

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte  
tra tutela, ricerca  
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

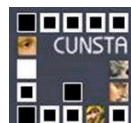
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Griselda Pollock e le narrazioni aperte della storia dell'arte. Incontro, dialogo, differenza

Mattia Cucurullo\*

## *Abstract*

Griselda Pollock, pioniera della riflessione femminista, occupa un ruolo peculiare nell'ambito di studi della storia dell'arte, specialmente in Italia. L'impronta teorica che contraddistingue il proprio *modus operandi* le consente di toccare questioni complesse della contemporaneità, che si articolano trasversalmente nel campo di ricerca della storia culturale, generando diffuse forme di resistenza da parte dell'ala più conservatrice dell'accademia. La rottura dei confini disciplinari, nei termini di scambio e collaborazione fra studiosi e metodologie, implica una forma di dialogo che si oppone ad una narrazione monologica "tradizionale", creando una costellazione di voci e concetti capaci di attraversare le opere d'arte in una dimensione inter-relazionale. Mettendo in discussione gli schemi epistemologici di un sapere erudito e autoreferenziale, la teoria in questa prospettiva si incarna in un processo vitale, capace di accoglierne l'alterità costitutiva. L'apporto di Julia Kristeva, Mieke

\* Mattia Cucurullo, Specializzando in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma1, piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma, e-mail: mattiacucurullo@gmail.com.

Esprimo la mia gratitudine alla Prof.ssa Carla Subrizi, per il dialogo intrattenuto nei mesi della Scuola e per gli innumerevoli spunti critici emersi durante letture e lezioni, al Prof. Giuseppe Capriotti, per il dibattito che si è creato nei giorni del convegno, e alla Prof.ssa Elisa Coletta e al Prof. Marco Ruffini, per avermi formato negli anni del mio percorso universitario.

Bal e Bracha Ettinger gioca un ruolo fondamentale nell'evoluzione della propria ricerca intellettuale, contributi che propongo di leggere insieme ad un disegno di van Gogh, artista che accompagna Pollock dagli albori della sua esperienza di studiosa, che assume nella sua vicenda critica quasi un significato iniziatico.

Griselda Pollock, a pioneer of feminist reflection, holds a peculiar role in the field of art history studies, especially in Italy. The theoretical imprint that distinguishes her *modus operandi* allows her to encounter complex questions related to contemporaneity within her investigations. These are transversally articulated in the field of research of cultural history, generating widespread forms of reluctance by the more conservative academic wings. The breaking of disciplinary boundaries, in terms of exchange and collaboration between scholars and methodologies, implies a form of dialogue that is opposed to "traditional" monological narration, creating a constellation of voices and concepts capable of crossing the works of art in an interrelational dimension. By questioning epistemological schemes of erudite and self-referential knowledge, the theory in this perspective is embodied in a vital process, capable of welcoming its integral otherness. The contributions of Julia Kristeva, Mieke Bal and Bracha Ettinger play a fundamental role in the evolution of Pollock's intellectual research. This study proposes to read these essays together with the analysis of a drawing by Van Gogh, an artist who has accompanied experience as a scholar assuming an almost initiatory significance in his critical story.

Griselda Pollock, nel panorama di studi storico-artistici, ha sempre occupato un ruolo molto peculiare, specialmente valutando la sua condizione di invisibilità nel panorama italiano<sup>1</sup>. Vincitrice del premio Holberg nel 2020, tale traguardo costituirebbe, insieme ad altri prestigiosi riconoscimenti, il coronamento del suo *status* di studiosa a livello internazionale. Tuttavia, il suo successo sul piano istituzionale vive fasi alterne. Emerge un'ostilità latente verso l'impronta teorica che contraddistingue il proprio approccio all'indagine artistica, che facendo ricorso ad un virtuoso e fertile incontro di metodologie le consente di toccare questioni critiche e complesse della contemporaneità<sup>2</sup>, articolandosi trasversalmente nel campo di ricerca dei *cultural studies* senza rinnegare la propria identità di storica dell'arte, generando così diffuse forme

<sup>1</sup> Significative eccezioni in tale contesto sono rappresentate da Carla Subrizi, che nel 2007 invita la studiosa a partecipare al progetto universitario *Fare storia dell'arte oggi* presso la Sapienza, dando spazio alla sua riflessione in Subrizi 2012 e 2020 e da Maria Antonietta Trasforini che nel 1999 pubblica *Modernità e spazi del femminile* all'interno della raccolta da lei curata. Cfr. Trasforini 1999.

