

Lecture/Riletture

Ricordati che sei un artista, non un professore. Sei lezioni di disegno di William Kentridge

Massimiliano Ciammaichella

La straordinaria opera di William Kentridge è la testimonianza di un intenso, pluriennale e produttivo lavoro che si relaziona con le dinamiche di una complessità radicata nel contesto culturale e politico di appartenenza, per cui riuscire a interpretarlo significa confrontarsi con un universo visivo capace di specchiare una precisa esigenza personale, nel privilegiare il medium del disegno e nella libertà di ibridarlo con il cinema e il teatro.

L'artista nasce a Johannesburg nel 1955 e le sue origini ebraiche sono risalenti al ceppo familiare paterno. I Kantorowicz, infatti, abbandonarono la Lituania per fuggire dalle persecuzioni razziali dell'impero russo di fine Ottocento e, una volta giunti in Sudafrica, modificarono il cognome adattandolo alle sonorità anglofone. Ma per quanto il decorso della storia sembri rovesciare i ruoli sociali dei protagonisti, essere bianchi non significa vivere da spettatori passivi l'abominio dell'*apartheid*. «Passare dallo status di minoranza perseguitata a quello di élite privilegiata è una condizione ideale per dimostrare il fondamento arbitrario del razzismo» [Burgio 2014, p. 12]. Questo è quanto si propongono di fare i genitori di William Kentridge, in qualità di avvocati che difendono i diritti dei neri.

Il 21 marzo del 1960, durante una manifestazione pacifica organizzata dal

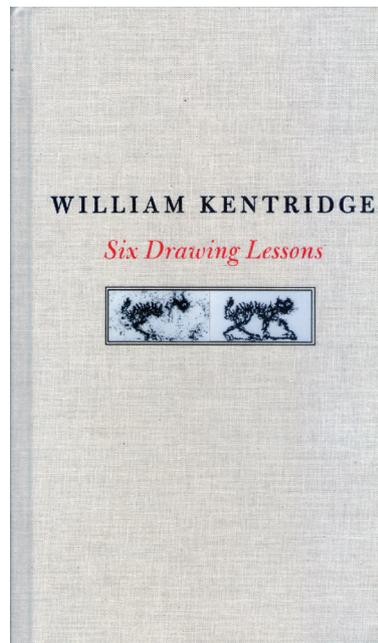


Fig. 1. Copertina della prima edizione in inglese [Kentridge 2014] e di quella italiana [Kentridge 2016].

PAC [1] nella township di Sharpeville – per protestare contro il decreto governativo dello Urban Areas Act che obbligava i cittadini di colore ad esibire un documento comprovante il diritto di accesso alle aree riservate ai bianchi, solo ed esclusivamente per motivi di lavoro [2] –, la polizia sparò ad una folla di dimostranti colpendoli anche alle spalle. Furono uccise 67 persone, ferite 186 e arrestate 18011 [Pelliccioni 1972, p. 655]. Sydney Kentridge ebbe un ruolo centrale nell'assistere alcuni familiari delle vittime e, successivamente, balzò alle cronache per il processo sulle sospette cause di morte di Steve Biko, fondatore del movimento studentesco dei *Black Consciousness*, che aveva promosso le proteste di Soweto contro il governo segregazionista. L'arresto del 18 agosto 1977 fu l'ultimo dei tanti: la vicenda si concluse con la morte dell'attivista, avvenuta il 12 settembre dello stesso anno. Quanto alle motivazioni, la polizia penitenziaria dichiarò che furono indotte da uno sciopero della fame, ma la realtà dei fatti dimostrò che venne più volte torturato, così quando l'avvocato Kentridge interrogò il tenente colonnello Pieter J. Goosen, chiedendogli che diritto avesse di tenere un uomo in catene per 48 ore, il dibattito si articolò nelle seguenti modalità dialettiche: «Goosen: Ho il pieno potere di farlo. I prigionieri potrebbero tentare il suicidio o scappare. Kentridge: Dia una risposta onesta. Dove ha acquisito i suoi poteri? Goosen: È il mio potere. Kentridge: Voi siete al di sopra delle leggi? Goosen: Ho pieni poteri per garantire la sicurezza di un uomo. Kentridge: La mia domanda si riferisce allo statuto. Goosen: Noi non lavoriamo sotto gli statuti. Kentridge: Grazie mille. Questo è ciò che abbiamo sempre sospettato» [Parker, Mokhesi-Parker 1998, p. 56] [3].

In un contesto familiare nel quale i propri genitori assumono ruoli *super partes* nella difesa dei diritti della persona – indipendentemente dall'etnia di appartenenza –, cresce e si forma William Kentridge, registrando le traumatiche memorie di un processo di liberazione decisamente orientato ad una decoloniale politica che riflette sul significato più intimo del termine 'potere', interrogandosi sulle sue declinazioni in un rapporto diretto e incrociato fra il sostantivo e il verbo. Il primo approccio al razzismo è precoce e decisamente scioccante, perché risale ai tempi del massacro di Sharpeville, quando a soli sei anni, incuriosito da una scatola gialla posizionata sulla scrivania del padre, convinto di trovare dei cioccolatini al suo interno, furtivamente la apre e vede le fotografie di cadaveri smembrati e senza testa [Kentridge 2005, p. 99].

«Queste immagini documentarie, con il loro apparato scientifico di appunti, diagrammi e frecce, torneranno spesso nell'immaginario dell'artista. Il riferimento al documento porterà un forte bagaglio di denuncia sociale» [Burgio 2014, p. 14].

Dopo la laurea in scienze politiche, conferitagli nel 1976 presso l'Università di Witwatersrand, William Kentridge coltiva la sua passione per il disegno iscrivendosi ai corsi di stampa e incisione della Johannesburg Art Foundation, poi nel 1981 decide di frequentare l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Gli studi condotti lo portano a lavorare nel cinema e nel teatro, anche in qualità di attore, regista e scenografo. Tra i più significativi e riconosciuti artisti a livello globale, nel 2012 viene invitato dall'Università di Harvard a tenere un ciclo di lezioni, così i contenuti delle prestigiose *Charles Eliot Norton Lectures* vengono raccolti, integrati e pubblicati due anni dopo dallo stesso autore.

L'introduzione al libro *Sei lezioni di disegno* si apre con l'entusiastico annuncio fatto al padre, telefonicamente, in merito all'invito e alla risposta ricevuta: «hai qualcosa da dire? [...] Non sei obbligato ad accettarlo» [Kentridge 2016, p. 9]. Il lavoro di preparazione è complesso e si concentra sulle specifiche tematiche di una pratica artistica che problematizza le origini dei medium a disposizione, conferendo nuova vita a tecnologie obsolete che vengono rimodulate e attualizzate, in una sorta di critica nei confronti dei processi di recessione e censura, propri del Sudafrica in cui si è formato. Pertanto, la rappresentazione si fa manifesto politico di un anacronistico e involontario impedimento, nell'essere in sincronia con i tempi di un mondo in divenire. È un atto di denuncia che costringe a scomporre e a ricomporre il testo e l'immagine di un falsato supporto mediatico, sul quale scrivere il disegno animato di una storia credibile che evidenzia i vuoti, le incongruenze e le contraddizioni di un presente dilatato, in modo tale da anticipare le traiettorie di un futuro possibile, il cui decorso, a partire dagli anni Novanta, comincia ad intravedersi.

Una serie di frasi sintetizzano i pensieri ricorrenti della propria esistenza. Sono sintetici appunti scritti in sequenza, su un foglio di carta da tagliuzzare e dividere in sei parti, a comporre un collage dal quale estrapolare gli spunti testuali necessari alla formulazione dei contenuti delle lezioni (fig. 2).

L'imperativo è sempre lo stesso: concentrarsi sul primato dell'immagine per risalire all'idea che la sostanzia.

