



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## **Far parlare i muri: giochi di enunciazione in “Triumphs and Laments” di William Kentridge<sup>1</sup>**

Isabella Pezzini

### **1. L'enunciazione come atto e come processo**

A Roma, sulle rive del Tevere fra Ponte Sisto e Ponte Mazzini si consuma, a una velocità forse maggiore del previsto, il fregio donato da William Kentridge alla città di Roma.<sup>2</sup>

Si tratta di un'opera di 550 metri lineari ottenuta con una complessa tecnica di pulitura dei muraglioni del fiume, iscritta in uno spazio denominato “Piazza Tevere” dall'Associazione Culturale *Tevereterno*. Animata dalla critica d'arte Kristin Jones, questa ONLUS da qualche anno ha delimitato virtualmente una sezione del fiume, di dimensioni uguali a quelle del Circo Massimo, allo scopo di promuovervi eventi artistici *site specific*, confidando nella loro capacità di stimolare negli abitanti un rinnovato senso del luogo e la rinascita di un forte legame tra il fiume e la città. Legame che proprio la costruzione dei muraglioni, avvenuta a fine Ottocento, ha contribuito ad allentare, nel momento stesso in cui difendeva la città dalle catastrofiche piene che la devastavano fin dall'antichità. Piazza Tevere è dunque la *cornice*, anche in senso semiotico, all'interno della quale, accarezzato da tempo, si è iscritto il progetto dell'opera di Kentridge, in cui, come in un corteo o una processione, si susseguono una serie di figure emblematiche della storia della città, sintetizzate nel motto *Triumphs and Laments* – poiché “agli uni corrispondono sempre gli altri”, alle celebrazioni e ai fasti dei vincitori corrispondono inevitabilmente le sciagure e i dolori dei vinti. Tutte le “figure” scelte appartengono all'enciclopedia storico-artistica della capitale, in parte sono tratte dalla sua storia più antica, in parte dalla sua cronaca più recente. In molte di esse sono riconoscibili monumenti o opere celebri, altre sono tratte da documenti rari e viceversa da fotografie di cronaca: tutte sono rielaborate dall'artista, da lui ridisegnate, disposte in un ordine non cronologico e finalmente trasposte a grandi dimensioni sull'argine del Tevere. Qui, col tempo – nelle previsioni iniziali sette anni – verranno riassorbite dalle muffe e dai microorganismi dai quali sono state estratte, in un processo che è metafora dello svanire

---

<sup>1</sup> Questa relazione è l'ultima che ho pronunciato davanti a Paolo Fabbri, la cui presenza sempre mi faceva piacere e al tempo stesso sottilmente mi inquietava, da ex allieva ben conoscendo la sua acribia e desiderando a maggior ragione la sua attenzione e la sua approvazione. Un modo inequivocabile di esprimere il suo « dislike » era il silenzio. In questa occasione è intervenuto, con osservazioni e suggerimenti preziosi: scrivendo questo testo, ho cercato di continuare a rispondergli.

<sup>2</sup> Interamente visibile al link: <http://tevereterno.org/progetti/triumphs-and-laments/>.

del ricordo e della perdita della memoria. Fondamentale è l'idea che nel frattempo lo spettatore contribuisca al funzionamento dell'opera camminandovi, correndovi, pedalandovi accanto, mettendola in movimento e integrandola alla propria vita di ogni giorno, percependo le testimonianze della vita della città di cui sono portatori persino i muri, una volta messi in condizione di significare.<sup>3</sup>

Le particolarità di quest'opera la rendono un testo di grande interesse anche dal punto di vista dell'enunciazione visiva, campo di riflessione teorica e di analisi di dispositivi sempre più centrale all'interno del dibattito semiotico, a partire dai lavori pionieristici di Louis Marin e della scuola senese fino a più recenti contributi:<sup>4</sup> cercheremo qui di offrirne qualche elemento.

Anzitutto, come abbiamo ricordato, l'opera si iscrive all'interno di un quadro enunciazionale preesistente, che, come ogni cornice, per quanto poco percepibile o percepita, ha una funzione dimostrativa e di inquadramento semantico generale.<sup>5</sup> Si è soliti distinguere, inoltre, fra l'enunciazione in quanto *atto pragmatico*, momento di passaggio dalle virtualità del sistema semiotico a una sua realizzazione concreta, e l'enunciazione in quanto enunciata, cioè presupposta dall'esistenza stessa dell'enunciato, e ricostruibile in termini simulacrali a partire dall'analisi delle tracce che essa ha lasciato nel testo prodotto.

Consideriamo il primo aspetto e poniamo che l'atto concreto di enunciazione dell'opera in questione equivalga al processo della sua produzione, la sua esecuzione con una tecnica specifica complessa e a più fasi, come punto di arrivo di una lunga gestazione – Kentridge ha preparato questo lavoro per circa dodici anni – sancito da una *inaugurazione* – il 21 e 22 aprile 2016, Natale di Roma, in forma di spettacolo multimediale. In questo senso dilatiamo la nozione di atto, che nel caso dell'enunciazione verbale sembra essere qualcosa di più puntuale, e la rendiamo anche un processo molto concreto, anziché soltanto un dispositivo formale.

L'inaugurazione dell'opera ci sembra un elemento importante perché – decisa come sempre si fa a priori – a un certo punto irrompe come un fatto puntuale e in qualche misura arbitrario nel processo di produzione, cambia lo statuto dell'opera dal suo essere *in progress* e la propone come « compiuta » all'apprezzamento del pubblico. Essa apre in realtà, nel caso specifico, una nuova fase, non solo di vita ma proprio di enunciazione dell'opera, fase in cui diventa protagonista maggiore il « muro » – chiamato in causa oltre che in quanto superficie di iscrizione dell'opera come suo co-enunciato, con il ruolo di delegato e di esecutore materiale della dimensione temporale iscritta nell'opera. Così come nella prima fase esso ha messo a disposizione dell'artista la materia da cui egli ha tratto l'opera, così in questa seconda fase in qualche misura esso la continuerà, tramite i processi organici che ospita: in questo senso, si può dire che l'opera sarà del tutto compiuta solo con la sua completa dissoluzione nei muschi e nelle muffe da cui era stata tratta. “Ora pare che le immagini crescano dalla pietra, e questa mezza sparizione mi piace: trovo che sia consona al tema della perdita della memoria”, osserva lo stesso artista, rivisitando il luogo qualche tempo dopo averla eseguita (Crinò 2019).

### 1.1. Cancellare per enunciare

Il tema della *cancellazione* era d'altronde insito già nella tecnica usata per trasporre le sue figure sui muri del fiume. Essa si rifà a una pratica contemporanea e *pop*, quella dello *stencil* usata dai *writing*, sebbene utilizzata in modo inverso. Nello *stencil*, infatti, si realizzano maschere tramite il taglio di alcune sezioni della superficie del materiale adottato (ad esempio un foglio di cartoncino) per formare un negativo fisico dell'immagine che si vuole creare. Applicando poi della vernice o del pigmento sulla maschera, la forma ritagliata si imprime sulla superficie retrostante lo *stencil*, poiché il colore passa solo attraverso le sezioni asportate. A partire dai bozzetti portati a dimensione, Kentridge, similmente, ha realizzato delle sagome in plastica e le ha applicate al muro della riva in travertino. Ma anziché spruzzarvi sopra la vernice perché andasse a creare il positivo, ha “pulito” intorno ad esse e negli

<sup>3</sup> Mi sono soffermata su alcuni aspetti della “ricezione” di quest'opera, comprese le riscritture da parte di *writers* assai poco rispettosi, in Pezzini 2020.

<sup>4</sup> Mi limito a citare: Leone e Pezzini, a cura di, 2013 e Dondero, Beyaert e Moutat eds. 2017.

<sup>5</sup> Cfr. Marin 1994, in particolare pp. 196-222 trad.it.



intagli la patina nerastra costituita dall'inquinamento e dai microorganismi stabiliti nel marmo. “È come *cancellare* un disegno per farlo”, ha osservato.

La sua azione “per via di levare”, benché in qualche modo violenta e puntuale, si configurava come l'azione del tempo, che, stavolta nella durata, tende alla cancellazione. Il tempo come accumulatore fornisce la materia dalla quale estrarre l'opera della memoria. Il tempo, continuando la *propria* opera, provvederà nuovamente a cancellare quella dell'artista. Ma non si tratta di processi a saldo zero. Nelle sue *Sei lezioni sul disegno*, troviamo alcune note relative alla “Cancellatura imperfetta”, al modo in cui “il tempo si ispessisce e acquista materialità.” “si trasforma”, “aleggia”, che sembrano pertinenti anche relativamente al nostro caso. Dice Kentridge, a proposito di un disegno tutto o in parte cancellato:

La precarietà, l'incertezza, l'instabilità albergano nei materiali, nelle relative tecniche e nella stessa tecnologia. La cancellatura imperfetta non è artificiosa, non è un effetto supplementare. È quanto ci propone il processo creativo, l'attività fisica: disegnare, cancellare, filmare, camminare (Kentridge 2014, p. 83).

Come ogni atto, anche quello di cui stiamo parlando richiede una competenza. In questo caso, essa si materializza in una lunga serie di tappe intermedie che testimoniano della sua genealogia enunciativa: ad esempio l'esposizione alla Biennale di Venezia (2015, Padiglione Italia) di molti dei disegni preparatori, compresi quelli a grande scala relativi alle morti temporalmente distantissime ma «gemellate» di Remo, fondatore della città, e di Pier Paolo Pasolini. O altre esposizioni preliminari fra cui quella al Museo MACRO di Roma, contestuale alla realizzazione delle grandi sagome da applicare sui muraglioni per eseguire le puliture e ottenere i murali.<sup>6</sup>

Questa genealogia ha comportato fasi di studio individuale e collettivo, in cui hanno avuto particolare rilievo le pratiche intertestuali, di rimando alla storia dell'arte, ma anche alla cronaca e all'attualità, sia sul piano dell'enunciazione sia su quelle dell'enunciato, in vista della costruzione di una sorta di *mitologia* della romanità molto personale e al tempo stesso molto politica. Ogni figura che compone il fregio, infatti, non solo rappresenta un trionfo-lamento della storia di Roma, ma è la trasposizione di una sua precisa immagine storica, ridisegnata e in certi casi riformulata dallo stesso artista. Il tema della dialettica tra *storia* e *discorso* è quindi qui centrale sotto più d'un aspetto.

## 2. La storia e il discorso

Un ausilio fondamentale alla ricostruzione delle varie fasi di enunciazione dell'opera, e alla sua comprensione, è la guida iconografica realizzata a cura di Lila Yawn “The Figures / Le Figure” in William Kentridge's *Triumphs & Laments*, principalmente da ricercatori e studenti volontari della John Cabot University di Roma. Commissionata da The Office e Tevereterno onlus come guida ufficiale al fregio di Kentridge,<sup>7</sup> essa comprende 54 voci, una per ognuna delle scene realizzate lungo il fiume, nell'ordine in cui sono disposte, “distinte ma interconnesse”. Riportiamo, traendole dalle diverse voci, anzitutto l'elenco dei titoli e sottotitoli (o “motti”) delle scene, scorrendo il quale è facile farsi un'idea dei temi ricorrenti: la crudeltà dei vincitori, le persecuzioni politiche, ideologiche e religiose, in particolare contro ebrei e cristiani, le vicende del papato, il martirio ingiusto di uomini e donne, il triste destino dei migranti, dei prigionieri e degli schiavi, il dolore delle vedove, l'eroismo dei vinti...: <sup>8</sup>

<sup>6</sup> Importante notare che anche in questo caso la superficie di iscrizione era assolutamente non casuale: i disegni erano infatti eseguiti su antichi registri contabili.

<sup>7</sup> Ora disponibile su [Academia.edu](http://Academia.edu).

<sup>8</sup> In una prima fase di questo studio, ho cercato di identificare senza ausili le figure e le scene del fregio, attività gratificante ogni volta che l'operazione mi riusciva, quanto frustrante nel caso opposto, anche perché alcune immagini assolutamente sorprendenti sono tratte da documenti rari e di difficile reperimento. Ovviamente penso che questo “gioco” di scavo e confronto nella enciclopedia storico-artistica faccia parte della “scommessa interpretativa” proposta all'interprete dal suo Autore (Pezzini, a cura di, 2019). Dirò qui che è estremamente piacevole scoprire le relazioni che Kentridge ha intessuto fra questi materiali, ed entrare in qualche modo nella sua “bottega”: le voci della Guida sono state in questo senso risolutive, e sono profondamente grata ai suoi autori,



Fig.1 – Veduta di *Triumphs and Laments* di William Kentridge, foto di Luciano Sebastiano.

1. Vittoria Alata – Victoria scribens
2. Marco Aurelio – Pacificator orbis
3. Cavallo, corona di lauro, e carro trionfale – Hominem te memento
4. Lupa – Alma mater
5. Spoglie di guerra – Manubia! (Profitti !)
6. Lupa scheletrica – Di tutte brame sembrava carca nella sua magrezza
7. Apollo e Dafne – Trepidare novo sub cortice pectus
8. Cicerone - Proscriptus
9. Prigioniero parto – Vincetus
10. Arnaldo da Brescia – Ne in eius ignem ligna struas
11. Lo stupro di Lucrezia – Nutran la fama le mie ceneri d'onta
12. Il trionfo della morte – I so' colei c'occido one persona
13. Papa Gregorio VII deposto – Dilexi iustitiam
14. Papa Gregorio VII pianto –Id circo morior in exilio
15. Pompieri dopo il bombardamento di San Lorenzo – Sì gran pianto nel concavo cielo sfavilla
16. Decapitazione dei prigionieri – Tradet utem fratrem in mortem
17. Una volpe rimuove la tiara dal capo di Papa Celestino V – Il gran rifiuto assistito
18. Meretrice di Babilonia con moka Bialetti – Quae sedet super aquas multas
19. Roma vedova – Cesare mio, perché non m'accompagni?
20. Un angelo rinfodera la sua spada insanguinata e la peste si placa – Mira serenitas et aeris puritas
21. Cavaliere su un cavallo rampante – Flagellum dei

autentici Lettori-modello di questo lavoro. Estremamente accurate, esse comprendono: “Un'immagine in miniatura del disegno di Kentridge; Un titolo descrittivo; L'identificazione dell'immagine storica d'ispirazione, visibile tramite un collegamento ipertestuale ad una foto disponibile su internet; Una breve descrizione del trionfo-lamento e l'immagine modello, scritta da uno studioso specializzato; Un sottotitolo inventato o estratto dalla letteratura antica, medievale o moderna e inteso come una chiave interpretativa.” enigmatica, un indovinello informativo (l'artista ha chiamato questi sottotitoli “un fregio lungo il fregio”); Una breve, selezionata bibliografia per ulteriori letture, con un suggerimento per decodificare il sottotitolo” (Yawn 2017).



22. Il corpo di Aldo Moro trovato in una Renault – Il capo di cinque governi
23. Santa Teresa in estasi – Dulce dolor
24. Romani che uccidono dei barbari – Wuuns! (Afflizione !)
25. Remo morto – Quicumque transiliet moenia mea
26. Benito Mussolini – Disarmato/smembrato
27. Cicerone - Proscriptus
28. Pasolini assassinato – Vengo da te e torno a te
29. Vittoria Alata – Victoria scribens
30. Vittoria alata che si scompone – Quando cadet Roma
31. Vittoria Alata decomposta – Cade anche il mondo
32. Cola di Rienzo - L'ultimo dei Romani !
33. Hailè Selassié – Re dei re
34. Spoglie di Gerusalemme – Omnia desiderabilia eius
35. Carnevale – Guardati commo ben beffar ci seppe ?
36. Esecuzione – Se 'l cieco traditor mondo fallace
37. QUELLO CHE NON RICORDO - Lete
38. Partigiani – Bella ciao
39. La grande piena del Tevere del 1937 – Et ducit remos illic, ubi nuper arabat
40. Arrivo dei migranti africani a Lampedusa - Speranza > di nuovo rivolti verso dx
41. Lupa scheletrica – Di tutte brame sembiava carca nella sua magrezza
42. Una processione di migranti – A meno che casa non sia la bocca di uno squalo
43. San Pietro Crocefisso – Tropaion
44. Vedove di Lampedusa – Tristezza
45. Geremia – Quomodo sedit sola civitas plena populo
46. Giordano Bruno – Accademico di nulla accademia, detto il Fastidito
47. Indicatore della piena del Tevere 1577 - HUC THYBER ADVENTIT PAULUS DUM/QUARTUS IN ANNO// TERNO EIUS RECTOR MAXIMUS//ORBIS ERAT (con flutti e navicella)
48. Anita Garibaldi – Pistol Packin' Mama
49. Vittorio Emanuele in posa per il suo ritatto equestre – Cavalletto
50. Cavallo che cade – Gratus et optatus
51. Roma città aperta – Francesco!
52. La dolce vita – Rumori e dolci arie, che danno piacere e non fan male
53. Bersagliere – Le piume al vento (1870-1932)
54. Cavallo – Così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, si volse a retro

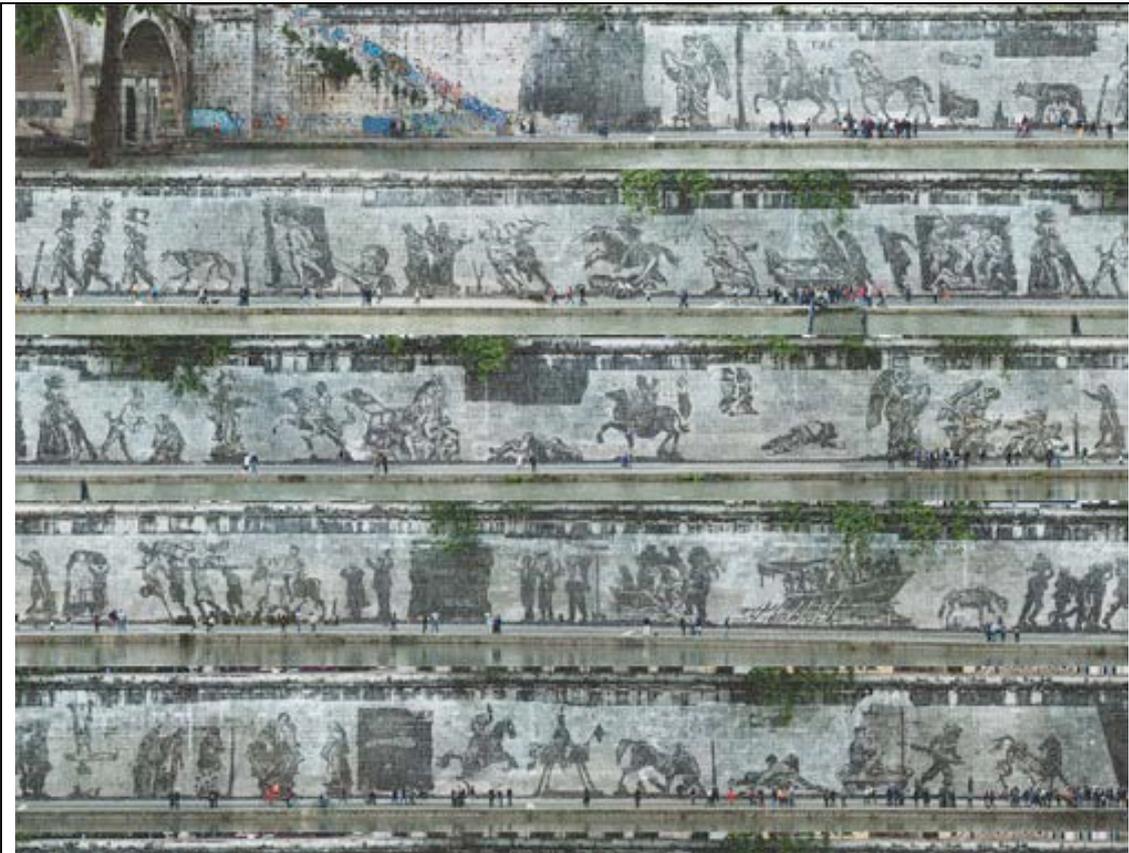


Fig. 2 – Montaggio fotografico in verticale della sequenza lineare del fregio, fonte Web.

Un'osservazione generale sulla struttura dell'opera riguarda la tensione che essa manifesta a più livelli tra *continuità e discontinuità*. Da un lato, come abbiamo visto, il fregio presenta tutta una serie di caratteristiche che rinviano alla continuità: a livello semantico è dominato da un'unica grande isotopia, che è quella espressa dal titolo, così come, sul piano dell'espressione, c'è l'inconfondibile unità di stile data dal tratto dell'artista. Inoltre, i modelli di riferimento intertestuali – per esempio la Colonna Traiana – e intratestuali, come il cinema delle origini o il teatro praticati e costantemente rivisitati da Kentridge (Burgio 2014), rinviano sempre a una continuità globale, che all'analisi si rivela ottenuta per discontinuità locali.

Le figure, in effetti, sono isolate e staccate dal loro cotesto originario, prelevate e modificate dall'artista e collocate nella nuova sequenza da lui costruita attraverso un lavoro che si potrebbe definire come un *montaggio di citazioni*, le cui molteplici connessioni sono qui impossibili da indagare nel dettaglio, ma che sono al cuore dell'interesse dell'opera.

Le rielaborazioni rimandano in generale a un processo di de-monumentalizzazione (Beyaert-Geslin, Chatenet, Okala, eds., 2019), evidente, ad esempio, nella riproduzione della fotografia di Vittorio Emanuele II in posa per il suo monumento equestre su un cavalletto di legno.



Fig. 3 - Vittorio Emanuele in posa per il suo ritratto equestre su un cavalletto di legno – Da Yawn 2017.

Troviamo forme di *ironia* (la lupa del Campidoglio che al posto di Romolo e Remo ha due vasetti, uno bianco e uno nero; il celebre abbraccio di Mastroianni e la Ekberg da *Roma* di Fellini in una Fontana di Trevi trasformata in vasca con doccia; le ruote o le rotelle aggiunte a vari monumenti (per trasportarli qui!); di *decostruzione* (l'affresco che rappresenta Mussolini a cavallo tempestato di proiettili) (26); la testa di Cicerone smontata e poi frantumata, in seguito alla sua proscrizione (8 e 27), di *sottrazione* di particolari: ad esempio (3), il carro trionfale preso dalla (modestissima) fiction *Roma* della HBO/BBC (2005), con la corona di lauro sostenuta da uno schiavo ma senza la figura del vincitore celebrato, quindi proposto come uno schema generale. Interessante inoltre la ricorrenza di *gesti* – altro tema fondamentale nella storia, dell'arte e non solo: oltre a quelli già citati, vi sono *recisioni* di gambe o di braccia: nella statua di Marco Aurelio (2), nel Pompeiere di San Lorenzo (15), in San Pietro Crocifisso (43) o *simbolizzazioni*, come nella immagine di Hailè Selassìè, fondatore dell'Organizzazione dell'Unità Africana (33).



Fig.4 – Hailè Selassìè e il suo gesto simbolico per l'unità africana - Da Yawn 2017.

La preziosissima Guida a cura di Lila Yawn, rispondendo alle « domande più frequenti » suscitate dall'opera, in effetti osserva che le figure si succedono in un ordine che non è cronologico, ma che rinvia piuttosto all'idea della *città-palimpsesto*, capace di stratificare più temporalità in un medesimo spazio, che induceva Freud a paragonare l'inconscio proprio a Roma (Freud 1929) Vediamo:

C'è qualche altro principio dietro la loro disposizione /di personaggi di epoche differenti//? Il fregio è continuo, è una grande processione; tuttavia, esso cambia in modo quasi impercettibile lungo il percorso.

La maggior parte degli episodi a valle (nn. 1-21), iniziando dalla Vittoria Alata vicino a Ponte Sisto (n. 1), proviene da un passato lontano, da leggende o miti. Questi episodi scorrono verso il mare parallelamente alla corrente del Tevere.

- Verso il centro, uno stupefacente ibrido antico-moderno (nn. 22-24) introduce un cambio di chiave, completato da una cadenza in due parti: da una parte le figure cadute di Remo (n. 25) e Pasolini (n. 28) che incorniciano altri due uomini che ebbero una fine violenta (nn. 26-27); dall'altra parte il ritorno della Vittoria Alata (n.29), che questa volta volge lo sguardo trionfante controcorrente prima di sgretolarsi sulla banchina (nn. 30-31).

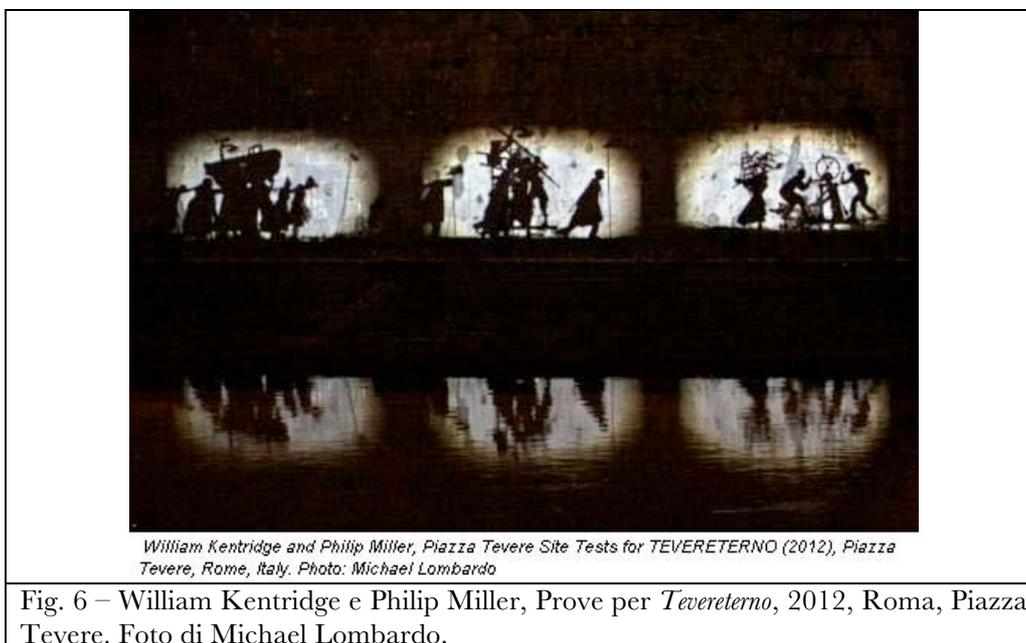
- La caduta della Vittoria introduce nuovi principi (nn. 32-54). Episodi dell'antichità, medievali e moderni si alternano più liberamente di prima, ma la modernità predomina sempre di più. Per un po' la processione riprende la sua marcia verso il Mar Tirreno (nn. 32-39); ma con la grande barca di migranti eritrei che entra a Lampedusa (n. 40), essa fa un'inversione di rotta, volgendo contro il flusso del Tevere e verso la sorgente del fiume. Inizialmente tetro (nn. 32-46), questo segmento della parata dà poi spazio alla spensieratezza e al romanticismo (nn. 48-5, 52-53) (Yawn 2017, p.3).

Consideriamo alcuni riferimenti colti che rinviano alla totalità del lavoro. Il sottotitolo dell'opera, *Procession*, ci riconnette a un quadro di Goya dichiarato da Kentridge fondamentale per la struttura di tante sue opere, il *Pellegrinaggio alla fonte di Sant'Isidro* (1820-1823, Madrid Museo del Prado). Nelle sue lezioni sul disegno, l'artista confessava di essersi sempre chiesto dove effettivamente andasse e potesse finire quella lunga e tortuosa teoria di anime attonite (Kentridge 2014). Questo riferimento ci fa riflettere sull'*orientamento* delle figure, che muta più volte nel corso della « sfilata », come osservato anche dalla Guida nella citazione che precede.



Fig. 5 – *Pellegrinaggio alla fonte di Sant'Isidro*, Francisco Goya, 1820-1823, Madrid, Museo del Prado.

Una osservazione generale su questi cambiamenti di rotta ci sembra possa riguardare la *cornice* all'interno della quale si sviluppa l'opera, apparentemente invisibile. Così il cambiamento di orientamento dell'ultima figura, il cavallo imbizzarrito (54), rispetto a quelle che lo precedono, marca un limite in qualche modo esterno, e preordinato. Possiamo considerare poi che queste deissi ci segnalino, sempre in senso generale, come né la storia né la memoria siano processi lineari o a senso unico. Sul sito internet di Tevereterno, ad esempio, è presente un video in cui il fregio è animato con un loop continuo, come se esso – e la storia che rievoca – fosse da « leggere » non linearmente, ma circolarmente. Ancora diversamente, nell'inaugurazione una processione-danza-sfilata con attori in carne e ossa si sovrapponeva a quella delineata sul muro, e i danzatori procedevano da due direzioni opposte, per arrivare a riunirsi al centro. Un sapiente gioco di proiezioni luminose, ancora, isolava insieme alcune figure, come se costituissero delle scene relativamente autonome.



William Kentridge and Philip Miller, *Piazza Tevere Site Tests for TEVERETERNO* (2012), Piazza Tevere, Rome, Italy. Photo: Michael Lombardo

Fig. 6 – William Kentridge e Philip Miller, Prove per *Tevereterno*, 2012, Roma, Piazza Tevere. Foto di Michael Lombardo.

Provando, tuttavia, a seguire il fregio linearmente, da Ponte Sisto la sequenza ha inizio con la Vittoria Alata (1), citazione esplicita della Colonna Traiana, dove le due campagne dell'imperatore romano contro i Daci sono separate appunto dalla ripetizione di questa figura, intenta a scrivere delle gesta di Traiano su uno scudo. Anche a metà circa della serie di Kentridge, come osservato dalla Guida, ricompare la Vittoria Alata, ma ripetuta tre volte in progressiva caduta e frantumazione.<sup>9</sup> La ripetizione della stessa figura, modificata, è com'è noto un espediente classico della narrazione visiva, e qui la trasformazione del Trionfo in Caduta e disfatta è del tutto esplicita.



Fig. 7 – La Vittoria Alata *scribens* e la sua caduta - Da Yawn 2017.

Oltre a questa evidente cesura, nel corso della sequenza possiamo individuarne anche altre. Prendiamo per esempio le due iscrizioni verbali. La prima è al punto (37), l'iscrizione in italiano, fra parentesi: “Quello che non ricordo”. Classico esempio di enunciazione enunciata, tematizza la questione della soggettività attraverso la quale viene qui rievocata la storia, nella sua dialettica con la memoria. Casella vuota, grado zero, spaziatura maggiore che invita a considerare anche le altre spaziature fra una figura e l'altra, come tratti di discontinuità nella continuità, e induce a identificare

<sup>9</sup> Ringrazio Giovanni Manetti che mi ha suggerito di esplorare le ripetizioni delle figure in analogia proprio con la Colonna Traiana.

come altrettanti “ricordi” le diverse figure citate – un tempo monumenti collettivi e celebrativi, ora riferimenti di una complessiva rielaborazione del loro senso.<sup>10</sup>

La seconda iscrizione è in realtà verbo-visiva (47), è la trasposizione della targa in pietra posta sulla facciata di Santa Maria sopra Minerva, indicatore della piena del Tevere del 1577, comprendente un braccio che indica il livello raggiunto dall’acqua e una navicella sui flutti. Si tratta della citazione anche della rete di indicatori di questo tipo, circa una ventina, disseminati nel centro della città. Essa partecipa dell’isotopia che riguarda il fiume, un attore centrale nella storia di Roma, di cui nel fregio sono ricordati diversi episodi di esondazioni dagli esiti catastrofici per la città. Catastrofi che portarono alla decisione di costruire proprio i muraglioni lungo i quali si snoda l’opera, ciò che accadde in particolare dopo la piena del 28 dicembre 1870, con un progetto estremamente complesso, iniziato nel 1875 e terminato nel 1915 (Mian 2019).

Fra i riferimenti a questi drammatici eventi, particolarmente curiosa è la coppia di figure (18/19). Qui è rappresentata la cosiddetta Meretrice di Babilonia, leggendaria creatura mostruosa con testa di asino e corpo di donna (e molto altro...) emersa dalla piena del Tevere 1495. Nel ridisegno di Kentridge è munita di una caffettiera Bialetti, e sembra offrire il caffè a un’altra rappresentazione simbolica di Roma, Roma “vedova” in seguito allo scisma d’Occidente (1378), forse a suggerire al temporaneo abbandono da parte del papato un conforto offerto dal futuro (mostruoso: uno dei significati attribuiti all’immagine riguardava proprio la corruzione papale).



Fig. 8 – La Meretrice di Babilonia e Roma “vedova” del papato – Da Crescentini 2020.

<sup>10</sup> Una dichiarazione esplicita sul tema della memoria personale di Kentridge nella relazione con Roma è riportata dalla Guida a commento della citazione di *Roma* di Fellini (52): “Io e mia sorella visitammo Roma con i nostri genitori nel 1961 durante le vacanze estive. Allora avevo sei anni ed ero rimasto incantato da una città e un mondo così palesemente diversi dalla periferica di Johannesburg in cui vivevo. Penso che a stregarmi fossero stati il terrore per la Bocca della Verità, la fontana di Trevi e le fettucine alla ‘Alfredo’. In ogni caso, a partire da questo primo contatto con l’Italia, sentii una certa vicinanza con questo paese che andava oltre il mero interesse storico o artistico. Quando vidi *La dolce vita* (girato nel 1960) nel 1979, mi sentii connesso con la regia e con il ricordo di me da bambino a Roma. Per cui, quando nel 2012 iniziai a pensare a delle immagini per *Triumphs and Laments*, una delle glorie che volevo celebrare fu quella dell’immagine della Fontana di Trevi con Marcello Mastroianni e Anita Ekberg in un momento di esuberanza e libertà, in cui tutto sembra possibile, come per un bambino di sei anni. Per riuscire ad inserirla nella processione (appare anche come penultima immagine), la Fontana di Trevi è dovuta diventare una vasca da bagno. William Kentridge” (Yawn 2017, p. 51-52). Il riferimento a Fellini – a sua volta autore di celebri “parate” - ci rinvia anche alla ineguagliabile “Sfilata ecclesiastica” in *Roma*, con una straordinaria Estasi della Santa e Trionfo della Morte finale (Pezzini-Terracciano 2018).

La figura immediatamente successiva a queste (20), riconoscibile come l'Arcangelo Michele che rinfodera la spada, rinvia a un'altra celebre piena del Tevere, molto più antica (fine 589), da cui finì per svilupparsi nella città una peste bubbonica finita in seguito a una processione del papa con l'icona della Vergine Maria dipinta da San Luca.<sup>11</sup>

### 3. Smontare e rimontare

Un riferimento altrettanto potente rispetto ai modelli più alti e più colti, come la spirale della Colonna Traiana, sono i *Trionfi di Cesare* del Mantegna (1485-1505, oggi a Londra nel Palazzo di Hampton Court), esplicitamente citati con l'immagine delle Spoglie di guerra (5), i cui segni dell'ostentazione della Potenza, del Potere e della Vittoria sono qui mutati in una contro-narrazione che ne svela il lato oscuro.

Un altro riferimento complessivo riguarda il Trionfo della Morte o la Danza macabra: qui la morte stessa, su un cavallo al galoppo, completa di falce, è ripresa dall'affresco del santuario rupestre del Sacro Speco Subiaco (12), e il tema ritorna direttamente o indirettamente con l'insistenza sui morti ammazzati a vario titolo, o gli scheletri di animali, come la stessa lupa (6) e i cavalli (50), con citazioni dall'*Inferno* di Dante.

La processione, la sfilata, il corteo, formano dunque una sequenza continua per la linearità materiale della successione di una figura o gruppo di figure all'altra, che rinvia certo a un senso unitario, complessivo, ma ottenuto attraverso un *montaggio* di elementi eterogenei. Una sorta di *cifra* emblematica di questa procedura è rappresentata dalle scene (22-23-24), un "amalgama" fra il corpo di Aldo Moro trovato in una Renault (foto ANSA 9 maggio 1978), Santa Teresa in Estasi (Bernini, 1647-1652) e Romani che uccidono dei barbari (dal sarcofago "Grande Ludovisi", 260 d.C.). Della celebre foto in bianco e nero del ritrovamento di Moro in via Caetani rimane quasi lo scheletro della parte posteriore dell'auto, la Santa Teresa, privata dell'angelo che le trapassa il cuore con il dardo divino, esprime certo più dolore che piacere, mentre le celebratissime pieghe del suo manto sono formate da una mischia in cui i Romani "civilizzati" uccidono i barbari.



Fig. 9 – Montaggio di Santa Teresa - Da Yawn 2017.

Può essere interessante paragonare questo montaggio ( che *in qualche modo* potrebbe citare il "bel composto" berniniano, su cui Careri 1991) con un precedente studio di Kentridge, in cui la santa rappresenta l'apice di un triangolo compositivo in cui si distinguono, da sinistra a destra: l'acme del combattimento fra due guerrieri, uno dei quali a terra, l'altro col braccio levato per il colpo finale (si

<sup>11</sup> Leggenda riattivata assai di recente (15 marzo 2020) da Papa Francesco, che in una solitaria processione per le strade di Roma deserta ha pregato per la fine del COVID-19.

legge la nota per mano dell'artista "Hercules kills Cacus"?); l'aggressione a Lucrezia; la Santa Teresa, con una mano che pare sollevarle la veste, e un suo piede che ne esce, parallelo a quello di Lucrezia; e i romani che uccidono i barbari come pieghe. A chiudere la composizione, la scena della fuga degli abitanti di Roma, su una barca, in occasione della grande piena del Tevere del 1937. Nella versione finale, il primo combattimento è scomparso, mentre lo stupro di Lucrezia, ripreso dal quadro di Tiziano *Tarquinio e Lucrezia* (1571) è stato arretrato di circa dieci posizioni nella processione (n.11, motto *Nutran la fama mia ceneri d'onta*), e quindi dissociato da Santa Teresa (*Dolce dolore*), qui liberata dalla mano esterna e senza piede. Al loro posto compare l'auto con il corpo di Moro nel bagagliaio (*Il capo di cinque governi*), mentre resta nella parte inferiore la mischia con i barbari uccisi (*Afflizione!*). La figura successiva, ora, è quella del corpo di Remo a terra ucciso (*Chiunque scavalcherà le mie mura*), mentre la barca con i romani sfollati (*E rema dove prima arava*) è slittata al posto n. 39. Difficile avventurarsi a individuare un senso preciso in questi cambiamenti, dovuti forse anche al formato della superficie di iscrizione (nel bozzetto, i fogli del libro mastro di una miniera, incollati fra di loro). Essi, a mio avviso, non cambiano la sostanza del principio in base al quale la sequenza ha trovato la sua realizzazione sulle rive del Tevere, determinata certo anche dai vincoli tecnici della prassi esecutiva adottata.



Fig. 10 – William Kentridge, Studio preparatorio per Triumphs and Laments. Dal Web.

Troviamo invece una riflessione di Kentridge sul Montaggio della Storia di nuovo in una delle sue *Lezioni di disegno*, la Seconda, intitolata "Una breve storia delle rivolte coloniali", che penso si possa utilmente adottare anche in riferimento a questo lavoro. Ripercorrendo mentalmente un proprio excursus storico, Kentridge così conclude:

È da questa commistione di storia, idee e materiali che tenta di emergere un senso – in forma di disegno, video, oppure qui, di lezione. Sento molto distintamente la mancanza di chiarezza, il passare da un argomento all'altro nell'esposizione e il tentativo di semplificare il tutto, di fare collegamenti più eleganti, di trovare tratti di storia uniti da traiettorie lineari; desidero l'elegante chiarezza di una lavagna piena di equazioni ridotte a un'unica stringa ma desidero anche insistere sugli interstizi, sui *non sequitur*, come se fossero proprio questi interstizi, le incompletezze, a creare lo spazio da cui può emergere l'opera. Né caos, né chiarezza, ma un luogo in cui il dire diventa la rozza precondizione per la scoperta di nuove parole (Kentridge 2014, p. 62 trad. it.).

E ancora:

Non è che gli eventi e la storia scompaiano, ma vengono trasposti in una serie di segni discreti. Il mondo viene disfatto per essere rifatto da capo (ibid., p. 80).



### Riferimenti bibliografici

- Beyaert-Geslin, A., Chatenet, L., Okala, F. (eds.), 2019, *Monuments, (dé)monumentalisation: approches sémiotiques*, PULIM, Limoges.
- Burgio, V., 2014, *William Kentridge*, Postmedia Books, Milano.
- Careri, G., 1991, *Voli d'amore: architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*, Laterza, Roma-Bari.
- Crescentini, C., Pirani, F. (a cura di), 2017, *William Kentridge at the Macro*, Manfredi, Roma.
- Crinò, L., 2019, *Kentridge ascolta la Sibilla*, "La Repubblica", 7 settembre 2019, p. 30.
- Dondero, Beyaert e Moutat (eds.), 2017, *Les plus du visuel. Reflexivité et énonciation dans l'image*, Lambert-Lucas, Limoges.
- Freud, S., 1929, *Il disagio della civiltà*, trad. it. 2012, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kentridge, W., 2014, *Six Drawing Lessons*, co William Kentridge, trad.it. di N. Poo, *Sei lezioni di disegno*, Johan&Levi, Cremona, 2016.
- Leone, M. e Pezzini, I. (a cura di), 2013, *Semiotica delle Soggettività. Per Omar*, Aracne, Roma.
- Manetti, G., 2008, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, trad.it. parz. *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001.
- Mian, M. G., 2019, *Tevere controcorrente*, Neri Pozza, Vicenza.
- Pezzini, I., 2020, "Riflessioni sul senso dell'effimero: William Kentridge a Roma", in C. Crescentini, a cura di, *ACTION/REACTION. Arte urbana e street art a Roma*, pp. 43-47.
- Pezzini, I. (a cura di), 2019, *Dalla parte del lettore. Lector in fabula quattant'anni dopo, Versus 2/2019*.
- Pezzini, I. – Terracciano, B., 2018, "The Pope celebrity and the role of cinema", *Mediascapes Journal* 11/2018, pp. 42-55.
- Yawn, L. (a cura di), 2016-2017 "The Figures / Le Figure", in *William Kentridge's Triumphs & Laments*, © Lila Yawn.
- Tura, A., 2020, *Breve storia delle macchie sui muri*, Johan&Levi, Cremona.