

On the relationship between sculpture and photography: the *Bird in Space* photographed by Brancusi

Francesca Polacci

Università degli Studi di Siena
francesca.polacci@gmail.com

Abstract The essay deals with relationships between photography and sculpture with particular regards to some aesthetic and semiotic issues involved in the photography of sculpture.

In the first part of the paper an historical overview about different ways to reproduce a sculpture – engraving, plaster copy, photography – is proposed.

The photography of sculpture can be understood as a *translation* of the artwork, and it poses a series of unsolved issues. For example, how can a three-dimensional object be rendered in two dimensions without falsify the original sculpture? Which are the differences between a photography that records an oeuvre and one made by a sculptor to his artworks?

The paper concentrates on some photos made by Brancusi to his sculptures. Are these photos an artist's *comment* to his oeuvre? How do they affect his sculptural creation?

Brancusi's photos suggest investigating the idea of authenticity of each sculpture in relation to the reproducibility of the new optical medium. Moreover, Brancusi elaborates, by his photos, a thought about the meaning of the art and on doing art.

Keywords: Brancusi, photography, sculpture, translation, reproducibility

Received 30 March 2016; received in revised form 11 July 2016; accepted 18 July 2016.

1. Premessa

Nel 1846 Baudelaire a commento del *Salon* di quello stesso anno scrive il breve saggio *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*, in cui indica una tra le maggiori criticità dell'arte a tre dimensioni quella di essere:

vaga e intangibile, poiché mostra troppe facce in una volta. Invano lo scultore si sforza di porsi da un punto di vista unico; girando intorno alla figura lo spettatore può scegliere cento punti di vista differenti, meno quello buono, e accade spesso, cosa umiliante per l'artista, che un movimento di luce, un effetto di lume, rivelino una bellezza diversa da quella a cui egli aveva pensato. Un quadro è solo e unicamente ciò che vuol essere; non è possibile guardarlo se non nella sua luce. La pittura ha un solo punto di vista, esclusiva e dispotica: e per questo l'espressione pittorica è tanto più forte (BAUDELAIRE 1921 (1846): 115 tr. it).

Baudelaire, nell'evidenziare ciò che a suo avviso è un limite estetico fortissimo, pone in luce un nodo teorico centrale per la resa fotografica della scultura: la pluralità di punti di visione previsti da ciascuna opera.

Pluralità di punti di vista interpretati anche come limite della presenza autoriale: lo spettatore "gira intorno" alle sculture, l'artista pertanto *non può mediare l'accesso alla propria opera*, non riesce a controllare gli effetti estetici prodotti dalle proprie creazioni. Viceversa questi sono soggetti a fattori casuali, concernenti l'esposizione e la ricezione delle composizioni.

Se il saggio di Baudelaire mette a fuoco alcune peculiarità della scultura, le fotografie che ritraggono sculture si confrontano direttamente con tali questioni, di ordine squisitamente teorico. Ma non solo, l'incontro e la *traduzione*¹ tra le due arti sono suscettibili di far emergere i tratti salienti delle due. Attraverso le foto, poi, lo scultore può ripensare e mettere a punto il proprio lavoro, come anche indagare i limiti e le potenzialità del nuovo mezzo espressivo.

Di seguito proveremo ad articolare una riflessione intorno ai temi indicati con riferimento ad alcune fotografie che Brancusi fa alle proprie opere, e una delle domande cui proveremo a rispondere è: *come* la resa fotografica della scultura interviene a "controllare" o riscrivere quelle variabili presenti, *in nuce*, nel saggio di Baudelaire?

Nel momento in cui lo scultore fotografa le proprie creazioni, impone delle restrizioni che concernono la fruizione delle stesse: stabilisce la distanza, l'angolazione, la luce, attraverso la quale la scultura deve essere percepita, nonché sottrae allo spettatore possibilità di movimento, lo trasforma in puro sguardo.

Potremmo dunque chiederci: *come* la lente del fotografo "media" l'accesso alle sculture? Quali "istruzioni" di lettura sono offerte al soggetto osservatore?²

Al contempo tali "restrizioni", di ordine puramente estetico, restituiscono, nel risultato della fotografia, un'interpretazione della scultura stessa. E allora può essere interessante porre in rilievo *quale commento* le singole foto suggeriscono delle sculture che ritraggono.

La fotografia si configura così come strumento *creativo* e *critico* insieme, attraverso cui lo scultore ci mostra *come* guardare le proprie opere, offrendoci un'interpretazione delle stesse.

2. Riprodurre la scultura

Le relazioni tra scultura e fotografia sono molto strette sin dalle origini di quest'ultima, e ciò principalmente a causa della fissità e della bianchezza delle statue che le rende un modello privilegiato per i primi apparecchi fotografici. Celebri, a tal proposito, le foto del busto di Patroclo pubblicate in *The Pencil of Nature* (1844-1846) di Talbot³.

¹ Facciamo riferimento a un'accezione semiotica del termine, cfr. DUSI & NERGAARD (a cura di) 2000; FABBRI 2000; ECO 2003.

² Con soggetto osservatore, coerentemente a quanto formulato in ambito semiotico, deve intendersi un'istanza disincarnata prevista dal testo e inscritta in esso indipendentemente dalla presenza fisica di un soggetto fenomenico, cfr. FONTANILLE 1989; THÜERLEMANN 1989.

³ Peraltro già Talbot indica l'importanza dell'angolo di illuminazione, della distanza dell'apparecchio e del punto di vista scelto, al fine di ottenere rese differenti della medesima scultura.

Purtuttavia, durante la seconda metà dell'Ottocento, la foto documentaria d'arte fatica ad affermarsi: la così detta "stampa di traduzione" e i calchi in gesso dominano il panorama delle riproduzioni d'arte.

Da quanto apprendiamo dal testo sulla calcografia di Giuseppe Longhi del 1830, opera poi divenuta celebre per l'incisione, la stampa di traduzione era ritenuta un *originale* e non una copia dell'opera prima, dunque l'autore della stampa era considerato autore al pari dello scultore, la carica interpretativa e creativa era riconosciuta essere fortissima.

