

Lo spazio Pollock Louis Marin¹

Lo storico dell'arte contemporanea, lo studioso di estetica, il teorico come il critico d'arte, potrebbero o avrebbero potuto cogliere l'occasione della mostra di Parigi su Jackson Pollock per riprendere in esame la letteratura critica (interviste, articoli, recensioni, libri) che gli è stata dedicata: gli uni e gli altri, benché a livelli diversi e per differenti ragioni, potrebbero o avrebbero potuto trovarvi molti spunti per riflettere sulle discipline cui appartengono e sui loro stessi discorsi, sull'influenza che vi esercitano il tempo e lo spazio, il luogo e il momento, così come sulla logica e l'enigma delle rotture artistiche, la validità effimera di tale giudizio, la strana perspicacia di quell'altro, il valore sintomatico delle anticipazioni, o quello, diagnostico, delle illusioni retrospettive. Molte cose, ottime e pessime, sono state dette e scritte su Jackson Pollock, mentre egli ancora dipingeva e dopo che la morte ne interruppe il percorso. Oggi, con questa mostra parigina, tutte, a modo loro, contribuiscono a riservare un posto a Pollock nella storia e nella teoria dell'arte moderna, nella storia dei contatti e degli scambi tra l'Europa, la Francia, l'“École de Paris”, e l'America, gli Stati Uniti, New York. Uno spazio Pollock specifico, che pare presentare questa caratteristica duplice e contraddittoria di essere il luogo di un inizio e lo spazio di uno sviluppo nella tradizione della pittura e nella nostra modernità – ma è senza dubbio questo a distinguere i “grandi pittori”, intendo dire quelli che, sperimentando le regole dell'arte nell'ambito della quale operano, ne stabiliscono appunto altre: le regole di ciò che *sarà stato fatto* nelle loro opere². Greenberg (1977), Fried (1964, 1965a, 1965b), Rubin (1967), Carmean (1978), Damisch (1959), e altri ancora, hanno detto molto bene ciò che vi era da dire, durante e dopo l'attività di Pollock, su questa rottura e questa tradizione. Non è perciò questo lo spazio Pollock che vorrei percorrere, quello di una storia progressivamente immobilizzata nel museo ideale, da qualche parte tra Cézanne, Monet e Renoir, Picasso e Braque, Mondrian, Ernst e Miró, Masson e Matta, Klee e Kandinsky. Mi interessa piuttosto la seguente questione: cosa succede, quale evento si produce in un museo reale (ma un museo è mai davvero reale?), nel suo spazio, quando vi sono esposte opere di Pollock? Quali metamorfosi di spazio, cioè di atmosfera, di luce, di luogo, producono queste opere, questo spazio Pollock che non è lo spazio Monet delle *Ninfee* né quello di Picasso di *Guernica*?

Ma come parlare dello “spazio Pollock”, dal momento che questo stesso spazio sembra rendere impossibile qualsiasi discorso? Parlare della pittura, sulla pittura, e perfino parlare la pittura, presuppone infatti sempre, in qualche modo, che questa pittura dica qualcosa, o anche, al limite, che parli per non dire nulla. Ma, a dire il vero, parla la pittura? Sì, certo, poiché come si dice spesso, viene “letta”. “Lettura del quadro” non è forse un'espressione ancora fre-

Il ruolo di Pollock nella storia e nella teoria dell'arte contemporanea

La lettura del
quadro

quente in alcuni discorsi contemporanei? Che cos'è, dunque, questo sguardo lettore? "Leggete la storia e il quadro", diceva Poussin a Chantelou inviandogli *La Manna*. Ci si doveva forse interrogare sul senso di questo "e"? Spazio del quadro e spazio della storia, sono due spazi in uno? Percorrere il primo, e le sue figure di attori appassionati, può dare la sensazione di leggere il secondo, cioè di raccontarlo: nello spazio Pollock il discorso, che racconta la storia e il quadro, impazzisce perché non trova nulla da dire, anche andando a cercare, come è stato fatto – per Pollock, peraltro, o Lee Krasner – le grandi pianure dell'Ovest, l'oceano Atlantico, il cielo stellato, il paesaggio di Long Island, oppure, secondo un altro orientamento della critica, gli archetipi inconsapevoli e la figura della madre divorante, nascosta non *nel* quadro come il nibbio di Leonardo, ma *sotto* il quadro (come in *Gothic*, 1944), ed è lì tutta la differenza tra Vienna e Zurigo, Freud e Jung³.

La
"rivoluzione"
dello spazio
Pollock

Nello spazio Pollock non c'è nulla da raccontare perché il quadro non parla, non significa. Esso mostra, presenta. Che cosa? Pittura. È la complicità tra un certo sguardo e un certo discorso che il quadro di Pollock, nel suo spazio, dissolve. Converterà perciò, in questa occasione, abbandonare la pretesa di inventare un nuovo linguaggio, e proporre semmai con cautela alcune categorie critiche e teoriche di una descrizione che dovrebbe mirare innanzitutto a valutare gli spostamenti, se non i rovesciamenti, delle nozioni che governavano un discorso che la pittura di Pollock, al momento della sua massima intensità – insieme ad altri, probabilmente –, impedisce di fare. Bisogna inoltre ammettere che se lo spazio Pollock scompagina un discorso sulla pittura, è anche perché scompagina la pittura, la fa uscire dalla sua compagine, dal suo ambito tradizionale.

Vorrei soffermarmi ancora un attimo su questa lettura del quadro, cioè su un certo comportamento dello sguardo spettatore legato da tempo a questo discorso sulla/della pittura come la condizione stessa della sua verità. In effetti, si è sufficientemente interrogato – senza per questo essere degli psicologi – la diversità delle operazioni e la complessità dei processi di costituzione di questo sguardo?⁴ Leggere è innanzi tutto vedere, ma secondo una modalità specifica, quella del discernere, del dividere, del distinguere elementi in un campo; è introdurre delle discontinuità nelle aree della visione; è articolare un *continuum* con percorsi, estrapolazioni e interpolazioni, slittamenti, attenuazioni, cancellazioni o rotture. Strano spazio quello della lettura, che altro non è, in fondo, che lo spazio delle metamorfosi del discreto.

Leggere significa allora riconoscere, in questa testura, in questi agglomerati di trasformazioni brusche o graduali, delle forme, delle figure, dei segni, senza necessariamente sapere di chi o di che cosa essi siano le forme, le figure, i segni. Perché queste forme dovrebbero essere immediatamente quelle delle cose, e queste figure, figure di personaggi? O questi segni, già delle parole, e queste strutture significanti già una lingua? Riconoscere oscilla tra i due significati del termine: conoscere di nuovo ciò che era già conosciuto, mettere una seconda volta un segno su ciò che aveva già il suo segno, oppure impegnarsi in uno spazio sconosciuto al di là dei confini del noto, come l'esploratore o l'avanguardia⁵: valore anticipatore del prefisso *ri-*, riconoscere questo spazio significa, di retrospettione in anticipazione, riassumere il passato in schemi di aspettativa e profilare il futuro in progetti, e anche in una prospettiva congetturale.

Leggere significa infine cogliere, di tutto questo, a partire da tutto questo, un senso, identificare unità discrete in numero finito che facciano sistema: secondo la definizione del dizionario, leggere è prendere conoscenza del contenuto di un testo. Ma, sorpresa, a quel punto lo spazio – quello del *continuum* articolato, quello del riconoscimento e della ripetizione – sparisce. Sotto lo sguardo attento che percorre lettere, parole, frasi *senza vederle*, il senso incorporeo, fantomatico, fluttua sui significanti improvvisamente trasparenti che lo veicolano.

La pittura di Pollock giocherà su questi tre spazi di lettura, dal primo all'ultimo quadro; ma va anche detto che la sua forza moderna, all'apice della potenza, consisterà nel proporre allo sguardo lo spazio costitutivo originario.

È come se, dall'inverno 1946-47 al 1950-51, in quattro anni e mezzo, Pollock rovesciasse, "catastrofasse", quell'architettura di spazi cui ho accennato, ne mettesse i principi allo scoperto, dando da leggere a uno sguardo addestrato a cercare il significato e a riconoscere forme e figure, lo spazio primitivo, metamorfico, delle articolazioni del *continuum* come spazio ultimo del quadro, dandoglielo a vedere come se si trattasse di leggerlo. Ciò che lo sguardo scoprirà allora, in questo simulacro di lettura, sarà la propria intimità, a lungo dimenticata, con il visibile. Gli occhi si riconoscono nel proprio sguardo come la piega del quadro che vedono.

Dal segno leggibile il cui supporto spaziale viene neutralizzato dalla ricerca del senso, alla linea che circoscrivendo una figura consente di riconoscerla e di nominarla nel suo luogo scenico; dal marchio che, come un sigillo, affida all'interpretazione simbolica la forma, alla traccia che è impronta di un passaggio, e in cui l'occhio ritrova, ripetendola, le sue più primitive condizioni di esercizio, ciascuno di essi, segno, marca, traccia, produce uno spazio specifico; e quando, come spesso avviene, essi si combinano nello spazio del quadro, lo sguardo, scivolando da un livello di visione e di lettura all'altro, cambiando di regime e di modalità da un'area all'altra, si scoprirà consegnato, nel libero gioco dei suoi movimenti, ai vari effetti spaziali. Questi portano le sue capacità alla loro massima potenza, perturbando allo stesso tempo gli schemi spaziali in cui questi effetti hanno luogo, mostrando le loro condizioni di possibilità.

Tre esempi. Il primo è offerto dalla lettura dell'iscrizione posta nella parte sinistra di un dipinto di Champaigne⁶. Non essendo né sullo sfondo della scena né fuori dalla cornice, essa mostra il piano del quadro che il dispositivo rappresentativo abitualmente neutralizza, facendone un piano trasparente, per costruirsi come scena: potenza dello sguardo, che vede l'invisibile in un effetto di superficie.

Un secondo esempio è dato da un dipinto di Klee: la decifrazione delle lettere, ai margini del quadro e lungo la sponda del pozzo nelle cui acque si specchia un sole rosso, richiede allo spettatore di girare attorno alla tela poggiata a terra: girotondo del corpo che guarda attorno al suo occhio-sole in un effetto di bordo e di margine⁷.

Si vedano, infine, in Pollock, quei segni leggibili illeggibili, simboli e pittogrammi, linee di contorno e tracce di movimento, che sebbene scritti, iscritti e tracciati su zone di colore divenute mani, occhio o tavolo, circolano come effimeri incorporei in superficie: allegra esuberanza dell'occhio che interpreta piani. È *Stenografic Figure*, (fig. 68) al quale attribuisco, come sottotitolo a uso personale, la dattilografia impazzita.

I tre spazi di
Pollock

Segni, marche
e tracce



Fig. 68. Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942 ca., olio su tela, 101.6 x 142.2 cm, New York, Museum of Modern Art.

Lo spazio del
riguardante...

Entriamo così – anzi, ci siamo già entrati – nello spazio Pollock, attraverso questi spazi complessi della visione-lettura, gerarchizzati, legati ma oscillanti, sovrapposti ma disgiunti, combinazioni che a loro volta producono nuovi effetti spaziali. Non stupisce che lo spazio Pollock si sottragga sottraendo la propria unità, ai percorsi dello sguardo. Perché quello spazio, inteso in senso stretto, è innanzi tutto lo spazio nel quale si trova il quadro di Pollock, spazio del “riguardante” che avvolge il quadro a partire da una posizione, occhi, testa, corpo, a volte immobile, a volte in movimento, con tutte le variazioni possibili e tutte le stasi successive di un percorso determinato, uno spazio che s’interrompe sui bordi del quadro, sul muro cui il quadro è appeso. Lo spazio Pollock, a partire da un certo momento, interroga le certezze di questa prima descrizione: altro modo di porre la domanda iniziale, dell’evento creato dalla presenza di alcune opere nella sala o nella galleria in cui sono esposte.

...lo spazio del
quadro...

Lo spazio Pollock è anche lo spazio del quadro (che egli firma con il suo nome). Ma che significa spazio del quadro? Perché, in effetti, il quadro è innanzi tutto quella tela (carta, compensato, legno), di forme determinate, che è il veicolo di ciò che viene mostrato. Questa tela veicolo-supporto coincide (ma si tratta di una pura coincidenza, che non si verifica del resto nemmeno sempre, e forse mai), con ciò che chiameremo il piano del quadro, entità geometrica, astratta, immateriale. Una grande partita si gioca da tempo in pittura tra la tela e il piano. Nel quadro “classico” rappresentativo, ad esempio, la tela non si vede mai, occultata dallo sfondo, l’ultimo piano dello spazio profondo illusorio, a

vantaggio del piano del quadro, che il dispositivo della rappresentazione conferma nella sua immaterialità come la parete trasparente del cubo scenografico o la finestra aperta. In questa partita, Pollock farà una mossa secondo regole nuove, in questo primo intervallo del gioco tra la tela e il piano.

Ma c'è un secondo intervallo, che ha visto dispiegare nel corso della storia strategie complesse, dalle implicazioni estetiche, ideologiche e teoriche decisive: l'intervallo del bordo. Un bordo, infatti, non è mai semplice: ha un intorno, il bordo del muro, e un contorno. Bordo, intorno e contorno definiscono uno spazio, quello della cornice del quadro. Ci si può chiedere se non ci sia tra la cornice (bordo, intorno, contorno) e il limite del quadro come entità astratta e ideale, lo stesso rapporto di intervallo notato poco fa tra la tela e il piano. Anche qui si assisterà a una mossa decisiva dell'opera di Pollock: l'*all over*, tradotto a volte con *bord à bord*, "da bordo a bordo". Nel quadro "classico", infatti, i quattro bordi del quadro sono eterogenei, come alto e basso (soffitto, pavimento; cielo, terra), destra e sinistra (navate laterali, quinte, cortile e giardino).

Esiste infine un terzo spazio: quello che si trova nel quadro, quello spazio che linee e colori, qualunque siano le loro configurazioni e le loro posizioni, fanno apparire nel quadro, cioè su quella superficie, entro quei limiti, tra il piano e la tela. È lo spazio configurato dai piani di colore, tessuto dall'intreccio delle linee, i cui bordi coincidono soltanto (e non sempre), con i bordi della tela, con i limiti del piano del quadro. È lo spazio che il dispositivo della rappresentazione scava nella superficie del quadro come spazio illusoriamente profondo, tramite la struttura prospettica, per costituire quella scena che la disposizione delle figure in luoghi gerarchicamente coordinati si incaricherà in seguito di organizzare. È quello spazio tra piano e tela, tra bordi e limiti, che costituirà, dopo gli impressionisti e Cézanne, dopo i cubisti e Picasso, dopo Ernst, Miró e Masson, la posta in gioco decisiva del *break-through* di Pollock tra il 1947 e il 1951.

