

Pietro Gaglianò

Danse macabre

2018

"Devo avere un corpo
perché c'è qualcosa di oscuro in me".

Gilles Deleuze

Nell'iconografia della *Danza macabra* – che dal tardo Medioevo ebbe ampia fortuna, alla confluenza tra l'escatologia cristiana del Giudizio universale e circostanze storiche come l'epidemia di peste che decimò il Vecchio continente alla metà del Trecento – uomini e donne di ogni condizione sociale danzano intrecciando le dita a quelle ossute di scheletri. Affrescate sulle mura di cimiteri e chiese di tutta Europa, queste rappresentazioni dovevano edificare la comunità dei fedeli ricordando loro l'inevitabilità della morte fisica e soggiogarli, quindi, a comportamenti che tenessero conto del giudizio sulla loro anima immortale nella vita ultraterrena. Non secondariamente la *Danza macabra* (e in modo analogo le raffigurazioni del *Trionfo della morte*) puntava a confortare le torme di miserabili e diseredati, mostrando in questo lugubre ballo crepuscolare accanto ai mendicanti e agli storpi, agli artigiani e ai frati, dame in abiti sontuosi, grassi cardinali, cavalieri nerboruti e sovrani. Questo tipo di narrazione era funzionale, come tutta la retorica del cristianesimo secolare, al mantenimento dello status quo

Pietro Gaglianò

Danse macabre

2018

"I must have a body
because there is an obscure object in me."

Gilles Deleuze

In the imagery of the *Danse Macabre* – the "Dance of Death" which since the late Middle Ages was a widespread allegory, at the meeting point between the Christian eschatology of the Last Judgment and historical circumstances like the plague epidemic that decimated the Old Continent in the mid-1300s – men and women of all social conditions dance, intertwining their fingers with the bony hands of skeletons. Painted on the walls of cemeteries and churches all over Europe, these depictions were supposed to instruct the community of the faithful, reminding them of the inevitability of physical death and urging them to therefore engage in behaviors that would take the ultimate judgment of their immortal souls in the afterlife into account. No less importantly, the *Danse Macabre* (and in like manner the depictions of the *Triumph of Death*) set out to comfort the throngs of the poor and the deprived, portraying ladies in sumptuous gowns, fat cardinals, vigorous knights and even sovereigns in this gloomy dance, alongside beggars and cripples, artisans and friars. This type of narrative was designed, like all

e, ben lontana dallo spaventare i ricchi e i potenti, ammanniva a tutti gli altri una promessa di giustizia simboleggiata dall'uguaglianza al cospetto della morte e sotto gli occhi del giudice supremo.

La strategia del capitalismo post-fordista che irreggimenta il mondo nel XXI secolo ha invece messo in scena lo spettacolo di questa uguaglianza nel tempo presente. Milioni e milioni di persone nell'universo globale sono tenute in catene non più con le promesse, ma con l'offerta immediata e irresistibile di poter sedere tutte sul trono della celebrità per un famigerato e miserabile quarto d'ora, di influenzare le tendenze e il pensiero rendendo pubblici i propri *nonsense*, di vestirsi come le star, e di bere e mangiare come loro e sfoggiare una borsa con il loro nome scritto sopra; non importa se tutto questo è fasullo e a buon mercato, se luccica come oro ma è di princisbecco, o se invece è oro e ha avuto il costo di uno stipendio intero, se, in definitiva, è solo un'illusione questa uguaglianza.

Quello che conta è essere lì, i vivi con i vivi, in un circo esausto e farneticante dove gli uguali invece di abolire gli strumenti della disparità sociale li riscattano, li travestono e li ridistribuiscono. Tutti felici, quindi, almeno per un momento, che è sempre qui e sempre ora, senza un futuro possibile. Oppure no.

Il campionario di umanità che Marta Dell'Angelo ha riprodotto in *La Fermata* si può leggere come una versione aggiornata della *Danse Macabre*. Ne ha le dimensioni monumentali e il formato orizzontale, con il suo procedere lento, narrativo, che ben si adatterebbe ad architetture sacre, e ne ha il ritmo, pensato per lo sguardo di chi lo costeggia incespinando al passo di una processione. Su una affollata piattaforma, che potrebbe essere quasi ovunque tra i paesi omologati dai sistemi di consumo occidentale, si stringono donne e uomini, qualche bambino e un cane al guinzaglio. Lo sfondo è neutro, come scomparso nell'abbaglio meridiano, tra lo smog e la calura, o come se fosse una quinta, un fondale dipinto in un teatro di posa. Loro, gli uguali, dame e cavalieri dei nostri giorni, stanno alla fermata (il titolo nasce da uno sguardo che l'artista ha posato sulla folla di turisti e cittadini di una grande città d'arte), quieti e annoiati davanti ai binari di un tram che non passa o a un semaforo rosso, tutti congelati in un condiviso sentimento di sospensione. Aspettano e invece di godere il tempo lo

the rhetoric of secular Christianity, to preserve the status quo, and far from frightening the rich and powerful it addressed to all others a promise of justice symbolized by the fact of equality in the face of death and in the eyes of a supreme arbiter.

