



**2 - 4 maggio 2018**

**ROBERTO RANDACCIO**

**CARTE FALSE**  
**LACERAZIONI**

a cura di Anna Oggiano

**SPAZIO EEMME**  
via mameli 187 CAGLIARI

info: 347 1345030 [associazioneemme@gmail.com](mailto:associazioneemme@gmail.com)

da mercoledì a venerdì  
ore 18,30 -21,00



Il *Cristo nel sepolcro* (Kunstmuseum, Basilea) fu dipinto nel 1521 da Hans Holbein il Giovane (1497-1543). Si tratta di una tempera su tavola dalle particolari dimensioni, cm 30x200, che rappresenta l'immagine del Cristo depresso con i chiari segni di una decomposizione avanzata, in una claustrofobica visione sepolcrale. Furono proprio le strane dimensioni dell'opera e la drammaticità di quel corpo giacente a colpire la fantasia di Fëdor Dostoevskij, che vide l'opera durante una sua visita a Basilea. Lo scrittore rimase fortemente impressionato dal quadro, e ne lasciò memoria ne *L'idiota* (parte II, capitolo IV):

*Sulla porta d'accesso alla stanza contigua era appeso un quadro dalle proporzioni alquanto strane [...] Raffigurava Cristo appena depresso dalla croce [...] «Questa... questa è una copia di Hans Holbein» disse il principe [...] «Ho visto questo quadro all'estero e non posso dimenticarlo»...*  
«Quel quadro!» esclamò improvvisamente il principe sotto l'impressione di un pensiero inatteso. «Quel quadro! A causa di quel quadro uno potrebbe anche perdere la fede!»

### **Sudate carte**

Quello tra l'opera d'arte e l'oggetto che la ispira è un rapporto complesso, in specie se tale oggetto è costituito da un'altra opera d'arte. Non si tratta evidentemente della relazione di somiglianza che lega un'immagine fedele, o una copia speculare, al proprio modello. Viene da pensare piuttosto a un campo di forze, nel quale somiglianza e dissomiglianza, elementi comuni ed elementi non comuni, mostrino qualcosa a proposito di ciò che dell'ispirazione costituisce la fonte. Ciò che nell'ultimo lavoro di Roberto Randaccio complica ulteriormente le cose, tuttavia, è il fatto che il Cristo, soggetto del dipinto di Holbein al quale in modo dichiarato si ispira, nella nostra tradizione sia esso stesso un'immagine: l'immagine incarnata del Padre. Per questo, forse, non è azzardato sostenere che tale lavoro si presenti, in prima battuta, come una riflessione sullo statuto ontologico dell'immagine, sul suo *modo d'essere*. E, se è vero che questo stesso interrogarsi, in fondo, è da sempre all'origine del lavoro degli artisti, oggi che viviamo nella cosiddetta civiltà delle immagini, assume necessariamente un carattere d'urgenza rinnovato.

È nota l'insistenza con la quale Francis Bacon sottolineava l'importanza, per il proprio lavoro, della fotografia. Furono tra l'altro le innumerevoli riproduzioni tratte da libri d'arte a guidarlo nella realizzazione dei numerosi studi dal *Ritratto di Innocenzo X* di Velàzquez, e quando pure ebbe l'occasione di vedere *dal vero* il capolavoro che lo ispirava, rinunciò, rifuggendo un'esperienza che riteneva potesse essere devastante.

Molti decenni di concettualismo e uno sviluppo tecnologico che ha il sapore di una rivoluzione ci hanno allontanato da ciò che qui, forse impropriamente, attribuisco a Bacon. Molti decenni ci hanno allontanato dalla priorità della sensazione e dalla sua logica, che a molti sono parsi elementi necessari alla lettura dell'opera di Bacon. In un'epoca nella quale, come si dice, la realtà si presenta *umentata*, ciò che possiamo cavare dall'*immagine del mondo* pare non sia da meno rispetto a ciò che possiamo cavare dalla sua conoscenza diretta. La rappresentazione del territorio raccontata da Borges ne *Il rigore della scienza*, tanto dettagliata da eguagliare la vastità del territorio, ha ormai di molto superato tale vastità. E se l'autore argentino poteva ancora considerare l'inutilità di una carta che non astrae dall'oggetto rappresentato - e che nel celebre racconto viene dunque abbandonata all'uso di *animali e mendicanti* - a noi, oggi, spetta di vivere, di fatto, nell'ulteriore espansione della carta. In una carta, per l'appunto, *umentata*, senza la quale saremmo probabilmente incapaci di orientarci nel mondo. Senz'altro, per rimanere alla metafora, l'ultima cosa che ci manca sono le informazioni a proposito del mondo. Informazioni che, tuttavia, fanno esse stesse parte del mondo, nel quale abitiamo, dunque, come gli animali e i mendicanti di Borges.

