

Caravaggio a Napoli: i fantasmi di carta e la scena di Ernest Pignon-Ernest

Silvia De Min
(Université Paris Sorbonne – Univesità Ca' Foscari di Venezia)

Pubblicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The street artist Ernest Pignon-Ernest, between 1988 and 1990, stuck some serigraphs inspired by Caravaggio's paintings to the walls of corners and streets in Naples. These interventions, epiphanic visual narratives, are presented here as forms of street art of a highly theatrical nature. The spatio-temporal dimension they give life will be read as a scene, at the same time real and symbolic, capable of revealing what the social order would tend to hide or forget.

Keywords – Ernest Pignon-Ernest; Caravaggio; Napoli; Street Art; scene

Abstract – Lo street artist Ernest Pignon-Ernest, tra il 1988 e il 1990 incolla ai muri di angoli e strade di Napoli alcune serigrafie ispirate ai dipinti di Caravaggio. Tali interventi, epifaniche narrazioni visive, vengono qui presentati come forme d'arte di strada dalla natura fortemente teatrale. La dimensione spazio-temporale a cui essi danno vita, infatti, verrà letta come una *scena*, reale e simbolica ad un tempo, in grado di rivelare ciò che l'ordine sociale tenderebbe a nascondere o dimenticare.

Parole chiave – Ernest Pignon-Ernest; Caravaggio; Napoli; Street Art; scena

De Min, Silvia, *Caravaggio a Napoli: i fantasmi di carta e la scena di Ernest Pignon-Ernest*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 52-69

silviademini@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13554>

finzioni.unibo.it

1. Ernest Pignon-Ernest a Napoli

A Napoli, alla fine degli anni Ottanta, attraversando le vie brulicanti di consuetudini quotidiane - un saluto, il profumo del pane, il caffè -, poteva accadere che un'immagine mai vista apparisse ad uno degli angoli noti, sui quali ogni giorno lo sguardo scivolava distratto. Il passante si fermava a guardare, interrompendo la linea retta degli atti ripetuti. Nel giro di poco tempo, qualche ora o qualche giorno al massimo, queste stesse immagini diventavano parte dei muri sui quali erano state incollate, come se si fossero trovate lì da sempre, assorbite dallo spazio cittadino al quale si erano rivelate.

Ernest Pignon-Ernest, nato a Nizza nel 1942, scopre nel 1988 la città di Napoli, sintesi umana di miti, religioni, leggende. Precursore della *street art*, egli si appassiona alla pittura di Caravaggio, di Ribera, di Stanzione. Dei disegni napoletani oggi non resta traccia, ma le fotografie scattate dallo stesso artista e da quanti all'epoca volevano trattenere quelle preziose apparizioni offrono una testimonianza preziosa. Tra il 1988 e il 1990, sfruttando la calma e l'anonimato garantiti dall'oscurità della notte, Pignon-Ernest incollava i suoi disegni, riprodotti in serie, agli angoli delle strade, dei vicoli, o dei bassi individuati durante il giorno¹. Come se fosse lo stesso spazio della città ad evocarne la rivelazione, quelle immagini aprivano soglie temporali: le ombre di un passato non definito tornavano alla luce per un attimo, prima di essere riassorbite in una delle pieghe – reali o simboliche – della città stratificata. Scrivono Barne e Laplatre:

Toutes les images collées évoquent avec familiarité un passé, celui de la ville et de ses habitants. De leur histoire commune, elles sont les témoignages. Elles ont attrapé dans la colle et les grains du papier les grumeaux du temps, temps en deçà ou au-delà du temps, temps archivé, de nouveau réurgent. Les images affluent à la cadence de son ressac. Venues d'ailleurs, de l'ailleurs de l'espace et du temps, elles offrent le «présent immobile de la mémoire» (Maurice Blanchot); venues de loin, elles parlent du lointain, qui n'a pourtant cessé d'être là. Toutes, elles sont les intermédiaires d'une spectaculaire représentation de la mémoire, à fleur de pierres.²

1 Scrive Pignon-Ernest: «La nuit, en collant, c'est une émotion, vraiment... Le papier de mes images est très fin, c'est du papier de quotidien. Je le fais pénétrer dans chaque fissure, épouser chaque moulure, chaque anfractuosité, comme une peau très fine. J'ai collé environ cinq cents images, certaines de six ou sept mètres carrés; ça fait que j'ai caressé, que je connais les murs de Naples, leur texture, jusqu'au bout des doigts. Un plaisir physique, comme la sculpture ou le modelage. Cette ville avec ses millénaires d'histoire et son intensité d'aujourd'hui est très impressionnante; ça n'est qu'avec ces nuits de collage que j'ai eu le sentiment de la connaître, d'une intimité». Si veda il catalogo che raccoglie le fotografie dei lavori napoletani: E. Pignon-Ernest, *Sudari di carta, 24 novembre 1995 – 10 mars 1996*, Nizza, MAMAC (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain), 1995, p. 27. Oltre a Napoli, molte sono le città in cui Pignon-Ernest ha lavorato. Tra queste ricordiamo Parigi, Algeri, Soweto, Charleroi.

2 A. Barré e O. Leplatre, *Les "vivant haillons" d'Ernest Pignon-Ernest*, «Images Re-vues», 2, 2006, consultato il 7 aprile 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/310>; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.310>.

Tale rivelazione memoriale è necessariamente provvisoria perché i disegni, affidati alla fragilità del supporto cartaceo incollato su pietre porose o intonaci scrostati ed esposti ai fenomeni meteorologici, accettano di essere parte di una narrazione che muta con il passare del tempo.

Proprio il rapporto specifico con la dimensione temporale ha portato gli studiosi a parlare delle opere di Pignon-Ernest come se si trattasse di materia viva, come se i suoi lavori fossero corpi umani soggetti alla tragica esposizione al cambiamento: nel contesto aperto dello spazio pubblico, le immagini sono sottoposte ad agenti esterni che ne condizionano l'esistenza, il degrado, la performatività. Immagini come corpi in una città che l'artista concepisce a sua volta come un corpo: «Pour parler de Naples – scrive Pignon-Ernest – c'est évidemment au corps que l'on fait référence: Sartre la disait "sombre comme le creux d'une aisselle", Carlo Levi à propos de ses rues parle de "parois intestinales", Schifano de "noires et visqueuses entrailles". Tous invariablement parlent de corps et d'ombre»³.

