

Hauntology: Natura spettrale della pittura

di Ivan Quaroni

“Forzare la realtà, forzare le apparenze attraverso la propria sparizione: l’arte non ha mai fatto altro”¹.
(Jean Baudrillard)

Hauntology è un vocabolo originariamente coniato dal filosofo Jacques Derrida nel libro *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993). Si tratta di un gioco di parole composto dalla crasi del verbo *to haunt* (infestare, ossessionare) e del sostantivo *ontology*, che designa la disciplina filosofica che si occupa dello studio dell’essere in quanto tale, vale a dire di tutto ciò che ha le qualità dell’esistere, i cosiddetti *enti*. Secondo Mark Fisher, l’hauntologia, che eredita concetti usati in precedenza da Derrida come quelli di *traccia* e di *différance*, si riferisce al fatto che nulla gode di un’esistenza puramente positiva perché “tutto ciò che esiste è possibile soltanto sulla base di una serie di assenze che lo precedono e lo circondano, permettendogli così di acquisire la coerenza e l’intelligibilità che possiede”². Con l’hauntologia, Derrida si oppone al concetto tradizionale di ontologia, che definisce l’essere come una presenza sempre identica a se stessa, introducendo la figura dello spettro. Lo spettro è un’entità che non è mai pienamente presente, che non possiede l’essere in sé ma che, come sosteneva Martin Hägglund in *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life* (2008), segna una relazione con ciò che *non è più* e con ciò che *non è ancora*. Per Mark Fisher, i fantasmi esercitano sul presente una “causalità spettrale”, proprio perché non possono essere pienamente presenti, essendo residui del passato o frammenti di un futuro mai esistito. Perciò, può essere definito hauntologico quel che, non essendo pienamente presente, gode di una sorta di ubiquità ed esercita sul presente un potere infestante e spettrale.

La pittura possiede una natura intimamente hauntologica. La sua propensione spettrale s’invera nel persistente rimando a qualcosa che non è mai del tutto presente, a un altrove verso il quale ogni significato slitta inevitabilmente. L’infestazione può provenire dal passato, dal futuro o da una dimensione temporale distorta. Si può dire che l’immagine pittorica non abita mai l’attuale, se non sotto forma di traccia o di ectoplasma di un tempo disallineato. “Una delle espressioni che si ripetono negli *Spettri di Marx*”, spiega Fisher, “è una frase proveniente dall’*Amleto*, «il tempo è fuori di sesto»”³. Significa che il tempo è lussato, disarticolato e che spetta ad Amleto, per destino o fatalità, di rimmetterlo sui giusti binari ripristinando la giustizia. A chiederlo è il fantasma del padre assassinato, che reclama vendetta, lamentando la crudeltà di un tempo che non lascia requie nemmeno ai morti. *Tempo fuor di sesto* è anche il titolo di un romanzo di Philip K. Dick, pubblicato nel 1959, in cui il personaggio di Ragle Gumm, come Amleto, è ossessionato dallo

¹ Jean Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, a cura di Elio Grazioli, 2012, Abscondita, Milano, p. 25.

² Mark Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, traduzione di Vincenzo Perna, 2019, Minimum Fax, Roma, p. 32.

³ *Ibidem*.

spettro paterno. In entrambi i casi, la percezione dei protagonisti di vivere in un tempo fuori di sesto implica un senso di turbamento rispetto alla natura anomala e traviata del presente. Ma tale turbamento non si traduce in una critica della realtà, ma piuttosto in un'interrogazione sulla natura stessa della realtà. "Che cosa è reale? Che cosa è vero?", si chiedono ontologicamente i due personaggi. Ed è qui che entra in campo lo spettro, il fantasma, la sostanza ectoplasmatica, che non è tanto un essere soprannaturale, ma un'entità virtuale che agisce senza essere presente. L'hauntologia derridiana (e fisheriana) non è, tuttavia, un concetto sostitutivo della nostalgia. Lo spettro con cui l'hauntologia fa i conti non è solo quello del passato, avvertito come un tempo migliore rispetto al presente, ma è soprattutto quello del futuro che non si manifesta. Un "futuro forcluso", come lo definisce Fisher, la promessa di un passato che non si realizzerà. Quindi, non solo l'hauntologia costituisce il volto fantasmatico dell'ontologia, ma ne è anche la variante temporalmente ubiqua, che marca l'esistenza delle cose con "una serie di assenze": il *non più* e il *non ancora* che esercitano sulla realtà un'influenza spettrale, virtuale.