Sono dunque questi tre spazi che i dipinti di Pollock interrogano, distruggono e costruiscono (direttamente ma soprattutto attraverso le loro interazioni reciproche): lo spazio del *riguardante*, tramite la dialettica dinamica di posizione e percorso, lo spazio del *quadro*, tramite la dialettica spaziale di tela e piano, bordi e limiti, e lo spazio della *pittura* attraverso la dialettica materiale di profondità e superficie.

Lo spazio del riguardante: in che cosa la dialettica tra posizione e percorso trova in Pollock una sua modalità specifica? A partire da un certo periodo nella creazione dell'artista, e forse più ancora a partire da alcune opere, per esempio *Overall Composition* e *Panel with four designs* del 1934-38, oppure *Composition with pouring II* del 1943, *Mural* e *Gothic* dello stesso anno, *There were seven in Eight* del 1945, ma soprattutto *Shimmering Substance* (fig. 69), *Free Form* del 1946, *Sea Change* (fig. 70) del 1947, fino ad arrivare alle grandi opere del 1950-1951, non si può determinare nello spazio del riguardante, per essere esatti, una posizione da dove guardare il quadro; colui che guarda è incapace di trovare un luogo per il proprio sguardo e appropriarsene. E se anche lo facesse, non potrebbe veramente avvalersi di questa posizione. Non si sentirebbe al suo posto. Paradossalmente, quindi, la possibilità, la capacità e la libertà di posizionarsi, di appropriarsi di un luogo dello sguardo in questo spazio di libertà, è quella di mettersi "fuori posto". L'unica collocazione possibile, lecita, è essere costantemente fuori luogo. Ma significa per questo essere in movimento?

...e lo spazio
della pittura

Alla ricerca di
un luogo per lo
sguardo



Fig. 69. Jackson Pollock, *Shimmering Substance*, 1946, olio su tela, 76.3 x 61.6 cm, New York, Museum of Modern Art.



Fig. 70. Jackson Pollock, *Sea Change*, 1947, olio e sassolini su tela, 141.9 x 112.1 cm, Seattle, Art Museum.

A domanda difficile, risposte molteplici. La prima, che è stata data spesso a proposito di Pollock (probabilmente a torto, ma è significativa l'illusione che sta all'origine dell'errore) è la risposta che fa appello al formato, alle dimensioni della tela. È questa una delle direzioni aperte dalle critiche di Greenberg (1977) su «The Nation», a partire dal 1946-47, poi ribadite nel 1948, sull'opposizione tra il quadro da cavalletto e la pittura murale (*the wall painting*, o *mural*): "Pollock mostra una nuova strada al di là del cavalletto, al di là del quadro incorniciato e trasportabile, una strada che forse porta alla pittura murale", egli scrive di fronte a *Shimmering Substance* (fig. 69), *Eyes in the Heat* e *Mural*. Comunque, la risposta non è nuova. Di fronte alle *Nozze di Cana* di Veronese, per via delle sue dimensioni, lo spettatore si sposterà lateralmente rispetto al quadro. Ma, come è noto, a questo spostamento indotto dalle dimensioni della tela risponde una particolare strutturazione dello spazio profondo dell'opera, dalla prospettiva disgiunta e con il punto di fuga sostituito da due zone di fuga – due spazi di diversi metri quadrati, uno in basso e l'altro in alto, nella parte centrale del quadro. Lo spostamento dello spettatore è quindi strutturato come un movimento laterale (non c'è un punto ma una zona di fuga) e all'indietro (ci sono due zone di fuga). Il pittore scongiura così il possibile sfondamento prospettico della parete attraverso una scansione laterale della superficie (cfr. Bouleau 1963, pp. 26-27). Doppio gioco, quindi, della profondità e della superficie, in cui l'effetto ottico (la stabilizzazione della percezione entro limiti accettabili) si prolunga nell'effetto dinamico dello spostamento dello spettatore.

Il movimento indotto nello spettatore

Ma se ogni focalizzazione centrale si trova dissolta dalla moltiplicazione dei centri, come in *There were seven in Eight*, e/o dalla neutralizzazione dell'opposizione profondità/superficie dovuta alla distribuzione relativamente uniforme degli elementi cromatici sull'intero quadro (*all-over*), come in *Sea Change* (fig. 70), allora, stranamente, lo sguardo si trova anch'esso senza un luogo proprio, come neutralizzato, senza che l'evidenza di un motivo o la forza di un effetto gli impongano una collocazione o una direzione nella quale muoversi. Ci accorgiamo qui che il formato non serve più. Lo spettatore è in posizione u-topica: in uno stato di non-luogo, senza tuttavia essere in movimento.

Ma c'è anche un'altra specie di oscillazione o di flusso dello sguardo – come in *Full Fathom Five*, del 1947 –, che non è né spostamento laterale per obbedire alle ingiunzioni della superficie di fuga, né progressione frontale per leggere meglio, riconoscere e discernere, né indietreggiamento per integrare meglio la totalità nel senso. Si tratta piuttosto di una scompaginazione della struttura nella testura. L'opera complessiva si atomizza nella pittura del quadro e la autonomizza: grande fonte di piacere, perché lo sguardo non vi si perde affatto. Ma, viceversa, si tratta anche di un movimento di scansione della pittura nei reticoli che la tramano: grande fonte di diletto, perché non dominiamo mai la diversità di quell'articolazione. Lo spettatore, quindi, non può né deve cercare la giusta distanza dalla quale, in un punto di vista determinato, potrebbe comprendere l'opera come un sistema simbolico chiuso sulla propria complessa totalità. È dunque il rapporto stesso del riguardante con l'opera pittorica a trovarsi rivoluzionato, così come lo è quello del pittore rispetto al quadro, in particolare nel caso delle grandi tele che Pollock dipinge con colate e sgocciolature, appoggiandole sul pavimento e spostandosi intorno a esse. La sostituzione (peraltro più teorica e persino ideologica, che reale) dello spettatore con il pittore, non può più realizzarsi

La posizione u-topica

secondo le regole del dispositivo rappresentativo. Questo rapporto dello spettatore con l'opera si era già trasformato con Monet o Renoir. Come ha dimostrato Meyer Schapiro per l'impressionismo, l'illusione di uno spazio profondo dipende strettamente dalla collocazione dello spettatore alla giusta distanza (cfr. Rubin 1967, II, p. 3). E lì che ogni tocco discreto si fonde con gli altri per produrre quelle luci e quelle ombre colorate in cui si formano le immagini tridimensionali. Ma se lo spettatore si avvicina, "come il quadro impressionista ci invita a fare", allora l'immagine si dissolve, il modellato si atomizza e il tessuto pittorico si autonomizza nel macchiettare infinito del pennello. La luce-ombra immateriale è diventata una testura concreta di paste colorate. La finestra aperta nel muro è divenuta "una piccola ala di muro gialla", una parete di pittura.

Con Pollock, non è ormai più possibile per lo spettatore far giocare l'illusione referenziale contro l'astrazione pittorica, la lettura che mira a riconoscere le forme contro quella che coglie le metamorfosi degli elementi discreti. Non si può giocare su entrambi i registri, quello figurativo, illusorio, alla giusta distanza, e quello pittorico, materico, nell'infinita prossimità. Lo spettatore è abbandonato all'utopia di un ritmo tra testura e struttura. Pollock sembra illustrare un pensiero di Pascal che mi ha sempre affascinato per la sua modernità:

Una città, una campagna, da lontano [alla giusta distanza] sono una città o una campagna; ma, quanto più ci avviciniamo, son case, alberi, tegole, foglie, erbe, formiche, zampe di formiche, all'infinito. Tutto questo vien compreso sotto il nome di 'campagna' (Pascal 1660, p. 24).

Quest'utopia del sito di visione fa entrare il riguardante nell'infinità del sensibile pittorico, in cui ogni possibile sintesi ricognitiva dell'oggetto nel "nome" svanisce. "Formiche, zampe di formiche", è il formicolio delle piccole percezioni inconse, come diceva Leibniz, delle piccole sensazioni colorate di Cézanne. Ma perché avvicinarsi? E perché no? Non ho nulla da perdere, ma nemmeno da guadagnare, se non una variazione nel regime della visione che si chiama piacere dell'occhio – ben diverso, in questo, dallo spettatore dell'ultimo Tiziano, che, secondo il Bellori (1672), si allontana dal caos dei tocchi di colore quando è troppo vicino al quadro per recuperare le belle immagini auree di Diana e di Atteone.

Ma eccoci già dentro lo spazio nel quadro. Che ne è dello spazio Pollock nella dialettica tra profondità e superficie che si gioca fra la tela e il piano, tra il supporto materiale e l'entità geometrica astratta? Nel sistema della rappresentazione, la tela è occultata in profondità e il piano viene assunto come superficie trasparente, fondale di una scena con piani scaglionati nello spazio illusorio e finestra diafana aperta su quel mondo di apparenze dipinte. L'intera impresa della pittura contemporanea potrebbe essere riassunta nella doppia riconquista della tela e del piano, nel loro gioco reso visibile, di cui il lavoro di Pollock, con i *dripping* realizzati dal 1947 al 1951, rappresenta una delle più grandiose realizzazioni.

È sufficiente osservare attentamente *Lavender Mist: n° 1*, (tav. XV) uno dei quattro grandi *drip* del 1950 presentati alla mostra parigina del 1982, per constatare che il quadro non è una distesa piana bidimensionale, come ad esempio nell'ultimo Matisse o, in maniera più ottica, in Barnett Newman. Offre allo sguardo uno spazio. Possiamo definirlo spazio profondo? Mi sembra difficile. Pollock ha inteso la grande lezione modernista secondo la quale rifiutare l'illusionismo della

Visione da vicino e visione da lontano

La riconquista della tela e del piano

profondità dipinta del mondo reale sulla tela significava, viceversa, fare della tela un mondo reale di pittura – una rivoluzione che portava a compimento in modo clamoroso, *per la pittura*, quella che il Rinascimento aveva vinto per il pittore: non solo l'autonomia di uno status e di una posizione in ambito sociale e ideologico, ma anche l'autonomia e la legittimità delle pratiche finzionali in campo estetico, di una pratica reale del possibile, voglio dire di una presentazione delle condizioni di possibilità dell'arte nel campo della teoria e della filosofia. Questo ampio dibattito si riduce in pratica a questo: come realizzare un artefatto di aree e piani che non sia un'arte delle piattezze e delle superfici? Come fare emergere la tela e far vedere il piano? Come attribuire al senso, al sensibile, lo scarto e la differenza tra la tela rivelata e il piano reso visibile? Come produrre senso, sensibilmente, con questo spazio di bassofondo tra tela e piano? Come fare sentire uno spazio senza profondità, ma non piatto, tra due superfici?

Lavender Mist: n° 1 (tav. XV), *Autumn Rhythm: n° 30*, *One: n° 31* danno, ciascuno a suo modo, una delle risposte possibili, con i reticoli delle loro colate filiformi, gli arabeschi delle loro sgocciolature, le forme esplose dei loro schizzi. Sia nello sguardo che sul/nel quadro, i reticoli, i tralicci, gli arabeschi, i grovigli, bianchi e neri o colorati, stanno tra la tela e il piano; aprono lo scarto di una differenza inassegnabile (tranne in quell'"arte di vanità" che è la pittura illusionista), *tra la tela e il piano*, senza conservare alcuna traccia di un modellato alla Cézanne. È qui che il quadro di Pollock mette alla prova il linguaggio che cerca di descriverlo, obbligandoci in qualche modo a inventare nuove categorie di descrizione dello spazio tramite l'associazione di termini in parte contrari. Sarebbe forse opportuno, ad esempio, per parlare di quello spazio molto ridotto che ho chiamato, con un termine marittimo, "bassofondo", introdurre la nozione di *spessore traslucido* – dove "spessore" rinvierebbe alla crosta di pittura autonoma e omogenea di cui parla Meyer Schapiro per definire il "fare" impressionista, ovvero alla materialità dei pigmenti di colore sulla superficie e alla "realtà concreta" degli strati dipinti sovrapposti, per quanto sottili; e dove, d'altra parte, "traslucido" cercherebbe di esprimere l'effetto ottico di questo spessore tra tela materiale e piano astratto che conserva qualcosa dell'opacità della prima e un po' della trasparenza del secondo e dove la materialità dei pigmenti sulla superficie si dissolve per l'occhio in una specie di vibrazione scintillante, diffusa, regolarmente disseminata o scandita da accenti secondo i casi, che si riassume, alla fine del percorso dello sguardo, in uno stretto spazio di scarto e differenza tra materia e luce. Come creare degli artefatti di superfici, ci chiedevamo, che non siano superficiali né piatti? Cosa significa rispondere a questa domanda con la tecnica del *dripping*? Discutere di precedenze nella "scoperta", come se si trattasse di una scoperta, è sintomo di vanità dell'artista o di ingenuità del cronista. Andiamo all'essenziale. *Pouring* e *dripping* (e si potrebbe proseguire con *spraying*, *splashing*, *spouting*...) sono fondamentalmente un disegno di pittura di cui bisogna valutare le conseguenze e gli effetti sulla linea stessa di questo disegno. La linea prodotta dal colore versato a filo sulla tela (*drip*) non è più il bordo di un piano; espandendosi lateralmente, sviluppando escrescenze di ogni genere, gocce, macchie, matasse e chiome, assume un nuovo profilo molto singolare. Si espande, si estende, ma inoltre, spesso, attacca, "morde" ("it bites" come diceva Fried) la tela stessa, in modo irregolare su ogni suo bordo. È ormai chiaro che la linea non circoscrive più un piano o un volume. Ma non diventa nemmeno un