I disegni napoletani, radicati in una quotidianità intrisa di memoria popolare dove la sacralità della morte convive con la sua spettacolarità pagana, guardano alle opere di Caravaggio come principale fonte di ispirazione. Pignon-Ernest riporta alla strada la carica affettiva del sacro, rendendo l'opera caravaggesca particolarmente vicina all'umano: attraverso un cortocircuito di spazi e tempi, i personaggi biblici, i volti straziati di Cristo e dei martiri della storia cristiana, come apparizioni anonime, rivelano la loro appartenenza al popolo. Negli interventi dell'artista non troviamo i colori drammatici di Caravaggio, ma il bianco e nero dei disegni poggia sui toni basilari – grigi, ocra, marroni – degli edifici o dei vicoli⁴. I tagli di luce naturali, infine, rinforzano l'aderenza delle opere ai tempi e alle memorie della città:

En sens inverse (mais si proche) du Caravage qui réincarnait les images bibliques par les corps et les visages de la rue, l'artiste moderne reverse ces mêmes grandes images dans la rue (et ainsi, par une boucle, dans la Naples du Caravage avec ses propres sujets), il les replace d'où elles proviennent, il les resitue dans un contexte où elles peuvent être regardées comme nos semblables, et, finalement, comme les figures d'une condition commune.⁵

Nelle pagine che seguono la strategia compositiva di Pignon-Ernest verrà indagata attraverso l'applicazione di alcuni principi dell'*ékphrasis*, per portare alla luce il modo in cui sui muri di Napoli, nel corso di un paio d'anni, presero vita epifaniche narrazioni visive. Tale procedimento è il presupposto per una forma d'arte di strada che tratteremo qui per la ricchezza di elementi teatrali che la caratterizzano. Il rapporto intimo che l'artista instaura

3 E. Pignon-Ernest, *Ernest Pignon-Ernest*, préface de P. Veyne, propos recueillis et postface par E. Couturier, Paris, Hercher, 1990, p. 12.

4 Scrive Pignon-Ernest alludendo alle opere napoletane: «Comme on dit d'un peintre qu'il joue des couleurs, je pourrais dire que je joue de la mémoire symbolique, le mur choisi comme une palette». Si veda A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014, p. 189.

5 A. Barré e O. Leplat, *Les "vivant baillons" d'Ernest Pignon-Ernest*, cit., online.

con Caravaggio e la città di Napoli si rivelerà dunque determinante per suggerire una lettura dell'opera di Pignon-Ernest secondo un'ipotetica teoria della scena, da intendersi come dimensione spazio-temporale, reale e simbolica ad un tempo, capace di rivelare ciò che l'ordine sociale tenderebbe a nascondere e dimenticare.

2. *La scomposizione dell'opera pittorica e la costruzione di una nuova narrazione*

In un'intervista recente a una radio francese⁶, Pignon-Ernest ha individuato nelle *Sette opere di Misericordia* l'opera di Caravaggio per lui più significativa. Secondo l'artista, il visitatore arriva alla contemplazione del quadro, esposto nella chiesa del Pio Monte della Misericordia, dopo aver attraversato le vie del cuore di Napoli, per trovarsi davanti a una tela che è il prolungamento della città appena percorsa. L'opera, che si trova nel luogo in cui Caravaggio l'aveva dipinta, potrebbe in effetti rappresentare uno scorcio napoletano che accoglie una collezione simbolica di atti e gesti compassionevoli e misericordiosi: un portatore e un diacono offrono a un morto, di cui si vedono solo i piedi, una degna sepoltura; il duplice atto di rendere visita ai carcerati e di nutrire gli affamati, rappresentato attraverso la rievocazione dell'episodio straziante di Cimone che, condannato alla prigionia e privato del cibo, viene salvato dal nutrimento offertogli dal seno della figlia Pero; il gesto di San Martino che dona il proprio mantello a un uomo nudo che vediamo di spalle e che rievoca anche la malattia, condensando in un gesto la vestizione degli ignudi e la cura degli infermi; l'atto di bere da una mascella d'asino compiuto da un uomo in secondo piano che ricorda il monito di dar da bere agli assetati; e, infine, l'accoglienza dei pellegrini riassunta nel gesto di un uomo che indica a un pellegrino la via per la propria dimora. Pignon-Ernest trova nel dipinto la sintesi visiva della vita a Napoli, città che da sempre resiste alle peggiori catastrofi naturali e umane. Egli guarda la tela di Caravaggio come il racconto sommario di attitudini che possono essere isolate e spostate, scomponendo la complessità dell'opera, nelle vie della città. Questo passaggio ideale dalla tela allo spazio cittadino ci suggerisce allora la lettura delle opere di Pignon-Ernest secondo quei principi che legano l'*ékphrasis* – antica forma del discorso che, scomponendo la visione dell'intero, la traspone vividamente in parole – alle forme della teatralità.

Facciamo un piccolo passo indietro, spostandoci nei secoli, ma rimanendo nella città di Napoli. Ben prima dei noti *Salons* di Diderot, attorno al III secolo d.C., Filostrato Maggiore, tra i più noti esponenti della Seconda Sofistica, scrive le *Εἰκόνες (Immagini)*, una raccolta di descrizioni di quadri esposti in una presunta galleria d'arte napoletana dove il retore aveva accompagnato alcuni giovani in una visita guidata alla scoperta di sessantacinque capolavori. Presentando un quadro che ha per soggetto la morte di Cassandra e Agamennone, Filostrato scrive: «Se esaminiamo queste cose come un dramma, è messa in

⁶ L'intervista del 14 luglio 2020 è consultabile all'indirizzo: <https://www.franceinter.fr/emissions/partir-quand-meme/partir-quand-meme-14-juillet-2020>

scena in un piccolo spazio una grande tragedia, se invece la guardiamo come un quadro, vi vedrai più dettagli»⁷. La descrizione di Filostrato, che qui non riportiamo per questione di spazio, è una straordinaria *ékpbrasis* di un'opera forse mai esistita. La suggestione interpretativa che leggiamo nelle parole riportate definisce i poli entro i quali si situa la rilettura dei lavori caravaggeschi da parte di Pignon-Ernest: tra l'opera pittorica e il suo trattamento ecfrastico-performativo.

Secondo Filostrato, il discorso letterario di natura ecfrastica, costruito sulla base di processi visivi che scompongono e ricompongono le opere, può imitare la forma del quadro o, viceversa, può alludere a un'interpretazione drammaturgica. Nel primo caso si tratta di riprodurre una percezione "spaziale" e di descrivere i dettagli sui quali si sofferma l'occhio che scivola sulla tela; nel secondo caso la narrazione può distendersi nella presentazione delle azioni drammatiche culminanti rappresentate da gesti capaci di evocare la vicenda nel suo complesso. Tali gesti pregnanti, espressioni di una dialettica in arresto, conterranno allora, in modo allusivo, echi del passato e presagi di ciò che sarà. Nonostante un quadro possa essere colto, nella sua interezza, in un battito di ciglia, la contemplazione sembra dunque richiedere uno 'svolgimento' da parte dello spettatore. Se la ricezione "teatrale" del quadro sottintende una lettura del gesto come risultante di atti accaduti nel tempo, la ricezione "pittorica" si concentra invece su elementi singoli, svincolandosi quindi dal contenuto complessivo.

Filostrato, nella sua descrizione, compone il quadro che rappresenta la morte di Agamennone per mano di Clitennestra riproponendo la stessa scena più volte, secondo diversi gradi di vicinanza all'immagine e tenendo conto di diversi modi di inserimento dell'immagine in processi temporali e narrativi: egli sfrutta le possibilità ecfrastiche della scrittura, secondo moduli drammatici, pittorici o misti. L'immagine mentale che il lettore è invitato a comporre si produce dunque come effetto di rielaborazione di un'immagine reale, confermando l'idea di Mengaldo secondo cui l'*ékpbrasis* «non è una fotografia, ma uno smontaggio e rimontaggio»⁸.

Se prendiamo le parole di Filostrato e quanto afferma Pignon-Ernest a proposito dell'opera *Le sette opere della Misericordia*, diremo che l'artista francese suggerisce una lettura per certi aspetti simile a quella proposta dal retore antico: come Filostrato, anche Pignon-Ernest vede nel quadro, da un lato, i numerosi dettagli di una scena complessa, dall'altro, il culmine di una gestualità performativa condensata e colta in uno stato d'arresto.

Nell'atto artistico vero e proprio, poi, Pignon-Ernest compie un percorso a ritroso: egli riprende alcuni dettagli delle opere caravaggesche e le porta alla strada, al luogo cioè in cui quei gesti sono stati originati, perché diventino parte di una nuova narrazione visiva. Il lavoro dell'artista consiste non solo nella riproduzione di parti di un'opera esistente, ma anche nell'intervento che egli fa nello spazio attraverso l'immagine ri-presentata. Pignon-Ernest

⁷ Filostrato Maggiore, *Immagini*, introduzione, traduzione e commento a cura di L. Abbondanza, Torino, Aragno, 2008, p. 10.

⁸ P. V. Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma, MUP, 2015, p. 9.

aderisce alla realtà, toccandone le pieghe e indagandone le crepe ed è il contesto in cui viene inserita a dare un senso ad ogni sua opera:

Chez Ernest Pignon-Ernest il s'agit d'une opération de transposition: on prend une œuvre d'un artiste antérieur (ou on en copie la manière), voire un artiste ayant eu maille à "partir" avec la ville (Naples pour le Caravage), on la redessine, puis on la réinstalle *in situ*. Ce qui permet à Ernest Pignon-Ernest, en bonne logique nostalgique postmoderne, de dessiner à la manière classique (dépassée selon les diktats de l'art contemporain: "on ne dessine plus comme cela") et d'en faire une œuvre contemporaine en faisant une intervention, un événement donc.⁹

Il dettaglio, estrapolato dal contesto originario, dà vita a una nuova narrazione, riunendo le due direzioni interpretative suggerite da Filostrato. Come gesto isolato esso potrà condensare azioni che lo precedono e alludere ad azioni che lo seguono e, soprattutto, potrà inserirsi in inattesi processi di drammatizzazione da parte dello spettatore che lo osserva.

Veniamo a un esempio. Pignon-Ernest dedicò una serie di disegni napoletani alle figure femminili, riconoscendo nella città una propensione al femminile riscontrabile innanzitutto nella diffusa venerazione per la Madre del Cristo e poi nella propria affermazione in termini di città-donna, città-madre. La domenica di Pasqua del 1988, apparvero in diversi angoli di Napoli una ventina di disegni che ritraevano immagini di donne. Tra questi, in un angolo, un muro scrostato rivelava il gesto della carità di Pero nei confronti del padre. Senza riferimenti agli atti misericordiosi collezionati nella tela caravaggesca, il soggetto del disegno appariva come l'atteggiamento inquieto di una donna che si guardava attorno nella speranza di poter nascondere l'atto di offerta del proprio seno a un uomo dietro le sbarre, un gesto estremo che è ad un tempo grande atto d'amore e espressione di un'immensa tragedia [fig. 1]. Pero perdeva i connotati del mito e diventava una delle anonime protagoniste di una processione laica e al femminile che era apparsa sui muri della città come appaiono i fantasmi.

9 L. Louvet, *Suaires de papier: Ernest Pignon-Ernest. Interventions et recouvrance*, «Caliban», 25, 2009, articolo disponibile online dal dicembre 2016 [consultato il 15 aprile 2021]. URL: <http://journals.openedition.org/caliban/1776> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/caliban.1776>



Fig. 1

La serie dedicata alle donne si intreccia ad un gruppo di disegni dedicati ai riti di morte e al rapporto con le viscere della terra che è proprio della città di Napoli. A posteriori, il punto di incontro dei due grandi temi viene individuato da Pignon-Ernest in un'immagine caravaggesca di cui parla in questi termini:

La Mort de la Vierge de Caravage résistait, si j'ose dire, me posait de problèmes. Il est par exemple absolument impossible d'utiliser dans les rues d'aujourd'hui les apôtres qui entourent son lit et, en même temps, il me semblait qu'extraire seulement de la toile le corps de la Vierge morte allait lui conférer un supplément tragique que je ne voulais pas. Difficile à expliquer, l'idée de la mettre seule dans la rue ne me semblait pas possible. Citer la Madeleine qui est au premier plan du tableau entraînait la construction d'une perspective, d'un effet de profondeur qui ne peut pas fonctionner dans ces rues étroites. J'arpentais souvent Spaccanapoli, c'est la rue longue, très étroite qui, comme son nom l'indique, fend Naples. Il y a quelques expressions napolitaines où cette fente est chargée d'allusions au sexe féminin. J'avais remarqué la présence en permanence de deux vieilles femmes dans le creux de la porte d'une chapelle. Je le voyais chaque jour, elles y vendaient des cigarettes de contrebande et des serpillières. Et simplement parce que leur table de bois carrée était placée différemment, il m'est apparu un jour qu'elles pourraient être, elles et leur attirail, cette présence charnière entre l'image et la rue, cette présence que je cherchais, que joue Madeleine au premier plan du tableau... Ces deux vieilles femmes ont découvert un matin l'image qu'elles ont adoptée, veillée presque.¹⁰

10 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., pp. 214-215.