La pittura, ogni forma di pittura, reitera il potere infestante degli spettri attraverso persistenze, ripetizioni e prefigurazioni che impediscono ogni forma di equazione col presente. Essa, infatti, si sottrae sistematicamente al potere bloccante della realtà, così come viene intesa dall'ontologia tradizionale. Si può dire che tutta la pittura è "fuor di sesto" in quanto non corrisponde mai pienamente alla realtà di cui è, piuttosto, parvenza, rappresentazione esteriore, simulacro e fantasmagoria. Di più, la pittura, similmente a quanto scrive Baudrillard a proposito dell'arte tutta, "costringe la realtà a sparire e introduce dunque, contro il naturale corso del mondo, le condizioni del Giudizio finale"⁴. Ed è qui curioso che l'espressione "contro il naturale corso del mondo", in cui avvertiamo l'eco dello shakespeariano "tempo fuori di sesto", sia connessa, come nell'*Amleto*, all'idea di ristabilire una giustizia, quella di un apocalittico giudizio finale.

Persistenze, ripetizioni, prefigurazioni sono rilevate anche da Baudrillard quando afferma che "Noi viviamo nella riproduzione indefinita di ideali, di fantasmi, di immagini, di segni, che sono ormai dietro di noi e che dobbiamo tuttavia riprodurre in una specie di indifferenza fatale"⁵. È il risultato di un processo dissolutivo di deterritorializzazione del simbolico che ha sostituito il simbolo, tipico delle espressioni artistiche del passato, con l'immaginario (*imagery*) che caratterizza i linguaggi post-moderni. "Noi stiamo vivendo la trasformazione dei simboli in immagini", spiega Fulvio Carmagnola, "ovvero la dissoluzione dello spazio o del dominio del simbolico, come già da tempo ha affermato Baudrillard: «non c'è più scambio simbolico a livello delle formazioni sociali moderne; non più come forma organizzatrice»"⁶. Secondo Carmagnola, "L'*imagery* implica [...] sia la presenza di un insieme di figure che precedono l'uso individuale, che appartengono al patrimonio della cultura e del linguaggio – o secondo un'altra lettura al regno degli archetipi sovratemporali – sia l'attività individuale, poetica, di creazione e ricombinazione"⁷. In entrambe le accezioni, l'*imagery* si contrappone alla realtà in quanto costruito formato da immagini mentali di cui, peraltro, la pittura fa largo uso, perfino quando impiega linguaggi iper-mimetici per ricalcare fedelmente la realtà.

⁴ Baudrillard, Op. cit., p. 25.

⁵ *Ivi*, p. 27.

⁶ Fulvio Carmagnola, *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, 2006, Bruno Mondadori, Milano, pp. 27-28.

⁷ *Ivi*, p. 45.

Potremmo dire, parafrasando Fisher, che in pittura l'hauntologia non rappresenta un caso raro, anzi essa è già presente in Baudrillard quando parla di "simulacri" e "immagini sintetiche" e quando introduce i concetti di "tecno-tele-discorsività" e "tecno-tele-iconicità" per rilevare la crisi di spazio e tempo prodotta dall'avvento delle nuove tecnologie, grazie alle quali "eventi spazialmente remoti divengono disponibili al pubblico nello stesso istante"⁸.

Emblematici, in tal senso, sono gli *Internet Paintings* di **Miltos Manetas**, pensati inizialmente come opere *work-in-progress* che riproducono temporaneamente sulla tela schermate di siti web destinati a modificarsi o scomparire nel tempo. Nel suo tentativo di forzare la pittura a fondersi con la natura impalpabile ed effimera delle immagini del cyberspazio, Manetas concepisce quadri che cambiano continuamente per effetto di progressive sovrascritture pittoriche che ricalcano il perpetuo mutamento dei contenuti virtuali di internet. *Internet Painting (Off)* è un grande olio su tela del 2002 che testimonia l'interruzione (o la momentanea messa in pausa) di un processo virtualmente infinito. Così, le immagini impresse sulla tela diventano la traccia (ectoplasmatica) di una pletera di iconografie provvisorie, che la rete consegna all'implacabile flusso degli aggiornamenti periodici.