Io dico quella essere copia la quale viene eseguita coi mezzi dell'arte medesima produttrice dell'originale, e quella dico traduzione dove il lavoro di un'arte si riproduce coi mezzi di un'altra totalmente differente. Avvi certamente in ambedue queste riproduzioni molto di comune; ma molto altresì di particolare in ciascheduna. Entrambe danno a presupporre un archetipo, non nella natura, che allora sarebbero originali imitazioni; ma nell'arte medesima preesistente. Eguale si è lo scopo loro, quello cioè di dare la migliore idea possibile dei sommi esemplari dell'arte a chi non gli ha veduti, o di richiamarli vivamente alla memoria di chi veduti avendoli non può rivederli a suo grado. Eguale pure è l'obbligo di mantenere inviolata l'invenzione, la composizione, l'espressione, la proporzione, il chiaroscuro, e la prospettiva dell'originale. Ma quì (*sic*) la copia soltanto continua ad essere necessariamente servile [...]. La traduzione al contrario trova ne' varj mezzi della differente arte sua di che supplire in modo del tutto proprio alla mancanza de' mezzi identici (LONGHI 1830: 8-9).

Sebbene si trattasse di riproduzioni di opere già esistenti, e non di creazioni *ex novo*, tuttavia, tali trascrizioni su supporto bidimensionale implicano l'introduzione di una rilevante componente creativa, almeno secondo l'opinione prevalente dell'epoca⁴.

Nel corso del secondo decennio del XIX sec., grazie anche all'affermarsi della litografia nell'ambito dell'industria editoriale, l'incisione ha un incremento e un impulso considerevole, tanto che è una tra le tecniche privilegiate per la riproduzione delle opere d'arte.

Contemporaneamente, sia per l'educazione artistica nelle Accademie, sia per la divulgazione al pubblico attraverso musei di scultura, le copie in gesso sono pratica diffusissima e privilegiata dagli addetti ai lavori. A tal proposito il congresso di Storia dell'Arte, tenuto a Norimberga nel 1893, offre una testimonianza preziosa: Hans Semper, insieme ad altri autorevoli storici dell'arte, sostiene l'insostituibilità dei calchi in gesso per l'analisi stilistica delle opere⁵.

Lo statuto della replica in gesso, inoltre, è in questa sede di particolare rilievo in quanto va a toccare la questione della *riproducibilità* di un'opera d'arte, sollecitando la tensione tra originale e copia (evocata anche per la stampa di traduzione)⁶.

⁴ Per una panoramica circa le differenti posizioni in merito alla stampa di traduzione e a quella di invenzione, cfr. SPALLETTI 1979. Per una riflessione critica sul portato della "stampa di traduzione" nel corso dei secoli, cfr. ARGAN 1970.

⁵ A tal proposito, cfr. FAWCETT 1995: 80. L'autore cita il *Bollettino ufficiale* del Congresso di Norimberga, in cui è riportato come Semper sostenesse che fosse molto più proficuo per lo studio dello stile e dell'essenza della scultura trascorrere un'ora in una galleria di gessi anzi che guardare attentamente fotografie: i gessi possono essere toccati e si può loro girare attorno, viceversa le foto offrono un punto di vista limitato, di scorcio e che esaspera le tre dimensioni.

⁶ Cfr. BENJAMIN 1936; più recentemente MONTANI 1981; circa lo statuto della copia nell'arte classica, cfr. SETTIS & ANGUISSOLA (a cura di) 2015.

Seguendo la classificazione segnica proposta da ECO (1975), riteniamo che il gesso possa essere qualificato come una “replica parziale”, in cui nel rapporto type/token l’occorrenza rispetta solo alcune proprietà pertinenti fissate dal tipo. Proprietà pertinenti riconoscibili, nel caso specifico, in dimensioni, altezza, forma, viceversa non sono pertinenti la materia, il colore, il peso. Nel gesso, pertanto, la carica interpretativa è ridotta al minimo. Inoltre, come vedremo in seguito, il gesso, come sostituto della scultura, riceverà un trattamento del tutto atipico da parte di Brancusi in alcune sue foto.

Riproduzione in gesso e fotografica ovviamente non si escludono a vicenda, rimarranno e sono tutt’oggi co-presenti: l’alternativa si pone tra una replica parziale e un documento, quello fotografico, che pone problemi indubbiamente più complessi. Se le riproduzioni fotografiche, a fine XIX sec., acquistano sempre maggiore spazio, anche grazie all’editoria d’arte, tuttavia a livello critico lo statuto della fotografia continua a essere oggetto di posizioni ambivalenti⁷.

In seno a un panorama in cui prevale una visione equivoca della foto, da un lato come riproduzione meccanica senza interpretazione, dall’altro come non degna di riprodurre le opere d’arte, e dunque un panorama in cui le repliche in gesso – insieme alle stampe di traduzione – ricevono il favore della maggioranza degli addetti ai lavori, una voce dissonante è quella di H. Wölfflin.

Nel saggio *Fotografare la scultura*, del 1896, il critico svizzero pone in rilievo potenzialità e criticità della riproduzione fotografica e in particolare si interroga su come sia possibile costruire un documento fotografico che tradisca il meno possibile l’opera d’arte originale. Un documento che rispetti la legge formale sottesa alla scultura così da generare corrette interpretazioni dell’opera stessa.

Wölfflin si confronta con l’inevitabile apporto critico-interpretativo della foto – attitudine affatto scontata per l’epoca – e pone esplicitamente il problema di interpretazioni improprie generate da istantanee che non colgono il corretto punto di vista dal quale riprendere le sculture.

Pertanto, oltre a porre il problema di quale debba essere il punto di vista assunto dal fotografo, indica nell’unicità del punto di visione dell’obiettivo fotografico la maggiore costrizione nel passaggio dalle tre alle due dimensioni⁸. Tant’è che se fino a Michelangelo la visione frontale è, secondo il critico svizzero, quella corretta – quella che rispetta la legge formale sottesa alla scultura – da Michelangelo in poi, ci dice Wölfflin, sarebbe necessaria, per ogni scultura, una sequenza di foto che ne restituisca la polifonia di punti di vista, tutti equamente e potenzialmente “corretti”⁹. Inoltre, strettamente connessa con la scelta dei punti di vista da privilegiare, Wölfflin indica come struttura cardine il piedistallo. A suo avviso è questo che suggerisce come debba essere visto il corpo (sculpto) e imputa alla sua assenza l’errata esposizione nei musei di alcune opere di arte antica. Dunque, il piedistallo, nella sua

⁷ Un’attenta disamina storico-critica concernente l’affermazione della foto documentaria d’arte è offerta da MESSINA 2001.