<sup>2</sup> In questo senso, nella definizione di tale approccio, sarà centrale il rapporto intessuto da Pollock con Mieke Bal. Infatti, la fondazione nel 2001 del Centre for Cultural Analysis, Theory and History (CentreCATH) di Leeds, dove svolge il ruolo di direttrice, richiama immediatamente l'esperienza istituzionale della studiosa olandese, che negli anni Novanta inaugura l'Amsterdam School of Cultural Analysis (ASCA), centro di studi di letteratura comparata, modello di riferimento per la precedente struttura. Inoltre, la collana curata da Pollock per Bloomsbury, *New Encounters: Arts, Cultures, Concepts*, riflette sulla formulazione di "travelling concepts" di Bal, offrendo nuovi modi di mettere in relazione le discipline, verificando incontri "con" e "attraverso" i concetti introdotti nelle ricerche culturali.

di resistenza da parte dell'ala più conservatrice dell'accademia<sup>3</sup>. Il timore generalizzato di vedere il settore della ricerca storico-artistica "invaso" da sguardi e prospettive differenti, approccio apparentemente sdoganato, risulta problematico da accettare all'interno di un sistema che riconosce implicitamente la prassi filologica come unica metodologia dotata di rigore scientifico. Un'impostazione ancorata alla dimensione materiale dell'opera, contrariamente al pregiudizio per cui nel paradigma dell'estetica continentale essa risulta assorbita nell'ambito di una speculazione estranea ad un discorso specialistico. Tuttavia, la rottura dei confini disciplinari, nei termini con cui Pollock concepisce il proprio lavoro, trova un corrispettivo "pratico", fatto di scambi di visioni e collaborazione fra studiosi, dove la teoria si incarna in un processo vitale, capace di accogliere l'alterità costitutiva delle soggettività interpellate nell'economia del discorso che si costruisce insieme<sup>4</sup>. Inteso come una formulazione corale e dialogica, questo incontro si oppone ad una narrazione monologica chiusa e autoreferenziale, creando una costellazione di voci e concetti capaci di attraversare le opere d'arte in una dimensione inter-relazionale<sup>5</sup>.

Una certa miopia si riflette nelle grandi narrazioni "ufficiali", come nel caso emblematico di *Storia della storia dell'arte* (1998) di Udo Kultermann, dove lo studioso, dedicando un piccolo paragrafo all'apporto di Pollock all'interno della disciplina, utilizza l'etichetta di "storia dell'arte al femminile" per inserirla insieme a Norman Freedman Broude nell'apposito filone<sup>6</sup>. Una scelta terminologica discutibile, in quanto tale dicitura fraintende il senso della storia dell'arte femminista propugnato dalla studiosa, che ha collaborato già negli anni Ottanta con Roziska Parker, *Old Mistresses. Woman, Art and Ideo-*

<sup>3</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=iyn4mJKWEYo>>, 31.07.2022.

<sup>4</sup> Il confronto e il dialogo si verifica sul piano delle pubblicazioni attraverso precise scelte formali. Nel caso di Mieke Bal, possiamo confrontare il suo *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (2002) con *Conceptual Odysseys. Passages to Cultural Analysis* (2008) di Pollock, in cui le studiose collaborano. Rispetto l'incontro con Kristeva, oltre al convegno organizzato in suo onore nel 1996 al CentreCATH, un confronto avviene attraverso la pubblicazione di *The Sacred and the Feminine. Imagination and Sexual Difference* (2008) che cita nel titolo in modo speculare *The feminine and the sacred* (2001), scritto da Kristeva con Catherine Clement. Infine, per quanto riguarda il rapporto con Ettinger, la vitalità dei suoi contributi riecheggia in *After-affects, after-images. Trauma and aesthetic transformation in the Virtual Feminist Museum* (2013) e *Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics*. Volume 1 1990–2000 (2020).

