

Interieur

Per una Patognomica nelle opere di Francesco De Grandi e Andreas Thein

Il Vero non ha finestre, Walter Benjamin

Una delle più interessanti e più liminari diatribe settecentesche vide protagonisti due intellettuali tedeschi, Johan Caspar Lavater e Georg Christoph Lichtenberg. L'oggetto della diatriba era la cosiddetta Fisiognomica, ovvero il metodo per conoscere gli aspetti del carattere dell'uomo attraverso l'analisi dei tratti del volto. Lavater sosteneva che le passioni e le abitudini imprimevano segni indelebili sul volto e che un impulso dell'anima ripetuto più volte lasciasse un'impronta incancellabile sul viso. Una sorta di ermeneutica del volto, il cui fine era quello appunto di dedurre dai tratti facciali ogni predisposizione umorale dell'uomo e, quindi, il suo passato, presente e futuro. Lichtenberg si oppose a questa teoria, volgendo verso lo studio dei tratti mobili del viso, rivelatori, secondo lo studioso tedesco, dell'emozioni umane più recondite, definendone lo studio col termine di Patognomica. Indispensabile per comprendere l'uomo è, quindi, l'osservazione e l'interpretazione dei volti, nella loro fase dinamica, nella mobilità dell'espressione.

Edgar Allan Poe trasse un'intuizione da questa diatriba e ne spostò l'oggetto di analisi, tanto nei suoi testi narrativi quanto in quelli teorici, dal volto allo spazio abitato e costruito dall'uomo, ovvero su uno spazio circoscritto, in cui la presenza umana esiste solo nel rapporto con gli oggetti, con l'ambiente e soprattutto nelle tracce che l'uomo imprime su di essi. Un passaggio che si declina nell'infinita dialettica tra interno e esterno attraverso la memoria delle e nelle cose più che degli e negli uomini. Le espressioni fisiognomiche si radicalizzano negli oggetti permettendo loro e con allo spazio stesso di produrre significato, dal dettaglio alla sua interezza. È lo sguardo dell'uomo, per Poe, sugli oggetti e sullo spazio circoscritto, che fa produrre senso allo spazio. *The room is a picture*¹, la stanza è un'immagine che esiste solo nel rapporto tra l'uomo che la osserva e la determina e lo spazio determinato e osservato dall'uomo. Con Poe lo spazio diventa *mood-oriented*, ovvero orientato sugli stati d'animo dell'uomo, sorgendo dalla relazione tra soggetto percipiente e oggetto percepito dando forma, così, ad una *unità espressiva chiusa*.

Spazio circoscritto, dialettica interno/esterno, e quella tra soggetto percipiente e oggetto percepito – categorie declinate all'interno di un'unità espressiva chiusa – sono queste le chiavi per leggere le opere di Andreas Thein e Francesco De Grandi in **Interieur**. I due artisti riescono a produrre un rapporto individuale serrato tra osservatore e opera riducendo e aumentando lo spazio in cui le opere stesse sono installate. Ogni opera diventa quindi un'unità espressiva chiusa che, come in Poe, si innesca solo attraverso lo sguardo dell'osservatore.

Il processo attraverso cui si giunge a tale rapporto serrato, individuale e intimo, è dato dalla scelta che i due artisti pongono alla base delle loro opere, ovvero quella di dotarle di *dispositif* della

¹ Poe, E. A., *Essays and reviews: Theory of poetry*, Literary Classic of the United States, New York, 1984. p. 545.

visione, incorporati come nelle fotografie di Andreas Thein o utilizzati come contenitori e filtri da Francesco De Grandi.