La domanda circa il modo d'essere dell'immagine diventa quindi, inevitabilmente, quella circa la possibilità, in tale realtà, dell'esperienza. Viene quindi da chiedersi: siamo ancora capaci di ciò che Bacon temeva dell'incontro con l'opera di Velàzquez? O la visione diretta delle cose si limita, ormai, a riconfermarci nel rapporto che abbiamo stabilito *altrove* con la loro immagine?

Ho l'impressione siano queste le premesse necessarie a un primo approccio agli ultimi lavori di Randaccio, che a loro volta, in modo esplicito, con un altro grande antico maestro fanno i conti. La vicinanza più evidente alla fonte dell'ispirazione si gioca qui, innanzitutto, nell' analogia del formato, decisamente inconsueto nella pittura dell'epoca di Holbein e indicato da Julia Kristeva tra gli elementi capaci di accentuare il *realismo lancinante* dell'opera. E già a proposito di questo, che è il livello di lettura più immediato delle *Carte false* di Randaccio, qualcosa va detto. Non so se il loro autore abbia avuto esperienza diretta del dipinto di Holbein, penso si possa affermare, comunque, che, per lo meno sotto questo aspetto, non pretende che il proprio pubblico l'abbia avuta. Le dimensioni del dipinto di Holbein, quando ci si trova davanti alle *Carte* di Randaccio, si danno per conosciute, non per esperite. Si dà per acquisita una conoscenza mediata dal processo di astrazione che le informazioni a nostra disposizione richiedono. E, in questo processo, una parte importante gioca l'immaginazione. Dunque, *immaginiamo* le dimensioni del dipinto antico, ce ne facciamo un'immagine, alla lettera, leggendone la misura in nota alle sue riproduzioni. Ma non le conosciamo con il corpo, né, in fondo, con gli occhi. Il primo effetto che il lavoro "concettuale" di Randaccio ottiene, è dunque paradossale: invitandoci alla vista dell'oggetto materiale che presenta, ci riporta alla sensazione *concreta* di una forma e di dimensioni come queste (simili a quelle usate da Holbein). Dico paradossale, perché in verità non credo affatto che il lavoro di Randaccio abbia l'obiettivo di restituire alla pittura, anche solo sotto il profilo del formato, qualcosa di simile alla propria aura. Mi pare, al contrario, prenda atto della realtà nella quale si muove; e, quindi, per rimanere alla metafora cartografica, prenda atto dell'esser diventata, la carta, più grande e dettagliata del territorio, e irrimediabilmente *falsa* - ovvero distante dalla nostra esperienza sensibile.

Stando nelle pieghe della carta, mi pare che Randaccio azzardi qui, tuttavia, la possibilità di una qualche forma di conoscenza nei confronti dell'oggetto che lo ispira. Provo a considerare più in dettaglio un primo elemento, cui più sopra ho fatto cenno e che mi pare risuoni alla voce di questi ultimi. La speculazione della teologia a proposito della natura dell'immagine, ha un proprio cardine nella considerazione del Cristo stesso come immagine del Padre. Cristo è insieme modello, per l'uomo, e incarnazione di un originale non rappresentabile, della natura del quale partecipa, facendosene dunque immagine. Il carattere medio dell'immagine, che sta a metà tra la sua materialità e il suo significato, può darsi, e può darsi in modo legittimo, perché il Cristo stesso porta in sé tale carattere. La materialità della tela - fatta di trama, di ordito, dei pigmenti che la colorano - e il suo significato - il rimando, dunque, a ciò che rappresenta (non necessariamente un oggetto visibile) - vanno inevitabilmente insieme.