<sup>5</sup> La matrice del lavoro corale di Pollock trova un riscontro nei gruppi femministi di cui faceva parte, frequentati durante gli anni della propria formazione accademica. I collettivi erano luoghi di ricerca non gerarchici, e infatti tale modello non costituisce una semplice alternativa alle organizzazioni tradizionali, ma risponde alle esigenze di lavorare parallelamente ai dibattiti teorici e ideologici che si sono sviluppati nel più ampio movimento artistico femminile degli anni Settanta. La tensione autoriflessiva implicata in un simile approccio si riflette nella scrittura al plurale di storie dell'arte femministe, e nella formazione di altre realtà che reiterano simili modalità, assumendo il precedente di Pollock come un caso altamente simbolico. Horne, Tobin 2014, p. 80.

<sup>6</sup> Kultermann, 1997, p. 230.

logy (1981) e *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85* (1987), per decostruire norme e codici della storia modernista, in relazione alle formazioni ideologiche di “donna” e “femminilità”. Differenziare il canone, anziché scrivere narrazioni alternative o colmare i vuoti della storia dell’arte fallocentrica, è stata la strategia adottata per rivoluzionare il significato globale dell’intera disciplina, spostando l’attenzione dalla rappresentazione della donna, intesa come (s)oggetto assoggettato alla scopofilia voyeuristica dello sguardo maschile, alla donna come artefice, rivendicando la rilevanza del ruolo storico – creativo, sociale, politico – di artiste, sia ai margini che al centro del sistema<sup>7</sup>. Nei lunghi e prolifici anni di ricerche transdisciplinari, (ri)gicando il pensiero dei filosofi post strutturalisti e la strada aperta da Linda Nochlin con *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) e John Berger con *Ways of Seeing* (1972), indagini che trattano i temi del corpo e del trauma si integrano oggi alla riflessione sull’immaginario concentrazionario, mostrando la vitalità di un approccio che ha saputo rinnovarsi e sopravvivere nel rispetto della propria intrinseca differenza.

L’invisibilità di Pollock nel panorama editoriale italiano<sup>8</sup> risulta ancora più eclatante in una stagione intellettuale come quella odierna in cui studi di genere, applicati ai vari campi del sapere umanistico, spopolano nella cultura di massa, monopolizzando l’interesse mediatico. In questo contesto, propongo di leggere tale assenza nel discorso storico-artistico interpretandola non tanto come una lacuna, nel senso di un aggiornamento degli studi mancato e ancora da compiersi, ma piuttosto come un fenomeno collettivo di rimozione, sintomatico della difficoltà di elaborare contenuti intellettuali, complessi e controversi, che vivono in una condizione di latenza, e che necessitano di lungo tempo prima di essere accolti. Non basta essere ricettivi e aperti agli stimoli esterni, quando occorre interrogarsi intimamente sul significato del proprio operare, ricercando sia gli strumenti critici più efficaci sia la disposizione mentale più consona. Temporalità e rimozione, d’altra parte, giocano un ruolo essenziale anche nel rapporto intrattenuto da Pollock con l’opera di van Gogh – artista che ha accompagnato a più riprese tutta la sua carriera di storica dell’arte, e che io evoco in questa sede per marcare il valore emblematico che riveste all’interno del suo *corpus* teorico.

Un evento recente ha guidato la mia scelta. Nella conferenza del 2019 *From Alain Resnais's Van Gogh (1948) to Julian Schnabel's At Eternity's Gate (2018): Why are we still Loving Vincent (2017)?*<sup>9</sup> la studiosa guarda retrospettivamente l’origine di questo incontro, caduto nell’oblio per ragioni misteriose e riemerso in tempi relativamente recenti, riflettendo sul significato

<sup>7</sup> Trasforini 1999, p. 21.