L'intervento dell'artista sulla *Morte della Vergine* di Caravaggio [fig. 2] costruisce a tutti gli effetti una nuova drammaturgia. Se per Pignon-Ernest Napoli è il luogo dell'umano, ciò consente di portare il corpo della Madre del Cristo, estratto dal contesto iconografico d'origine, in uno scorcio cittadino dove due donne del popolo possano vegliare su di esso. Caravaggio aveva rappresentato il *topos* della morte della Vergine senza rispettare le convenzioni iconografiche che suggerivano di dipingere la donna assopita in una sorta di soave e mistico sonno eterno, preludio all'accoglienza regale che l'avrebbe attesa nell'Aldilà. Egli aveva liberamente e umanamente interpretato il tema, dipingendo una giovane con i capelli spettinati, il corpo abbandonato e le caviglie gonfie. Lo struggimento degli Apostoli che la circondano e di Maria Maddalena, seduta in primo piano con la testa tra le mani, appaiono ancora oggi dolorosamente reali e radicati nella contingenza del momento drammatico. Pignon-Ernest, proseguendo la suggestione caravaggesca, concentrò il proprio disegno sull'umanità del volto, del busto, del braccio abbandonato della Vergine.



Fig. 2

Non importava più far fede o meno alle voci che volevano che Caravaggio avesse scelto, per modello, una prostituta morta nel Tevere, ma contava soltanto il gesto di abbandono della giovane, sul crinale sottile tra il sonno e la morte, che è figura di una condizione umana che può riguardare la vita di ciascuno. Pignon-Ernest aveva scelto attentamente il luogo in cui incollare quel disegno e su quell'immagine-corpo vegliarono Antonietta e un'amica che, da decenni, passavano le giornate in quell'angolo della città a vendere pacchetti di sigarette di contrabbando. Il dettaglio può creare narrazione,

producendo, come direbbe Daniel Arasse¹¹, uno scarto rispetto al complesso rappresentativo in cui è originariamente inserito¹². L'intervento di Pignon-Ernest aveva dato forma a una scena che si sarebbe replicata, ogni giorno, per tre anni. I corpi reali entravano in relazione con il corpo disegnato: Antonietta e l'amica si confrontavano con gesti di carta, le loro rughe e il loro modo di abitare lo spazio cittadino venivano in qualche modo modificati dalla presenza di quella giovane che finirono per accudire.

3. *La teatralità degli interventi di Ernest Pignon-Ernest*

Nel 1994 Pignon-Ernest scoprì che Antonietta era morta. Proprio a partire dalla foto scattata per cogliere la scena nel suo complesso, Pignon-Ernest disegnò allora l'anziana donna, restituendone l'immagine all'angolo dove aveva l'abitudine di passare le sue giornate [fig 3]. Come una sorta di *kolossos* contemporaneo, il disegno apriva un varco tra chi c'era ancora e chi non c'era più. L'immagine di Antonietta, donna del popolo, prese una carica affettiva fortissima per gli abitanti del quartiere. Quando questi ultimi chiesero di poter proteggere l'immagine con una teca o di poterla trasportare in un luogo protetto, l'artista negò il suo consenso, promettendo però di tornare a incollare una nuova versione del disegno, allo stesso angolo di strade, ogni qual volta la versione esposta fosse stata troppo danneggiata dai fenomeni atmosferici e dall'usura del supporto cartaceo. Per Pignon-Ernest l'immagine non doveva essere sacralizzata attraverso una sorta di "messa in cornice" perché i suoi collage, solo negando la cornice, si inseriscono nello spazio quotidiano ridefinendolo nei termini di una scena aperta, mutevole:

Tout est conçu dans le mouvement, le mouvement de celui qui marche dans la rue découvre et ne voit jamais l'image cadrée, mais aussi je dirais le mouvement du temps. L'image n'existe vraiment que dans la relation à ce qui l'entoure et essentiellement les traces significatives du temps.¹³

Come il dettaglio del volto e del busto con il braccio abbandonato della Vergine morta di Caravaggio, così l'immagine di Antonietta racconta nuove storie e lascia affiorare memorie personali nello spazio collettivo. Se Pignon-Ernest crea drammaturgia isolando dettagli narrativi e ridando loro vita e forza drammatica estraendoli dalla situazione originaria, si tratta in effetti di un lavoro che interroga il motivo del doppio:

Il doppio è una realtà esterna al soggetto, ma che, nella sua apparenza stessa, s'oppone, per il suo carattere insolito, agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita. Esso si muove su due piani contrastanti ad

11 D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

12 Un esempio molto forte del peso drammaturgico che il dettaglio può portare in sé si trova nel rapporto stabilito da Samuel Beckett con *la Decollazione di San Giovanni Battista*, opera di Caravaggio che il drammaturgo ricordava essere la fonte di ispirazione del *dramaticule Not I*. Si veda a questo proposito S. De Min, *La drammaturgia pittorica di Samuel Beckett*, «Rivista di Letteratura Teatrale», 13, 2020, pp. 145-160.

13 Le righe dell'intervista sono consultabili nel sito <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/22670>.

un tempo: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come qualcosa che non è qui, come appartenente a un inaccessibile altrove. [...] Ma, sia esso di pietra o di cera, faccia risalire alla luce del giorno l'ombra del morto o spedisca fra le ombre quelli che vivono alla luce, il kolossós realizza sempre, in quanto 'doppio', il collegamento dei vivi col mondo infernale.¹⁴



Fig. 3

Vernant, con queste parole, spiega l'inserimento del doppio in un contesto che è consueto e inconsueto ad un tempo, familiare e sconosciuto. Del resto, non è forse il doppio, da intendersi qui come trasposizione mimetica di una realtà, principio primo del fare teatro? Il fatto che i disegni suggeriscano le dimensioni reali del corpo umano, anche quando di esso vengono isolati dettagli, fa sì che nell'incontro con le opere di Pignon-Ernest l'osservatore viva una sorta di rivelazione che, proprio come accade a teatro, evoca possibili percorsi di identificazione (con se stesso o con elementi della propria memoria). L'osservatore diventa spettatore di un gesto artistico "a grandezza naturale", i cui esiti rimandano a un effetto di realtà che fa pensare alla pratica dei *tableaux vivants*:

Pour ce qui est de mes images, ou plutôt de mes interventions, c'est vrai, il faut qu'il y ait assez d'effet trompe-l'œil pour perturber l'appréhension qu'on a du réel, troubler la relation entre la réalité et la fiction, briser des évidences, la banalisation, rendre à des lieux quotidiens leur étrangeté. C'est vrai que mes images ne restent pas en surface, elles peuvent ouvrir, creuser les murs...¹⁵

Ovviamente, il collage non cela i meccanismi del proprio funzionamento e, rispetto alle fotografie che accentuano gli effetti di *trompe-l'œil*, chi poteva contemplare le opere dal vivo coglieva immediatamente l'effetto di finzione nella realtà che esse stabilivano con porte, finestre, imperfezioni dei muri, scrostature degli intonaci. Lo stesso Pignon-Ernest, dinnanzi

14 J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. M. Romano e B. Bravo, Torino, Einaudi, 1978, p. 378.

15 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., p. 71.

allo stupore della gente per la una maniacale cura dei dettagli applicata a un disegno, ribadiva: «c'est indispensable, sinon il ne supporterait pas la confrontation avec la rue et sa richesse»¹⁶.