Autonomia del
pittore e
autonomia
della pittura

I *dripping* come
disegno di
pittura

piano; e neanche un punto; né, tantomeno, un punto in movimento, come per Kandinsky; né il piano il prodotto dello spostamento di una linea, come per Klee. Si può ancora chiamarla linea? Altra occasione per mettere in discussione il discorso sulla/della pittura. La linea è un tratto reale o immaginario che, ridotto praticamente alla dimensione della lunghezza, separa due cose, all'intersezione di due piani: è un contorno. Ora, la linea dal nuovo profilo del *dripping* di Pollock non è né un contorno né il bordo di una superficie: diventa piatta, estesa, senza essere un piano, una sfilza di gocce senza essere una sequenza di punti, il groviglio di una chioma senza essere un fascio di rette. La linea del *dripping* è il mutante della linea del disegno, così come il disegno del *dripping* è il mutante del disegno dei volumi nello spazio, fosse pure un disegno fatto di pittura. In *Autumn Rhythm: n° 30* del 1950, la linea di Pollock è una *traccia*, cioè l'impronta lasciata da un passaggio sulla tela, impronta e sequenza di impronte, indicazione e serie di indici. Però un'impronta paradossale, poiché ciò che è accaduto e che ha lasciato traccia del suo passaggio non ha mai toccato la tela, né direttamente né indirettamente per il tramite di uno strumento, pennellessa, pennello, spatola o coltello. Solo il liquido che cola, o cade goccia a goccia, tocca la tela; di fatto non la tocca, vi si espande e vi si deposita come indice di ciò che è passato, di ciò che è accaduto. La linea di Pollock è la traccia di un evento. Questa traccia, qualunque sia la densità del suo deposito, la sua espansione laterale, la sua risoluzione in gocce, "lascia trasparire sia lo spazio illusionista che essa abita senza strutturarla, sia gli impulsi di un'energia senza corpo che sembra muoversi senza incontrare resistenza attraverso il quadro" (Fried 1965a). Le trame delle tracce lasciano trasparire la tela su cui sono tracciate, non la celano; la indicano come il luogo della loro iscrizione, lasciando trasparire anche quello che abbiamo chiamato il piano, superficie "immateriale" dell'evento che è passato lasciando la propria traccia. La differenza tra la tela e il piano, lo spessore traslucido in cui il quadro produce il suo spazio, è quindi l'insieme delle tracce lasciate dall'evento incorporeo, la somma delle impronte di questa distanza dinamica senza tocco *tra* il pigmento liquido che cade in colate, schizzi, sgocciolature, e il luogo in cui si tracciano le loro impronte. Si trovano in tal modo singolarmente superati (come per Cézanne, Monet o Mondrian, ma ogni volta in modo diverso) anche i vecchi dibattiti sul disegno e sul colore.

Il carattere non pertinente dell'opposizione linea/colore in Pollock deriva non solo dall'apparizione di questa nuova entità nell'arte del dipingere, ossia la *traccia* prodotta dal colore versato sulla tela, ma anche dall'*intreccio* delle tracce in trame successive, senza mai chiudersi in un sistema di cui si potrebbero definire, come per l'ornamento decorativo, le unità discrete in numero finito e le loro regole di disposizione: intreccio che opera dunque, anche qui, tra la successione temporale dell'evento e la simultaneità acronica del sistema.

Prendiamo, ad esempio, *One: n° 31* del 1950. Osservando una porzione qualunque dell'opera, si scoprono due caratteristiche essenziali. La prima è, innanzitutto, che l'intreccio delle tracce contribuisce al mutamento della linea e del disegno. In effetti, nei molteplici momenti di incrocio, la colata di pittura si trova istantaneamente modificata, nel suo svilupparsi ed estendersi, dalla colata attraversata, modificando essa stessa, a sua volta, quella che la incrocia. Per ricorrere a un'immagine cinogenetica della traccia, sembra che qui si confondano le tracce di una stessa pista, si sovrappongano molte piste diverse. Di conse-

La linea come
traccia

L'intreccio
delle tracce

guenza, l'occhio non può *seguire* il filo di Arianna di una linea, ovunque esso possa portarlo. Perché il filo di Arianna si trova sempre e per sempre tagliato da un altro filo di un'altra Arianna; o forse è la stessa? Forse è lo stesso filo? Seguire la traccia in *One: n° 31* o in *Lavender Mist: n° 1* (tav. XV) significa, se non ballare senza spostarsi, per lo meno interrompersi di continuo, fermarsi sempre per seguire un'altra pista. Ci sono solo frammenti di tracce, segmenti di fili, ciascun segmento modifica e viene modificato, diventa all'istante uno spandersi di macchie, una nuvola di gocce, schizzi di pozze, incroci con varie uscite. Ma la mia descrizione lascia pensare che lo sguardo si esaurisca in ciò. Non è così: perché nello stesso punto, su quel segmento di traccia, quella pozza o quella macchia, troverà sempre una sovrapposizione aperta di momenti di pittura. Così, questa moltiplicazione spaziale e locale degli incroci di tracce costituisce ugualmente una demoltiplicazione temporale, una specie di sommatoria indefinita di istanti co-presenti nello stesso luogo e nello stesso spazio. E l'effetto ottico di questa moltiplicazione demoltiplicata dello spazio e del tempo che mi fa vedere diversi presenti nello stesso luogo, vari luoghi nello stesso presente, l'effetto ottico degli incroci di spazio e di tempo, è la testura scintillante, come vaporizzata, di *Lavender Mist: n° 1* (tav. XV), il polverio in via di atomizzazione di *One: n° 31*, la scansioni esplosa di *Autumn Rhythm: n° 30*.

Il secondo tratto caratteristico dell'incrociarsi delle tracce, oltre alla trasformazione della linea in trame co-presenti, è che il fondo della tela è sempre visto attraverso gli intrecci, e che questi ultimi non lo celano né lo velano mai, e neppure – per la loro natura stessa di intrecci – lo lasciano leggere come un piano circoscritto e chiuso da linee. Di che natura è dunque visivamente, per il "senso", questo spazio di fondo che gli incroci percorrono e articolano? Molto semplicemente è la tela del quadro. Non – come vorrebbero alcuni, troppo metafisici – l'infinità di un abisso⁸, perché con esso farebbe ritorno l'illusionismo di una profondità diventata priva di fondo. Soltanto la tela nella sua materialità di supporto, ma una tela divenuta campo dei percorsi del flusso delle sensazioni in reticoli prodotti dall'incrociarsi delle tracce diversamente colorate. Per affinare la nostra nozione di spessore traslucido, diremo che la differenza tra tela e piano, scarto tramato dalle tracce sovrapposte in cui il presente si demoltiplica grazie alla moltiplicazione dei luoghi, rinvia a una visione che, più che vedere, intravede, e a uno spazio che è *interstizio*. Il quadro non è più la finestra trasparente aperta sullo spazio illusorio delle apparenze dipinte. Ma non è nemmeno un muro di pittura – non tanto il *mural*, quanto la muraglia di pittura evocata da Balzac nel *Capolavoro sconosciuto*, in cui lo sguardo s'imbatte, pur lasciando sospettare che "là sotto" si nasconde una donna. Il quadro è lo spessore traslucido di uno spazio interstiziale nel quale lo sguardo "intravede"; è un mondo di intervalli di tempo-spazio, l'inesauribile diversità di un formicolio di differenze. La tela cessa di essere sostanza, sostegno e supporto dell'opera, per accedere, attraverso l'interstizio, a una materialità scintillante, vibrante, scandita: la materialità immateriale delle tracce incrociate.