Per quanto riguarda la prima *lecture*, intitolata *Encomio delle ombre*, si inizia con la proiezione di un filmato nell'auditorium, realizzato nel 1999 per la Biennale di Istanbul. Si tratta di *Shadow Procession*.

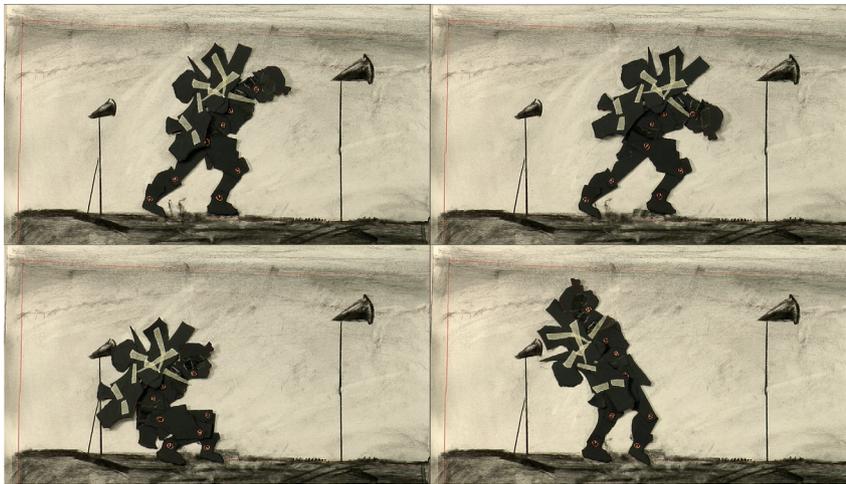
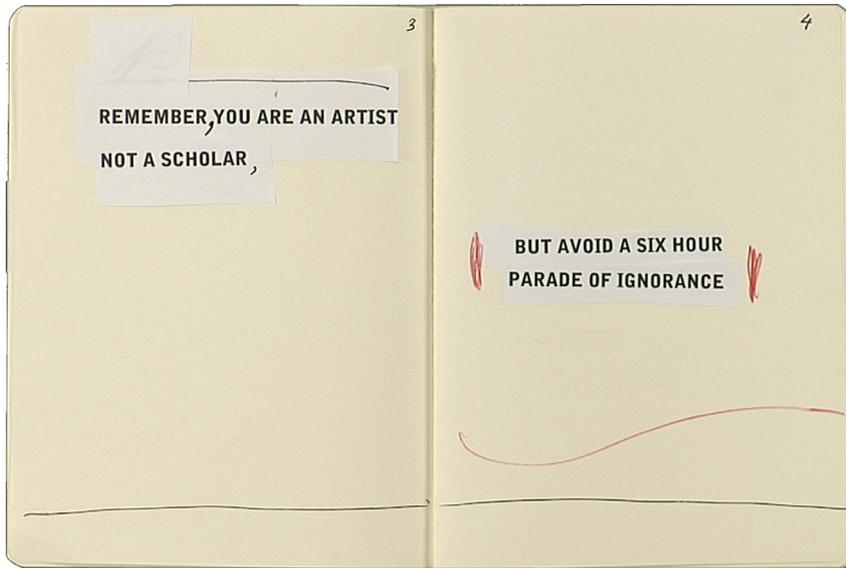


Fig. 2. William Kentridge, collage su taccuino estratto dagli appunti preparatori delle sei lezioni, 2012. © William Kentridge.

Fig. 3. William Kentridge, disegno con marionetta snodata in carta. Prima lezione, 2012. © William Kentridge.

Piccoli frammenti di carta nera ritraggono le sagome snodate di personaggi e oggetti collegati da fili di ferro, mossi manualmente in una sorta di teatrino delle marionette in cui ogni singola posa viene minuziosamente programmata e fotografata, per montare le sequenze animate, a passo uno, di un viaggio senza meta.

Disegno e movimento sono una pratica del pensiero, ma anche azioni fisiche che costringono l'artista ad allontanarsi dalle sue immagini per fotografarle e riprendere subito dopo il lavoro, in un'alternanza di spostamenti continui [Maltz-Leca 2013, pp. 139-140].