L'intento dell'artista è da sempre quello di enfatizzare la prossimità tra l'immagine, lo spazio cittadino e gli abitanti-spettatori: non solo cioè le immagini si fanno portatrici di nuove drammaturgie, ma le vie note sono ri-velate agli sguardi, attraverso un intervento artistico che dà nuova forza affettiva allo spazio quotidiano. In questa forma d'arte di strada è lo spazio pubblico, vero e proprio palcoscenico, a determinare il gesto dell'artista e la trasformazione dei passanti in spettatori. Capiamo allora perché molti critici utilizzino un vocabolario teatrale per raccontare i lavori di Pignon Ernest: si parla di *théâtre de rue*, di gesto performativo, di interventi che rendono lo spazio che li accoglie un teatro muto¹⁷. In questo contesto la teatralità si definisce, innanzitutto, per il modo unico e singolarmente rivelatore con cui l'opera occupa i luoghi in un preciso arco temporale.

Liliane Louvel sottolinea come la riproduzione in serie dei disegni – ricordiamo infatti che uno stesso disegno può essere prodotto in più copie ed essere esposto in diversi punti della città – possa determinarne la perdita dell'aura¹⁸. Eppure, come suggerisce la studiosa, l'autenticità e l'unicità sono garantite proprio dalla relazione che il disegno stabilisce con il luogo prescelto alla sua esposizione e alle tracce del passare del tempo che ogni immagine porterà, in modo pressoché intimo, su di sé¹⁹.

Un ultimo aspetto della teatralità che andrebbe indagato ha ancora a che fare con la rappresentazione del gesto e la relazione che esso instaura con il contesto in cui è inserito. Sappiamo che Aby Warburg ha letto la tradizione iconografica occidentale cercando quelle formule gestuali che, dopo periodi di più o meno lunga latenza, possono riapparire caricate di un'intensità affettiva nuova, indebolita o potenziata che sia. I lavori di Pignon-Ernest potrebbero essere letti in questo senso. Da un lato, le riproduzioni di dettagli di opere esistenti, collocate in nuovi contesti, caricano i gesti di significati completamente nuovi. Dall'altro, ogni intervento allude necessariamente alla stratificazione di una memoria gestuale presente già nell'ideazione dell'opera. Per esempio, nel 1988, in diversi angoli dei quartieri

16 Le parole si trovano ancora nell'intervista sopra citata. Si veda: <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/22670>.

17 Quest'ultima definizione si trova in un libro che presenta i disegni di Ernest Pignon-Ernest dedicati alla figura di Pier Paolo Pasolini: *Dans la lumière déchirante de la mer*, opere di Ernest Pignon-Ernest e testi a cura di André Velter e Karin Espinosa, Arles, Actes Sud, 2015, p. 22.

18 La studiosa utilizza chiaramente la nozione di "perdita dell'aura" in termini benjaminiani.

19 Il saggio di Liliane Louvel (cit.) traccia una cartografia delle diverse temporalità chiamate in causa dal lavoro dell'artista. Leggiamo per esempio: «C'est de la matière-temps qui est donnée à voir, celle des temps multiples: celui des murs, temps inaugural de leur construction, et de ceux qu'ils ont "vus", temps des œuvres du Caravage et autres peintres, temps du moment où Ernest Pignon-Ernest a dessiné les œuvres et les a réinterprétées, celui où il les a collées au mur, de nuit, en secret, celui de la découverte et de la surprise des passants au petit matin. [...] Passage des siècles, des temps, anachronie inscrite sur des murs: "devant les murs" pour parler comme Didi-Huberman, recouvrance du temps surajouté sur du temps, en même temps que des couches de papier sont collées sur des crépis délavés par les pluies et cuits par le soleil féroce de Naples. Temps qui passe donné à voir, dans le processus, l'action, qui rejoignent celui du temps-qui-passe, qui-a-passé, qui passera sur la pierre, la brique ou le badigeon des murs [...]».

popolari di Napoli, apparve il disegno di un Cristo risorto. Pignon-Ernest racconta di come quell'immagine fosse il risultato di una crasi iconografica operata della sua memoria a partire da tre fonti diverse: il volto di Cristo nella Cena in Emmaus di Caravaggio, la descrizione di un viaggiatore del XVIII secolo di una Resurrezione di Caravaggio oggi perduta e il ricordo personale dell'artista di un'opera di Louis Finson, artista che contribuì alla diffusione dell'opera di Caravaggio in Francia, vista a Aix-en-Provence²⁰. L'artista lasciò che le immagini si sovrapponevano nella sua memoria prima e nel suo disegno poi. L'immagine, insieme ad altre, fu incollata la notte del Giovedì Santo, scelta determinante per comprendere la qualità dell'incontro che i napoletani avrebbero avuto con l'opera. Senza preannunciare il proprio lavoro e mantenendo l'anonimato necessario alla spontaneità della fruizione, Pignon-Ernest aveva incollato i disegni immaginando l'effetto che la scoperta avrebbe scatenato l'indomani negli abitanti. Se il tessuto umano dello spazio pubblico è il contesto in cui Pignon-Ernest fa esibire i propri corpi di carta, la visione d'insieme, al di fuori di ogni cornice e nutrita della relazione mutevole con ciò che la circonda, si rivela solo alla luce del sole: «Lorsque je retourne le matin sur les lieux, c'est le moment où je vois si ce que j'ai fait fonctionne. C'est vraiment comme un peintre qui a fini et organisé son tableau. Je mets en relation tous les éléments sur lesquels j'ai travaillé», dice l'artista²¹. L'interazione tra l'immagine e lo spazio-tempo in cui essa si inserisce è dunque il cuore della teatralità dei lavori di Pignon-Ernest che, d'altra parte, dichiara: «L'image n'existe pas pour elle-même ; le Caravage pour le Caravage ne m'intéresse pas, il ne compte que par et pour Naples»²².