Tuttavia l'"augenblick" interstiziale nello spessore traslucido non implica una dissoluzione della struttura nella testura pigmentaria di superficie. L'intrecciarsi delle tracce produce, se così si può dire, una doppia articolazione del quadro. A parte i dipinti – relativamente rari nel periodo 1946-51 – con aree colorate distinte, quali *Tondo 48* o *Small Composition* del 1950, le tracce colorate si orga-

La tela nella sua materialità di supporto

Lo spazio interstiziale



Fig. 71. Jackson Pollock, *Number 5*, 1948, olio, smalto e alluminio su cartone, 243,8 x 121,9 cm, Los Angeles, collezione David Geffen.

nizzano di fatto in una struttura fondamentale chiaro/scuro; attraverso i valori del chiaro e dello scuro una tonalità generale domina il quadro: il che implica che i colori siano distribuiti secondo una certa regolarità sulla tela (una delle caratteristiche dell'"all-over") e anche e soprattutto che siano inseriti nel gioco dei non-colori, nero, bianco, per non parlare dell'alluminio, la cui funzione è spesso essenziale dal 1947 al 1951 per strutturare lo spazio nel quadro, da *Sea Change* (fig. 70) del 1947 a *Lavender Mist: n° 1* (tav. XV) del 1950. L'alluminio, in effetti, versato a falde in *Number 10* del 1949, a schizzi in *Number 8* o *13*, in grovigli in *Number 5* del 1948 (fig. 71) e quasi a formare uno strato intermedio in *Sea Change* (fig. 70), contribuisce con la sua evidente materialità ad addensare lo spessore traslucido del quadro e a far tendere al piano le tracce colorate con le quali viene in contatto. Avendo inoltre, come gli altri smalti liquidi, la capacità di riflettere diversamente la luce ambiente, la sua luminosità instabile, che emana dalla cro-

sta di pigmenti, dissolve i grovigli di colori in una tonalità globale che può fungere da sfondo (il bruno di *Arabesque: n° 13 A* del 1948), o da etere colorato prevalente (così il verde di *Full Fathom Five* del 1947; oppure il rosa grigio di *Lavender Mist: n° 1* del 1950, tav. XV). Rossi, blu, gialli, i colori vivaci e saturi non minacciano mai la tonalità dominante. Il contro esempio è fornito da *Convergence* del 1952, in cui per l'appunto la convergenza non si realizza, e in cui rossi e gialli tendono, otticamente, a tenersi al di qua del piano invece di metterlo in risalto nella sua differenza con la tela. Una prima articolazione si effettua, quindi, attraverso il dispositivo cromatico, chiaroscurale o tonale, in modo che l'unità del quadro si giochi sul piano ottico.

Il dispositivo
cromatico

La seconda articolazione struttura il quadro non nella traslucidità della materia sensibile, ma nella sua architettura tra tela e piano: un'architettura che tuttavia non è quella di forme modellate a tuttotondo nelle tre dimensioni, né quella di una "composizione" tramite il *découpage* della "superficie", né quella di una disposizione figurativa di particolari, che si tratti di storia, di paesaggio o di oggetti, e nemmeno – come è stato proposto – quella di una combinazione senza composizione (cfr. Payant 1979a, 1979b) di elementi simili (che ricondurrebbe il quadro di Pollock a un registro puramente ornamentale o decorativo, senza voler dare un senso esteticamente peggiorativo a questa osservazione). Architettura monumentale, comunque, che ha colpito complessivamente la critica d'arte durante le mostre da Betty Parsons dal 1948 al 1951; che è stata ripresa, in seguito, dalla storia dell'arte in ciò che viene chiamato il "periodo classico" di Pollock. Ma architettura di che cosa? Proporrò qui come categoria del discorso descrittivo il termine ritmo: architettura di un ritmo, e più esattamente di un *ritmo figurale*. È quindi come se l'intero quadro, nel suo spessore traslucido di trame e di reticoli di tracce, avesse come finalità di "mettere in ritmo" la prima traccia, quella "traccia di origine" che viene tracciata sulla tela senza toccarla, la grande figura che ne attraversa la distesa materiale, di farne nascere un ritmo seguendo il suo ritmo, assecondandola, riprendendola, interrompendola, sincopandola. Le tracce successive ripetono la traccia iniziale e, in questa ripetizione stessa, la negano. Ripetere è negare, molto semplicemente perché, se questa grande traccia figurale deve essere ripetuta – ripresa, ricominciata –, ciò è dovuto al fatto che non ha ancora avuto inizio o che ciò che ha iniziato non è stato raggiunto: eppure è proprio perché c'è stata una prima traccia, una traccia di origine, che possono esserci tutte le altre. Architettura di ritmo figurale: cioè architettura che articola il monumento del quadro solo ripetendo – ossia negando, in questa ripetizione – la differenza iniziale, quella della traccia di origine, sino a riempire con le sue piste imbrogliate tutto lo scarto della differenza inassegnabile tra la tela e il piano, tra la tela indicata dalla prima traccia e il piano reso visibile da tutte le trame di tracce che la ripetono. *Number 32* del 1950 ce lo mostra pateticamente: non ci mostra certo la traccia di origine, quella che fa della tela la tela del quadro, ma le tracce che sempre già la ripetono e la negano, tracce nere sulla traccia nera. Nella sua nudità, *Number 32* ci consente di visualizzare, nello spazio interstiziale, la negazione ripetitiva dell'origine, la seconda articolazione architettonica monumentale: quella del ritmo della figura nei quadri di Pollock tra il 1947 e il 1951. Naturalmente, tutto questo ha senso solo se si intende per "figura" non la forma esterna di un corpo o la sua rappresentazione, o addirittura quella di un volume delimitato da linee, bensì il cammino descritto dal ballerino sul pavimen-

L'architettura
del ritmo

to, e con "ritmo" ciò che intendevano gli atomisti greci, lo stato singolare e momentaneo di un flusso di atomi, l'architettura improvvisata e dinamica di un "fluire" colto in un istante (cfr. Benveniste 1966).

Un'ultima tappa da percorrere: lasciare lo spazio nel quadro per raggiungere lo spazio del quadro. In verità, parlando dell'uno abbiamo già parlato dell'altro, il che significa che con Pollock, in particolare tra il 1947 e il 1951 (ma anche con Monet e Renoir, il cubismo analitico, Mondrian, Masson o Miró) la distinzione tra l'uno e l'altro cessa progressivamente di essere pertinente. Si tratta dunque, per proseguire nella nostra descrizione, di raggiungere lo spazio nel/del quadro ai suoi bordi, in questi luoghi ambigui dove lo spazio di creazione (del pittore) e di presentazione (del riguardante) confina con quello, autonomo, della pittura e si articola con esso. Occorre reintegrare, con Pollock, bordo e limite, cornice e incorniciatura del dipinto tra dentro e fuori, né l'uno né l'altro, ma l'uno e l'altro contemporaneamente.

Aldous Huxley, in una tavola rotonda, nel 1948, commentando *Cathedral* del 1947 (fig. 72) (un quadro che si potrebbe avvicinare, per esempio, a *Enchanted Forest* del 1947) dichiarava:

Il problema che si pone è quello di sapere perché tutto ciò si ferma, quando accade che si fermi. L'artista potrebbe andare avanti all'infinito (*risate*). Mi fa l'effetto di una carta da parati che si ripete senza fine sul muro.