<sup>8</sup> Nessuno dei suoi testi è stato mai tradotto, nemmeno quelli che oramai sono ritenuti dei “classici”, come *Vision and Difference* (1988), ristampato da Routledge nel 2003. Cfr. Pollock 2003.

<sup>9</sup> <><https://www.youtube.com/watch?v=C37oCw1sfNg>>, 31.07.2022.

di tale rimosso. Era il 1961, e si trovava insieme alla madre a vedere la mostra *Van Gogh* (Art Gallery of Ontario, 11 febbraio – 12 marzo) a Toronto. Aveva 22 anni. L'esperienza, per quanto cancellata dalla coscienza, avrà un impatto fondamentale nella scelta del soggetto della sua tesi di dottorato, conseguita nel 1981, ma anche nella scelta del proprio indirizzo di studi, secondo considerazioni che Pollock fa nell'*ouverture*, come premessa iniziale del proprio intervento. È interessante notare che l'argomento centrale – dialogante con il presente scavo nella memoria biografica – si riferisca al fantasmatico universo filmico dell'artista, dove la moltiplicazione della multiforme identità di van Gogh, grazie ad un susseguirsi di attori e sceneggiature, fa da *pendant* all'assenza della sua opera in queste pellicole, sostituita (con la significativa eccezione del film di Alain Resnais, che costituisce un caso decisamente atipico)<sup>10</sup> da riproduzioni. Una dinamica che evoca un meccanismo psichico di difesa, da una situazione genericamente traumatica. I suoi quadri, inoltre, trasposti nel formato virtuale, possono sia diventare delle presenze infestanti sia delle versioni edulcorate di questi ultimi, riuscendo agilmente ad evadere dalla cornice trasfigurandosi in scenografie dove prendono vita storie, eventi drammatici che calamitano l'attenzione allontanaci momentaneamente da un altro tipo di dramma, che avviene nell'esperienza estetica.

Oggigiorno, pensando al fenomeno delle mostre immersive, il tipo di esplorazione di questo universo visuale non avviene più nella dimensione onirica dell'Akira Kurosawa di *Sogni* (1990) – sospesa e contemplativa – ma in quella virtuale e iper-frenetica dei *social*. Su *instagram*, grazie all'impiego di filtri, qualsiasi utente può trasformare la fotografia di un paesaggio in una generica pseudo-pittura romantica atta ad accogliere varie forme di felicità e infelicità, citando involontariamente l'operato dell'artista olandese. *Loving Vincent* (2017) di Dorota Kobiela e Hugh Welkman porta alle estreme conseguenze questo discorso, dove ogni singolo fotogramma è stato realizzato a mano, in uno stile espressivo e vorticoso nato dalla codificazione e standardizzazione del linguaggio artistico vangoghiano. Grazie alla narrazione proposta dalla trama, non solo possiamo “abitare” tale universo figurativo, ma possiamo anche esplorare il mistero della sua morte come dei veri investigatori. L'enigma della morte richiama l'enigma dell'oblio del primo incontro di Pollock con l'artista olandese, mentre propongo di leggere la stratificazione di (ri)narrazioni e (di)presentazioni della sua opera come un ritornare sul “luogo del delitto”, insieme di operazioni simboliche che fanno da schermo alla dimensione traumatica della sua arte. La mostra di Toronto, d'altra parte, faceva parte di quel complesso di mostre seriali *worldwide* che hanno diffuso capillarmente il suo culto, facendo perno su strategie mediatiche che miravano a costruire artificialmente forme di empatia e immedesimazione da parte del pubblico più vario.

<sup>10</sup> A questo proposito, si veda Zucconi 2013.