4. Presupposti a una teoria della scena

In una delle prime immagini incollate da Pignon-Ernest a Napoli troviamo la riproduzione dell'opera di Caravaggio *Davide con la testa di Golia* dove, come è noto, il volto di Golia è un autoritratto del maestro. Davide però, nella versione di Pignon-Ernest, nella mano destra, non stringe in pugno una lunga lama, ma tiene la testa di Pasolini [fig. 4]²³.

20 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., p. 190.

21 Paul-Louis Rinuy, *Ernest Pignon-Ernest, l'art en situation*, «Chroniques d'art sacré», 74, 2003, articolo disponibile online [consultato il 23 luglio 2021]: <https://www.narthex.fr/portraits-dartistes/ernest-pignon-ernest-2019art-en-situation>.

22 Propos di Ernest Pignon-Ernest in *Ernest Pignon-Ernest*, a cura di P. Veyne e E. Couturier, cit., p. 6.

23 Pasolini è tra l'altro protagonista di un'altra serie di disegni incollati nel 2015 a Roma, Ostia, Matera e Napoli, disegni in cui la figura del poeta si sdoppia in una rievocazione del gesto della *Pietà*: Pasolini in piedi porta il corpo morto di se stesso. A proposito di questa serie di disegni si veda E. Pignon-Ernest, *Dans la lumière déchirante de la mer*, cit.

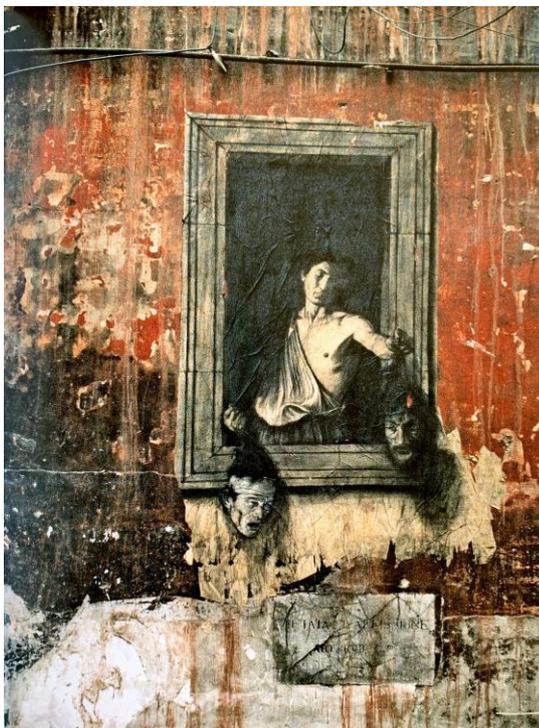


Fig. 4

Rispetto all'accostamento di Caravaggio e Pasolini, Pignon-Ernest scrive:

Ils avaient en commun un mode de vie nourri de passion et d'exigences radicales, l'amour de Naples et des Napolitains. Ils avaient également l'art de traiter les grands rites sacrés comme s'ils étaient vécus par les gens de la rue. La mort, violente pour l'un et l'autre aux abords de la mer, devait en faire des frères à quelques siècles de distance.²⁴

La morte tragica di Caravaggio e quella di Pasolini sono rievocate nello stesso spazio. Pasolini, disegnato già in due immagini incollate a Certaldo nel 1980, proprio come Caravaggio, concepiva la sacralità come immanente, celata nel reale, spesso nei luoghi della marginalità. Si trattava per lui di una forza capace di resistere all'imperante modernizzazione che ambiva a rimuovere ogni traccia di memoria antropologica e a ridurre il senso dell'esistenza alle contingenze materiali²⁵. Come scrive Sergio Givone, «non il sacro come ritorno ad un naturalismo arcaicizzante, ma il sacro come disposizione [...] ad accogliere di ciò che resta *altro* rispetto al mondo dato e al suo ordine»²⁶. Pasolini e Caravaggio, nella sintesi visiva di Pignon-Ernest, sembrano allora incarnare il sentimento che ha ispirato tutti i lavori napoletani dell'artista: nella scena cittadina va cercata la possibilità di operare uno scarto che

24 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., p. 179.

25 Si veda a questo proposito il saggio di C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Perrone, 2017.

26 S. Givone, *Pasolini e il sacro*, «Antologia Vieusseux. Pier Paolo Pasolini», I, 2, maggio-agosto 1995, p. 221.

è insieme poetico, visivo e politico e che sospende la temporalità lineare per far apparire il volto sacro della realtà.

Icone paienne è il titolo di un libro dedicato ad Ernest Pignon-Ernest da Michel Onfray²⁷. Il sintagma riassume bene il modo in cui la sacralità occupa nuovi spazi, uscendo dal tempio, sciogliendo le righe della processione e assumendo la forma di apparizioni sparse, fantasmi folgoranti ma potentemente umani e legati alla pietra che li trattiene a sé. Se ammettiamo che l'arte di Pignon-Ernest rende visibile qualcosa che altrimenti non trova uno spazio di visibilità, diremo che, così facendo, l'artista crea una "scena", da intendersi così come la intendeva Alessandro Fontana, ossia uno spazio reale-immaginario-simbolico che si fa carico di ciò che viene negato ed escluso da un *discorso dell'ordine*.

In queste pagine abbiamo cercato di rendere conto di come i collage di Pignon-Ernest, fantasmi di carta apparsi sui muri di Napoli, facciano tornare alla superficie dello spazio cittadino qualche cosa di rimosso, persino di occulto. In un bellissimo saggio ripubblicato recentemente, Fontana definiva la peculiarità della *scena italiana* proponendo due figure emblematiche, capaci di incarnarne la polarità sacro-pagana: il Cristo e Pulcinella. Un aneddoto napoletano, ripreso tra gli altri da Benedetto Croce, apre il saggio di Fontana. Si racconta che, in largo Castello, un predicatore della seconda metà del Settecento, per attirare la folla assorta a guardare uno spettacolo di burattini, brandendo il crocifisso, avesse cominciato ad urlare: "Questo è il vero Pulcinella!". Leggiamo allora un passaggio del saggio di Fontana:

[...] si intravede ora il nesso profondo tra Pulcinella e Cristo; il primo esprime tutto ciò che è pericoloso e sinistro, l'angoscia storica della morte e la violenza oscura sotterranea del desiderio; il secondo assume a proprio carico il riscatto possibile del diverso attraverso l'espiazione sacrificatoria in un corpo identificato: la morte del Cristo è, in questo nesso, l'abolizione e il riscatto della diversità di Pulcinella.