Poiché l'immagine, statica o in movimento che sia, è sempre l'esito di un'operazione artistica, percorrere il viaggio a ritroso nel verificare la reale aderenza del messaggio veicolato con l'idea che l'ha originato significa svelare l'intero processo costruttivo. Così si parte da molto lontano e si arriva alla *Repubblica* di Platone del 360 a.C., nel momento in cui, nel settimo libro, viene affrontato il mito della caverna. Socrate descrive i prigionieri incatenati ai piedi e al collo che non possono muovere, costretti a guardare avanti in un percorso di interrogazione sulla verità dell'esistenza, resa credibile dalle proiezioni delle loro ombre [Maltese 2015, pp. 249-251]. In quelle nere, del corteo rappresentato, la sfida di Kentridge sta nel raggiungere il grado minimo di riconoscibilità dei soggetti che le hanno prodotte: viaggiatori direzionati non si sa dove, «minatori che si caricano sulle spalle pezzi di una città, pensionati trasportati con la carriola. Un inventario di persone specifiche come si vedono sui giornali e nei notiziari o per le strade di Johannesburg» [Kentridge 2016, p. 13] (fig. 3).

In un'inversione dialogica, rispetto ai temi della prima, la seconda lezione

intercetta le geografie culturali di un viaggio di ritorno, le cui tappe salienti sono scandite dai tempi dei ricordi che attraversano il tortuoso passaggio dalle tenebre alla luce, nel mettere assieme i cocci e le possibilità interrotte di una breve storia delle rivolte coloniali.

La proiezione fotografica e il dispositivo che la origina sono le principali fonti di lettura fenomenica, ma anche ausili di progettazione delle opere.

Si parte da tre scatti: il primo ritrae la chiesa battista fatta costruire dal pastore John Chilembwe sulla collina di Chiradzulu nel Nyasaland [4]; la seconda la astrae in una massa fumosa che, in realtà, documenta l'atto dinamitardo che la fa esplodere nel 1915; la terza ne svela le macerie e viene riprodotta in moltissime copie, diventando una popolare cartolina da spedire in tutte le colonie britanniche.

Tre immagini in bianco e nero, quindi, sintetizzano la triste vicenda del pastore che aveva inviato una lettera al quotidiano *Nyasaland Times*, subito dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, nella quale chiedeva al governo quali aspettative avrebbero avuto i nativi a conclusione di un conflitto nel quale erano costretti a partecipare.

Ovviamente la lettera non venne pubblicata dal quotidiano e Chilembwe organizzò una rivolta che si concluse con la sua uccisione, l'impiccagione dei soggetti coinvolti attivamente e una serie di arresti.

Tutto ciò che precede e segue questa orribile vicenda rimane nella memoria fotografica, per vent'anni rinchiusa in un cassetto dello studio di Kentridge, ma mai dimenticata e foriera di una sprezzante critica al movimento culturale dell'illuminismo, anche quando il contesto esibito sposta l'attenzione dalla cruda realtà allo spazio democratico del teatro. Allora il dispositivo sce-