⁸ A proposito dell’apprensione di un oggetto tridimensionale Wölfflin rimanda esplicitamente a *Il problema della forma* (1893) di Hildebrand, il quale propone, tra gli altri, un esempio che sembra pensato in termini fotografici, ossia suggerisce di immaginare due lastre di vetro parallele e tra esse una figura posta in modo tale che i suoi punti estremi tocchino le lastre, tale che la visione si organizzi per piani scalari paralleli gli uni agli altri. E, come noto, Hildebrand pensa alla resa della profondità indipendentemente che questa sia raggiunta attraverso la scultura o la pittura.

⁹ «La situazione cambia con Michelangelo. Egli pone allo studioso una quantità di domande. Come voleva che fosse visto il suo *David*?» (WÖLFFLIN 1896: 21 tr. it).

qualità di cornice, *presenta*¹⁰ l'opera e indica anche il punto di vista dal quale è corretto guardarla, nonché quello secondo il quale è opportuno esporla.

Nella proposta di Wölfflin la fotografia – analogamente al piedistallo – svolge per le opere d'arte la stessa funzione dell'allestimento nel museo, offre le opere allo sguardo, indica, mostrandole, un punto di vista privilegiato. Come mette ben in luce CESTELLI GUIDI 2008, il critico, implicitamente, propone l'individuazione di un dispositivo di visione tutt'oggi attuale che sancisce l'equivalenza tra la coppia: fotografia/esposizione e fotografo/curatore.

Peraltro questo doppio dispositivo troverà una sintesi nelle foto di atelier scattate da Brancusi: l'atelier ritratto dall'artista è non solo luogo di produzione dell'arte ma anche della sua esposizione, in cui un ruolo rilevante è svolto dall'uso modulare del piedistallo.

3. Brancusi fotografo: gli inizi

A inizio '900 Brancusi inizia a fotografare le proprie sculture poiché non è soddisfatto delle foto scattate da professionisti, i quali, evidentemente, non erano riusciti a rendere il carattere e la singolarità della sua opera, non la riprendevano correttamente, non «la rappresentavano» secondo le parole dello scultore stesso¹¹.

La fotografia per Brancusi è dunque, agli inizi, strumento per documentare le proprie creazioni, utilizzato anche a fini promozionali (ad esempio per inviare le istantanee oltreoceano ai suoi acquirenti). Tuttavia nel giro di breve la registrazione documentale lascia spazio a un'indagine di differente tenore, in cui è riconoscibile un movimento di secondo grado: sono foto che hanno per oggetto altre opere d'arte e mostrano, auto-riflessivamente, le regole del proprio farsi¹². Movimento che in alcuni casi resta sottotraccia, in altri, come vedremo, prende la forma esplicita di *commento* alla propria produzione di scultore.

Dunque se la foto documentaria d'arte, come brevemente tratteggiato nel precedente paragrafo, si propone, almeno idealmente, di superare le costrizioni dettate dal passaggio dalle tre alle due dimensioni, al fine di riprodurre il più fedelmente possibile l'opera scultorea, esattamente all'opposto, come vedremo di seguito, le foto scattate da Brancusi alle proprie creazioni rispondono a problemi di differente ordine. Il lavoro di traduzione tra media differenti non ha finalità mimetiche – riprodurre fedelmente le sculture – ma, al contrario, assume la forma di una riflessione che l'artista stesso sviluppa sulle qualità dei differenti supporti espressivi in gioco.

Ancora circa gli inizi della pratica fotografica di Brancusi, apprendiamo dalla testimonianza di Man Ray nel suo testo *Self portrait* (1963: 170-175 tr. it), che fu lui

¹⁰ Facciamo riferimento all'accezione che MARIN 1994 dà al termine. Lo studioso francese indica due dimensioni costantemente convocate dalla rappresentazione, una *mimetica*, in cui è valorizzata la componente *transitiva* (qualcosa di assente è sostituito con qualcosa di presente) e una *intransitiva* o *presentativa*, in cui è magnificata l'etimologia latina del termine, *re-praesentatio*. In questa seconda accezione è in primo piano l'operazione di mostrare, presentare qualcosa: la rappresentazione parla auto-riflessivamente di se stessa, mostrando le regole sottese al proprio farsi.

¹¹ Come testimonia Man Ray: «Mi mostrò una foto che gli aveva mandato Stieglitz, fatta durante la mostra a New York. Era di una scultura in marmo, perfetta come luce e inquadratura. Era una bellissima fotografia, riconobbe, ma non *rappresentava* il suo lavoro. Soltanto lui avrebbe saputo come fotografarlo» (MAN RAY 1963: 171 tr. it, corsivo mio).

¹² Cfr. MARIN 1994.

a iniziare lo scultore alla fotografia dietro richiesta di Brancusi stesso, il quale poi non permetterà a nessun altro di catturare immagini delle proprie sculture, nonché costruisce all'interno dell'atelier una camera oscura per poter sviluppare egli stesso i negativi.

Brancusi conserverà le stampe e i negativi fino alla sua morte, per poi donarli, insieme al suo atelier e alle sculture ivi presenti allo stato francese¹³. Peraltro, dal confronto tra stampe e negativi emerge come Brancusi intervenisse in fase di sviluppo con operazioni di *framing*, oppure modificando la luminosità o addirittura sovrapponendo negativi differenti con effetti di trasparenza, a testimonianza ulteriore di un procedimento esito di un'accurata elaborazione formale.

4. Le foto d'atelier

L'atelier è uno tra i soggetti privilegiati da Brancusi fotografo¹⁴. Luogo di ideazione e creazione delle opere, lo studio immortalato dalla macchina da presa diviene anche luogo di esposizione e messa in scena di queste stesse.