Attraverso queste due figure, e nel ciclo calendarico che fa loro da sfondo del carnevale – quaresima – settimana santa, gli italiani hanno vissuto storicamente la dialettica fondatrice del desiderio e della morte: il desiderio dell'altro in Pulcinella, la morte dello stesso in Cristo.²⁸

I fantasmi di carta di Pignon-Ernest sono un gesto plastico e poetico che si inserisce nello spazio cittadino nei termini della sovrapposizione di temi e significati colti da Fontana: i riti di morte e di rinascita, la spettacolarità del lutto, la luce e le tenebre sono convocati e rivelati in angoli umili di Napoli, rendendoli *scena*. Tra i disegni dell'artista, ce n'è uno dedicato proprio alla maschera di Pulcinella [fig. 5].

²⁷ Cfr. M. Onfray, *Les icônes paiennes. Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Galilée, 2003.

²⁸ A. Fontana, *La scena*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 63.



Fig. 5

Vecchio, sporco, abbandonato a un angolo di una via, il Pulcinella di Pignon-Ernest rivela la propria anima stanca. La maschera, che tiene insieme tutte le contraddizioni della città partenopea, è l'ultima incarnazione dello spirito popolare e ribelle ricercato da Pignon-Ernest. Proprio con Pulcinella vorremmo allora concludere questo contributo, citando uno degli autori ed interpreti napoletani del XX secolo che più fu segnato dall'incontro con questa maschera: Eduardo De Filippo. Nel 1958, Eduardo scrive *Il figlio di Pulcinella*, una commedia straordinaria dove la maschera vecchia di quattro secoli vive nella Napoli del dopoguerra una vicenda che ricalca dinamiche della Commedia dell'arte (l'amore tra due giovani contrastato dalle mire d'amore di un vecchio ricco nei confronti della ragazza), intrecciate a un motivo nuovissimo, il ritorno dagli Stati Uniti del figlio di Pulcinella.

Il vecchio Pulcinella, nel testo di Eduardo, è un servitore dimenticato e messo ai margini della stessa servitù, condannato dal suo padrone a vivere in una sorta di baracca, cencioso e non più presentabile neanche in qualità di servo. Eppure, proprio dalla sua marginalità Pulcinella trae il nutrimento per la vitalità simbolica che lo caratterizza, per la simpatia che egli suscita negli strati più bassi della popolazione. È per questa ragione che il padrone, il barone Carolis De Pecorellis Vofà Vofà, vicino al partito monarchico, decide di richiamare a sé il vecchio servitore, affinché lo affianchi in una campagna elettorale che, grazie alla sua presenza, dovrebbe infiammare gli animi del popolo a suo favore. Il portato simbolico della maschera di Pulcinella è il cuore pulsante del contenuto della commedia di Eduardo, ma ciò che qui interessa è la descrizione che l'autore fa di questa figura in una scena teatrale che è lo spaccato di alcuni ambienti napoletani.

Come Pignon-Ernest sceglie anfratti cittadini per portare in superficie la memoria dei luoghi lavorando sugli anacronismi del visivo, così le didascalie di Eduardo descrivono uno spazio stratificato in cui sensualità e senso della morte coesistono e sono rivelati attraverso

un gioco di luci teatrali di natura caravaggesca. La prima scena, per esempio, si svolge ai tavoli di una pizzeria popolare che viene descritta come segue:

Ad un tavolo, situato sotto il pergolato frascato che decora l'ingresso della pizzeria, si troveranno seduti Vincenzo Scatascio e Salvatore Trambusto. Ambedue brilli, bevono ancora qualche sorso di birra e consumano i resti di una pizza. È sera. I due uomini saranno illuminati di taglio dalla luce scialba che viene dall'interno dell'esercizio e, dall'alto, da quella del lume che pende dal centro del pergolato.²⁹

La composizione della scena attraverso tagli di luce fa qui pensare alla *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio ed è proprio un raggio di luna ad introdurre l'entrata in scena di Pulcinella:

[...] una fitta penombra avvolge la pizzeria, fino a dissolverla, insieme ai due personaggi, nel buio completo. Contemporaneamente il raggio di luna che illuminava la misera baracchetta si ravviva fino a raggiungere un'intensità che riesca a mettere in evidenza ogni dettaglio del posto che investe. [...] vediamo finalmente spuntare, dallo spazio limitato dell'uscio socchiuso, la sola testa di Pulcinella. Una volta saggiato il terreno, il pavido servo inservibile, sguscia dal suo rifugio come una lumaca. E così, carponi come si trova, mezzo fuori e mezzo dentro, reclina il capo prima verso destra, fissando il pubblico con uno sguardo ambiguo e sornione, poi verso sinistra per osservare, con accorato senso di nostalgia, il panorama di Napoli.³⁰

L'impianto scenografico de *Il figlio di Pulcinella* è immaginato da Eduardo come uno spazio stratificato, denso della coesistenza di classi sociali, di ambienti pubblici e privati. Le diverse scene e i diversi personaggi sono animati, in tutta la commedia, dai raggi di luce che, di volta in volta, li investono. La luce determina i corpi e la drammaturgia degli spazi, secondo quello stesso atteggiamento con cui Pignon-Ernest interviene nella città di Napoli.

L'immagine del vecchio servo che fa capolino dalla propria baracca-tana-guscio viene sovrapposta all'immagine della lumaca. Da un lato, Eduardo, secondo un'inclinazione che gli è propria, invita il lettore ad accostarsi a un personaggio capace di incarnare la vita nelle sue forme più umili e animali, qui evocate dalla lumaca; dall'altro lato, egli offre un'immagine visiva molto forte: come le lumache possono sottrarsi alla vista per la loro aderenza ai muri, così Pulcinella necessita di una luce diretta per dar vita alla sua *scena*. Il vecchio servitore fa capolino occupando una posizione intermedia, tra la miseria della catapecchia che gli fa da casa e la meraviglia del panorama napoletano "come visto da Posillipo", stando a quanto indicato in una didascalia d'apertura il cui respiro narrativo e riflessivo sottolinea la maestria della costruzione di veri e propri quadri teatrali. Le immagini che Eduardo compone attraverso le parole devono mostrarsi al pubblico nella loro staticità, prima cioè che l'azione dei personaggi possa modificarle. È emblematica allora la didascalia che segue e che ritorna sul tema della vicinanza emotiva tra Pulcinella e la natura, rappresentata in questo caso da un secondo personaggio, fantastico e reale ad un tempo: la lucertola Catarinella. Tra il vecchio

29 E. De Filippo, *Il figlio di Pulcinella in Teatro. Cantata dei giorni dispari*, vol. II, Milano, Mondadori, 2007, p. 368.