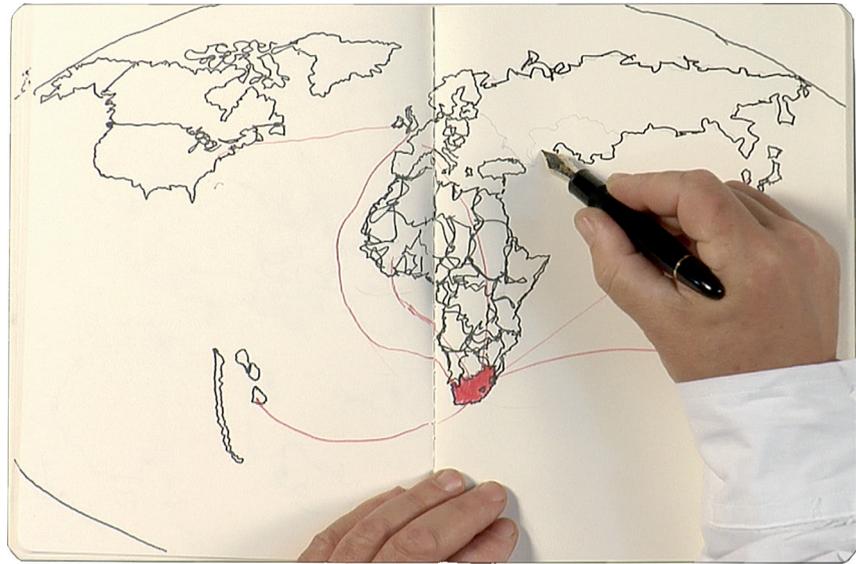


Fig. 4. William Kentridge, *mappa che si restringe*. Seconda lezione, 2012. © William Kentridge.

nico viene reinventato: funziona come una camera oscura nella quale l'artista escogita strategie di attraversamento del nero, allo scopo di «dimostrare la necessità del buio, dell'ombra, per rendere visibile qualunque cosa» [Kentridge 2016, p. 43].

I disegni preparatori per le scenografie del *Flauto magico* di Mozart [5], del 2005, vanno intesi come negativi di una pellicola fotografica da montare sulle quinte di una maquette a scala ridotta del teatro, sulla quale testare gli effetti di proiezione delle sequenze animate, assecondando una regia atta a suggerire l'impietosa valenza oggettuale che il 'Potere' ha conferito ai medium visivi, nel documentare l'immagine del Sudafrica. Da qui l'esigenza di trattare il supporto del disegno come una lavagna nera, sulla quale narrare una finzione che si sovrappone alla realtà.

«La telecamera e la lavagna risuonano entrambe dei temi delle relazioni di potere e della storia coloniale. La macchina fotografica era uno strumento fondamentale del potere imperiale, usato per appropriarsi delle 'terre vergini' e di tutto ciò che le comprendeva, dal paesaggio agli uomini e agli animali; d'altra parte, la lavagna è lo strumento dell'insegnante e caratterizza il mago e mentore Sarastro» [Guarracino 2010, p. 273] [6]. L'album da disegno, invece, è il mezzo sul quale ricondurre una geografia sociale risalente ai tempi della propria gioventù, quando il mondo mutava forma e prendeva le distanze dal Sudafrica, restringendo la mappa della modernità per allargare quella dell'esclusione (fig. 4).

Poi la lente di ingrandimento si focalizza sulla città di Johannesburg, entro la quale orbitano gli argomenti della



Fig. 5. William Kentridge, *anamorfosi cilindrica. Quarta lezione*, 2012. © William Kentridge.

terza lezione che intende ricostruire una sorta di cartografia dei ricordi, metaforicamente descritta nella forma di un collage di documenti, fotografie e ritagli da ricondurre all'intimità del proprio studio, dove i tempi lunghi del pensiero progettuale si confrontano con la voracità degli istanti interrotti dalle contraddizioni vissute.

C'è un foglio bianco, un carboncino e una gomma da cancellare e l'invenzione del *Disegno per Proiezione* – che rende celebre l'artista nei primi anni Novanta [7] –, a determinare le animazioni fatte di innumerevoli scatti fotografici, ripresi da una vecchia fotocamera Bolex o Ariflex.

Il foglio è sempre lo stesso e Kentridge disegna, osserva, si allontana e fotografa, poi cancella, ridisegna, fotografa nuovamente, ripetendo

questa prassi in modo quasi maniacale [Krauss 2000, pp. 5-7]. Ciò che sorprende davvero è l'indizio della traccia che rimane dopo ogni cancellatura, nella stratificazione multipla di immagini in movimento che fanno da eco a un senso di incertezza nel mettere assieme le incoerenze di una memoria storica lontana, oppure vissuta personalmente, per cui il tempo rallenta e si ha bisogno di riflettere.