Come già MONOD-FONTAINE & TABART 1977 pongono in rilievo, possiamo indicare tre principali funzioni svolte dalle foto che ritraggono le opere nel luogo della loro produzione: i) sono strumento di lavoro, quindi mezzo per testare lo sviluppo di un'opera nelle sue varie fasi e porla a confronto con le altre presenti nell'atelier; ii) offrono un punto di vista sulle sculture: Brancusi mostra *come* guardare le proprie opere; iii) lo spazio dell'atelier tende a superare i propri confini materiali, si espande, poiché le foto danno forma a serie processuali di ciò che esisterebbe solo virtualmente.

E ancora, a proposito del tipo di sguardo messo in scena: «ce qu'il donne à voir de son œuvre fait du spectateur un véritable *voyeur* dans l'atelier» (MONOD-FONTAINE & TABART 1977: 10). Taluni scatti, aggiungiamo, danno forma a un punto di vista "innaturale"¹⁵, che reifica la presenza di un occhio intruso, non previsto dallo spazio che lo accoglie.

Attraverso le istantanee, inoltre, Brancusi fissa i differenti *assemblages*, esito di un uso modulare del piedistallo.

Come noto l'artista fa saltare la distinzione gerarchica e funzionale tra "opera" e "piedistallo" e le sue foto testimoniano tale *ars combinatoria*. Una simile concezione del piedistallo ne fa venire in parte meno la funzione di cornice, di separazione tra lo spazio dell'opera e quello dello spettatore, modificando la relazione della scultura con lo spazio circostante. Le basi sono, infatti, elementi modulari e intercambiabili, attraverso i quali lo scultore attiva nuove e talvolta insolite continuità figurative con il corpo centrale dell'opera e con l'ambiente a essa contiguo. Il piedistallo, inoltre, non solo è elemento modulare, ma non si distingue dalle sculture propriamente dette,

¹³ Il legato Brancusi, presso il Musée National d'Art Moderne di Parigi, consta di circa 560 negativi (la maggior parte in vetro) e 1300 stampe tratte dai negativi conservati e da altri andati perduti, cfr. TEJA BACH 1995.

¹⁴ Si tratta di numerose fotografie, ne abbiamo selezionate poche, in tutte queste è presente *L'Oiseau dans l'espace* che tornerà anche nel paragrafo successivo.

¹⁵ Pensiamo in particolare a quegli scatti con punto di vista dall'alto verso il basso (ad es. Ph. 31; Ph. 64), oppure ad altri in cui la visione è occlusa da oggetti posti sulla traiettoria visiva, restituendo l'effetto di una visione "rubata" (Ph. 65).

fatta eccezione per il titolo: solo le seconde lo hanno, viceversa i supporti non ricevono una titolazione.

La relazione tra base e scultura in Brancusi è complessa e, per motivi di spazio, non possiamo svilupparla adeguatamente in questa sede. Segnaliamo tuttavia due casi che ci paiono particolarmente interessanti: la *Colonne sans fin* (1918), opera che inizialmente prevede una base separata, successivamente gli stessi elementi modulari a losanga che costituiscono il corpo della scultura danno forma anche alla base, sancendo un'equivalenza strutturale e funzionale tra i due; e *Cariatide* (1914-1926), opera che, unico caso nella produzione di Brancusi, è in origine concepita come piedistallo e poi trasformata in scultura¹⁶.

Un lavoro sulla indistinzione tra forma e funzione rispettivamente di basi e sculture è testimoniata, tra le altre, dalla foto che ritrae una visione di insieme dell'atelier (Fig. 1, Ph. 35A), in cui la base a croce sulla sinistra è a propria volta posta su di un piedistallo, possiamo dunque chiederci se sia qualificata essa stessa come scultura.



(FIG. 1) Vista dell'atelier con l'*Oiseau dans l'espace* in gesso (1923-1924?), stampa alla gelatina sali d'argento, 23,9x17,7 cm, 1923-1924 circa, Ph. 35A.

Brancusi costruisce, attraverso foto differenti che presentano rispettivamente piccole variazioni, serie che rivelano un principio modulare, di *montaggio*, tra forme

¹⁶ Più in generale sull'uso del piedistallo in Brancusi, cfr. BALAS 1978; BROWN 2000.

potenzialmente equivalenti, creando di volta in volta composizioni diverse¹⁷. Combinazioni che prendono forma muovendo le basi in orizzontale rispetto al corpo centrale della scultura, ma anche in verticale – trasformando una base in scultura – invertendo così la posizione reciproca tra elementi ai quali la tradizione storico-artistica attribuisce differente importanza gerarchica. Ciò che per convenzione è qualificato come compendio dell’opera d’arte, viceversa da Brancusi è indicato essere equivalente all’opera stessa.

Le foto dello scultore instaurano pertanto un dialogo profondo con una tradizione che l’artista contribuisce a riscrivere radicalmente, in virtù dell’operazione appena indicata, ma anche grazie alle scelte stilistiche e formali che contraddistinguono le sue sculture¹⁸.

Altresì molte foto funzionano da *commento* alle proprie opere, non solo in quanto raccontano il passaggio dalla materia grezza, inarticolata, a forme finite, oppure ci mostrano gli strumenti del *fare* dell’artista, sottintendendo un racconto, una trasformazione secondo un procedimento *in levare* sulla materia, ma possono essere qualificate come un commento anche perché nel mostrarci le sue sculture Brancusi *indica* delle equivalenze tra forme, materiali e modi di produzione differenti.

4.1. Scultura, fotografia e riproducibilità

Alcune istantanee, poi, tematizzano la questione della riproducibilità della forma artistica, e a tal proposito si rivela a nostro avviso di particolare interesse la visione dell’atelier con piccole varianti rispetto a Ph. 35A, in cui l’*Oiseau* compare due volte: in marmo giallo al centro e in gesso sul fondo (Fig. 2, Ph. 36A).



(FIG. 2) Vista dell’atelier con l’*Oiseau dans l’espace* in gesso (1923-1924?) e in marmo giallo (1923-1924?), stampa alla gelatina sali d’argento, 29,7 x 23,8 cm, 1923-1924 circa, Ph. 36A.

¹⁷ “Montaggio” da intendersi come principio teorico e compositivo di un’immagine, sia essa statica o in movimento, cfr. EJZENŠTEJN (1985); MONTANI (2004); SOMAINI (2011).

¹⁸ Cfr. CHAVE 1993.