In una dimensione antitetica si allignano le rovine architettoniche della civiltà industriale che ossessionano **Andrea Chiesi**, il quale trascrive su tela il sogno (o l'incubo) di una modernità solida che resiste alle trasformazioni della società liquida profetizzata da Zygmunt Bauman. Siamo lontani, però, dalle tassonomiche indagini dei coniugi Bernd e Hilla Becher, con le loro fotografie di edifici industriali dal taglio obbiettivo e documentaristico. Quelli di Chiesi sono, invece, paesaggi lividi, plumbei, dove sembra che gli spettri di un'epoca trascorsa si siano solidificati nelle ossature di acciaio e cemento di fabbriche e infrastrutture abbandonate. Qui, più che l'anonimia dei non-luoghi di Marc Augé, si avverte la presenza infestante delle memorie materiali, oggetti tragici, quanto inutili, che resistono all'usura del tempo. Come le lunghe file di schedari di un vecchio archivio di stato che nessuno consulta più.

È una pittura abitata dai fantasmi dell'arte del passato quella di **Pablo Candiloro**, che materializza schegge di memoria viva nelle sue pennellate di malte sintetiche, bruciate con una pistola termica. La qualità materiale dei suoi dipinti è quasi un antidoto visivo contro l'invasione delle immagini "tele-tecnologiche" di cui parlava Baudrillard, che oggi cannibalizzano il dominio della visione. Perfino l'evocazione (quasi spiritica) dei maestri del passato, attraverso il tema del ritratto sul balcone, già trattato da una pletera di pittori - da Goya a Manet, da Caillebotte a Segantini, fino a Boccioni e Magritte -, si costituisce come una forma di resistenza contro la montante marea dell'immaginario mediatico. La riflessione di Candiloro si svolge, dunque, attorno al tema del ruolo della pittura in quello che lui stesso definisce "un tempo disarticolato e frastornato" o, per meglio dire, "fuori di sesto". "Che cosa resta della capacità di visione della pittura oggi?", sembra chiedersi l'artista. La risposta si trova, forse, nel piccolo, prezioso dipinto che raffigura un paio di occhiali rotti. Come a dire che, per l'artista, le sorti della pittura si giocano più che sul piano della seduzione ottica e retinica, già presidiato dall'*imagery* massmediatica, sul terreno delle qualità evocative (ed elusive) delle immagini.

Al contrario, la pittura di **Maurizio Cannavacciuolo** irretisce lo sguardo dell'osservatore in una griglia viva squisitamente ottica e bidimensionale, dove vocaboli figurativi e astratti si affastellano a formare un'ipnotica tessitura iconografica. La superficie è il luogo in cui, per effetto dell'annullamento di corpo e spazio, le immagini possono assumere un valore puramente segnaletico, esornativo, ma anche indicativo. Come frammenti indiziari di un enigma irrisolvibile, i

⁸ Fisher, Op. cit., p. 35.

lemmi figurativi di Cannavacciuolo costituiscono gli ingranaggi di quella che è stata spesso definita una sorta di *machine à penser*, o meglio, un dispositivo di *pattern recognition* (per dirla con William Gibson), che sfida l'osservatore a pensare e riconoscere differenti modelli e codici visivi. Il dipinto intitolato *Lazy Ceramist Violet Sunflower VS Green* (2021) è il perfetto esempio di questa strategia fatale, una trappola che conduce, attraverso la deterrenza del simbolico, a quella che Baudrillard chiama "la vertigine tattile dell'immagine"⁹.