«Una cosa vista di sfuggita per un istante impiega magari un giorno, o più di un giorno, per essere disegnata. Piacere, frustrazione, insicurezza, emozioni evocate dai materiali e dall'attività creativa, prendono il posto dell'impulso iniziale. Sopravvive un legame con il pensiero originario, che però resta in attesa. L'impulso è spedito in sala d'aspetto mentre si svolge il lavoro concreto» [Kentridge 2016, p. 83].

La quarta lezione si intitola *Epistemologia pratica: vita nello studio*; William Kentridge racconta di aver filmato il figlio di otto anni con in mano un barattolo di colore, lo ha aperto e ha rovesciato la vernice su una parete dello studio, poi ha buttato per terra le matite e strappato i fogli di carta in piccoli pezzi da sparpagliare in giro. Il film è stato montato al contrario e gli è stato mostrato. Ai suoi occhi? Una magia.

È evidente come la bravata di un piccolo monello, in verità, sia il frutto di un'azione programmata. Saperato lo stupore, comunque, il bambino chiede al padre se può ripeterla, ma gli viene fatto notare che prima bisogna ripulire tutto, anche il muro imbrattato.

La scelta del medium in questo caso determina le regole di un gioco che nella sua reiterazione, diretta e inversa, allude all'utopia di un mondo perfetto. Se interrogarsi sul funzionamento dello strumento in dotazione equivale a comprenderne profondamente la grammatica, si può tornare indietro fino alle origini del precinema, per sperimentare non tanto i limiti quanto le possibilità offerte dal fenachistoscopio, dal prassinoscopio o dallo zootropio. Proseguendo il viaggio a ritroso si incontrano altri dispositivi ed è facile riscontrare come si crei sempre un rapporto di complicità fra azione, regola e conoscenza del mezzo nella convincente credibilità di un'illusione (fig. 5).

Per quanto riguarda la quinta lezione, Kentridge esordisce dichiarando la propria difficoltà nell'averla preparata. *Encomio della cattiva traduzione*, in effetti, sembra voler smontare gli assunti precedentemente postulati. Sul tavolo ci sono gli appunti, ma nell'attesa che pensieri e costrutti di senso



Fig. 6. William Kentridge, linoleografia. Quinta lezione. © William Kentridge.

trovino la loro armonica coesistenza, le ispirazioni arrivano dalla preparazione di una serie di linografie [8] stampate sugli strappi delle pagine di una vecchia enciclopedia (fig. 6). Poco dopo, i frammenti di un bestiaro obsoleto rimasti nell'elenco degli scarti del taccuino, fra le tante frasi utilizzate nelle lezioni precedenti, si intrecciano con una parola ricorrente di cui non si ricorda il significato: *asen*. La risposta è in un libro di storia dell'arte africana, nel quale si chiarisce che questa sorta di piccolo altare commemorativo dei defunti è un piccolo disco di ferro, largo circa trenta centimetri, al di sopra del quale si posizionano sagome metalliche raffiguranti persone, oggetti e animali che ricompongono metaforicamente il cerchio e il teatro della vita. Si apprende che sono tre gli attori coinvolti nella sua realizzazione: la persona morta, il committente che si fa carico di descriverla e l'artigiano che la deve interpretare.

«Tra le istruzioni del committente e la realizzazione dell'*asen* c'è un vuoto. Un elenco di richieste da parte del donatore e una proposta di soluzioni e riflessioni da parte dell'artigiano. L'*asen* diventa un rebus, un testo fatto con le parole incastonate nelle immagini, un enigma privato da leggere. Ma poi passa il tempo, il committente raggiunge il protagonista dell'*asen* nella morte; non è più tra i vivi per ricordare le domande che aveva posto e per spiegare il collegamento fra l'artigiano e le sue risposte» [Kentridge 2016, p. 113], tuttavia rimane l'artefatto.

La sesta lezione: *Anti-entropia*, a differenza delle altre, non fa mai riferimento alla rassicurante compiutezza delle opere del passato, semmai condivide gli interrogativi di una ricerca artistica in fieri.