Peraltro Brancusi, nel corso del tempo, fa sia un uso canonico del gesso, lo utilizza come stadio intermedio, come calco per arrivare al bronzo, ma ne fa anche un uso eccentrico, in quanto realizza delle copie *ex post* di alcune sue sculture per avere un gesso da conservare nel proprio atelier una volta venduta l'opera¹⁹. E in ciò risiede la atipicità dell'operazione di Brancusi: il gesso non è realizzato a fini divulgativi o pedagogici, ma per sostituire l'originale venduto e dar forma a delle installazioni effimere da fotografare.

Tale foto sancisce dunque un'equivalenza interessante tra una "replica parziale" (cfr. ECO 1975) – dunque una copia (il gesso) – e un "originale", equivalenza tanto più considerevole se si pensa che Brancusi rifiniva a mano ciascuna sua scultura, comprese quelle in bronzo, trasformando quindi ogni opera in un *unicum*. Pertanto trasformando quelle che canonicamente sono dei multipli in opere autografe²⁰.

Mettere in forma un'equivalenza di tal genere apre, a nostro avviso, una riflessione di un qualche interesse circa il complesso rapporto tra ciò che una data cultura sanziona rispettivamente come "originale" e come "copia", il tutto attraverso un mezzo – quale la fotografia – per eccellenza riproducibile. La dinamica sottesa alle foto di Brancusi sembra inserirsi perfettamente in seno a quella rivoluzione cui la fotografia dà forma a partire dalla seconda metà del XIX sec., in cui il valore di *riproducibilità* (BENJAMIN 1936) del nuovo medium ottico entra in risonanza dialettica con quello di *autenticità* delle opere.

Lo scultore, attraverso le sue foto, articola, a nostro avviso, una riflessione sul valore di *autenticità* delle opere d'arte²¹. Il movimento messo in forma può sembrare contraddittorio: la qualità di "multiplo" della scultura è valorizzata in seno a un sistema – la produzione di Brancusi – che la nega in quanto tale, in virtù, come sopra ricordato, della rifinitura a mano di ogni opera.

Si tratta di una contraddizione che si ricompone nel segno di una critica alle gerarchie costituite e consolidate dalla tradizione storico-artista. Ciò vale per l'uso atipico del piedistallo, sopra indicato, trasformato in taluni casi in scultura, ma anche per l'uso del gesso nelle sue fotografie, in cui una "copia" è dichiarata essere equivalente a un "originale", svuotandone così di senso la distinzione.

Peraltro questa non è l'unica foto in cui è stabilita una simile equivalenza, serie analoghe sono costruite con altre sculture, ad es. con "Il gallo" ("Le coq")²².

Inoltre il gesso, inteso come stadio produttivo intermedio, può essere considerato il negativo del bronzo (o del marmo), negativo che però, nel caso in cui è costruito *ex*

¹⁹ Cfr. MOLA 2003a.

²⁰ Il riferimento è a GOODMAN 1968, il quale classifica la scultura, al pari dell'incisione, come arte autografa a due stadi: il lavoro manuale concerne solo il primo, viceversa è multipla al suo secondo stadio. A proposito della relazione tra scultura e riproducibilità, si veda anche KRAUSS 1985.

²¹ Per "autenticità" deve intendersi quanto proposto da Benjamin: «L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. [...] L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandata, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica» (BENJAMIN 1936: 22-23 tr. it.), e ancora, più avanti: «Il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza» (Ibidem, 27). Una simile accezione di *autenticità* è il presupposto di più recenti formulazioni, dove è intesa come una costruzione discorsiva, esito di contrattazione sociale in seno a una determinata cultura, cfr.: PRIETO 1991; VIOLI 2014.

²² Cfr. Ph. 133 e Ph. 140.

post e fotografato, è valorizzato come “positivo”, secondo un’inversione della prassi produttiva.

A tal proposito è particolarmente pregnante il saggio che Ejzenštejn dedica a Rodin e Rilke²³, in cui è descritto il problema dello spazio in scultura nei termini di una lotta tra due tendenze opposte: una si pone sotto il segno del vuoto, del concavo, l’altra sotto quello del pieno, del convesso, questa seconda dà forma alle sculture *per via di porre*, viceversa la prima *per forza di levare*. Ejzenštejn sostiene che un’arte che incarna queste due tendenze essenzialmente scultoree sia proprio la fotografia (oltre ovviamente al cinema) che prende il negativo delle cose per meglio restituirne l’apparenza.

La relazione tra positivo e negativo, che sta alla base del processo fotografico, è inscritta, meta-discorsivamente, non solo all’interno delle foto di atelier, ma, come vorremmo mostrare in seguito, anche in seno a una serie di foto che hanno come soggetto *L’Oiseau dans l’espace*.

5. *L’Oiseau dans l’espace*

L’Oiseau dans l’espace è uno tra i soggetti che riceve maggiore attenzione da parte di Brancusi che lo realizza in numerose varianti per dimensioni e materiale.

La scultura è esito di un movimento di semplificazione figurativa: da una versione in cui la forma di un uccello è maggiormente riconoscibile, dal titolo *Maiästra*, vi è poi una fase intermedia con *L’Oiseau d’or*, dove è ancora distinguibile l’apertura del becco, fino a *L’Oiseau dans l’espace*²⁴. In quest’ultima il titolo gioca un ruolo cardine sia per il riconoscimento di una forma potenzialmente polisemica, sia perché, almeno questa l’ipotesi che vorremmo avanzare, la titolazione interverrà attivamente, *ex post*, a definire talune scelte estetiche sottese agli scatti che ritraggono la scultura²⁵.