Una vertigine spirituale è invece quella prodotta dalla pittura di **Alberto Di Fabio** che indaga, a cavallo tra arte e scienza, relazioni e corrispondenze tra gli universi microcosmico e macrocosmico della natura, intesi come riflessi di un ordine che opera similmente su scale di grandezza differenti. Con quella che è stata definita una grammatica "realisticamente astratta", Di Fabio indaga, solitamente, oggetti che esuberano le possibilità percettive dell'occhio umano, come fenomeni subatomici, forme microbiologiche, eventi elettromagnetici, reti neurali o siderali geografie stellari, mostrando, così, le analogie che accomunano le diverse manifestazioni dell'esistenza. I lavori su carta degli inizi degli anni '90 possono essere letti come un primo tentativo di ristrutturazione del tessuto simbolico della pittura. Le montagne di Di Fabio, dove si avverte la spettrale relazione con i soggetti dipinti da Mario Sironi negli anni Cinquanta, sono, infatti, morfologie naturali che rimandano ai temi "tradizionali" della montagna cosmica e dell'arboreo *axis mundi*, entrambi raffigurazioni delle possibilità di elevazione spirituale dell'uomo.

Una pittura concisa, stringata, distillata è quella di **Marco Neri**, che trasforma memorie e impressioni del vissuto in paesaggi architettonicamente strutturati, dominati da linee e volumi geometrici. La trascrizione del tempo in spazio nei suoi dipinti corrisponde alla formulazione d'immagini essenziali, simili a segnali. "La natura del segnale", scriveva George Kubler, "è tale che il messaggio convenuto non è «qui» né «ora», ma «là» e «allora»"¹⁰. Ciò significa che se c'è un segnale, il messaggio è nel passato, ma la sua percezione avviene nel presente. Dipinti come *Monologo* (2013) o i due acquarelli della serie *Passante incrociato* (2011), mostrano la distanza che intercorre tra l'impulso iniziale del messaggio, cioè impressioni ed esperienze ricavate dall'osservazione della realtà, e la sua codificazione in immagine. Questa codificazione della ridondanza esperienziale in immagini elegantemente scarse, quasi diagrammatiche, ricorda il processo di riduzione husserliana, un metodo filosofico che, attraverso lo scarto del dato empirico e psicologico, conduce all'essenza dei fenomeni.

Curioso come la pittura di **Daniele Galliano** intrattenga un rapporto ambiguo con la realtà. Infatti, se da una parte l'artista ricorre a fonti fotografiche per catturare schegge di vita quotidiana, dall'altra traduce tali spunti in un linguaggio pittorico "low-fi" che Mario Perniola ha definito "iporealistico", nel senso che opera un *downgrade* della definizione ottica attraverso la sfocatura delle immagini.

Tra l'altro, come asserisce proprio Perniola, "nessuna operazione artistica può più battere l'effetto traumatico o immondo di un reportage fotografico"¹¹. Di conseguenza, l'estetica "fuzzy" di Galliano è il risultato di una rimediazione della sorgente fotografica attraverso lo strumento caldo della pittura. Un processo che porta non solo a sostanziare il fantasma dell'immagine mediale nella materia organica e oleosa, ma che, di fatto, produce un radicale stravolgimento del senso dell'immagine stessa. Infatti, alla sottrazione di fedeltà retinica corrisponde un potenziamento del

⁹ Baudrillard, Op. cit., p. 25.

¹⁰ George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, 2001, traduzione di Giuseppe Casatello, Einaudi, Torino, p. 25.

¹¹ Mario Perniola, *L'arte espansa*, 2019, Einaudi, Torino, p. 29.

gradiente emotivo e seduttivo che ritroviamo tanto nelle scene collettive con gruppi di bagnanti, quanto nei ritratti di donne colte in momenti d'intimità erotica (o auto-erotica).

La rappresentazione anatomica nella pittura di **Nicola Verlato** è una forma di possessione dello spirito "classico", che l'artista adatta a un campionario di nuove iconografie, come uno schema flessibile, infinitamente modulabile. Come avverte Salvatore Settis, "molte apparizioni e riapparizioni del 'classico' hanno preso e prendono la forma non tanto della riscoperta, quanto della rinascita o del *ritorno*, quasi si trattasse di un fantasma dotato di propria volontà e personalità, capace di tornare allo scoperto quando meglio creda"¹². Ma tale iterazione del classico, che nella produzione di Verlato si avvale dell'interpolazione tra vecchie tecniche artigianali e moderne tecnologie digitali di elaborazione 3D delle immagini, assume anche un valore programmatico. La costruzione anatomica diventa, infatti, il segnale di una concezione che non relega l'arte alla mera produzione di idee, ma reintegra quell'insieme di abilità, perizia professionale e padronanza delle regole del mestiere che gli antichi chiamavano *techné*. Singolare è, invece, il modo in cui - per esempio in opere come *Mishima Seppuku 2* (2021) e *Study for "The Settler 2"* (2020) - la persistenza del "classico" passi attraverso un immaginario *weird*, come lo definirebbe Fisher, in cui elementi dell'iconografia pagana e cristiana vengono calati in circostanze e ambientazioni a loro estranee. Si tratta di una dislocazione destabilizzante, che catapulta i troici classici all'interno di inedite congiunture spazio-temporali.