The strategy of Post-Fordist capitalism that regiments the world in the 21st century has instead staged the spectacle of this equality in the present tense. Millions and millions of people in the global universe are kept in chains, no longer by means of promises, but with the immediate and irresistible offer of being able to seat everyone on the throne of celebrity for a notorious and miserly quarter hour, allowing them to influence trends and thinking by making their own nonsense public, to dress up like stars, to eat and drink like them and to brandish a handbag with their name written across it; it doesn't matter if the bag is an inexpensive fake, if it glitters like gold but is made of pinchbeck, or if it is really gold and cost an entire year's salary, because in the end, in any case, that equality is just an illusion. What counts is to be there, the living with the living, in a worn-out raving circus where the peers – rather than abolishing the tools of social inequity – simply redeem, disguise and redistribute them. Happiness for all, then, at least for a moment that is always here and always now, without a possible future. Or maybe not.

The pageant of humankind Marta Dell'Angelo has reproduced in *Fermata* can be read as an updated version of the *Danse Macabre*. It has its monumental proportions and horizontal format, its slow, narrative progress that would adapt nicely to religious architecture, and it has the same rhythm, conceived for the gaze of those who stumble alongside it at a processional pace. On a crowded platform that could be almost anywhere amidst the countries standardized by western systems of consumption, women and men, some children and a dog on a leash crowd together. The background is neutral, as if overwhelmed by midday glare, smog and heat, or like a painted backdrop in a photography studio. The figures, all equal, ladies and knights of our time, wait at the stop (the title comes from the artist's viewing of a horde of tourists and citizens of a famous cultural capital), quietly disgruntled by the tracks of a streetcar that fails to arrive, or at a red stoplight, all frozen in a shared sensation of suspension. They wait, and instead of enjoying time they kill it – or they kid themselves in

ingannano – o ingannano se stessi eludendolo. Stanno in equilibrio, si chinano, scaricano il peso su un piede o sull'altro, ed esibiscono una cospicua varietà di posture e atteggiamenti, tutti già visti, perché immaginare gesti che non siano già stati agiti e registrati è impossibile. Quella di Marta Dell'Angelo è una "Fermata macabra" senza danze e senza sfilate, dominata semmai da una certa staticità, come se le persone effigiate fossero consapevolmente in posa, esibendo una paradossale, studiata naturalezza. Tra la mimesi e la dichiarazione dell'artificio si situa un tratto specifico del rapporto che l'artista intrattiene con il mondo visibile, con la raccolta mentale che ne fa e con la traduzione in quel gesto che diventa pittura. Vediamo come.

Con l'intelligenza sensuale che percorre tutta la sua ricerca, specialmente quando si coagula in forme e colori sulla tela, l'artista innesta sulla traccia di questa (probabilmente involontaria) citazione dell'iconografia storica una serie di elementi che sono legati sia al suo processo creativo sia alla sintesi visibile che ne consegue. Le figure, come sempre nella sua pittura, sono avvertite dall'artista principalmente come corpi: arti, giunture, torsioni del collo e del busto, anatomie toniche o adipose, le une e le altre rivestite da indumenti che, talvolta appena coprendole, ne svelano il volume e il movimento trattenuto. L'indagine che Marta Dell'Angelo compie sul gesto si costruisce attraverso uno studio accurato, metodico, che in altri progetti la porta a concentrarsi su singole parti anatomiche: le mani, le gambe, più spesso le braccia.

A volte uno stesso corpo viene rappresentato in momenti diversi del movimento, altre volte più corpi coreografano un'azione unitaria, raccogliendosi e propagandosi fino ai margini della tela. Tutto questo rivela come la sua pittura sia sempre un atto fortemente cerebrale, attento a osservare la corrispondenza tra stadi diversi della corporalità: il movimento consapevole e quello accidentale, tenuti insieme dal gesto volontario (immaginario e fisico allo stesso tempo) che passa attraverso la mente dell'artista e si formalizza come pittura; e la pittura è assieme sia l'atto di dipingere sia l'immagine che appare – è una terza categoria di movimento, dunque, che contiene vertiginosamente il fatto di usare il proprio corpo come strumento, come esperienza fisica, come collettore dello sguardo e del gesto – mentre si dipinge.

its avoidance. They stand in balance, they bend, shifting their weight from one foot to the other, displaying a remarkable variety of positions and attitudes, all seen before, because it is impossible to imagine gestures that have not already been enacted and recorded.