The Refusal of time e *Refuse the hour* [9], sono rispettivamente un'installazione e una performance strutturata in sette capitoli, cinque dei quali rientrano in quest'ultima Norton lecture.

Nel primo caso l'idea di un ordine controllato, che omogeneizza il tempo meccanico del mondo, si confronta con l'arbitrio dei confini artificiali con cui si è deciso di recintare le culture africane, quindi la misura aritmetica della durata non può essere confrontata con quella dell'esperienza vissuta. Sequenze di immagini vengono proiettate sulle pareti e convivono con il ticchettio delle video proiezioni di metronomi che si moltiplicano, accelerando o decelerando i ritmi di un inevitabile caos [Huyssen 2017, pp. 88]. *Refuse the hour*, invece, utilizza il disegno e il collage in un montaggio video nel quale la manipolazione degli eventi narrati riflette proprio sulla non linearità del flusso temporale [Le Borgne 2013, p. 502] (fig. 7).

Il tempo pneumatico è quello che ci condiziona e programma l'avvicinarsi delle nostre azioni, portandoci addosso lo strumento che le regola in un corpo a corpo continuo. L'orologio geografico, invece, misura le distanze. «Il mondo è stato coperto da un enorme gabbia schiacciata di fusi orari, linee di controllo condivise, che si irradiano tutte dalle stanze del tempo europee» [Kentridge 2016, p. 140], ma la resistenza al dominio coloniale mette in luce la frammentarietà di un'entropia che restituisce solo le schegge di un ordine pilotato.

Tanto vale concentrarsi sul tempo sospeso, nel quale si raccolgono i cocci, gli strappi, i lacerti, gli scarti, per ricomporli e trarre da essi un significato. Questo è ciò che deve fare l'artista.