Un'osservazione che Pollock riprende nel 1951 sul «New Yorker»: "Un critico ha detto che i miei dipinti non avevano né inizio né fine. Non lo ha scritto come un complimento, ma lo era" (Greenberg 1977). Si noti lo spostamento. Huxley si interroga non sull'inizio o sulla fine, ma sul fermarsi arbitrario di una ripetizione dello stesso motivo: la carta da parati, la decorazione, l'ornamento si contrappongono, in quanto ripetitività e monotonia, alla singolarità, all'unicità, alla necessità del quadro autentico. Pollock dal canto suo, pone il proprio quadro – ma come una specie di ideale: è qui l'aspetto lusinghiero del complimento – come un infinito circolare di pittura, inizio e fine, nascita e morte nello stesso luogo, desiderio e compimento nello stesso momento; un quadro che, poiché il suo processo di produzione spazio-temporale s'identifica con il suo stato compiuto di opera, rappresenterebbe da solo il quadro assoluto, il quadro folle (e si ritroverebbe qui il *Capolavoro sconosciuto* di Balzac). Carta da parati di Huxley o quadro assoluto di Pollock?

Abbiamo cominciato a dare una risposta con la nozione di dialettica della tela e del piano e con quella di doppia articolazione dell'intreccio e della figura, per riprendere il titolo del bel saggio di Damisch del 1959; l'intreccio risponde, a modo suo, all'ornamento e alla decorazione, essendo la ragione dell'effetto di unità tonale del quadro, e la figura risponde, a modo suo, al fermarsi contingente del dipingere, lasciandosi intravedere come la traccia di origine, originale, iniziale, fondatrice, perché ripetuta e negata dalle tracce che vi si sovrappongono. Nessun inizio, nessuna fine dell'intreccio delle tracce, né nella dominante cromatica o tonale che struttura otticamente il quadro, né nell'architettura ritmica dei flussi che vi sono tracciati.

Una seconda risposta nasce dalla considerazione dei "bordi", e da lì si può riprendere la questione dell'*all-over* – il "da bordo a bordo" – nella sua relazio-

Lo spazio del
bordo

La concezione
"classica" della
cornice



Fig. 72. Jackson Pollock, *Cathedral*, 1947, smalto e alluminio su tela, 181,6 x 89 cm, Dallas, Museum of Art.

ne con il *dripping* che caratterizza il periodo dal 1947 al 1951⁹. Si noterà – è sufficiente guardare i quadri – che i reticoli del colore versato, a differenza di un *continuum* materiale arbitrariamente tagliato (come la carta da parati), si fermano sui bordi della tela: la traccia, infatti, ritorna il più delle volte su se stessa descrivendo degli anelli aperti come un animale che confonde le piste. Per proseguire con l'esempio di *Enchanted Forest* del 1947, si vedrà non solo che le tracce arretrano e evitano i bordi della tela, ma anche come in questa opera, dall'orientamento verticale (219x113), un reticolo di orizzontali o di quasi orizzontali definisca la base, e una doppia sequenza di riccioli aggrovigliati, combinati con linee verticali, corra lungo i bordi laterali della tela, mentre le tracce si fanno macchie o strisce spesse negli angoli superiori destro e sinistro. Si potrebbe rifare la medesima descrizione con *Number 26 A: black and white* o *Number 5* (fig.

71) del 1948, anche se le modalità di sottolineatura dei bordi sono ogni volta diverse. I reticoli e le trame di tracce di Pollock intrattengono con la cornice una "relazione classica" per riprendere l'osservazione di Rubin. Si potrebbero evocare gli archi rampanti laterali delle *Grandi bagnanti* di Cézanne oppure i dispositivi sui bordi ai lati dei paesaggi di Poussin, che lasciano in entrambi i casi un intervallo, una cancellazione, tra il "motivo" e il bordo, che ripete nello spazio interno al quadro lo scarto tra il limite del piano e il bordo della tela.

Questa cancellazione in prossimità del bordo caratterizza le tele cubiste analitiche di Picasso e di Braque e il Mondrian degli anni 1911-12. Ma è effettiva solo sui lati e a volte sul bordo superiore. E lì che la forma si contrae, e la figura si smaterializza nell'astrazione pittorica. Il bordo inferiore continua a tagliare il motivo oppure il motivo continua ad appoggiarsi con il peso dei suoi piani sfaccettati. L'insieme assume così una gravità monumentale rispetto al suolo su cui è appoggiato. Pollock, invece, effettuando questa cancellazione sui quattro lati della tela, poiché essa viene stesa orizzontalmente sul pavimento nel processo del dipingere, anche quando dà una densità maggiore alle colate della parte inferiore, come in *Autumn Rhythm: n° 30* o *One n° 31*, dissolve la griglia cubista ancora articolata rispetto alla gravità delle cose e della posizione eretta, per dare vita a una struttura sempre monumentale ma aerea, una architettura di reti di tracce che fluttuano tra i bordi, tra tela e piano¹⁰. La sensazione di una interruzione contingente del quadro sui bordi, si potrebbe avere, a rigore, solo con le tele o le carte incollate su pannello dello stesso periodo, come *Silver over black white yellow and red* del 1948, dove i bordi tagliano di netto i grovigli marroni grigi e neri e le zone bianco panna dello sfondo. Ma la vivacità degli accenti ad angolo retto dei reticoli di linee, la grandezza delle pozze nere o marroni, la sottigliezza degli schizzi arancioni, e soprattutto la loro disposizione, organizzano il quadro con flessibilità, coinvolgendo lo sguardo in un percorso con centri diversi e con incroci molteplici. In *Number 10*, dove le falde di alluminio sembrano sorgere dai limiti per invadere la tela, sono i grandi vortici patemici del nero, sopra e sotto l'alluminio, e il reticolo leggero delle tracce verdi, ad animare il fregio con una narrativa astratta tramite il movimento delle sue differenze¹¹.

Da bordo a bordo spennellati, da bordo a bordo sgocciolati, i quadri di Pollock possono quindi intrattenere con la cornice una relazione *classica* ed essere contemporaneamente senza inizio e senza fine; obbedire lungo i bordi a una imperiosa necessità, ignorare la contingenza del taglio, la casualità dell'interruzione e essere al tempo stesso ripetitivi, senza origine né termine, non perché si dissolvano nel cattivo infinito dell'illimitato, ma perché ripetendo la differenza e negandola, essi articolano con rigore, nello stesso luogo e nello stesso momento, l'inizio e la fine.