La mia proposta interpretativa designa questa leggenda dell'arte moderna come *trait d'union* fra la studiosa e l'Italia, dove – conformemente a gran parte del mondo – si parla moltissimo dell'artista olandese, divenuto oggetto di un giogo logorroico apparentemente inesauribile, creando un forte contrasto con la situazione di assordante silenzio che riguarda la ricezione italiana della studiosa inglese. Un incontro avrà una risonanza simbolica enorme: *Van Gogh*, la mostra monografica, dall'afflato trionfalistico e ufficiale, inaugurata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1988<sup>11</sup>, operazione che contribuirà ulteriormente a diffondere l'immaginario mitico dell'artista, grazie alla grandiosità dell'evento e al successo di pubblico riscosso. Nei contributi per il catalogo non compare nessuna menzione agli studi compiuti da Pollock sull'artista, ma nello stesso anno a Londra viene pubblicato il suo saggio più celebre, *Vision and Difference*, testo che sistematizza in maniera organica un pensiero, oramai giunto a piena maturazione, che si presenta radicale. Radicale è stata anche l'opposizione della studiosa nei confronti del processo di mitizzazione di van Gogh<sup>12</sup>, attraverso l'appropriazione della sua opera – ma soprattutto della sua biografia – da parte dell'industria culturale.

Esponenti di tutti i campi del sapere, come interpreti di qualsivoglia medium espressivo, si sono confrontati con la sua creazione, grazie alla fama che ha sdoganato il suo nome, consentendo quasi una libera forma di appropriazione. Che si tratti di neuroscienziati intenti a ricostruire un quadro clinico credibile delle sue condizioni psichiche, di ricercatori-detective interessati a scoprire le reali cause di morte (come la fantasiosa speculazione di Louis van Tilborgh e Teio Meedendorp, che attraverso il ritrovamento di una rivoltella sostengono l'ipotesi di un omicidio colposo da parte di due giovani)<sup>13</sup>, o di studi che si premurano di figurare il tipo di amputazione che l'artista avrebbe riservato al proprio orecchio (totale, parziale, solo il lobo?)<sup>14</sup>, l'insieme di queste testimonianze denuncia un interesse ossessivo e feticistico verso un personaggio mitico. Sguardi differenti, ma parziali e frammentari; tutt'altra cosa rispetto l'approccio transdisciplinare, dialogico e strutturato, proposto da Pollock. Quello che si perde nelle mille facce di uno studio morboso e compulsivo è il senso dell'esperienza artistica di van Gogh, mancando il distacco critico e l'inquadramento teorico, quasi che essa comunichi in maniera limpida e trasparente, quanto fosca è stata la sua gestazione pratica. L'opera, protetta dal cristallino vetro della celebrità, sembra essere ammantata da una sorta di

<sup>11</sup> Aperta dal 28 gennaio al 4 aprile 1988, la mostra era a cura della Galleria Nazionale e del Rijksmuseum van Gogh, e nonostante l'impianto monumentale, intendeva focalizzarsi nella propria esibizione critica su *topos* e motivi ricorrenti della sua poetica, in particolarmente attraverso la resa della vita contadina. Piantoni 1988 p. 27.

<sup>12</sup> Pollock 2001, p. 134.

<sup>13</sup> Guzzoni 2016, <<https://www.doppiozero.com/van-gogh-la-verita-dei-fatti>>, 31.07.2022.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



aura – non certamente benjaminiana – che ne opacizza la superficie, creando un immaginario difficile da penetrare e impossibile da ignorare. Dall'altra parte, sostengo che la ricerca filologica da sola offre una sorta di contro-mito, che non risponde né delegittima realmente questa proliferazione immaginifica, correndo il rischio di reificare la creazione artistica, restando al contempo inerme davanti la portata travolgente dell'*effetto-van Gogh*.