Marta Dell'Angelo's stop is an *Arrêt Macabre* without dancing and without procession, governed if anything by a certain stasis, as if the people depicted were consciously posing, displaying a paradoxically contrived naturalness. A specific characteristic of the artist's relationship to the visible world lies between mimesis and the declaration of artifice, in the mental gathering she performs and the translation of the gesture that becomes painting. Let's see how.

With the sensual intelligence that runs through all her research, especially when it coagulates in forms and colors on canvas, the artist grafts onto the trail of this (probably unintentional) citation of historical imagery a series of elements that are connected both to the creative process and to the visible synthesis that is the result. The figures, as always in her painting, are perceived by the artist principally as bodies: limbs, joints, turnings of the neck and torso, toned or plump anatomies, dressed in garments that sometimes barely cover them, revealing the volume, the restrained movement. Marta Dell'Angelo's study of gesture is constructed through careful, methodical observation, which in other projects leads her to concentrate on individual anatomical parts: hands, legs, more often arms.

Sometimes a single body is represented in different moments of movement, while in other cases multiple bodies are choreographed in a single action, gathering or propagating to the edges of the canvas. All this reveals the fact that her painting is always a very cerebral act, bent on observing the correspondence between different stages of corporeal being: conscious and accidental movement, held together by the voluntary gesture (imaginary and physical at the same time) that passes through the mind of the artist and takes on painted form; and the painting is simultaneously the act of making and the image that appears – so it is a third category of movement that dizzyingly contains the fact of using the body as a tool, as physical experience, as a collector of gaze and gesture – while painting.

Il baricentro dunque è nel corpo, e in un certo senso abiti, gadget e identità culturali sono soltanto elementi accessori rispetto a questo polo attrattivo. I corpi hanno sempre una certa universalità, e in tal modo corrispondono in parte al corpo di chi li guarda, precipitando lo spettatore nello spazio della rappresentazione. In *La Fermata* il porsi di queste fisicità di fronte all'osservatore, in scala uno a uno, invita infatti a una spontanea e superficiale immedesimazione, similmente a quanto accadeva nei grandi cicli di affreschi, quando l'immagine era parola e norma amministrata, e in modo non molto diverso da come, ricorda Walter Benjamin, le masse assoggettate da ogni totalitarismo, anche quelli morbidi e democratici, gradiscono riflettersi nella propria rappresentazione. Marta Dell'Angelo però non cede ai paradigmi della rappresentazione finzionale e mentre lavora con la pittura, contestualmente, dichiara l'artificio del dipingere. Tutti i personaggi di *La Fermata*, sia pure tenuti assieme nell'impianto complessivo dell'opera, appaiono estranei alla compostezza fluida della ripresa dal vivo. Falsature prospettiche, scarti dell'incidenza della luce, assurdi prosemici e altre piccole inspiegabili deformità denunciano il lavoro in studio, il radunarsi di tutte le intenzioni immaginifiche e intellettuali in un atto risoluto e destabilizzante. Così la sua pittura non crea compiacimento estetico ma introduce uno spaesamento salvifico, restituisce a chi la osserva la distanza indispensabile per alimentare una visione critica del mondo attraverso il dispositivo ottico fornito dall'arte.

The center of gravity is therefore in the body, and in a certain sense apparel, accessories and cultural identities are simply auxiliary elements with respect to this pole of attraction. The bodies always have a certain universal character, and in this way they correspond in part to the body of the person who looks at them, plunging the spectator into the space of representation. In *Fermata* the placement of this physicality in front of the viewer, on a lifesize scale, encourages spontaneous and superficial identification, something like what happened in the great cycles of frescos, when the image was word and governed norm, and not unlike the manner in which the masses subjugated to any totalitarianism, even the soft and democratic ones, enjoy seeing their reflection in their own representation, as Walter Benjamin reminds us. Marta Dell'Angelo, however, does not yield to the paradigms of fictional representation, and though she works with painting, in its context, she also reveals its artifice. All the figures of *Fermata*, though held together by the overall arrangement of the work, seem to be extraneous to the fluid composure of figures recorded from life. Discrepancies of perspective, shifts in the angle of the light, proxemic absurdities and other small, inexplicable deformities betray the work in the studio, the gathering of all the imaginary and intellectual intentions in a resolute, destabilizing act. Therefore her painting does not create aesthetic complacency, but introduces a redeeming disorientation, granting those who observe it the indispensable distance to foster a critical vision of the world through the optical device provided by art.