia con le sue soaze de noghera depente, alto quarte cinque e meza, et largo quarte cinque incirca con l'arma Vendramina depenta nelle soaze, il coperto del detto quadro depento con un'homo con una veste de pelle negra» (G. Nepi Scirè, *Vecchia*, in Nepi Scirè, *Giorgione. «Le meraviglie dell'arte»*, 162).

14 M. Butor, *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale Editrice, 1987, 127.

A ben guardare, però, la figura indica non solo se stessa, bensì anche al di là del suo busto, indicandoci in tal modo, come un commentatore albertiano, la direzione da seguire con lo sguardo, ovvero dietro al suo corpo, e quindi dietro al dipinto stesso.¹⁵

3 Funzione culturale de *La Vecchia*

In questo modo *La Vecchia* ci fornisce tutti gli indizi necessari per la lettura dell'installazione: essendo essa stessa un "testo retorico", un testo nel testo che, nella sua qualità di "coperto", genera appieno il suo senso solo in dialogo con il testo con cui ha un rapporto strutturale. Essa mantiene questa sua caratteristica anche nel contesto dell'installazione contemporanea, perché collocata all'inizio del percorso esercita la sua funzione di modellizzazione dello spettatore alla lettura di quanto essa è convocata a "coprire". Non più un ritratto, ma un insieme di «caratteristiche dei volti, non degli individui»¹⁶ ai quali è stata sottratta l'identità individuale, la storia personale e il tempo. La sua funzione è quella di fornire allo spettatore quel "codice intermedio" necessario alla traduzione di tali immagini nel linguaggio del ritratto, che

per sua natura è il genere di pittura più filosofico. Alla sua base si trova il confronto tra ciò che l'uomo è e ciò che l'uomo dovrebbe essere. Ciò permette di leggere il ritratto in svariati modi [...] ma tutte queste varianti di lettura sono accomunate dal fatto che l'essenza profonda dall'uomo, incarnandosi in concrete forme storiche, si sublima fino al problema filosofico dell'*Ecce Homo*.¹⁷

Qualche pagina più avanti, Lotman conclude che «l'intero complesso dei ritratti può essere visto come una serie polisemantica della parola "uomo"». ¹⁸

¹⁵ Colgo l'occasione per ringraziare Paolo Fabbri che mi ha suggerito a proposito il concetto di deissi fantasmatica, sul quale si veda K. Bühler, *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, Roma, Armando, 1983.

¹⁶ Rényi, *Time to Gaze*, 16.

¹⁷ Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 63-91, qui 78.

¹⁸ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 86.

4 *Col Tempo*

A questo punto possiamo concludere che l'ingresso di questi volti nel dominio dell'arte è in grado di restituirgli se non l'individualità, almeno la dimensione dell'umanità e della dignità.¹⁹ Ciò che non è possibile restituirgli è il tempo: ce lo dice chiaramente il video del sopravvissuto Gershon Evan, immagine speculare della *Vecchia*, allestito in modo tale da non permetterci di sentirne con chiarezza le parole del racconto. Quello che conta non è la sua storia personale, o come ha vissuto la propria vita e investito il proprio tempo. Il fatto importante è che lui, così come *La Vecchia*, sono segni di chi ha avuto il proprio *tempo*, e *Col Tempo*, la possibilità di invecchiare.²⁰ In questo modo il messaggio morale di *vanitas* viene a destabilizzarsi, per assumere un nuovo senso: il diritto di ogni uomo a vivere il proprio ciclo della vita, tempo che alle altre decine di volti rappresentati nella parete memoriale dell'*Archive* è stato sottratto.

Il riuso de *La Vecchia* da parte di Petér Forgács dimostra quindi chiaramente la duplice capacità dell'opera d'arte di "metamorfosi e sopravvivenza", la sua capacità di accumulo di memoria e informazione, la sua efficacia culturale. A proposito di Amleto, Lotman scrive: «We may have forgotten what Shakespeare and his spectators knew, but we cannot forget what we have learnt since their time. And this is what gives the text new meanings».²¹ Anche noi spettatori de *La Vecchia* oggi possiamo aver dimenticato cosa sapevano Giorgione e il suo pubblico. Difficilmente invece guarderemo d'ora in poi al dipinto senza ricordare quei volti registrati in un momento tragico della nostra storia, e codificati culturalmente da un'opera d'arte contemporanea.

19 Rényi, *Time to Gaze*, 24.

20 Per Rényi invece: «Although one can learn one thing and another about Gershon, even his traumatic story will be lost over time - *Col Tempo*. In the end all that will be left as with Giorgione's mother, will be a face, and all that will be known is that this was somebody [...] Forgács's installation does not dramatise Gershon's story as such, but its accessibility; perhaps it is no more than a moralist artist's simple insistence on the dignity of the Other». Rényi, *Time to Gaze*, 24.

21 Lotman, *Universe of the Mind*, 19.

Художественный текст как культурная функция: «Старуха» Джорджоне в инсталляции «Со временем – The W. Project» Питера Форгаша

Дуня Радетич
Штутгарт

В этой работе мы предлагаем в свете семиотики Лотмана проанализировать инсталляцию «Со временем – The W. Project» Питера Форгаша (2009), в контексте которой фигурирует репродукция портрета «Старуха» Джорджоне. Речь идет о современном произведении искусства, которое представляет собой текст в тексте, и именно в нем воспроизводится часть традиции западного визуального искусства. В таком ключе мы попробуем показать, как художественный текст может приобрести “семиотическую жизнь”, будучи встроенным в диалог с другими культурными контекстами. В подробностях будет рассмотрено, как указанное изображение реализует двойную культурную функцию: во-первых, функцию, существующую в соответствии с узнаваемой культурной моделью истории искусства, которая подготавливает взгляд зрителя к культурной ресемантизации визуального материала нехудожественной природы. Во-вторых, речь пойдет о его семиотической нестабильности, иначе говоря, о способности художественного текста аккумулировать память и информацию с целью обретения и производства нового значения.