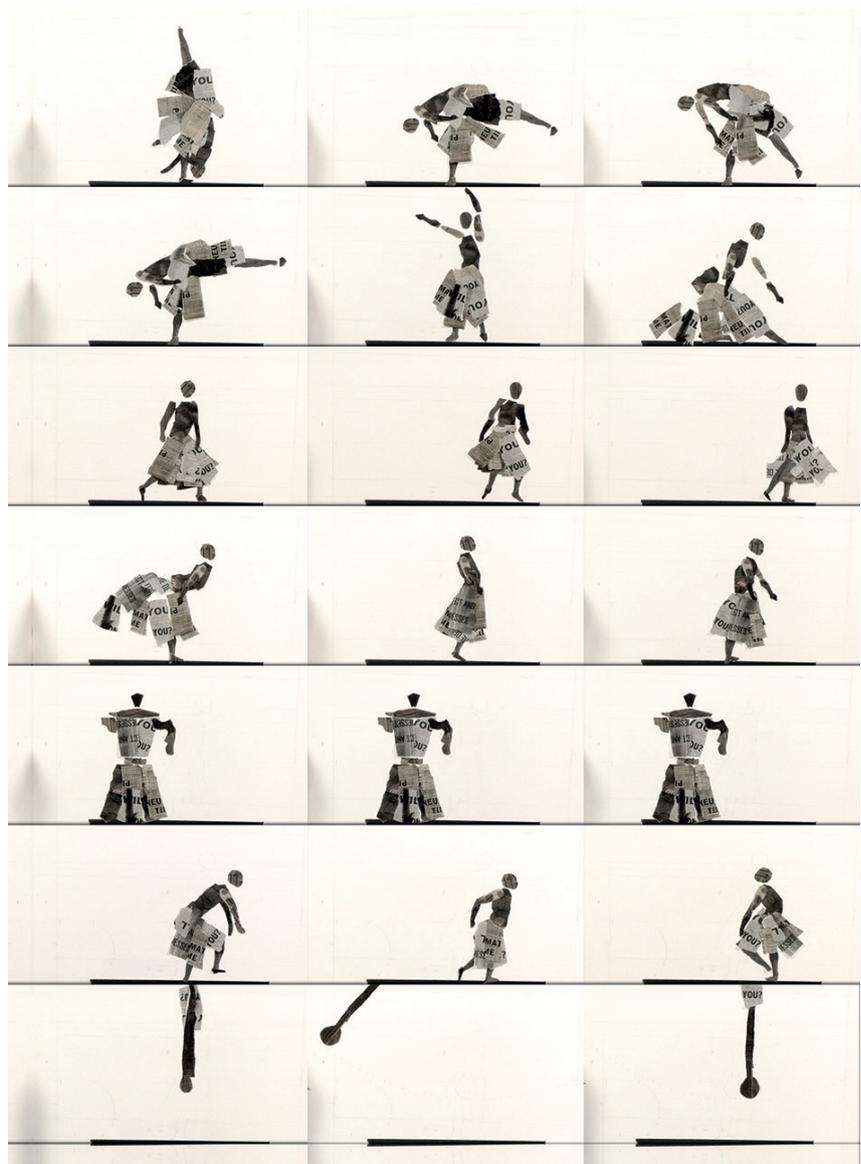


Fig. 7. William Kentridge, disegni e collage per le video proiezioni di *Refuse the hour*. Sesta lezione, 2012. © William Kentridge.

Note

[1] PAC: Acronimo di Pan Africanist Congress of Azania, identifica il partito politico panafricano fondato nel 1959.

[2] Il *pass law*, imposto nel 1952, era una sorta di passaporto lascia passare per i neri. Fu abolito nel 1986.

[3] Traduzione dell'autore.

[4] Il Nyasaland fu un protettorato britannico dell'Africa centrale, istituito nel 1907,

corrisponde con l'odierno stato del Malawi che ha conquistato la propria indipendenza nel 1964.

[5] William Kentridge produce moltissimi schizzi, disegni e incisioni evolvendo il lavoro in due installazioni: *Preparing the Flute* del 2005 e *Black Box/Chambre Noire* del 2006. In entrambe le maquette di un palcoscenico teatrale integrano marionette e musiche azionate da un computer.

[6] Traduzione dell'autore.

[7] Si veda ad esempio il cortometraggio *Monument*, del 1990.

[8] La linografia, o linoleografia è una tecnica di stampa data dall'incisione di una matrice in linoleum.

[9] *The Refusal of Time* è stata presentata nella sua forma compiuta a *Documenta 13*, Kassel, nel 2012.

Autore

Massimiliano Ciammaichella, Dipartimento di Culture del Progetto, Università luav di Venezia, ciamma@juav.it

Riferimenti bibliografici

Burgio, V. (2014). *William Kentridge*. Milano: Postmedia.

Guarracino, S. (2010). The Dance of the Dead Rhino: William Kentridge's Magic Flute. In *Altre Modernità*, n. 4, pp. 268-278.

Huysen, A. (2017). The Shadow Play as Medium of Memory in William Kentridge. In R. Krauss (a cura di). *William Kentridge*, pp. 77-98. Cambridge-London: MIT Press.

Kentridge, W. (2016). *Sei lezioni di disegno*. Cremona: Johan & Levi.

Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons*. Cambridge: Harvard University Press.

Kentridge, W. (2005). *Black Box/Chambre Noire*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 99

Krauss, R. (2000). "The Rock": William Kentridge's Drawing for Projection. In *October*, n. 92, pp. 3-35.

Le Borgne, F. (2013). Sobre Refuse The Hour, Kentridge e seus Espaços-Tempos de Criação. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 2, pp. 498-514.

Maltese, E.V. (a cura di). (2015). *Platone. Repubblica*. Roma: Newton Compton.

Maltz-Leca, L. (2013). Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change. In *Art Bulletin*, n. 1, vol. 95, pp. 139-165.

Parker, P., Mokhesi-Parker, J. (1998). *In the Shadow of Sharpeville. Apartheid and Criminal Justice*. London: Macmillan Press.

Pelliccioni, F. (1972). Ascesa e tramonto del liberalismo in Sud Africa. In *Africa*, n. 4, pp. 651-658.