

Andrea
Pinotti
*L'assorbimento
dei corpi*
2019

Quello che innanzitutto salta agli occhi a tutti è che il ruolo principale è giocato dal corpo, o dai corpi. Ci sono tanti corpi, spesso molto ammassati e molto svestiti, sono corpi che si mostrano e sono corpi di giovani e di vecchi, di uomini e di donne. Come spesso, come sempre capita ai corpi, questi corpi assumono delle posture, delle posizioni, compiono dei gesti, dei movimenti. E queste posture sono le più varie: c'è chi si tiene la testa, chi si gratta, chi si toglie o si infila gli indumenti, chi si stiracchia, chi legge un giornale. C'è chi mangia, chi ascolta la musica, e potrei andare avanti ad elencare, precisando per ognuno di questi corpi una posizione.

Molto spesso (o meglio sempre) queste posture non sono semplicemente delle posizioni dei corpi, ma sono delle posture che di questo corpo immediatamente esprimono una interiorità, un carattere, una personalità, uno stato d'animo.

Noi siamo abituati a pensare che – come la nostra cultura c'insegna, sia che siamo credenti o meno, sia che siamo platonici o meno – ci sia un dentro, un'anima, una personalità, un carattere (possiamo scegliere di utilizzare un termine più religioso e spirituale, o più scientifico e psicologico), comunque una dimensione di interiorità che corrisponde alla nostra essenza più segreta, più nascosta, più intima.

Andrea
Pinotti
*Absorption
of bodies*
2019

The first thing that strikes any observer is the leading role played by the body, or bodies. There are lots of bodies, often clustered and quite bare, bodies that display themselves, bodies young and old, of men and women. As often, as always happens to bodies, they assume positions, make gestures and movements. And these positions are of all kinds: holding the head, scratching, removing or donning garments, stretching, reading the paper. Some eat, listen to music, and I could continue with the list, specifying a position for each of these bodies. Very often (or, more precisely, always) these poses are not simply positions of the bodies, but postures that immediately express an inner state, a characteristic, a personality, a mood.

We are used to thinking – as our culture teaches us, believers or not, Platonists or not – that there is an inside, a soul, a personality, a character (we can choose to use a more religious, spiritual term, or one that is more scientific, psychological), in any case an inner dimension that corresponds to our most secret, hidden, intimate essence.

Then there is a body, which we drag around with us, which at times seems like a burden, which at times we have to put on a sofa, a bed, an armchair, because it has gotten tired

Poi c'è un corpo, che ci tiriamo dietro, che a volte ci pesa, che a volte dobbiamo mettere su un divano, su un letto su una poltrona perché è diventato stanco nel corso della giornata. Ma come si configurano i rapporti di quel dentro con questo fuori che è il corpo? Questo è un antico problema filosofico, ma è anche una questione che si ripropone, credo, in molta arte figurativa, e penso che Marta Dell'Angelo non sfugga a tale costellazione, anzi che s'inserisca a pieno titolo in una secolare tradizione di artisti che si sono interrogati su che cosa voglia dire *avere* un corpo ed anche *esserlo*: perché io effettivamente *ho* un corpo, posso persino perderne dei pezzi (alcuni per lo meno) e rimanere più o meno sempre io (se perdo altri pezzi del corpo non sono più io, perché semplicemente non riesco più a sopravvivere); ma io anche e forse innanzitutto *sono* il mio corpo, in ogni momento. E questo corpo che siamo è un corpo che, a seconda della posizione che assume, tradisce il nostro stato d'animo, tradisce il nostro dentro, e se davvero c'è un dentro, proprio perché è dentro deve saltar fuori, e saltar fuori in una postura.

La storia dell'arte potrebbe essere considerata, sotto questo rispetto, un grande progetto di codificazione delle possibili posture del corpo umano, dei movimenti dei corpi che sono moti costitutivamente correlati ai moti dell'animo, alle emozioni. Pensiamo, per fare un esempio, alla posizione che facilmente chiunque di noi assume quando è malinconico: è molto facile che reclinino il capo sostenendolo col palmo della mano, una figura (cioè un intreccio di corpo e di anima, di fisico e psichico) famosissima che Dürer ha immortalato nel suo angelo della malinconia.