Il fotografo tedesco Andreas Thein fotografa spazi interni scevri da qualsiasi figura umana. Nella serie **Sakraler Raum** questi sono luoghi o elementi osservati comunemente nelle chiese oppure spazi privati, il cui l'accesso è consentito solo agli officianti. Ma Thein non si sofferma semplicemente sul concetto di spazio inteso come luogo in cui si svolgono le azioni all'interno di una chiesa come in *Bleichtstuhl (Confessionale)*: in **Sakraler Raum** l'occhio tecnicizzato si concentra anche su spazi nascosti, su tutti quegli elementi che posseggono la capacità di contenere, racchiudere e in questo senso nascondere allo sguardo più immediato. Così i suoi scatti si dedicano agli armadi aperti delle sacrestie in cui vengono conservati gli indumenti degli officianti come in *Schrank #3 (Armadio #3)*, ai tabernacoli vuoti in *Tabernakel #5 (Tabernacolo #5)*, alle custodie dei calici in cui si versa il vino per la messa *Kelchkoffer*, o ai cassetti che contengono vecchie bibbie. Nell'opera tratta dalla serie **Eigenheim**, invece, Thein decide di ritrarre una semplice scala interna di legno, *Treppenhaus (Tromba delle scale)*, semplice perché visibilmente artigianale, riparata e riaggiustata nel corso degli anni. Ogni opera di Thein, quindi, ritrae solo spazi interni, ma accanto a questa scelta radicale però l'artista ne pone altre due. Tutte le foto infatti incorporano una *Rahmenschau (visione incorniciata)*, una cornice interna all'immagine, ovvero ogni immagine possiede *in sé* una cornice che ne circonda i confini. Con questa scelta il fotografo rifunzionalizza un motivo visuale che ebbe una grande diffusione nel periodo della pittura fiamminga e soprattutto nel romanticismo, si pensi al Friedrich di *Donna alla Finestra* o allo Schinkel de *Veduta tra le rocce*. Il *Rahmenschau* in Thein, così come nelle sue altre espressioni, rappresenta un vero e proprio principio della visione², un apparato che, come per Foucault³, comprende tanto dispositivi tecnici che strategie culturali. Prolegomene del *Rahmenschau* è sicuramente la finestra *albertiana*, ovvero la tela pittorica intesa come finestra prospettica attraverso cui è possibile osservare, da una posizione esterna e privilegiata, il mondo nella sua totalità, il mondo visibile, che si struttura in funzione del singolo occhio astratto della finestra/tela. Ma l'osservazione dalla e per la finestra cela il principio regolatore dell'occhio tecnicizzato che tenta di razionalizzare e ordinare tutto quello che si trova al suo interno. Delimitare, inquadrare, significa anche focalizzare lo sguardo – mettere a fuoco – sullo spazio circoscritto, sugli elementi ritratti, sulla composizione stessa dell'immagine ritratta. A corroborare questo principio regolatore si pone un'altra scelta radicale rispetto al mezzo fotografico: le opere di Thein vengono presentate nella scala di rappresentazione 1:1 in modo che le fotografie abbiano le stesse dimensioni dell'immagine reale ritratta. Ogni immagine è nella sua bidimensionalità quello che è nella sua tridimensionalità reale. Con questa caratteristica paradigmatica Thein entra nel cuore del dibattito sul formato, sulle dimensioni, delle opere d'arte. La possibilità e la scelta di stampare foto di grandi dimensioni, infatti, annulla la distanza che intercorreva fin dalla sua nascita tra fotografia appunto e pittura o scultura, con l'abbattimento della differenza di formato – dovuto oltre che alle invenzioni tecnologiche anche alla spinta della *Scuola fotografica di Düsseldorf* dei coniugi Becher e dei loro allievi (Gursky, Höfer, Ruff tra gli altri)

² Langen, A., *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Diederichs, Düsseldorf, 1934.

³ Foucault, M., *Sorvegliare e Punire*, Einaudi, Torino, 1993, p. 218.

di cui l'opera di Thein si pone in un rapporto di continuità – la fotografia può raggiungere il respiro delle opere monumentali e architettoniche⁴.

Il formato per Thein è però una scelta necessaria, dettata dalle dimensioni reali dell'oggetto, che produce un effetto di decontestualizzazione e quindi di alienazione dell'oggetto ritratto e, allo stesso tempo, diventa elemento fondante e strutturale dell'opera stessa. Spazi interni, *Rahmenschau* e scala di rappresentazione 1:1 fungono da leva nella creazione di un rapporto intimistico e speculare tra opera e osservatore. Paradossalmente, la tendenza a razionalizzare nella fotografia di Thein spinge chi osserva in un flusso continuo tra interno ed esterno alla ricerca delle tracce dell'uomo sugli oggetti e gli ambienti ritratti, a indagare, trasformando l'osservatore in un fisionomista dell'interieur⁵, e ancora facendogli proiettare *patognomicamente* i propri ricordi e stati d'animo all'interno dell'opera. Una sorta di sguardo di Medusa innescato dalla metonimica formato/cornice interna/spazi chiusi che pietrifica l'osservatore e lo intrappola all'interno di un *significante immaginario* alla ricerca di se stesso, facendo assumere alla fotografia di Thein i connotati di uno specchio reale. Ma a differenza di questo dove può venir proiettato di tutto, "c'è una cosa, una sola, che non vi si riflette mai: il corpo dello spettatore"⁶.