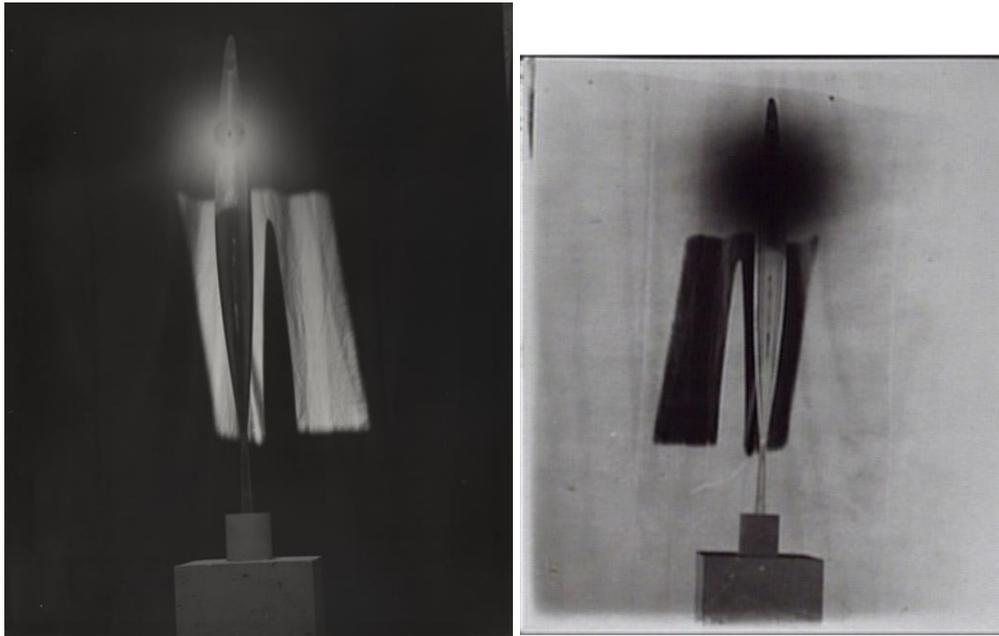
L’Oiseau dans l’espace è protagonista di numerose foto: è ripreso nell’atelier insieme ad altre opere, o da solo, in primo piano. Tra queste vorremmo portare l’attenzione su alcune immagini in cui è tematizzata la relazione tra positivo e negativo, in cui le istantanee presentano, auto-riflessivamente, le regole del proprio farsi.

Fig. 3 (Ph. 475A) e fig. 4 (Ph. 476A) sono esemplari in tal senso: la prima ritrae la scultura in bronzo, la seconda è la stampa del suo negativo invertito e, come sostiene PARET 1998, è il processo fotografico stesso a essere mostrato, ad acquisire visibilità.

²³ Cfr. EJZENŠTEJN 1980.

²⁴ Quanto abbiamo velocemente sintetizzato è ampiamente sviluppato e argomentato in TACHA SPEAR 2001.

²⁵ A proposito del ruolo svolto dalla titolazione in un’opera d’arte, cfr. LEVINSON 1985; VOLTOLINI 2011.



(FIG. 3) *L'Oiseau dans l'espace* (bronzo, 1927), stampa alla gelatina sali d'argento, 29,8 x 23,8 cm, 1929 circa, Ph. 475A

(FIG. 4) *L'Oiseau dans l'espace* (bronzo, 1927), dettaglio del Ph 475 stampato in negativo e invertito, 1929 circa, Ph. 476

Poi, in entrambe vi è la messa in scena dell'opera attraverso un gioco di luci e ombre che ne altera la presenza nello spazio, nonché la consistenza tridimensionale in quanto sculture.

Il fascio di luce in alto ne compromette parzialmente la riconoscibilità, nonché fa pensare all'aureola che ha accompagnato molte figure di santi o rappresentazioni di Cristo²⁶.

Nella versione in positivo lo spazio tridimensionale occupato dalla scultura tende a "smaterializzarsi"²⁷, a disfarsi in virtù del contrasto tra luce e ombra: la scultura e la sua proiezione sulla finestra chiara sembrano occupare il medesimo piano, lo scarto è minimo.

L'unico elemento che conserva tridimensionalità è il piedistallo, in un gioco solo apparentemente paradossale: Brancusi sottrae la qualità precipua della scultura a *L'Oiseau dans l'espace* per lasciarla unicamente alla cornice dell'opera, che è proiettata in primo piano quasi a forare la superficie, in un effetto di *trompe-l'œil*. Il piedistallo è quindi indicato come unico elemento che possiede una qualità scultorea, riattivando, attraverso differenti scelte estetiche, l'inversione tra base e scultura già incontrata nelle foto di atelier.

Si noti inoltre il ruolo svolto dall'ombra, questa completa il contorno dell'*Oiseau* – reso invisibile dal fascio di luce –, l'ombra ne permette il riconoscimento figurativo: è matrice dalla quale prende forma l'opera e non viceversa. La relazione tra oggetto e

²⁶ A proposito dei riferimenti cristologici nell'opera di Brancusi, cfr. MOLA 2003b.

²⁷ La possibilità di individuare un movimento di "smaterializzazione" della scultura nell'arte contemporanea è stata indicata da LIPPARD 1973. Più recentemente JOHNSON 2006 ha proposto un'attenta disamina concernente gli effetti di "smaterializzazione" nella resa fotografica della scultura, con particolare attenzione a Rodin, ma anche allo stesso Brancusi.

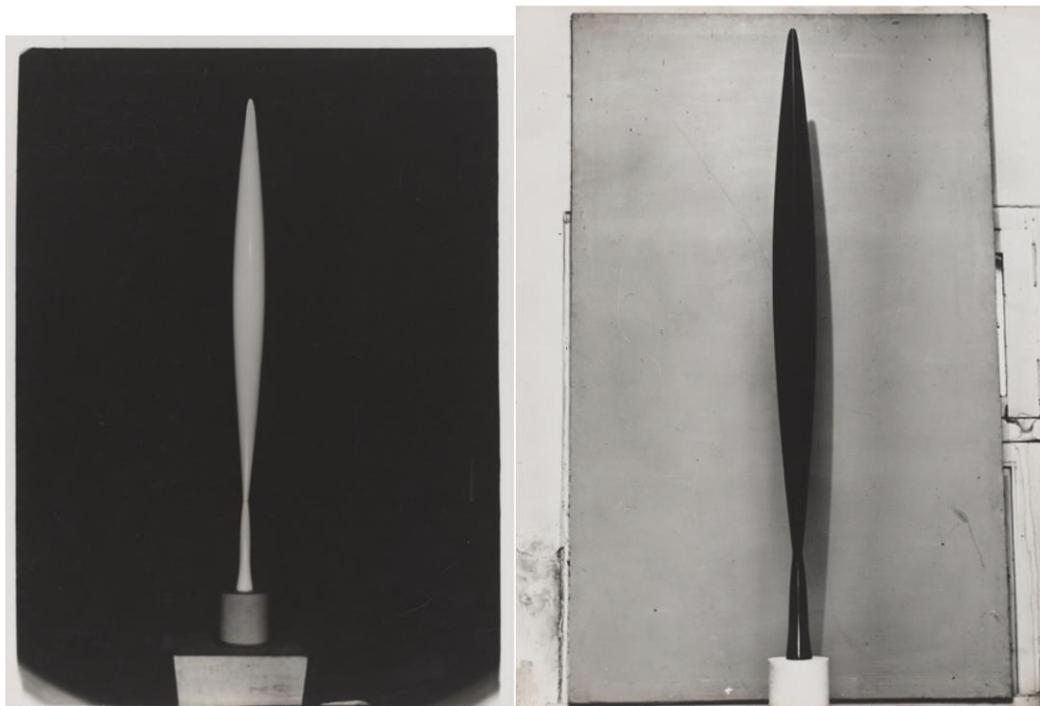
ombra sembra essere invertita: è quest'ultima che genera la scultura e non viceversa²⁸.