Nel *corpus* di Marta Dell'Angelo di posture ce ne sono tante, ma non sono evidentemente tutte. Marta ne ha descritte molte, ma non ha codificato tutte le possibili variazioni posturali che può assumere il corpo umano, e corrispondentemente quel dentro che può essere espresso da questa o quella postura. C'è stato, fra gli storici dell'arte, chi si è esplicitamente posto di fronte a questo problema: come poter guardare alla storia dell'arte come a un grande archivio di corpi, a un grande repertorio di figure? E come catalogare e mappare e inventariare questo serbatoio di posture? Mi riferisco ad Aby Warburg, che tra la fine dell'800 e i primi del '900 aspirava a stendere una mappa del nostro immaginario occidentale così come si cristallizza e

during the course of the day. But how do relations take form between that inside and that outside that is the body? This is an ancient philosophical problem, but it is also a question that re-presents itself, I believe, in a lot of figurative art, and I think Marta Dell'Angelo is part of that constellation, fully deserving a place in an age-old tradition of artists that have asked themselves about what it means to have a body and also to be it: because, effectively speaking, I have a body, I can even lose pieces of it (at least some of them) and still be more or less myself (if I lose other pieces of the body I am no longer me, because I simply cannot manage to survive without them); but also, and perhaps foremost, I am my body, in every moment. And this body that we are is a body that depending on the position it assumes betrays our mood, our inside, and if there really is an inside, precisely because it is inside it has to emerge, to emerge in a pose.

In this sense, the history of art could be seen as a grand project of codification of the possible poses of the human body, of the movements of bodies that are by constitution correlated with movements of the spirit, emotions. Let's think, for example, about the position all of us may easily assume when we feel melancholy: it is probable that we might droop our head, supporting it in the palm of the hand, a very famous figure (i.e. an intertwining of body and soul, physical and psychic) that Dürer immortalized in his melancholy angel. In Marta Dell'Angelo's work there are many postures, but obviously not all possible ones.

Marta has described many, but she has not encoded all the possible variations of pose that can be taken on by the human body, and correspondingly of that inside that can be expressed by this or that position. Among art historians, there have been those who have explicitly come to grips with this problem: how can we look at the history of art as a great archive of bodies, a great repertoire of figures? How can we catalogue and map and inventory this reservoir of poses? I am referring to Aby Warburg, who in the late 1800s and early 1900s set out to make a map of our western imaginary as it is crystallized and deposited in bodies. Looking back, at the end of his life, in an attempt to grasp the overall meaning of all his research, Warburg realized that what he had done was simply to read our western imaginary as it if were a range,

si precipita nei corpi. Rivolgendosi indietro, alla fine della sua vita, nel tentativo di afferrare il senso unitario di tutte le sue ricerche, Warburg si rese conto che non aveva fatto altro che leggere il nostro immaginario occidentale come se fosse una gamma, uno spettro preso tra due estremi. Questi due estremi sono gesti, gesti che esprimono emozioni, e che la storia delle immagini ha codificato in posture; emozioni che hanno a che fare con la vita, ma in un senso così radicale al punto da implicarne persino la negazione: la mania e la melanconia. Quest'ultima, quando diventa profonda depressione, si caratterizza per un totale disinteresse per il mondo, per una forma di introversione che non riesce tuttavia a trovare alcun senso non solo all'esterno del soggetto, ma nemmeno al suo interno. E allora si perfeziona in suicidio: gesto vitale che è negazione della vita stessa. Se invece andiamo al polo opposto di quello spettro, troviamo un gesto talmente affermativo della propria vita, che non vede e non sente altro se non la propria esigenza di autoaffermazione, che deve compiersi senza alcun riguardo per la vita altrui; e se questa si mette di mezzo, quel gesto può arrivare ad eliminarla: ecco che la mania si trasforma in omicidio, in mania assassina. Warburg sosteneva che il nostro immaginario, emotivo e motorio insieme, è tenuto insieme da questi due estremi che lo polarizzano: uccidere se stessi e uccidere gli altri. Guardando *La Prua* o *La Fermata*, notiamo che sono opere che non terminano ai loro estremi, che la serie dei corpi inquadrati dallo sguardo dell'artista è interrotta, e continua idealmente oltre i bordi del dipinto. Mi piace pensare che questi estremi che non si vedono possano essere i poli di cui parla Warburg: una negazione della propria vita, una negazione di una vita altrui. E in mezzo che cosa ci sta? In mezzo – in quel mezzo di cui queste e altre opere ci danno un brano – ci sta tutta quella gamma di gesti possibili che noi articoliamo con il nostro corpo e le nostre membra, modi di stare di questo corpo che trasmettono immediatamente un pathos, stazioni intermedie tra quei due poli estremi che delimitano i confini insorpassabili del nostro possibile. Questi corpi fanno i fatti loro, sono assorti: non si avverte, nell'opera di Marta Dell'Angelo, alcuna teatralità. Né, a dispetto della frequenza del nudo (penso al *Manuale della figura umana*) seduzione o istigazione al voyeurismo: il ricorso – quasi programmatico – alla mutanda plebea inibisce