Cosa ci dice questa derivazione che apparentemente – più che sviluppare aspetti intrinseci della sua autentica poetica – sembrerebbe travisare e sovrainterpretare elementi che costituiscono superfetazioni postume e aprioristiche? Pollock già nel 2001 con *Crows, Blossoms and Lust for Death Cinema and the Myth of Van Gogh the Modern Artist* si era immersa nell'esplorazione dell'allora ridotto immaginario cinematografico vangoghiano. Riflettendo sulle dinamiche di assimilazione e traduzione interessate in tale processo, la studiosa individuava le implicazioni sociali di questa *agency* all'interno della società patriarcale, tracciando parallelismi con la storia del modernismo. Citando il caso emblematico di *Brama di vivere* (1956), regia di Vincente Minelli, basato sul romanzo pseudo-biografico di Irving Stone del 1934, Pollock denunciava come all'interno dell'archetipo dell'artista maledetto si annidava la persistenza di uno stigma, destinato a sopravvivere ancora oggi. Nella resa filmica, la sua (dis)identità di “suicidato della società” trova un iconico interprete in Kirk Douglas, contrapposto nella trama a personaggi maschili con caratteristiche psicologiche che si potrebbero definire genericamente virili, Gauguin e Theo, tramite una ri-scrittura finzionale della sua vicenda, facilmente trasformata in tragica parabola esistenziale<sup>15</sup>. Il primo, in particolare, esplicherebbe tale condotta nel linguaggio della propria produzione pittorica, che si farebbe portavoce di un ideale estetico “machista”, che trova altre incarnazioni nella lettura modernista di altri paladini dell'avanguardia, come nel caso eclatante di Jackson Pollock, con la presunta gestualità fallica del gesto del *dripping*<sup>16</sup>. Dunque, la narrazione “alta” dell'élite accademica e quella “bassa” dell'industria culturale fanno riferimento ad un medesimo canone, estetico e sociale, dalle connotazioni retrive e discriminanti<sup>17</sup>.

Tuttavia, se sul piano narrativo e cinematografico la tendenza comune contempla il creare polarizzazioni e conclusioni “edificanti” (la catartica eliminazione dell'alterità, attraverso un suicidio rappresentato come un fatto perfettamente naturale)<sup>18</sup>, su un piano più propriamente storico-artistico, l'opera di van Gogh appare non è esente da contraddizioni. Pollock, in particolare nel 1999 con *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, nell'analisi di *Contadina in ginocchio vista di spalle* (1885) eviden-

<sup>15</sup> Pollock 2001 p. 140.

<sup>16</sup> A questo proposito, si veda Krauss 1993.

<sup>17</sup> A questo proposito, si veda Pollock 1992.

<sup>18</sup> Pollock 2001, p. 142.

zia come nel presente disegno, esposto alla mostra del 1988 della Galleria Nazionale, prendano corpo codici e fobie introiettate, attraverso tracce figurative che denunciano la misoginia di un genere, quello della pittura campestre. La donna raffigurata, colta dall'alto verso il basso in una strana posa che la vede piegata in avanti, mostra una condizione di passività fisica, oltre che di inferiorità sociale<sup>19</sup>. La difficoltà a identificare immediatamente la figura ad un primo colpo d'occhio richiama una dimensione animalesca, primordiale, informe. Proprio ponendo l'accento su tale aspetto la studiosa introduce il tema della sessualità, evidenziando nella composizione l'ambivalenza di un erotismo che rinvia sia alla pratica borghese della prostituzione sia alla pulsione regressiva di un godimento arcaico, che ha come centro il corpo materno<sup>20</sup>. Significativamente l'intera raccolta di saggi è stata dedicata a Sarah Kofman, venuta a mancare nel 1994, fautrice di un'opera di sistematizzazione dei contributi freudiani al fine di offrire un'estetica psicanalitica. Nell'incontro di Pollock con altre due studiose, Julia Kristeva e Bracha Ettinger, questa opera di scavo riesce a toccare sia la preistoria della soggettività, attraverso lo studio del pre-linguaggio materno nello spazio primario della creazione<sup>21</sup>, sia l'origine transoggettiva di traumi precedenti la nascita, che co-emergono grazie al potere testimoniale nell'esperienza (est)etica<sup>22</sup>. Risalendo a ritroso nella coscienza, si (ri)costruisce la genealogia di fantasie ancestrali e costrutti culturali, in un impasto magmatico e pulsionale che vive e si incarna nella dimensione polisemantica della rappresentazione artistica, fra materia e immagine.