Francesco De Grandi presenta per **Interieur** le tre opere *Mondo Nuovo #1*, *Mondo Nuovo #2* e *Mondo Nuovo #3*. Questa serie riprende un'altra serie del pittore palermitano, quasi un segmento della serie **Wood**. **Wood** è una lunga variazione sul tema pittorico del paesaggio, che l'artista palermitano realizza attraverso l'uso di vernici fluorescenti che rilasciano luce una volta illuminate dalle lampade Wood. Con questa serie De Grandi ha creato veri e propri *trompe-l'œil* sia in spazi aperti che chiusi ponendoli in uno strenuo dialogo con l'ambiente circostante, attraverso le proiezioni e le riflessioni di luce prodotte e dal colore e dall'illuminazione delle lampade. Si tratta di espressioni di concetti spaziali – utilizzando un titolo di un'installazione di Lucio Fontana anch'essa realizzata con lampade Wood – che modificano e illudono l'ambiente declinandolo e scandendolo nel ritmo del paesaggio rappresentato. Con questa serie però l'artista si confronta con un altro apparato visuale, con il dispositivo ottico del "Mondo Nuovo" (ing.: peep-box, fran. : boîte optique, ted.: Guckkasten). Si tratta di un apparecchio per spettacoli popolari utilizzato a partire dal XVII secolo, di una "industriosa macchinetta"⁷. All'interno di una scatola di legno, attraverso apposite lenti, è possibile osservare vedute a stampa o anche ambienti interni e persino paesaggi fantastici – da cui deriva il nome di Mondo Nuovo – resi vividi da effetti luminosi che producono proiezioni delle stesse immagini all'interno della scatola.

I tre dispositivi costruiti da De Grandi per **Interieur** rappresentano una vastissima opera di condensazione che l'artista effettua sia in riferimento alla pittura che in riferimento alle modalità percettive della visione. Il dispositivo di De Grandi è anch'esso un'unità espressiva chiusa, inaccessibile se non dallo sguardo attraverso un lente posta su uno dei lati. Ma è anche un mondo rimpicciolito e ridotto nelle misure, una sintesi di paesaggi interiori, paesaggi lunari in *Mondo*

⁴ Gornet, S., *La Scuola di Düsseldorf. Fotografia contemporanea tedesca*, Johan & Levi, Monza, 2010.

⁵ Benjamin, W., *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2007, p. 1006.

⁶ Metz, C., *Cinema e psicanalisi: il significativo immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980, p. 67.

⁷ Goldoni, C., *I rusteghi*, atto II, scena 5. Da: Goldoni, C., *I rusteghi - Sior Todero brontolon*, Mondadori, Milano, 1994, p. 25.

Nuovo #2, spelonche in *Mondo Nuovo #1*, mondi capovolti in *Mondo Nuovo #3*. I “mondi” di De Grandi non rendono visibile semplicemente dei paesaggi, non li rappresentano, ma rendono visibile l’immagine di essi come vere e proprie scatole immaginifiche, capaci di creare piani immaginari anche attraverso l’inserzione di quinte sceniche in dialogo con il paesaggio reso pittoricamente. Si tratta quindi di opere che trascendono il mezzo pittorico rivolgendosi all’evoluzione dei dispositivi ottici che conduce fino alla nascita del cinema e oltre. Ed è proprio agli albori del cinema che De Grandi sembra riferirsi con **Mondo Nuovo**, e, in particolare, alla stagione espressionista del cinema tedesco. L’Espressionismo è stato un cinema fortemente pittorico, dipinte erano le scenografie negli sfondi urbani e naturali, dipinti erano i vestiti come i volti truccati degli stessi attori. Ma anche in quel caso non si trattava di una mera riproduzione naturalistica, l’obiettivo era di astrarre, distorcere e trascendere la realtà. Attingendo da un impianto pittorico la scenografia si manifestava colma di pattern emozionali, ovvero mood-oriented, e alla luce spettava il compito di realizzare visivamente, di rendere visibili, tali premesse. Attraverso la luce la pittura scenografica si animava, le immagini si distorcevano, la messa in scena diventava interna, emozionale, esaltando i limiti del bianco e nero lo stesso spazio perdeva i propri limiti, si riduceva e allungava seguendo le ombre degli oggetti e degli attori.

I **Mondo Nuovo** di De Grandi astraggono, distorcono e trascendono il paesaggio, attraverso un uso sapiente della pittura con cui l’artista palermitano *copre* l’interno della scatola immaginifica, lo sfondo e le quinte. Come nell’Espressionismo il paesaggio si anima proiettandosi, diventa elettrico, grazie all’uso delle lampade Wood. La luce rompe il bianco e nero originale, lo dispiega facendolo ardere e infrangendo i limiti dello spazio circoscritto. L’occhio dello spettatore è così inevitabilmente spinto e attratto dalla messa in scena. La lente, unico contatto tra il mondo della scatola e il mondo dello spettatore, non ha il solo compito di ingrandire e di permettere la visione. La lente funge da specchio anamorfico, distorcendo le immagini supera le convenzionalità di ogni forma di visione realistica, le piega *patognomicamente* lungo il confine della dialettica tra interno e esterno. L’osservatore è costretto a seguire uno spettacolo inesistente perché dislocato e chiuso, ma allo stesso tempo emozionalmente reale perché tattilmente percepibile dall’occhio. Ne deriva una visione del paesaggio come enigma indecifrabile che racchiude un *significante immaginario* verso cui si può solo tendere: il paesaggio diviene “palinsesto dell’invisibile”⁸.

⁸ Buci-Glucksmann, C., *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, London / Thousand Oaks, Calif., Sage, 1994, p.129.