Nell'arte di **Danilo Bucchi** lo iato che esiste tra gesto e segno è evidente. Sulla tela, infatti, possiamo leggere solo la traccia, quasi una registrazione di un complesso di azioni. Una traccia è qualsiasi segno lasciato dal passaggio di un corpo su una superficie e un disegno è, indubbiamente una traccia. Ciò significa che l'energia meccanica che l'ha generata (la traccia) è nel passato, nel *non più*, mentre davanti ai nostri occhi si dipana la sua scia, la cui natura è, ancora una volta, quella di un segnale. Henri Focillon sosteneva che "Quale che sia la forza di ricezione e di invenzione della mente, senza il concorso della mano essa non darebbe vita che ad un tumulto interiore"¹³. Danilo Bucchi ha trovato il modo di trasformare il tumulto in una pittura che è soprattutto una forma di "appropriazione" del mondo. Non si tratta, naturalmente, di una conoscenza razionale, sorvegliata, ma di una esperienza in cui la mano non è la "docile serva della mente". Un dipinto come *Butterfly* (2016) si mostra, allora, come il prodotto di due intelligenze, quella contemplativa e quella tattile, che operano congiuntamente. Tutto parte, rubando le parole di Focillon, con "Una linea, un segno sull'aridità del foglio bianco, divorato dalla luce [dove] senza compiacersi in artifici tecnici, senza attardarsi in alchimie complesse, si direbbe che lo spirito parli allo spirito"¹⁴.

Lo spazio cavo del bianco è il *locus* su cui si dirime l'impronta pittorica di **Gianluca Di Pasquale**, che in molti dipinti si dà attraverso una micro-gestualità che organizza la presenza antropica sulla superficie di una tela che, stando a quel che dice Gilles Deleuze, è, fin dall'inizio, interamente ingombra di cliché. "Il lavoro del pittore", sostiene, infatti, il filosofo francese, "consiste nel distruggerli: il pittore deve passare attraverso un momento in cui non vede più nulla, attraverso

¹² Salvatore Settis, *Futuro del "classico"*, 2020, Einaudi, Torino, p. 9.

¹³ Henri Focillon, *Elogio della mano*, traduzione di Elena De Angeli, in *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, 2018, Einaudi, Torino, p. 114.

¹⁴ *Ivi*, p. 121.

uno sprofondamento delle coordinate visuali"¹⁵. Questo momento è, per Gianluca Di Pasquale l'*incipit* di un processo simile a una disciplina meditativa. Certo, i suoi quadri mostrano letteralmente gli scorci innevati di un paesaggio alpino (*L'ultima discesa*, 2023), appena segnato dall'esigua presenza di alberi e sciatori, ma possono essere letti anche alla luce di una "dialettica di pieno e di vuoto"¹⁶, dove il vuoto è inteso come uno spazio generativo di epifanie discrete e sommesse apparizioni. La sensazione di silenzio, che molti hanno notato nei candidi *landscape* di Di Pasquale - e che in qualche modo corrobora l'idea di una pittura misurata, discreta appunto - emana anche dai suoi ritratti, lavori come *Felce e fiori* (2023) e *La cuffia verde* (2023) dove la dialettica tra vuoti e pieni appare più bilanciata e dove la figura umana si sostituisce al paesaggio nel divenire ricettacolo di forme ritmiche, pattern che scandiscono, con minuzie esornative, il campo della visione (e del pensiero).