a spectrum between two extremes. These two extremes are gestures, which express emotions, which the history of images has encoded in poses; emotions that have to do with life, but in such a radical sense that they can even imply its negation: mania and melancholy. The latter, when it becomes deep depression, is marked by a total lack of interest in the world, a form of introversion that nevertheless cannot manage to find meaning not only outside the subject, but even inside. And then it is perfected, in suicide: the vital gesture that is the denial of life itself. If, instead, we go to the opposite extreme of that spectrum, we find a gesture that is so affirmative of one's own life that it cannot see and cannot feel anything other than the necessity of self-affirmation, and has to fulfill itself without any concern for the life of others; and if this arises, that gesture can reach the point of elimination of life: the mania is transformed into murder, murderous mania. Warburg suggested that our imaginary – emotional and motoric at the same time – is held together by these two extremes: killing ourselves or killing others. Looking at *La Prua* (The Prow) or *La Fermata* (The Stop) we notice that they are works that do not terminate at their extremes, that the series of bodies framed by the gaze of the artist is interrupted, and ideally continues beyond the borders of the painting. I like to think that these extremes that cannot be seen might be the poles of which Warburg speaks: a negation of one's own life, a negation of a life of others. And what lies in between? In between – in that between of which these and other works offer us a portion – lies that whole range of possible gestures we make with our body and our limbs, ways of remaining of this body that immediately transmit a pathos, intermediate stations between those two extremities that constitute the insuperable boundaries of our possibility. These bodies mind their own business, they are absorbed: no theatricality is conveyed in the work of Marta Dell'Angelo. Nor is there any seduction, any instigation of the voyeur, in spite of the frequent nudity (I'm thinking about the *Manuale della figura umana*): the almost programmatic use of ordinary underwear intentionally and effectively blocks that possibility. Michael Fried has identified two opposite modes of human bodies and their appearance in figurative art (but I think we might extend the reflection to life itself, to two ways of being

intenzionalmente, ed efficacemente, questa possibilità. Michael Fried ha individuato due modi opposti delle figure umane così come appaiono nelle opere d'arte figurativa (ma io credo che potremmo estendere questa considerazione alla vita *tout court*, e pensarli come due modi di stare nel mondo): un modo *teatrale* e un modo *assorto*. Nel primo caso le figure nel dipinto (o, se vogliamo estendere il discorso alla vita reale, le persone ad esempio per strada) non solo fanno questo e quello, ma sembrano farlo per qualcuno, con la consapevolezza che qualcuno le sta guardando, si mettono in scena – in questo senso sono teatrali –, si sentono osservate. Nel secondo caso, e mi pare sia il caso dei corpi di Marta Dell'Angelo, si comportano come se nessuno li vedesse: ne *La Prua*, ne *La Fermata*, non uno di questi corpi si mette in scena, non uno tradisce la consapevolezza di essere oggetto dello sguardo altrui. Sono corpi appunto assorti, corpi annoiati, concentrati: in entrambe le opere un personaggio in particolare fa una cosa che non è elegante fare, e che non farebbe se sapesse di essere guardato: schiaccia un brufolo al suo partner. Questi corpi sono così tanto assorbiti dal loro fare o non fare che non si curano di quello sguardo che li scruta da fuori, di quello sguardo che siamo noi.

E più questi corpi si disinteressano a noi, più noi ci interessiamo a loro: più sono *assorti*, più ne siamo *assorbiti*. *Absorbed*: l'inglese – lingua dalle molte parole – in questo caso ha un unico termine per entrambe le situazioni. Il *corpus* di Marta Dell'Angelo è un assorbimento di corpi.

in the world); theatrical and absorbed. In the first case the figures in the painting (or, to extend the idea to real life, people on the street, for example) do not just do one thing or another, but seem to do it for someone, with the awareness that someone is watching, putting them on stage – in this sense, they are theatrical – and making them feel they are being observed. In the second case – and I think this applies to the bodies of Marta Dell'Angelo – they behave as if no one could see them: in *La Prua*, in *La Fermata*, not one of these bodies takes the stage, not one betrays an awareness of being the object of the gaze of others. They are absorbed, bored, concentrated bodies: in both works one character in particular does something it is not elegant to do, which would not be done if there was the awareness of being seen: squeezing a pimple on a partner. These bodies are so absorbed by their doing or non-doing that they pay no heed to the gaze that examines them from outside, that gaze that is us. And the less these bodies care about us, the more we find them interesting: the more absorbed they are, the more we are *absorbed*. *Absorbed*: English – that language of many words – in this case has but one for both situations. The *corpus* of Marta Dell'Angelo is an absorption of bodies.

Pagine seguenti/Following pages:

Manuale della figura umana
Studio per l'allestimento di un impaginato/Project for the design of a layout, 2016
Marta Dell'Angelo con/with Fiorenza Menni, a cura di/curated by Nosadella.due e Ateliersi
In scena, ordine di apparizione/On stage, in order of appearance:
Marta Dell'Angelo, Giovanni Brunetto, Marco Pasqualicchio, Linda Rigotti,
Alessandro Vuozzo, Ivana Fall, Livia De Martino, Francesca Pallavicini
Sound design Enrico Mariottino, Direzione tecnica/Technical direction Giovanni Brunetto
Photo: Luca Del Pia
Short theatre Festival, Macro, Roma 10/11/12-09-2015
Ateliersi Bologna 28/29 01-2016