Nella stampa del negativo l'inversione è completa e l'ombra torna a essere elemento positivo. Qui anche il piedistallo è superficie piana, allo stesso livello della finestra nera e della chiazza in alto.

In queste due stampe alla scultura è sottratta consistenza tridimensionale, è trasformata in elemento bidimensionale al pari del supporto espressivo deputata ad accoglierla.

La trasposizione della scultura in fotografia avviene pertanto annullando, paradossalmente, le costrizioni dettate dal differente supporto: non si pone più una questione circa il corretto punto di vista dal quale riprendere l'oggetto tridimensionale, viceversa questo è sottoposto a un processo di sottrazione di dimensionalità, invertendo radicalmente i problemi posti dalla foto documentaria d'arte.

Nelle numerose foto consacrate a *L'Oiseau dans l'espace*, Brancusi continua a lavorare, almeno questa l'ipotesi, sulla tematizzazione del processo che origina la foto, quindi sulla messa in scena della relazione tra positivo e negativo. L'inversione è ottenuta principalmente attraverso la scelta dei materiali – marmo bianco e nero – e il rispettivo fondo, come in fig. 5 (Ph. 482B) e fig. 6 (Ph. 502A).



(FIG. 5) *L'Oiseau dans l'espace* (marmo bianco, ottobre 1927), stampa alla gelatina sali d'argento, 23,9 x 17,9 cm, 1933 circa, Ph. 482B

(FIG. 6) *L'Oiseau dans l'espace* (marmo nero, 1931-1936), stampa alla gelatina sali d'argento, 23,8 x 17,9 cm, ottobre 1936, Ph. 502A

²⁸ Attingendo a STOICHITA 1997, potremmo dire che si tratta di una forma di platonismo alla rovescia, in cui l'ombra è la matrice negativa dalla quale si genera la forma. A proposito del ruolo dell'ombra per il riconoscimento figurativo dell'uccello nell'immagine in oggetto, cfr. PARVU 2001.

Nella versione in bronzo (Fig. 7, Ph. 495A), poi, il riflesso di luce si compenetra con quello della finestra luminosa che *costruisce* uno spazio intorno all'uccello, dando sostanza figurativa al titolo²⁹.

La stretta continuità tra il significato della titolazione e gli effetti di senso costruiti con le foto sono tanto più interessanti se si pensa che questa scultura è stata oggetto negli Stati Uniti, nel 1927, di un processo in cui le venivano contestate le qualità di opera d'arte, per essere assimilata a un manufatto di uso comune, e una delle argomentazioni intorno alla quale si è innervato il dibattito è stata la mancata corrispondenza tra titolazione e figuratività dell'opera³⁰.

Per chiudere, la foto (Fig. 8, Ph. 483), in cui vediamo anche Brancusi sul fondo, è di particolare efficacia: strizza l'occhio ai precedenti penali dell'opera giocando ironicamente con il titolo, l'effetto ascensionale è letterale, la scultura gravita liberamente nell'aria.



(FIG. 7) *L'Oiseau dans l'espace* (bronzo, 1928 ?), stampa alla gelatina sali d'argento, 29,6 x 23,9 cm, 1932 circa, Ph. 495A

²⁹ Come riporta TACHA SPEAR 2001, il titolo in romeno era "Pasărea văzduhului" ("uccello nell'etere") che poi lo scultore traduce nel francese *Oiseau dans l'espace*.

³⁰ A proposito del processo a *L'Oiseau dans l'espace*, cfr.: ROWELL 1999; EDELMAN 2001.



(FIG. 8) *L'Oiseau dans l'espace* (marmo bianco, 1931-1936), stampa moderna da negativo originale, 18 x 13 cm, 1936 circa, Ph. 483

Bibliografia

ARGAN, Carlo Giulio (1970), «Il valore critico della “stampa di traduzione”», in *Id.* (a cura di), *Studi e note. Dal Bramante al Canova*, Bulzoni, Roma, pp.157-165

BALAS, Edith (1978) «‘Object-Sculpture’, Base and Assemblage in the Art of Costantin Brancusi», in *Art Journal*, vol. 38, n. 1, pp. 36-46

BAUDELAIRE, Charles (1846) (1921), «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse», in *Curiosités Esthétiques*, Calmann-Lévy, Paris, pp. 184-188 (trad. it. a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi, «Perché la scultura è noiosa», in *Scritti sull'arte*, Einaudi 1992, Torino, pp. 115-117).

BROWN, Elisabeth A. (2000), *Brancusi's Photographic In-Sights*, in D. KOSINSKI (a cura di.) *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Yale University Press, New Haven and London, pp. 264-285

BENJAMIN, Walter (1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag 1955, Frankfurt (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 2000, Torino).

CESTELLI GUIDI, Benedetta (2008), «Il fotografo al museo», in H. Wölfflin, *Fotografare la scultura*, trad. it. a cura di B. Cestelli Guidi, Tre Lune, Mantova, pp. 40-67.

CHAVE, Anna C. (1993), *Constantin Brancusi. Shifting the Bases of Art*, Yale University Press, New Haven & London.