30 Ivi, p. 381.

servitore e la lucertola, di cui solo il pubblico e lo stesso Pulcinella possono cogliere le sembianze seducenti e deliziose di giovane donna, c'è un rapporto di comunicazione intima:

Pulcinella, mogio mogio, siede di fronte al pubblico e si rannicchia ingrignito puntando i gomiti sulle ginocchia accostate e il mento sui pugni serratissimi. Caterinella si sdraia per terra e poggia delicatamente la testina sulla coscia sinistra di lui. I due formano così un patetico e suggestivo quadro. Perché il pubblico possa cogliere sui volti degli attori ogni minima sfumatura delle loro espressioni, e perdersi nell'atmosfera delicata che il dialogo si propone di creare via via, fino alla conclusione della scena, è necessario che il regista non costringa i due personaggi a scambiare sguardi fra loro, né a farli spostare dal luogo indicato per il gusto di dare ritmo alla scena. Nel caso specifico, le lente passeggiate lungo il terrazzo, le soste d'obbligo ogni due passi, le affacciate nei diversi punti della ringhiera, svierebbero l'attenzione del pubblico. Al contrario, la limitazione dei gesti, la quasi immobilità delle due figure creeranno nell'animo dello spettatore quella suggestiva emotività che, secondo me, potrà giungere fino alla purezza dell'incantesimo teatrale.³¹

La didascalia accoglie qui una riflessione estetica di Eduardo che chiama in causa i principi di costituzione del *tableau*. La forza della posa di Pulcinella viene sottolineata anticipando e ponendo un freno alle tentazioni registiche di mettere sempre in movimento gli attori sulla scena. La didascalia offre allora una lucida riflessione su come l'incantesimo teatrale passi, prima di tutto, dalla contemplazione di corpi immobili o quasi immobili, in contrasto con il brulichio della scena cittadina. Il Pulcinella-Cristo evocato dalla crasi iconica potentissima ricordata da Fontana, il Pulcinella uomo e animale, il Pulcinella icona pagana per eccellenza è infine protagonista del quadro che incarna questo incantesimo. I fantasmi di carta che Pignon-Ernest porta alla luce nella città di Napoli appaiono agli angoli delle strade come sulla scena appaiono Pulcinella e Caterinella: i collage sono in fondo la messa in scena di immagini che, come il quadro teatrale suggerito da una scrittura didascalica di natura ecfrastica, fanno dell'immobilità l'elemento imprescindibile alla creazione della suggestività emotiva di cui parla Eduardo.

Come quadri teatrali, i collage di Pignon-Ernest svelano la drammaticità degli angoli più umili, sollevando interrogativi su frontiere che sono ad un tempo estetiche e sociali. E proprio Napoli, la città densa e temporalmente stratificata, forse come nessun'altra città al mondo, si presta a lasciar apparire e riapparire quella "purezza dell'incantesimo teatrale" in cui le immagini sono come corpi e in cui i corpi si fanno immagine.

Conclusioni

Le diverse forme della spettacolarità di strada – dalla commedia dell'arte delle origini alle pratiche di ciarlatani o imbonitori, dalle mosse acrobatiche di giocolieri e prestigiatori alle sorprendenti apparizioni di *tableaux vivants* – tracciano i percorsi di una performatività

31 E. De Filippo, *Il figlio di Pulcinella*, cit., p. 389.

pubblica che costituisce lo sfondo socio-culturale in cui potremmo inserire anche i lavori di Pignon-Ernest. Riconduciamo a questo tipo di spettacolarità tutto ciò che interrompe il normale flusso delle quotidiane pratiche cittadine, costituendo un avvenimento: qualcosa attira l'attenzione dei passanti trasformandoli in spettatori e proponendo loro un'esperienza artistica. La città di Napoli, città della Sibilla cumana, si lasciò sorprendere, tra il 1988 e il 1990, da disegni poetici e profetici ad un tempo, che sorgevano dalle profondità delle sue stesse pietre. Scrive Règeis Debray:

Ernest Pignon-Ernest reverse le code du recueillement et inverse la trajectoire: il va de l'éternel à l'éphémère et du clos – églises, musées, collections – à l'ouvert – les rues, les places ou les pavés. Il décadre, désacralise, profane et fragilise. La Forme chez lui devient matériau. L'Archétype existence. Et regagne *in situ* son lieu de naissance: la vie quotidienne.³²

Pignon-Ernest si svincola dagli schemi iconografici delle composizioni pittoriche perché lascia che l'immagine si faccia gesto e che la vita irrompa in quegli stessi schemi.³³ Grazie a interventi di questo tipo, lo spazio cittadino si fa scena, termine che sin dall'etimologia «ruota intorno ai semi che designano il “fantasma”, l'ombra, il riparo, la tenda piantata in un campo, e che [...] indica la presa a carico, il riparo, lo spazio riservato, la ripresentazione di ciò che viene negato ed escluso e che ritorna come teatro, simulacro, allucinazione, sogno, immagine, fantasticheria, delirio, gioco»³⁴.

I disegni napoletani di cui qualcosa si è detto in queste pagine sono atti rappresentativi che possono essere letti, allo stesso tempo, come prolungamento dell'opera pittorica e preludio di quella teatrale. Essi offrono allo spettatore un'esperienza del tempo che evoca un'eternità fuggevole e un movimento trattenuto: l'inatteso, il diverso, il non autorizzato dell'arte di strada di Pignon-Ernest aderiscono allo spirito di Napoli, città porosa in cui, secondo Benjamin, «ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze», in cui «si evita ciò che è definitivo, formato»³⁵. A rendere gli interventi di Pignon-Ernest una forma anfibia, tra arte pittorica e teatro, è proprio la peculiarità dello spazio-tempo che l'artista aveva colto nella città partenopea: quel rapporto tra il movimento cittadino e la fissità delle pose disegnate, quel gioco tra l'immagine e la realtà di cui, attraverso la scrittura didascalica di Eduardo, cogliamo appieno la magia incantatrice.

32 R. Debray, *Doublement subversif, Sudari di carta, 24 novembre 1995-10 mars 1996*, MAMAC (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain), Nizza, 1995, p. 11.

33 Si veda G. Agamben, *Note sul gesto in Mezzogiorno senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

34 A. Fontana, *La scena*, cit., p. 14.

35 W. Benjamin, *Immagine di città*, Torino, Einaudi, 2007, p. 6.