Vanni Cuoghi intende la pittura come una *mise-en-scène*, un palcoscenico che ospita una pleora di finzioni, allestite scenograficamente per costruire un mondo che non c'è, un mondo altro, dove le abituali coordinate spazio-temporali sono sospese. In questa serie di lavori, l'atto pittorico è preceduto da un momento costruttivo, in cui l'artista edifica piccole *maquette* servendosi di materiali di scarto, oggetti, strumenti, periferiche che fanno da sfondo al lavoro di studio. Questi teatri miniaturizzati sono microcosmi metafisici tangibili in cui, come notavo in altre occasioni, si avverte l'irrompere di una dimensione *weird*, perturbante, che manifesta un'alterità irriducibile di marca quasi lovecraftiana. Proprio Mark Fisher scriveva che "la forma artistica più appropriata al *weird* è quella del montaggio"¹⁷. Questi surreali assemblaggi sono come cartamodelli dai quali Vanni Cuoghi muove per elaborare una pittura teatralizzata e sfacciatamente artificiale, che smaterializza la dimensione oggettuale del prototipo nella sostanza virtuale dell'immagine. Lo slittamento dall'oggetto alla tela è, però, foriero di conseguenze, perché il dipinto non è mai una mera trasposizione. Opere del ciclo "La messa in scena della pittura", come ad esempio *Night Fever* (2021) e *Judith* (2022), mostrano il carattere pretestuoso del prototipo, rivelando, invece, la natura radicalmente trasformativa del gesto pittorico, che appare come il veicolo più adeguato all'esplorazione di una realtà "fuori di sesto".

La potenza metamorfica dell'immagine infesta tutta la pittura di **Fulvio Di Piazza**, che traduce inquiete morfologie geografiche in perturbanti fisionomie, adattando, così, la lezione di Arcimboldo all'atmosfera apocalittica della fine dell'antropocene, l'attuale era geologica caratterizzata dalle conseguenze ambientali prodotte dall'attività dell'uomo. Potrebbe essere, come già pensava Jurgis Baltrušaitis a proposito dei cicli di corruzione delle forme classiche, che anche la pittura di Di Piazza sia la conseguenza di una stabilità alterata delle grammatiche artistiche, in cui "quando le metamorfosi delle forme e dello spirito scatenano la fantasia e l'immaginazione, ecco che ritroviamo il mostro e la bestia"¹⁸. I dipinti *King of Klan* (2017) e *Spettro del Reef* (2023) non solo mostrano la qualità allucinata delle sue portentose personificazioni, creature mutanti formate da miriadi di concrezioni fossili e agglomerati di organismi viventi, ma offrono anche uno spaccato delle proprietà incantatorie di una pittura

¹⁵ Gilles Deleuze, *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, a cura di Ubaldo Fadini, 2002, Ombre corte, Verona, p. 106.

¹⁶ Alberto Mugnaini, *Gianluca Di Pasquale. Respirare la pittura*, in «Flash Art», marzo/aprile 2015, p. 53.

¹⁷ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, traduzione di Vincenzo Perna, 2022, Minimum Fax, Roma, p. 10.

¹⁸ Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, traduzione di Fulvio Zuliani e F. Bovoli, 1997, Adelphi, Milano, p. 43.

rigogliosa, eccedente, dove l'eredità della sensibilità barocca s'innesta sul disturbante immaginario surrealista e, insieme, sulle distopiche visioni della fantascienza popolare.

I dipinti di **Elisa Filomena** sembrano superfici dilavate dal tempo, abitate da personaggi spettrali, dalla consistenza incerta. Queste figure sottili, quasi di filigrana, sono forse la migliore trascrizione visiva della natura frammentaria delle memorie. Come le memorie, esse hanno, infatti, una forma incompleta, corrotta e un carattere arbitrario che deriva dal desiderio dell'artista di cogliere la qualità impalpabile, essenziale delle immagini. Lo spunto iconografico deriva talvolta da vecchie fotografie dell'Ottocento o degli inizi del Novecento, ma viene poi filtrato da un lungo processo di gestazione pittorica che libera le immagini da ogni scoria accidentale, asciugandole e assottigliandole fino a renderle quasi trasparenti come flebili ectoplasmici. Alla radice di questa prassi hauntologica, c'è l'ambizione di visualizzare la sostanza rarefatta dei ricordi, evanescente come l'eco di una voce registrata su un vecchio nastro magnetico. *Figure* (2019) e *Le muse* (2020) sono il prodotto esemplare di una pittura intesa come pratica medianica, capace di evocare in immagini lo spirito di un tempo trascorso e i fantasmi di vite mai vissute.

