



Scrivere al tornio, modellare il testo: Edmund de Waal tra installazione e memoir

di Francesca Cuojati

Edmund de Waal è un artista contemporaneo britannico con importanti commissioni private e istituzionali al proprio attivo. *Potter & ceramic artist*, si è formato negli anni Settanta e Ottanta in seno alla tradizione della *studio pottery*¹, per poi progressivamente allontanarsene. A determinare il cambiamento di rotta la decisione di estendere i propri interventi oltre gli ambiti e la materia prima cui certo dogmatismo *Arts and Crafts* aveva ancorato la produzione artigianale della ceramica, e la sua fruizione, durante la prima metà del Novecento.² Attraverso vere e proprie installazioni, i lavori più recenti dell'artista esplorano le potenzialità relazionali di spazi architettonici diversi con vasi di porcellana modellati al tornio e disposti in serie o insieme chiamati *cargoes*. Una ricerca espressiva, quella di de Waal, che nel 2010 è stata

¹ Per *studio pottery* s'intende vasellame, principalmente stoviglie, realizzato da ceramisti moderni che lavorano soli o in gruppi ristretti. La produzione, in piccole quantità, prevede che la lavorazione di ciascun pezzo sia eseguita interamente da un unico individuo. Cfr. Cooper 2000.

² Edmund de Waal ha frequentato i laboratori di ceramica di Geoffrey Whiting (1919-1988) mentre ancora studiava alla King's School di Canterbury, diventando in seguito il suo apprendista. La filosofia della ceramica che Whiting seguiva derivava dal maestro Bernard Leach (1887-1979), autore anche del volume *A Potter's Book* (1940). Leach, il più noto artista inglese della ceramica del XX secolo, aveva inaugurato una tradizione che univa l'idioma orientale, soprattutto cinese e giapponese, a quello autoctono di ascendenza medievale, e prevedeva una produzione seriale di impianto rurale, funzionale e locale. In seguito a ricerche confluite nei volumi tanto controversi quanto innovativi (de Waal 1998, 2003), de Waal si è emancipato dai rigorismi della tradizione scegliendo la città (Londra) e non la campagna come sede del proprio laboratorio, prediligendo alla terraglia la porcellana modellata con argilla importata direttamente da Sèvres, e sperimentando modalità più disinvolute di intervento artistico sulle orme di Pablo Picasso, Juan Miró e Lucio Fontana.



protagonista di un doppio approdo: al museo, con l'istallazione *Signs & Wo³nders* realizzata in occasione della riapertura al pubblico delle *Ceramics Galleries* al Victoria & Albert Museum di Londra; alla narrativa, con la pubblicazione e l'immediato successo del libro *The Hare with Amber Eyes. A Hidden Inheritance*. Oltre a confermare la consuetudine del ceramista ad accompagnare alla prassi una spregiudicata indagine storica e curatoriale, la concomitanza di opera e volume segna, forse, la tappa più innovativa di un percorso volto a esplorare le affinità tra manufatto e parola, istallazione ed enunciato, nel palinsesto culturale del collezionismo e delle pratiche museali.

1. A VERY TEXTUAL POTTER

*Why are not more makers of ceramic art
writing about their work?*

In aperta polemica con chi si ostina a vedere in ogni ceramista un laconico artefice e nei suoi vasi oggetti autentici perché ineffabili⁴, è de Waal stesso a definirsi "a very textual potter" (de Waal and Byatt 2009) e a insistere sulla propensione duplice del proprio slancio creativo, pragmatica e discorsiva al tempo stesso.

The challenge for me is that I am a potter ... but also a critic who studied literature at Cambridge University. And I have written books and many essays, and most of my friends are novelists and critics, not potters. I come from a background of literature: as well as pottery (de Waal & Kaneko 2007: xxx).

Né tra gli amici più illustri manca chi dei *cargoes* intitolati *A Part of Speech* o *Word for Word* sottolinea la natura in transito: da ceramica a linguaggio e ritorno.

Edmund de Waal studied English literature and is unusual in that his titles do add to and illuminate his work. He uses the idea of language itself as a metaphor

³ Vedi alcune immagini dell'istallazione proposte nel sito web dell'artista:
<<http://www.edmunddewaal.com/making/exhibitions-and-installations/v-and-a/#635>>

⁴ Nell'articolo "Speak for Yourself" del 2000, de Waal menzionava Harold Bloom nell'esortare i colleghi ceramisti a non lasciare che il loro lavoro restasse oggetto esclusivo della teoria dei critici, dei curatori e dei collezionisti. Si trattava allora di trovare "a critical language that can map the influences and relationships between objects, that 'map of misreading' that has proved so suggestive and so useful within literary criticism". L'appello di de Waal mirava a smantellare il pregiudizio della tradizione ceramista inglese, secondo il quale: "The first marker for authenticity is that the maker of the object must not be self-aware".



for the formation of cylinders. Or perhaps he uses the pots as a metaphor for the form of languages (A. S. Byatt 2010: 8).

Se l'esperienza di de Waal contempera arti plastiche e letteratura, la forma di comunicazione più congeniale al vasaio-letterato è quella del dialogo intersemiotico: tra cilindri in porcellana eloquente, tra de Waal ceramista e de Waal saggista, e ancora tra il *ceramic artist* e narratori affermati quali A. S. Byatt e Vikram Seth, biografi come Fiona MacCarthy e critici letterari (-collezionisti) del calibro di Gillian Beer⁵. Sodalizi forieri di ispirazione e calore, questi ultimi, che sorridono dalle pagine grate degli *Acknowledgements*⁶ oppure si rinnovano dal vivo, in occasione delle partecipazioni dell'artista *in conversation with* a iniziative culturali e manifestazioni artistico-letterarie, complice, anche, l'accorta strategia promozionale del suo editore.

2. CONVERSATION PIECES

La complementarità dei coevi *Signs & Wonders* e *The Hare with Amber Eyes* resterebbe vaga e superficiale se a catalizzare e amplificare la conversazione tra l'istallazione e il testo non ci fosse la collezione intesa come pratica culturale, sistema concettuale e selezione di manufatti insieme. In *Signs & