



## ENCICLOPEDIA DELLE ARTI CONTEMPORANEE Il tempo inclinato (Volume III)

<b>A CURA DI:</b>	Achille Bonito Oliva
<b>PAGINE:</b>	400
<b>ILLUSTRAZIONI:</b>	125 a colori e b/n
<b>PREZZO:</b>	59 euro
<b>EDITORE:</b>	Electa
<b>IN LIBRERIA:</b>	marzo 2015

Electa pubblica il terzo volume dell'*Enciclopedia delle arti contemporanee: I Portatori del Tempo. Il tempo inclinato*, curata da **Achille Bonito Oliva** e con il coordinamento scientifico di **Andrea Cortellessa**.

Dopo il primo volume dedicato al “tempo comico” e il secondo dedicato al “tempo interiore” entra in scena il “tempo ‘inclinato’”. L’aggettivo si riferisce alla teoria del *clinamen* di Lucrezio riscoperta nell’era Atomica con la fisica del Novecento (dalla Teoria della Relatività al Principio di Indeterminazione). Il tempo perde il suo connotato assoluto e si trasforma in uno spazio-tempo mutevole e soggettivo “*che s’inclina; e le cose scivolano e rotolano, sfuggono, non sono mai così*”. “*Piega è difatti il clinamen, caro a Epicuro e Lucrezio, inclinatura che sfata il destino e introduce un tempo inspiegabile, ove le cose accadono secondo una logica che appare beffarda*” come si legge nel testo.

Il volume indaga il rapporto delle arti contemporanee con la nuova dimensione temporale inquieta, instabile, sempre mutevole, un istante imprecisato in cui si generano i cambiamenti universali, come la creazione e la morte.

Il tomo, introdotto da uno scritto del filosofo ed epistemologo **Giulio Giorello**, ripropone la struttura dei precedenti ed è diviso in **otto sezioni disciplinari**:

### MUSICA di Gianmario Borio

I teorici dei secoli XVIII e XIX non avevano sentito il bisogno di dedicare al concetto di tempo un’attenzione specifica, poiché esso sembrava acquisito sul piano filosofico. La consapevolezza del rapporto tra il contenuto motivico di una sezione, la sua funzione nell’economia formale del brano e la sua estensione temporale era così radicata nella pratica della composizione tonale che un’indagine sulle sue premesse sarebbe apparsa come un’inutile divagazione.

Un distanziamento da questa tradizione diventa tangibile solo dopo la Seconda guerra mondiale, in particolare in *Proposizioni*, il primo saggio teorico Pierre Boulez. (cfr. Boulez 1953; Messiaen 1944, 6; Messiaen 1995). Lo studio delle opere ‘russe’ di Stravinskij fornisce a Boulez la dimostrazione della giustezza della sua intuizione: procedimenti come retrogrado, permutazione e combinazione di segmenti, che nella dodecafonia sono riservati al trattamento delle altezze, possono essere applicati alle strutture ritmiche; il tempo può cioè essere sottoposto a procedimenti costruttivi a prescindere dalle altre dimensioni. Il tentativo di fondare una temporalità dell’essere distinta da quella

dell'esistenza può infatti avere ispirato la doppia costituzione del tempo musicale, definita da Suvc'inskij nei termini tecnici di musica "cronometrica" e "cronoametrica".

L'articolo di Suvc'inskij è in prima istanza un tentativo di fare chiarezza sul tempo musicale e, in seconda istanza, una riflessione sulla fenomenologia del lavoro compositivo. Sebbene l'argomentazione oscilli tra le ineluttabili 'leggi' del tempo e le innumerevoli possibilità di plasmarlo musicalmente, la questione dirimente sembra essere quella se il compositore si faccia dominare dal tempo (cioè dalla propria interiorità) oppure sia in grado di prenderne il controllo mediante la costruzione sonora (ivi, 319).

Tra i successivi trattati su questi temi cfr Gisèle Brelet e in particolare Oliver Messiaen.

Se si prova a ricondurre le diverse concezioni del tempo musicale alle tradizioni filosofiche che le sottendono, si delineano due prospettive che chiamerò *monistica* e *dualistica*. A fondamento della prospettiva dualistica sta la distinzione tra il tempo del mondo, che è dato in modo oggettivo ed è misurabile, e il tempo dell'esperienza che si costituisce attraverso la coscienza.

Il tempo puro è impensabile per un monista. Quando egli parla di tempo, non si riferisce a un involucro vuoto che deve essere riempito di contenuto: la caratteristica particolare del tempo musicale dipende piuttosto dal tipo di eventi che lo costituiscono e dai loro rapporti; sebbene le sezioni formali e la velocità del decorso possano essere misurati, l'esperienza della musica trascende i fatti empirici e i fenomeni calcolabili. Invece il dualista considera il divenire e lo sviluppo come categorie che hanno sì validità ma illuminano solo un versante della problematica. dei suoi atti e non dei suoi stati e di cui pertanto egli dispone».

Una teoria articolata del tempo musicale viene formulata per la prima volta nell'ambito della composizione seriale; essa non si condensa in un unico trattato ma si dirama in molte direzioni, perseguita da diversi autori a partire da questioni di tecnica compositiva. L'analisi delle qualità fisiche del suono con l'ausilio di apparecchiature elettroniche e le indagini sulla percezione acustica sono fonti di nuove conoscenze e rappresentano un pungolo per la teoria; da tale contesto scientifico è scaturita una visione del tempo che non è più né monistica né dualistica, ma può essere definita *pluralistica*.

Nel 1955 Stockhausen dedicò il suo primo saggio alla questione del tempo. La trattazione di Stockhausen sta all'inizio di un'ampia discussione tra gli esponenti dell'avanguardia musicale che mira all'approfondimento di diversi aspetti del rapporto tra suono e tempo. Tale rapporto è innanzitutto di ordine fisico: il suono è costituito da oscillazioni periodiche ed è dunque un fenomeno intimamente temporale. Questa acquisizione mette in secondo piano i settori tradizionali della teoria – ritmo e metro – e indirizza l'attenzione su due altri aspetti del tempo musicale: multidimensionalità e periodicità. In questa prospettiva la questione del tempo si intreccia con quelle concernenti la forma: dal momento che il tempo è un fattore attivo, sebbene impercettibile in quanto tale, a tutti i livelli della composizione, le forme in piccolo e in grande non sono altro che forme del tempo.

L'aspetto qualitativo è, come abbiamo visto, sempre in qualche modo misurabile e pertanto deriva da operazioni quantitative. La qualità temporale ha a che fare sia con la durata relativa (proporzione tra eventi) che con quella assoluta (velocità di scorrimento), ma dipende soprattutto dal modo in cui il compositore interpreta le categorie di periodicità, ordine e densità; tale interpretazione è a sua volta legata a un lavoro di pianificazione razionale.

L'aperiodicità può diventare "veicolo di nessi formali".

La liberazione del tempo è in Webern la logica conseguenza della liberazione dell'intervallo: se da un lato la concezione dell'accordo come elemento di tensione o rilassamento viene soppressa mediante "campi sonori multipolari", dall'altro lato l'idea di una variabilità infinita si impone anche per il tempo musicale. Pousseur ritiene che irregolarità, aperiodicità, imprevedibilità e asimmetria siano caratteristiche che si manifestano già nelle opere della cosiddetta "libera atonalità".

Il discorso sull'aperiodicità rimane comunque componente fondamentale del pensiero seriale anche nel momento della sua autocritica. Si legga anche il volume di Abraham Moles: egli collega qui la periodicità alla prevedibilità, cioè alla capacità del fruitore di intuire ciò che seguirà a partire da ciò che è appena avvenuto oppure di immaginare il futuro di un fenomeno in base al suo passato.

Questo collegamento è importante perché ci mette in guardia nei confronti di un'equiparazione piuttosto forzata tra linguaggio tonale e periodicità: se è vero che la periodicità è un tratto distintivo di vari livelli della composizione tonale, è altrettanto innegabile che la scrittura – almeno a partire da Beethoven e Schubert – produce spesso ribaltamenti mediante cambi di posizione metrica dei motivi, elisioni, embricamenti o altre tecniche di modificazione dei rapporti temporali.

Infine uno scritto di Gérard Grisey rappresenta la più importante trattazione sul tempo musicale di fine secolo. Grisey immagina lo “spessore del presente” come una variabile che “si dilata o contrae in funzione dell'evento” e ciò implica che la percezione qualitativa del tempo è riconducibile al processo sonoro nella sua interezza. Pertanto la diminuzione del “grado di mutamento”, aspetto concomitante della periodicità, appare come uno dei mezzi che il compositore ha a disposizione per attuare l'introspezione del suono. In questo saggio si ripresentano molte componenti del discorso sul tempo musicale nel XX secolo in nuove combinazioni e declinati secondo le prospettive aperte dal pensiero contemporaneo. Sotto questa luce può essere interpretato l'interesse di Grisey per la particolare intersecazione di tempo e spazio che avviene nello “zoom” acustico o nei momenti di “sospensione” che egli intravede in certi passaggi di musica orchestrale del Romanticismo. Se si tiene conto della sua storia precedente, il discorso sul tempo musicale appare ora secolarizzato e sobrio: la percezione del tempo è indissolubilmente legata ai processi cognitivi.

*Musica cronometrica e cronoametrica* – P. Suvcinskij

*Successione degli eventi e sviluppo musicale* – T. W. Adorno

*Aperiodicità: veicolo di relazioni formali* – G. M. Koenig

*Grado di preudibilità* – G. Grisey

## **ARCHITETTURA di Marco Biraghi**

1940 Sigfried Giedion pubblica *Space, Time and Architecture*, (Harvard University Press) dedicato all'evoluzione dell'architettura in rapporto all'epoca contemporanea. Accade 20 anni dopo la pubblicazione di *Space, Time and Gravitation* dell'astrofisico inglese Arthur S. Eddington per la Cambridge University Press, un libro che fin dall'incipit non lascia margini a equivoci circa il suo tema e la sua posizione: “Con la sua teoria della relatività Albert Einstein ha provocato una rivoluzione del pensiero nella scienza fisica.”

Eppure nonostante il titolo apparentemente esplicito, tra le più di seicento pagine del libro di Giedion, il nome di Albert Einstein, compare una sola volta. E curiosamente tra i numerosi nomi di architetti riportati a dimostrazione della relazione stringente tra spazio e tempo in architettura manca Erich Mendelsohn autore della Torre Einstein che secondo il suo autore avrebbe dovuto costituire una rappresentazione tridimensionale, architettonico-spaziale, dell'equazione che stabilisce l'equivalenza tra massa e energia.

In effetti a fronte della nuova concezione scientifica del tempo, l'architettura nel corso del Novecento raramente ha reagito con pertinenza e prontezza: le uniche riprese esplicite del cubismo in architettura saranno attuate da Raymond Duchamp-Villon (fratello maggiore di Marcel Duchamp) con il modello della Maison Cubiste. Tuttavia, più che una proposizione della simultaneità delle diverse ‘facce’ dell'edificio, si tratta di una frantumazione dei suoi tradizionali elementi secondo piani inclinati e sfaccettati che ricordano piuttosto la geometria cristallina, e che non ha nulla a che fare con un diverso rapporto tra spazio e tempo. Né vi hanno in fondo molto a che fare neppure le opere del neoplasticismo di van Doesburg, non il purismo di Le Corbusier e neanche gli edifici spazialmente ondulati di Aalto. Nel corso del Novecento numerosi sono stati i tentativi di ‘falsificazione’ della relatività per via architettonica: gli ‘accartocciamenti’ gratuiti degli edifici di Frank Gehry, così come le inutili lacerazioni degli edifici di Thom Mayne e le vaniloquenti contorsioni di quelli di Daniel Libeskind; mimesi – insieme a molti altri – della fondamentale rivoluzione di uno spazio e di un tempo profondamente *relativi*; ma mimesi solo in senso *destruens*, per ‘negativo’.

Più interessanti sono invece i tentativi compiuti da Frederick Kiesler, a partire dagli anni trenta, di conformare lo spazio domestico sulla base della teoria del correalismo, secondo la quale non esistono oggetti isolati ma tutto è connesso con tutto.

O ancora, ugualmente proiettate verso la definizione di una differente concezione e percezione del tempo, sono le eleganti strutture, incurvate e inarcate, complessivamente zoomorfiche, di Eero Saarinen come il Terminal TWA del JFK International Airport di New York (1956-62). Più che il tempo einsteiniano, è dunque un tempo *creaturale* quello che caratterizza il Terminal TWA: un tempo che fa tutt'uno col suo spazio, ch'è addirittura inscindibile da esso. Un tempo *interno*, che rende il Terminal di Saarinen del tutto autonomo, indipendente da quel che lo circonda.

“Scardinare il *continuum* della storia”: la celebre affermazione di Walter Benjamin, pur riferita alle “classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione” ha assunto lungo il XX secolo un valore assai più vasto e generale. Il materialismo storico ha infatti opposto una concezione del tempo intermittente. Di simili discontinuità – non soltanto fisiche ma anche concettuali – è fatta l'opera di Peter Eisenman. Così, nella Tomba Brion, a San Vito d'Altivole, Treviso (1970-78), la ‘rottura’ delle forme tradizionali indica un'interruzione della vita soggettiva, del tempo contingente, ma *insieme* anche il perdurare dell'ordine temporale trascendente, del tempo *sub specie aeternitatis*. È l'acqua – sostanza priva di forma propria, e dunque anche di definizione – a rappresentare il fluire senza soluzioni di continuità del tempo, il suo carattere eterno. (Così come sarà nuovamente l'acqua a introdurre le considerazioni di Steven Holl sul tempo cfr. Holl 2000, 73).

Contro la durata teoricamente ‘infinita’ delle opere architettoniche antiche, nell'epoca contemporanea si afferma una durata degli edifici sempre più ridotta, limitata, ‘raccorciata’. Si tratta di un modo del tutto diverso di concepire la temporalità dell'oggetto, la cui durata corrisponde sostanzialmente al tempo di svolgimento della sua funzione. (cfr le lezioni dell'inventore americano Richard Buckminster Fuller sui progetti che vanno nella direzione di una progressiva industrializzazione dell'unità abitativa e di cui si appropriano in seguito diversi architetti.)

Un tempo dimensionalmente ‘contratto’ – e perciò percettivamente pressoché ‘nullo’ – è invece alla base della concezione e dell'organizzazione di Instant-City di Archigram.

Infine, nel quadro di una più tradizionale temporalità effimera si collocano tutti quegli edifici provvisori legati a eventi la cui durata è intrinsecamente limitata: esposizioni, fiere e manifestazioni di vario genere. In questo campo il rapporto tra architettura e tempo è ben chiaramente definito.

*Spazio, tempo e architettura* – A. Giedion

*Architettura come seconda lingua* – P. Eisenman

*Architettura e percezione* – S. Holl

*Comporre l'architettura* – F. Purini

### **ARTI VISIVE di Riccardo Venturi:**

Il *clinamen* è quell'angolo d'inclinazione minimo in un fascio di parallele che produce l'incontro tra gli atomi. Quest'incontro può prendere diverse conformazioni, ad esempio quella di una spirale o di una voluta. Tali figure non sono altro che precipitati del movimento inclinato, dello scarto rispetto all'equilibrio. In latino sono rese con due parole quasi omofone – *turba* e *turbo*.

Eccoci davanti a un essere che è assieme stabile e vorticoso. Una compresenza di elementi contraddittori di cui è facile farsi un'immagine se pensiamo al modello della trottola. In pittura, viene in mente il dipinto straordinario di Velázquez, *Le filatrici* (1657 circa), con la ruota dell'arcolajo in azione.

Non resta che abbandonare dunque il punto fisso. Il *clinamen* “apre i sistemi chiusi. Pone le leggi fisiche sotto l'impero dell'eccezione”.

In luogo di un'affrettata rassegna di opere d'arte di cui il *clinamen* sia l'operatore o il motore segreto, ci soffermeremo su un solo artista, o meglio, più radicalmente, su una singola opera (un *objet théorique*) esempio straordinario di quell'architettura dell'aperto e dell'instabilità in cui Serres riconosce l'*atout* della fisica atomista.

L'artista: Gordon Matta-Clark (1943-1978); l'opera: *Conical intersect* realizzata a Parigi nel 1975, nello stesso luogo e a soli due anni di distanza dalle riflessioni di Michel Serres sulle origini della fisica. Matta-Clark, caso rarissimo, forse unico, di un artista contemporaneo con una formazione classica da architetto, vive appieno la crisi del modernismo durante gli anni sessanta e settanta. In *Conical intersect* il *clinamen* diventa figura di questa crisi.

Il suo lavoro lambisce senza mai affrontare direttamente il tema della rovina o forse, più precisamente, del "modernismo come rovina", dell'"archeologia del presente", come suggerito da un'esposizione recente (Folie 2009). Più che una rovina all'inverso, *Conical intersect* sarà un monumento effimero e in negativo alla modernizzazione, il futuro che fa violentemente irruzione nel presente erodendo il passato. Che *Conical intersect* sia la messinscena di un differimento temporale, di una tensione, di un turbine (*turbo*), prima che la turbolenza (*turba*), il corso naturale delle cose che si creano e si distruggono, prendessero il sopravvento?

Matta-Clark costruisce distruggendo (cfr. Belpoliti 2005), ponendosi così in un equilibrio precario tra violenza e Forma, tra *turba* e *turbo*.

Protocollo – M. Serres

*Una sedimentazione della mente: gli earth projects (1968)* – R. Smithson

Gordon Matta-Clark – D. Graham

Line describing a cone e i film successivi – A. McCall

## CINEMA di Umberto Silva

Lo spirito del cinema e la relatività del tempo aleggiano su tutto il pensiero occidentale.

Nella dottrina della natura di Aristotele il tempo è relativo. Non si può attribuire ad Aristotele l'invenzione del cinematografo ma, in qualche modo, la descrizione di quello che sembrano le istruzioni teoriche per costruirne uno sì. Riprendere una realtà in movimento, trattenendola quindi, per poi restituirla sotto forma di storia.

Piega è il *clinamen*, caro a Epicuro e Lucrezio, inclinatura che sfata il destino e introduce un tempo inspiegabile, ove le cose accadono secondo una logica che appare beffarda ma reca le stigmate dell'etica. Un tempo relativo non può essere altrimenti che manipolabile; non solo: è il consigliere segreto, dalla fisionomia elastica, di ogni altra manipolazione. Questa manipolabilità del tempo, fatta d'inclinazioni che fanno precipitare atomi eventi e teorie, ci porta al cinema in cui il tempo è simulato, inarrestabile. Questo precipitare degli eventi è la premessa drammatica e tecnica del cinema. Il poter regolare il tempo a proprio arbitrio, fino a decretarne anche la fine, eventualmente, sempre in forma provvisoria. Più relativo di così. E se è simulazione, l'impresa è ancora più riuscita, Una sequenza di fotogrammi è sufficiente, nel cinema, per simulare la realtà in maniera estrema, del tutto plausibile; e, così facendo, rendere il tempo relativo.

Alcuni film citati:

**Trilogia del regista Richard Linklater** (*Prima dell'alba - Before sunrise*, 1995; *Prima del tramonto - Before sunset*, 2004; *Before midnight*, 2013): a intervalli di dieci anni gli stessi due attori, Ethan Hawke e Julie Delpy, tornano per informare il pubblico del loro stato di salute, rughe e labilità, e dei romantici o tetri sviluppi di questo grande, fittizio giallo del cuore.

**Bastardi senza gloria** (*Inglorious Basterds*, 2009) di Quentin Tarantino il sabotaggio incendiario che mette al rogo le gerarchie naziste intrappolate in un cinematografo, con il grido della vedetta ridente proiettato tra le fiamme, sullo schermo in fusione. La storia che per una volta viene riscritta, in un istante di libertà irreale, che mai è avvenuto e che mai potrà avvenire.



**Ovunque nel tempo (Somewhere in Time, 1980) di Jeannot Szwarc**, Christopher Reeve – discende nel passato per recuperare la donna insostituibile cui votarsi. Per disdetta ricade nel presente deludente e la perde di nuovo; ma non per sempre, perché preferirà morire d'inedia pur di riabbracciarla tra le nuvole di un set ultraterreno.

**Pianeta delle scimmie** di Franklin J. Schaffner (*Planet of the Apes*, 1968), capostipite di tutti i seguenti *remake*. Degli astronauti cadono su un pianeta, la Terra del futuro, dove gli umani, minorati e sottomessi, soffrono premuti dal giogo delle scimmie padrone. Protagonista è la metafora, non certo il paradosso.

*Tempo fuori sesto* – A. Cappabianca

*Curve (dell'immagine-tempo)* – B. Roberti

*Anteprima dell'Eterno* – A. Zvetkov Sanguigni

*Incrinature del tempo* – D. Turco

### **NUOVI MEDIA di Rinaldo Censi**

Vedendo lavori come *La linea generale* (2010) di Oleg Tcherny, artista e filmmaker, ci si chiede se non sia proprio grazie alle nuove tecnologie – i nuovi software, le applicazioni dei nuovi *media* – che alcune ipotesi del passato, considerate da alcuni 'modernariato', abbiano finalmente trovato una piena formulazione. Si ha l'impressione, in altri termini, che certe ipotesi sul movimento e la sua registrazione, elaborate da Étienne-Jules Marey, (che analizzò, tramite diversi strumenti, la forza vitale del movimento) si siano inverate. È come se il tempo venisse manipolato, meglio, analizzato, compreso nella sua profondità.

Ricalcare, copiare, rifilmare, assemblare, sovrapporre, rallentare, accelerare, analizzare, leggere le immagini, proiettarle come faceva Marey è tipico di molti filmmaker che lavorano e sperimentano nell'ambito del *found footage* (cfr. Wees 1993).

Parliamo di una forma d'arte parassitaria, che lavora le immagini dall'interno, schiudendo una nuova temporalità dell'opera. Si prenda ad esempio Joseph Cornell. La sua passione per il surrealismo, le forme di collage, l'influenza di Max Ernst e il rimontaggio del film *East of Borneo* con una nuova struttura narrativa, un nuovo colore (il blu invece del bianco e nero) rallentando la velocità dei fotogrammi. Questa attitudine all'analisi, al rallentamento, all'emersione dei materiali è in grado di cogliere *un altro tempo*, anche quello che lascia le sue tracce sulla superficie della pellicola.

Rifilmare, dilatare, arrestare il tempo, accelerarlo, modificarne la struttura, analizzarlo per giungere al cuore del medium, per comprenderne il funzionamento. Bruce Conner – artista eclettico, legato al collage, a forme di *assemblage*, vissuto a San Francisco – fu uno dei primi a utilizzare *stock shots*, *newsreel*, *B Movies*, *Stag movies*, materiali filmici venduti a poco prezzo per realizzare i suoi collage (*A Movie* è del 1958).

Lo stiramento della durata giunge al suo parossismo con le famose installazioni video di Douglas Gordon.

Da menzionare anche i lavori di Rebecca Baron e Douglas Goodwin all'interno della serie intitolata *Lossless* (2008). In *Lossless #4* i due applicano un metodo 'grafico' al famoso film di Ernie Gehr, *Serene Velocity* (1970), trasformando ogni *frame* digitalmente e lasciando in vista solo il suo schema grafico: linee diagonali, verticali, campi di forze.

Cory Arcangel, un artista nato nel 1978 a Buffalo nello stato di New York, che elabora le sue installazioni facendo dialogare dialetticamente tecnologie ormai desuete e l'universo dei nuovi *media* che lo circondano, creando lavori curiosi, a volte totalmente pop, kitsch, inseriti in una zona liminare che comprende appunto i due ambiti di ricerca: l'analogico e il digitale.

Che cosa sono tutti questi lavori che abbiamo citato, queste ipotesi parassitarie, questi flussi che perturbano un'opera inscrivendovi una nuova traiettoria temporale? Akira Mizuta Lippit parla al proposito di forme simili a *esergo* "Potremmo chiamare questo corpo d'opera un *ex-cinema*?"

Ci piace pensare che i titoli e gli artisti qui incontrati facciano appunto parte di questo *corpo*.

*Per una metastoria del cinema* – H. Frampton

*Del mondo e del movimento delle immagini* – J. L. Schefer

*Le curve del tempo* – M. Frizot

*La marionetta e la mira* – R. Shiff

## **TEATRO di Attilio Scarpellini**

Nel 2008 il regista Fabrizio Arcuri lavora all'allestimento di uno spettacolo che si intitola *One Day* e il cui sottotitolo suona, in modo piuttosto sintomatico, "finalmente vivere servirà a qualcosa". L'idea di uno spettacolo destinato a ricoprire un'intera giornata ricorda quella cartografia che nel testo dello scrittore argentino *L'artefice* si sovrappone con tale precisione ai contorni e all'estensione del mondo reale da metterlo drammaticamente in discussione. È un'idea che si farà strada, anche a partire dal fallimento produttivo del progetto che, invece di affossarlo, ha finito per rilanciarne il senso in modo altrettanto leggendario, trasformandolo in un riferimento virtuale, o utopico, che moltiplica il suo potere sul piccolo mondo del teatro. L'affresco epico-grottesco immaginato in origine da Arcuri era visivamente ispirato a una gigantografia dell'artista cinese Wang Qingsong, che sarebbe poi stata esposta al Palazzo delle Esposizioni di Roma per la mostra *Cina XXI secolo*. *Dormitory* è un'immagine gremita e concentrazionaria che rappresenta la Cina contemporanea come un immenso dormitorio, un alveare di letti sovrapposti e comunicanti dove decine di personaggi, ciascuno nella propria cella, affrontano la propria vita in modo diverso, ma condividendo la ristrettezza dello stesso spazio.

Il collante tra le nude vite sovrapposte per il regista romano è un continuo sdoppiamento tra la biografia e la rappresentazione, tra attore e personaggio, all'interno di un mondo che, perduta la propria innocenza esperienziale, si presenta già predisposto alla propria spettacolarizzazione. Per l'umanità di *One Day*, insomma, lo spettacolo è una seconda natura che si innesta nella prima, facendo smottare la sua presunta spontaneità dalle parti del *reality show* e di tutte le forme succedanee di iperrealismo televisivo. *One Day* vedeva lontano nell'orizzonte di una mediatizzazione della vita che nel 2008 segnava già culmini di irrealtà vicini all'implosione.

Col suo sguardo warholiano comprendeva, senza ovviamente poterlo contemplare, il futuro set di Avetrana, o la provvidenziale irruzione al Marassi di Genova del teppista serbo noto come Ivan.... Tutto diventava in qualche modo prevedibile per una polaroid scattata nel tempo. Nessuno dei personaggi chiamati in causa dalla cronaca avrebbe resistito alla prova del tempo e anche questo avrebbe dato ragione al teatro di Arcuri, dove il lavoro degli attori, e sugli attori, emana "emittenti persona" (Guccini 2009), identità precarie. Il tramonto del personaggio non è più un problema formale della rappresentazione ma un dato della psicologia sociale, un frutto dell'incapacità di raccontarsi a se stessi nell'ambito di un'esistenza liquida, dove i *comportamenti*, come diceva Hannah Arendt, prevalgono largamente sulle *azioni* (cfr. Arendt 1958, 31).

*Strutture elementari dell'azione* – R. Castellucci, S. Rampelli

*Sogno, scena* – G. Didi-Huberman

*Avvertire l'indicibile, il campo cieco del teatro* – C. Morganti

*Il Pubblico Maiuscolo* – P. Giacchè

## **FOTOGRAFIA di Stefano Chiodi**

La fotografia è uno tra gli agenti decisivi dell'irreversibile trasformazione dei modi di vedere e rappresentare il mondo visibile avvenuta in Occidente nel corso della seconda metà del XIX secolo e introduce una nuova maniera di concepire la sostanza spaziotemporale. Lo scatto del fotografo – come gli altri gesti 'bruschi' e tutte quelle esperienze 'aptiche' che secondo la famosa lettura di Walter Benjamin (cfr. 1939, 396-397) caratterizzano la modernità (l'accensione dei fiammiferi, il ticchettio degli orologi, lo squillo del telefono, l'urtarsi tra i pedoni nella folla ecc.) – introduce anche una fondamentale discontinuità, un ulteriore trauma, nel *continuum* dell'esperienza sensibile: l'immobilizzazione e il ritagliarsi dell'istante per un tempo indefinito. Nello "choc postumo", nel taglio

temporale connaturato al dispositivo fotografico, si introduce un'alterazione irreversibile dei rapporti tra mondo e immagine, dove quest'ultima diviene epicentro di una vera e propria nuova produzione visibile. L'immagine fotografica diventa la levatrice di un nuovo modello di realtà fondato a sua volta su una rivoluzionaria concezione dei rapporti tra spazio e tempo, tra individuo e ambiente, tra coscienza e inconscio.

I costanti tentativi di catturare e riprodurre il movimento da parte di fotografi, inventori, scienziati, s'inquadrano così nella seconda metà dell'Ottocento in un doppio regime: ricerca scientifica e applicazione tecnologica da un lato, esplorazione del potenziale fantasmagorico dell'immagine fotografica dall'altro (cfr le ricerche di ricerche dell'anglo-americano Eadward Muybridge e del francese Etienne-Jules Marey).

Negli anni immediatamente precedenti il primo conflitto mondiale, Anton Giulio Bragaglia, in collaborazione coi fratelli Arturo e Carlo Ludovico riprenderà nell'ambito del movimento futurista l'esperienza di Marey elaborando un metodo originale, il fotodinamismo, in cui si intrecciano aspirazioni scientifiche e poetica spiritualista. Bragaglia assegna proprio alla fotografia il compito di fissare lo sguardo al di là della pura apparenza delle cose, di "rendere ciò che superficialmente non si vede", di "dire e afferrare" ciò che è "indicibile e inafferrabile".

In Gran Bretagna per cercare il "nuovo" e il "non sperimentato" nell'ambito del gruppo vorticista, Alvin Langdon Coburn, mette a punto un singolare dispositivo – subito battezzato *vortoscope*. Il risultato sono immagini singolari, configurazioni complesse in foggia di masse relativamente solide o in cui invece le sfaccettature dei cristalli creano intricati motivi geometrici.

Negli stessi anni in cui si sviluppa l'arco dell'attività di Moholy-Nagy, in Unione Sovietica anche Aleksandr Rodc'enko utilizza la fotografia come strumento al tempo stesso di verifica di nuove ipotesi percettive e come rinnovato linguaggio narrativo. Le posizioni dei due artisti sono in effetti diversissime: se Moholy-Nagy vuole dimostrare le possibilità di una visione allargata non attraverso la rappresentazione ma tramite l'elaborazione di un modello visivo totalmente nuovo, Rodc'enko considera il mondo sociale l'indispensabile punto di riferimento per le sue fotografie, e la nuova visione fotografica un mezzo per interpretare le nuove prospettive politiche e sociali aperte dalla Rivoluzione. Una dei caratteri ricorrenti del lavoro di Rodc'enko è l'utilizzo di sequenze narrative. La pratica di ritrarre aspetti diversi di un singolo soggetto aiuta in effetti a stabilire l'identità modernista del medium.

Un'investigazione che tocca simultaneamente la componente psichica e quella corporea del movimento è al centro anche della breve e intensa produzione fotografica di Francesca Woodman. Tutta l'opera di Francesca Woodman sembra in effetti finalizzata a fotografare ciò che non può esistere se non nella fotografia stessa. L'immagine 'mossa' diventa allora il metodo più adatto a esplorare le caratteristiche peculiari del *medium* fotografico. Il corpo ritratto, perde la coerenza dei suoi contorni e la relazione con il *continuum* temporale. Diviene *qualcos'altro*: una creazione puramente visiva.

*La metropoli e la vita dello spirito* – G. Simmel

*Marey, anatomia di un istante* –M. Tortajada

*Rodcenko fotografo* – A. Lavrent'ev

*Woodman, fabbricare il soggetto* – C. Townsend

## **LETTERATURA di Andrea Cortellessa**

Nel 1926 un vecchio maestro come Thomas Hardy ebbe a lamentarsene con Virginia Woolf: "Hanno cambiato tutto, da un po' di tempo [...] Noi credevamo che vi fosse un principio, un centro, una conclusione. Credevamo nella teoria aristotelica. Adesso, uno di quei racconti finiva con una donna che esce da una stanza" (Woolf 1953, 141). Per un "personaggio-particella", in effetti, entrare e uscire da una stanza non è un gesto così semplice. C'è una pagina di Eddington in cui si descrive il gesto, appunto, di "entrare nella stanza": "è una faccenda complicata! [...] Debbo assicurarmi di poggiare bene il piede su una tavola che viaggia a 30 chilometri al secondo intorno a



Sole [...]. Poi è nuovamente necessario determinare in quale direzione cresca l'entropia del mondo per accertare che il mio passaggio attraverso la soglia è un'entrata e non un'uscita. Effettivamente più facile per un cammello passare attraverso la cruna di un ago che per uno scienziato passare attraverso una porta!" (1929, 282)

Il *campo comune* fra letteratura e scienza, nel Novecento, è all'insegna dell'*anacronismo*: intessuto di anticipi e ritardi, contrattempi e spesso equivoci. Chi lo registra con la consueta ironia è Italo Svevo. Il lungo e bellissimo racconto incompiuto del 1925 *Corto viaggio sentimentale* – 'quasi' uno *stream of consciousness* del protagonista, il signor Aghios, sul treno da Milano a Trieste –va indicato come il testo sveviano a maggiore 'concentrazione relativistica'.

*La verità non è un cristallo che ci si possa infilare in tasca,  
bensì un liquido infinito nel quale si precipita.*  
Musil

*Navigare nella minestra, ma cercar di capire come è fatta.*  
Gadda

Al di là delle coincidenze biografiche (dagli studi d'ingegneria seguiti da quelli di filosofia alla circostanza per cui si trovarono a combattere nella Grande Guerra a pochi chilometri di distanza nell'estate del '16), non si può che concordare con Giancarlo Mazzacurati (1987, 38): è Carlo Emilio Gadda lo scrittore "più consanguineo" di Musil: "il principio dell'esattezza" è in entrambi "un'*attitudine scientifica*, ma anche un'*attitudine etica*", che produce una struttura narrativa digressiva, onnierudita e onninglobante, in cui "il presente" è percepito "come caos" (Mazzacurati 2011).

Significativa la comune *imagery* del 'filo' e del 'garbuglio'. Si ricorderanno il "filo del racconto" e "il filo della vita" nell'*Uomo senza qualità*; ma già nel *Törless* la vita è un "groviglio fitto e arruffato" (Musil 1906, 67; lo stesso *Verwirringen* del titolo viene da *verwirren*, 'scompigliare', e una metaforologia tessile innerva il primo romanzo di Musil: cfr. Monti 1980 e Rota 2007). Ma proprio questo è anche uno dei vettori prediletti dal metaforeggiare di Gadda (cfr. Bologna 1998): il "groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo" è nel *Pasticciaccio* emblema del "vortice", del "punto depressione ciclonica nella coscienza del mondo".

Sin dal primo lavoro di Gadda sul romanzo, dunque, si applicano "sulla materia greve, nel regno insomma della fisica molare" le "leggi del mondo subatomico" (Frasca 2011, 50). Nella formidabile lettura da parte di Gabriele Frasca di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, all'altro capo di questa parabola narrativa, l'"ambo non auspicato del delitto" (Gadda 1946-1957, 71) – il susseguirsi cioè, in tre giorni di marzo del '27 entro il medesimo stabile di Via Merulana 219, di due crimini distinti: il furto di gioielli alla nobildonna Teresa Menegazzi e l'assassinio di Liliana Balducci – si può leggere come esempio di quelle "sinistre azioni a distanza" che Einstein, per ridurre all'assurdo "l'indeterminismo e il probabilismo della teoria quantistica" (Frasca 2011, 57), aveva immaginato nel '35: e cioè che "un evento (l'osservazione di una particella) accaduto in un luogo potesse influenzare istantaneamente [...] un altro elemento posto a una certa distanza" (ivi, 60). Nesso che Einstein e i suoi definivano *entanglement*, ossia 'garbuglio'...

E infine:

*Mentre lo scienziato vede tutto ciò che succede in un punto dello spazio il poeta sente tutto quello che succede in un punto del tempo.*  
Nabokov

*Tutto è connesso.*  
Pynchon

*C'è un mondo dentro il mondo.*

DeLillo

Alla luce tremenda di Hiroshima, d'improvviso, il mondo subatomico diventa visibile a tutti. È iniziata l'era atomica'.

*L'uomo matematico* – R. Musil

*Il personaggio particella* – G. Debenedetti

*Sinistre azioni a distanza* – G. Frasca

*I mondi (il particolare, l'universale)* – G. Mazzoni

**INDICE****Introduzione**

*A ogni mondo il suo tempo* – G. Giorello, con la collaborazione di A. Sparzani

**Musica**

*Lo spessore del presente. Sulla costruzione del tempo musicale nel XX secolo* – G. Borio

*Musica cronometrica e cronoametrica* – P. Suvcinskij

*Successione degli eventi e sviluppo musicale* – T. W. Adorno

*Aperiodicità: veicolo di relazioni formali* – G. M. Koenig

*Grado di preudibilità* – G. Grisey

**Architettura**

*Architettura a orologeria* – M. Biraghi

*Spazio, tempo e architettura* – A. Giedion

*Architettura come seconda lingua* – P. Eisenman

*Architettura e percezione* – S. Holl

*Comporre l'architettura* – F. Purini

**Arti visive**

*La macchina del vuoto. Da Lucrezio a Matta-Clark* – R. Venturi

*Protocollo* – M. Serres

*Una sedimentazione della mente: gli earth projects (1968)* – R. Smithson

*Gordon Matta-Clark* – D. Graham

*Line describing a cone e i film successivi* – A. McCall

**Cinema**

*Inclinazioni* – U. Silva

*Tempo fuori sesto* – A. Cappabianca

*Curve (dell'immagine-tempo)* – B. Roberti

*Anteprima dell'Eterno* – A. Zvetkov Sanguigni

*Incrinature del tempo* – D. Turco

**New Media**

*Oggetti tecnici e processi parassitari* – R. Censi

*Per una metastoria del cinema* – H. Frampton

*Del mondo e del movimento delle immagini* – J. L. Schefer

*Le curve del tempo* – M. Frizot

*La marionetta e la mira* – R. Shiff

**Teatro**

*La caduta nell'umano. Per un teatro minore* – A. Scarpellini

*Strutture elementari dell'azione* – R. Castellucci, S. Rampelli

*Sogno, scena* – G. Didi-Huberman

*Avvertire l'indicibile, il campo cieco del teatro* – C. Morganti

*Il Pubblico Maiuscolo* – P. Giacchè

**Fotografia**

*La macchia umana. Tempo, figura, fotografia* – S. Chiodi

*La metropoli e la vita dello spirito* – G. Simmel

*Marey, anatomia di un istante* – M. Tortajada

*Rodcenko fotografo* – A. Lavrent'ev

*Woodman, fabbricare il soggetto* – C. Townsend

**Letteratura**

*L'impero invisibile* – A. Cortellessa

*L'uomo matematico* – R. Musil

*Il personaggio particella* – G. Debenedetti

*Sinistre azioni a distanza* – G. Frasca

*I mondi (il particolare, l'universale)* – G. Mazzoni

**Postfazione**

*Il piano inclinato del tempo* – A. Bonito Oliva

**Apparati**

*Lemmario* a cura di M. Rebecchi, D. Voso, E. Camporesi

*Bibliografia generale* a cura di A. Cortellessa

*Indice dei nomi*

**Biografia**

**Achille Bonito Oliva** è professore di Storia dell'arte contemporanea all'Università La Sapienza di Roma. Curatore della XLV Biennale di Venezia e di numerose mostre nazionali e internazionali fra cui: *Amore mio* (1970), *Vitalità del negativo* (1970), *Contemporanea-Arte* (1973), *Aperto '80* (1980), *Avanguardia Transavanguardia* (1982), *Ubi Fluxus ibi motus* (1990), *Minimalia* (1997), *Le tribù dell'arte* (2001), *Mario Schifano* (2008), *Mettere all'Arte il Mondo: Alighiero & Boetti* (2009), *Gino De Dominicis. L'immortale* (2010), *La Transavanguardia italiana* (2011). *Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres de la République Française*, ha ricevuto il premio per la critica *Biennale di Pechino*. Tra le sue pubblicazioni: *Il territorio magico* (Centro DI, 1971); *L'ideologia del traditore* (prima edizione Feltrinelli, 1976; ristampa aggiornata Electa 2012); *La Transavanguardia italiana*, (Politi, 1980); *Dialoghi d'artista* (Skira, 2008), *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo* (Electa, 2010); *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo vol II* (Electa, 2013). Collabora con il quotidiano *La Repubblica* e con *Il Giornale dell'arte*.