Come van Gogh mette al centro della propria ricerca artistica lo sguardo dell'altro, nella definizione e messa di discussione della propria identità, sempre in "transito"<sup>23</sup>, così nella concezione dialogica dell'attività critica di Pollock prevale uno sguardo aperto e accogliente verso l'alterità artistica e discorsiva – di pratiche, opere, esperienze –, che non che cede mai al controllo censorio di una pulsione scopica e logocentrica, trasformando la sua visione in una forma di ascolto psicanalitico<sup>24</sup>. Maurizio Meloni, ne *L'orecchio di Freud: società della comunicazione e pensiero affettivo* (2005), riflettendo sulla valenza metaforica di questo organo dentro e fuori i confini disciplinari del discorso freudiano, afferma che "il fondamento di ogni pensiero è per Nietzsche in una sorta di *autoriferimento*. Il pensiero è preso in un movimento biografico, pulsionale in cui si limita a fare il gioco. La teoria è una sorta di effetto di superficie sotto il quale scorrono e producono senso una certa

<sup>19</sup> Pollock 1999, p. 57.

<sup>20</sup> Ivi, p. 58.

<sup>21</sup> A questo proposito, si veda Kristeva 1979.

<sup>22</sup> A questo proposito, si veda Pollock 2013a.

<sup>23</sup> Pollock 1999, p. 61.

<sup>24</sup> Pollock in due raccolte da lei curate ha riflettuto, in particolare sull'apporto psicanalitico nel discorso sull'immagine, Pollock 2006; Pollock 2013b.

vita e una certa volontà”<sup>25</sup>. Il filosofo tedesco, secondo la lettura di Meloni, avrebbe elaborato un'autentica sintomatologia della cultura, capace di restituire espressività al pensiero attraverso una rivendicazione intellettuale *tout court* che – senza stagnare nel biografismo e nel determinismo cieco che questo comporta – (ri)produce l'efficacia psichica e carnale di pratiche e trasformazioni significanti, evadendo da una tradizione frigida della parola e del discorso istituzionalizzato. Pollock, d'altra parte, è molto consapevole del ruolo svolto dalla disciplina psicanalitica all'interno della riflessione storico-artistica, integrata anche nella prospettiva metodologica dei *Visual Culture Studies* e della *Bildwissenschaft*<sup>26</sup>, affermando in più occasioni che la «psychoanalysis does not offer a means of interpreting the image, but shows how the image interprets the complexities of subjectivity to us»<sup>27</sup>. Van Gogh, attraversando l'epoca della riproducibilità tecnica, della morte dell'autore, del potere delle immagini e delle postmoderne riletture e reinterpretazioni è al contempo sé stesso e altro da sé. La traccia della sua identità si disperde e si rinegozia nei discorsi e nelle figurazioni, ma sopravvive nella processualità di produzioni sempre in divenire, così come accadeva in vita, quando nel disperato tentativo di “afferrarsi” correva all'inseguimento del proprio vero volto, realizzando nel corso della propria carriera circa quaranta autoritratti, firmandosi ogni volta in modo differente<sup>28</sup>.

Quando parlo di narrazioni aperte della storia dell'arte – utilizzando una dicitura generica che è stata più volte impiegata in altri contesti – in questo caso mi riferisco alla possibilità di accedere ad esperienze profonde, portatrici di un alto significato culturale, accogliendo una “differenza” che introduce un elemento di disturbo che non trova necessariamente una risposta univoca. La frenesia del mito vangoghiano, il silenzio della ricezione di Pollock sono, nella loro diversità, testimonianze ugualmente sintomatiche, tracce di incontri differiti, che possono bloccare la narrazione in ripetizioni ossessive o ostacolare il flusso del pensiero. L'atto interpretativo di un oggetto artistico ha risonanze estese e imperscrutabili, e custodisce *in sé* il potenziale di diventare una forma complessa di elaborazione, che può avvalersi di molteplici linguaggi, trasformando un'esperienza di divisione, come quella del conflitto che contempla o prolunga la rimozione, in una di nuova modalità di condivisione. Questa possibilità rappresenta solo l'inizio di una rinnovata opera di metamorfosi, che mette in discussione la subornazione prescritta all'oggetto artistico nell'analisi storico-critica “tradizionale”, riuscendo a rappresentarsi come un (s)oggetto teorico. L'esperienza obliata dalla coscienza della mostra di Toronto di van Gogh ha impiegato molto tempo prima di riemergere, ma ha infine incontrato