La *Carta/sudario* che è messa in scena sul supporto dei materiali di uso più comune utilizzati da Randaccio, non reca l'immagine *acheropita* del Cristo, e non reca neppure una sua rappresentazione *fatta a mano*. È un oggetto sensibile - che si può ripiegare e tenere in tasca - nel quale un altro oggetto è rappresentato in modo tanto accurato da sembrare presente. E questo oggetto, presente *in immagine* e non *in realtà*, rimanda a propria volta ad un'immagine, che raffigura l'immagine per eccellenza: il Cristo. L'immagine per eccellenza, tuttavia, è tale, e può dunque rimandare al Padre, solo nell'attimo della sua sparizione sensibile, nel vuoto lasciato dalla propria dissoluzione materiale. Ognuna delle *Carte false* dipinte da Randaccio è, allo stesso tempo, un oggetto e il proprio senso. Ma, in *questo stesso tempo*, la catena dei rimandi trova il proprio soggetto ultimo in qualcosa che manca. E se è esattamente questo *stesso tempo* a chiedere un osservatore *corpore praesenti* che osservi sensibilmente, ciò che però tale osservatore deve osservare è esattamente un'assenza.

Come spesso accade in questi casi, nell'affermare perentoriamente qualcosa, qualcosa si mostra del suo contrario. E se ciò che qui è detto in modo perentorio è il carattere materiale del senso, e la necessità della sua *incarnazione* in un oggetto, ciò che tuttavia si mostra, tra le righe del dettato, attraverso le lacerazioni aperte nella *Carta/sudario* rappresentata, è l'inevitabile smaterializzazione dell'immagine nel tempo in cui viviamo, e la fine conseguente di ciò che fino ad oggi abbiamo chiamato *esperienza*.

Il Cristo che manca dalle opere di Randaccio, non è un Cristo Pantocratore, e non è un Cristo benediciente: è un *Cristo morto nella tomba*. È il Cristo che Holbein dipinge prima della resurrezione, prima che il corpo lasci il vuoto nel proprio sepolcro: il vuoto che è complemento dell'immagine, e che riguarda sia l'Incarnazione di Cristo in quanto immagine del Padre, sia la sua immagine (dipinta), in quanto immagine dell'immagine.

Nel guardare all'opera di Holbein che qui è in questione, è inevitabile pensare anche a quella, non meno celebre (e che qui non è direttamente chiamata in causa), nella quale Holbein ritrae gli *Ambasciatori* George de Selve e Jean de Dinteville, davanti ai quali dipinge l'anamorfo di un teschio. L'oggetto, in prima battuta indecifrabile, diventa leggibile solo per lo spettatore che assuma una posizione determinata rispetto all'opera. Per tutti gli altri resta incomprensibile. La morte, che il teschio *rappresenta*, si *presenta* come parte non visibile del visibile: come suo rovescio. Seppure indirettamente e, anzi, per moto contrario, mettendo in scena le sue *Carte/sudario*, Randaccio sembra dunque riportarci anche a questo, a ciò che necessariamente non si vede, a ciò che sta tra le pieghe che disegna: al teschio che si palesa solo per chi stia in un punto limite, per chi stia, alla lettera, *in punto di morte*, nella dissoluzione della propria esperienza.

Il mostrarsi del tutto *senza riserve*, è ciò che oggi non vediamo, necessariamente. Se ciò che vediamo è *tutto*, se ciò che vediamo è *ogni cosa*, ciò che invece ci sfugge è proprio la mancanza della riserva: della riserva di non visibile necessaria al nostro stesso vedere. È la mancanza, sulla carta, di ciò che, proprio mancando, dà senso alla carta. Questo, col proprio lavoro, Randaccio sembra in definitiva voler segnalare: la morte, qui, è quella dell'immagine; è quella di ciò che ha l'aria di vivere oggi in un'esuberanza mai registrata prima dalla storia. Ed è forse significativo che lo segnali con quanto pare contraddirlo: è significativo che lo segnali con un'immagine.