DUSI, Nicola & NERGAARD, Siri (2000) (a cura di) «Sulla traduzione intersemiotica», in *Versus*, 85/86/87.

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.

EDELMAN, Bernard (2001), *L'adieu aux arts. 1926: L'affaire Brancusi*, Aubier, Paris.

EJZENŠTEJN, Sergej M. (1980), «Rodin et Rilke», in *Cinematisme. Peinture et cinéma* (trad. fr. a cura di A. Zouboff), Complexe, Bruxelles, pp. 249-282.

EJZENŠTEJN, Sergej M. (1985), *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.

FABBRI, Paolo (2000), *Elogio di babele*, Meltemi, Roma.

FAWCETT, Trevor (1995), *Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century*, in H.E. ROBERTS (a cura di.) *Art History through the Camera's Lens*, Gordon and Breach Publishers, Amsterdam, pp. 59-85.

FONTANILLE, Jacques (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris.

HILDEBRAND Adolf (1893), *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz & Mündel (trad. it. *Il problema della forma nelle arti figurative*, Aesthetica, Milano, 2001).

HUGHES, Anthony & RANFFT, Erich (1997), (a cura di), *Sculpture and its Reproductions*, Reaktion Books, London.

JOHNSON, Geraldine A. (1998), (a cura di), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge University Press, Cambridge.

JOHNSON, Geraldine A. (2006), «'All concrete shapes dissolve in light': photographing sculpture from Rodin to Brancusi», in *Sculpture Journal*, vol. 15 n. 2, pp. 199-222.

KRAUSS, Rosalind (1985), *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge.

LEVINSON, Jerrold (1985), «Titles», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, pp. 29-39.

LIPPARD Lucy R. (1973), (a cura di,) *Six Years: the Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.

LONGHI, Giuseppe (1830), *La Calcografia propriamente detta ossia l'Arte d'incidere in Rame, coll'Acqua-forte, col Bulino e colla Punta*, Stamperia Reale, Milano.

MARIN, Louis (1994), *De la représentation*, a cura di Daniel ARASSE *et alii*, PUF, Paris (trad. it. parz. di L. Corrain (a cura di), *Della Rappresentazione*, Meltemi 2001, Roma).

RAY, Man (1963), *Self portrait*, Andre Deutsch, London (trad. it. a cura di M. Pizzorno, *Autoritratto*, Mazzotta 1975, Milano)

MESSINA, Maria Grazia (2001), «Sculptura e fotografia», in *Ead.* (a cura di) *Sculptura e fotografia. Questioni di luce*, Fratelli Alinari, Firenze, pp. 9-22.

MOLA, Paola (2003a), *Brancusi. Indicazioni sull'opera leggera*, Milano, Scalpendi.

MOLA, Paola (2003b), *Relativamente a Brancusi*, Scalpendi, Milano.

MOLA, Paola (2013) (a cura di), *Brancusi fotografo*, Abscondita, Milano.

MONOD-FONTAINE, Isabelle & TABART, Marielle (1977), *Introduction*, in P. HULTEN, M. TABART, I. MONOD-FONTAINE (a cura di), *Brancusi photographe*, Musée National d'Art Moderne, Paris, pp. 9-12.

MONTANI, Pietro (1981), «Riproduzione/riproducibilità», in *Ricerca – Socializzazione*, vol. XII, *Enciclopedia*, 16 voll., 1977-1984, Einaudi, Torino, pp. 112-131.

MONTANI, Pietro (2004), *Montaggio*, in *Enciclopedia del Cinema*, vol. IV, Treccani, Roma, pp. 125-133.

PARVU, Ileana (2001), *L'Oiseau dans l'espace, une sculpture picturale?*, in M. TABART (2001) (a cura di), pp. 53-62.

PRIETO, Luis J. (1991), *Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte e come oggetto di collezione*, in *Saggi di Semiotica. Vol. II. Sull'arte e sul soggetto*, Pratiche, Parma, pp. 23-47.

ROWELL, Margit (1999) (a cura di), *Brancusi vs. United States. The Historic Trial, 1928*, Adam Biro, Paris.

SETTIS, Salvatore & ANGUISSOLA, Anna (2015) (a cura di), *Serial Classic. Multiplying art in Greece and Rome*, Fondazione Prada, Milano.

SOMAINI, Antonio (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino.

SPALLETTI, Ettore (1979), «La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)», in parte prima a cura di G. PREVITALI, *Materiali e problemi*, vol. II *L'artista e il pubblico*, in *Storia dell'Arte Italiana*, 12 voll., 1979-1983, Einaudi, Torino, pp. 417-484.

STOICHITA, Victor (1997), *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion books (trad. it. *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore, Milano 2008).

TABART, Marielle (2001) (a cura di), *L'Oiseau dans l'espace. Les carnets de l'atelier Brancusi. La série et l'œuvre unique*, Ed. du Centre Pompidou, Paris.

TACHA SPEAR, Athena (2001), «Les Oiseaux de Brancusi», in M. TABART (2001) (a cura di), pp. 19-42.

TEJA BACH, Friedrich (1995), *La photographie de Brancusi*, in F. Teja Bach, M. Rowell e A. Temkin (a cura di), *Constantin Brancusi 1876-1957*, Gallimard, Paris, pp. 312-319.

TALBOT, H. Fox (1844-1846), *The Pencil of Nature*, Longman, London.

THÜERLEMANN, Felix (1989), *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters Durch das Bild*, Konstanz (trad. it. *Il Compianto di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore* in L. CORRAIN e M. VALENTI (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna, pp. 55-64).

VIATTE, Germain (1997) (a cura di), *La collection. L'atelier Brancusi*, Ed. du Centre Pompidou, Paris.

VIOLI Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.

VOLTOLINI, Alberto (2011), «A che titolo titoliamo le immagini?» in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, III/2, pp. 61-70.

WÖLFFLIN, Heinrich (1896-1897), «Wie man Skulpturen aufnehmen soll», in *Zeitschrift für bildende Kunst*, VII, 1896, pp. 224-228 e VIII, 1897, pp. 294-297

(trad. it. *Fotografare la scultura*, a cura di B. CESTELLI GUIDI, Tre Lune 2008, Mantova).