<sup>25</sup> Meloni 2005, p. 65.

<sup>26</sup> A questo proposito, si veda Cometa 2020.

<sup>27</sup> Pollock 2006, p. 26.

<sup>28</sup> Recalcati 2009, p. 82.

una “casa” – riattualizzandosi – nella conferenza del 2019. La significazione dinamica, *après coup* prodotta dalla messa in forma della riflessione, tuttavia, non riguarda intimamente solo il passato della studiosa, ma tocca retrospettivamente allo stesso modo anche le virtualità immanenti della creazione van-goghiana, che (ri)trova a sua volta una “casa” nell’ascolto di Pollock, nel cui orecchio risuonano, fra le varie, anche le voci di Bal, Kristeva, Ettinger, in un intreccio labirintico e disidentificante.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Cometa M. (2020), *Cultura Visuale*, Milano: Raffaele Cortina Editore.
- Guzzoni M. (2016), *Nell’anniversario della morte del pittore / Van Gogh. La verità dei fatti*, «Doppiozero», <<https://www.doppiozero.com/van-gogh-la-verita-dei-fatti>>, 31.07.2022.
- Horne V., Tobin A. (2014), *An unfinished revolution in art historiography, or how to write a feminist art history*, «Feminist Review», n. 107, pp. 75-83.
- Krauss R. (1993), *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press.
- Kristeva J. (1979), *La révolution du langage poétique. L’avant-garde à la fin du 19. siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Parigi: Seuil (trad. it. *La rivoluzione del linguaggio poetico: l’avanguardia nell’ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia: Marsilio).
- Kulterman U. (1996), *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München: Prestel (trad. it. *Storia della storia dell’arte*, Vicenza: Neri Pozza).
- Meloni M. (2005), *L’ orecchio di Freud: società della comunicazione e pensiero affettivo*, Bari: Dedalo.
- Piantoni G. (1988), *Vincent Van Gogh. Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 28 gennaio-4 aprile 1988*, Milano-Roma: Mondadori-De Luca.
- Pollock G. (1992), *Avant-gard Gambits. 1888-1893. Gender and the colour of art history*, Londra: Thames and Hudson.
- Pollock G. (1999), *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art’s Histories*, Londra-New York: Routledge.
- Pollock G. (2001), *Looking Back to the Future. 1970-1990*, Londra-New York: Routledge.
- Pollock G. (2003), *Vision and Difference*, Londra-New York: Routledge.
- Pollock G. (2006), *The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor*, in *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, a cura di G. Pollock, Hoboken: Blackwell Publishing, pp. 1-29.
- Pollock G. (2013a), *After-affects, after-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester: Manchester University Press.

- Pollock G. (2013b), *The Visual Politics of Psychoanalysis: Art in a Post-Traumatic Era*, London-New York: I.B. Tauris & Co.
- Recalcati M. (2009), *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Subrizi C. (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano: Postmedia Books.
- Subrizi C. (2020), *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Roma: Lithos.
- Trasforini M.A., a cura di (1999), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Bologna: FrancoAngeli.
- Zucconi F. (2013), *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Sesto San Giovanni (MI): Mimesis.

*Appendice / Appendix*

Fig. 1. Vincent van Gogh, *Arenlezende boerin* (*Contadina in ginocchio vista di spalle*), Collezione del Kröller-Müller Museum, Otterlo, Paesi Bassi, luglio-agosto 1885