La questione della contingenza o dell'aleatorietà del bordo e del limite mi porta a concludere con un'altra nozione a essa connessa nel discorso su/della pittura di Pollock: quella dell'*accidente* o del *caso* che sarebbe in qualche modo consustanziale al *dripping* pollockiano. Perché fermarsi qui piuttosto che lì? Fermarsi allora in qualsiasi luogo, in qualsiasi momento. Come diceva Huxley, non c'è ragione che ciò finisca: prima questione. Seconda questione: c'è nelle colate e nelle sgocciolature una tale quantità di accidenti imprevedibili che la tecnica è, per principio, abbandonata all'aleatorio – è l'opinione di Arnheim, il quale aggiunge che il numero degli accidenti è tale che essi si annullano gli uni con gli altri, per lasciare apparire

La perdita
della gravità

L'accidente
e il caso

solo le loro proprietà comuni che costituiscono la testura del quadro (Rubin 1967). Ciò che succederebbe sui bordi del quadro per Huxley non fa che svelare ciò che succede all'interno del quadro per Arnheim, ma in maniera apparentemente invertita. Ciò che rende aleatoria l'interruzione del bordo è il carattere automatico del processo del dipingere: ripetizione dell'identico. Ciò che rende contingente il processo stesso del dipingere sino ai bordi (mediante i *dripping*), è il suo carattere accidentale, senza regole né leggi: differenze senza ripetizione; in sintesi, monotonia o caos. Di fatto, la critica implicita contenuta nei due giudizi è la stessa: "Automaton" non è forse il nome che Aristotele dà al caso, ciò che si muove da sé *come se* una finalità intelligente dirigesse il mobile verso il suo scopo? E l'imprevedibilità dei *dripping* nel loro percorso, non si confonde forse con un'automaticità in qualche modo interna alla colata di pittura, al suo spruzzo, ai suoi schizzi? Colate, stilizzazioni, che traccerebbero il proprio solco come se una finalità risoluta abitasse il liquido nel suo sgocciolamento stesso¹².

Una casualità
calcolata

Se si ha l'impressione che la colata tracci essa stessa il proprio disegno obbedendo a un certo disegno, ciò dipende molto semplicemente dal fatto che esiste un "disegno" che determina le tracce e i loro reticoli. È sufficiente vedere a questo proposito il film su Pollock all'opera. Che la tecnica del *dripping* comporti in sé nella sua esecuzione un margine notevole di accidenti, gocce, schizzi, ma forse non così considerevole quanto si crede, è sicuro. Tuttavia, credo che bisogna guardarsi dal concepire l'accidente come una specie di residuo o di sbavatura di un processo fuori controllo. L'accidente va qui pensato come la circostanza di un processo pittorico, un processo che non si realizza, in verità, se non tracciando e tessendo circostanze, se non dissolvendo le sostanze nascoste, nelle circostanze che le materie pittoriche diventano tra tela e piano: capelli, gocce, schegge, pozze, colate. Un processo pittorico che sarebbe l'accumulazione degli accidenti o delle circostanze che lo costituiscono e che esso produce. Ora, l'accidente come processo circostanziale è tutt'altra cosa rispetto a un residuo o a un escremento: è l'accadimento di una possibilità obiettiva, possibilità che è qui sulla tela, come per esempio questa sfilza di gocce, ma solo come una parte possibile dello spessore di pittura tra tela e piano; un'opportunità da cogliere o da lasciar andare¹³.

Di qui la mia conclusione, che lo spazio Pollock nel/del quadro, nel gioco delle circostanze del processo pittorico, delle sue trame di tracce tra tela e piano, bordo e limite, lo spazio Pollock animato – "un quadro vive della propria vita", diceva l'artista – vibrante, ritmato, è, se vogliamo, un *automaton*, una macchina, ma una macchina "fabbrica occasioni", una macchina che produce – nel crepitio incessante del suo presente – accidenti subito trasformati dal "disegno" del dipingere in possibili obiettivi, in occasioni di realtà – la realtà di pittura – a colpi di decisioni meditate a lungo, prese all'istante. Lo spazio Pollock tra tela e piano, bordo e limite, mette in gioco due presenti, il presente del tempo dell'opera, che avvolge il suo passato e il suo futuro in una struttura effervescente, e il presente dell'istante, che percorre il quadro in tutti i sensi e divide incessantemente il suo passato e il suo futuro nel formicolio della sua testura (Deleuze 1969, pp. 133-150).

I due presenti
dell'opera

¹ Da: Louis Marin, *L'espace Pollock*, «Cahiers du Musée National d'Art Moderne», n. 10, 1980, pp. 316-327. Traduzione di Elisabetta Gigante.

² Sul moderno e sul postmoderno nell'arte si leggano le osservazioni polemiche di Lyotard (1982) e in particolare la seguente riflessione, che vale anche per il "modernismo" di Jackson Pollock: "Postmoderno andrebbe inteso secondo il paradosso del futuro (*post*) anteriore (*modo*)".

³ Si veda Robertson 1960; e soprattutto il catalogo della mostra curato da Wysuph (1970), con testi di Judith Wolfe, David Freke, Elizabeth Langborne e Jonathan Welch. Cfr. anche Rubin 1979; e ancora, nel catalogo della mostra di Parigi su Jackson Pollock (Abadie, Soulling 1982) l'articolo di Carmean Jr. nonché l'intervista di Stoullig.

⁴ Si veda al riguardo, il penetrante articolo di Michaud 1982.

⁵ Il verbo francese *reconnaître* ha sia il senso dell'italiano "riconoscere", sia quello di "esplorare, effettuare una ricognizione" (N.d.T.).

⁶ Philippe de Champaigne, *Ex voto 1662*. Si veda a questo proposito Marin 1975a.

⁷ Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930, Basilea, Doetsch-Bensiger.

⁸ Sarebbe interessante considerare in questa prospettiva *The Deep*, 1953, Paris, Musée National d'Art Moderne.

⁹ È il problema affrontato da Fried, quando descrive i grandi *drip* classici di Pollock, e da Rubin, quando parla della straordinaria intuizione di Greenberg, cioè che il cubismo analitico persisterebbe in Pollock, però a un livello infrastrutturale dell'opera.

¹⁰ *Number 13* è da questo punto di vista un esempio molto interessante. Qui la costruzione cubista non solo va in frantumi, e in questa stessa frantumazione evita ogni ricaduta per forza di gravità verso il bordo inferiore del quadro così come ogni idea di sostegno su questo bordo, ma si depono inoltre come farebbero dei fucelli di legno in una acqua calma. Non nel fondo però, come fecero spesso i cubisti, indebolendo così la lezione di Cézanne di forme in bassorilievo a partire dalla tela (cfr. Rubin 1967; 1979), bensì tra due acque, nello spazio intermedio di bassofondo, reso ancor più sottile dagli schizzi di alluminio distribuiti tra un fondo di tela beige gialla, ravvivato da strisce gialle arancio e da macchie rosse e blu, e un intrico di tracce bianco panna o beige che intessono il piano con i loro grovigli. L'impalcatura così smembrata, che fluttua orizzontalmente tra tela e piano e tra i quattro bordi, costruisce tuttavia, con le sue sbarre nere, una specie di rettangolo aperto, rotto, ritmato, inscritto nel rettangolo della tela, ai vertici del quale altre sbarre nere lo stipano senza rigidità, due rettangoli dove si distingue un lontano eco di Mondrian.

¹¹ Ciò che si riscontra sui bordi dei quadri considerati è la ripetizione di un limite, la reiterazione della differenza tra tela e piano in quella tra bordo e limite del piano, che altro non è che la reiterazione della differenza tra il mondo reale e il mondo fittizio della pittura. Ma poiché la ripetizione nega la differenza, garantisce al mondo della pittura la sua autonomia e la sua realtà.

¹² Aristotele, *Fisica*, II, 195b30 - 198a13. Cfr. il riferimento di Lacan 1973, pp. 43-68. "Automaton (...) è la rete dei significanti (...) *tyche* per noi è l'incontro con il reale".

¹³ Sulla teoria dell'evento, dell'occasione e della circostanza, si veda Lyotard, Thébaud 1979; Marin 1973.