La pittura di **Giuditta Branconi** è come una tessitura iconografica organizzata intorno all'armatura della tela. Le immagini, sono, infatti, dipinte su entrambi i lati del supporto, a formare una compatta struttura di trame e orditi visuali che occupano l'intera superficie senza soluzione di continuità. Il risultato di questo procedimento è la creazione di una grammatica esuberante, eccedente, costruita anche attraverso l'affastellamento di disparati codici linguistici, dal tatuaggio alla serigrafia, dall'illustrazione all'ornamento. Si tratta di un approccio cumulativo, che scarta ogni tradizionale gerarchia stilistica per far confluire elementi antitetici in un unico *continuum* narrativo. In dipinti come *Dillo al vento (per Vladimir)* e *Ancora cieca*, la superficie, saturata da una pleora di tropi iconici ed esornativi, si offre allo sguardo dell'osservatore come un vertiginoso sbarramento visivo. Ma è proprio questa plenitudine retinica, questa compattezza ottica dal ritmo ossessivo e incantatorio a rendere la pittura di Giuditta Branconi una sorta di formulario di giaculatorie visive o di moderno grimorio figurato.

Per **Giampiero Bodino** la costruzione della pittura passa attraverso l'interpolazione e l'alterazione di immagini fotografiche, considerate come parte della moderna dotazione strumentale dell'artista. La trasformazione del lemma fotografico in sintagma pittorico è un atto di fagocitazione mediatica che denuncia la natura onnivora, ma non per questo meno selettiva, della sua prassi artistica. Per Bodino il frammento fotografico, sia esso stampato o dipinto, è parte integrante di una complessa architettura iconografica, che si propone anche come un'interrogazione sul valore delle immagini in quest'epoca di esuberanza mediatica. Per questo, un elemento decisivo della sua pittura concerne la post-produzione, attraverso cui l'artista snatura la fonte fotografica enfatizzando, quasi espressionisticamente, i contrasti luministici. L'immaginario che ne deriva non può che ruotare attorno al tema della memoria, intesa come serbatoio d'immagini alterate, fabbricate e, in un certo senso, "post-prodotte" in forma di ricordi che, come il drammatico ritratto in bianco e nero di Bob Kennedy nel piccolo dittico *Presunzione d'innocenza* (2023), non corrispondono mai alla realtà.

Un ritratto pittorico non è mai una mera restituzione dei tratti somatici di un volto, ma piuttosto una sintesi degli elementi sia tangibili che aleatori di una personalità. Lo sapeva bene **Fulvia Zambon**, che catturava l'anima dei suoi soggetti non solo ritraendoli dal vivo, ma soprattutto costruendosi di loro una precisa immagine mentale, quasi la vista, da sola, fosse uno strumento inadeguato. "Dipingo per me stessa", diceva, "e per coloro che sanno che la realtà che vediamo non è sufficiente". Torinese di nascita, ma americana d'adozione, Zambon era stata allieva di Ronald Sherr, celebre ritrattista di entrambi i presidenti Bush e di altri personaggi di spicco della società americana, ma il suo stile si discosta notevolmente da quello paludato e celebrativo del

maestro, per la sua capacità di cogliere, in un certo senso, il carattere sovratemporale di certe personalità.

L'artista sapeva, infatti, che stare davanti a un quadro non significa solo interrogare l'oggetto dei nostri sguardi ma, come sosteneva Georges Didi-Huberman, "Vuol dire anche fermarsi di fronte al tempo"¹⁹. Quelli di *Monica Lynch* (2016) e *Sara Schoofs* (2017) sono ritratti "fuori flusso", nel senso che non abitano la realtà del divenire fenomenico, ma piuttosto una dimensione contemplativa, atarassica, non turbata dalle passioni esistenziali. Ed è questa una cosa che solo una pittura autenticamente hauntologica può fare.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, 2007, Bollati Boringhieri, Torino, p. 16.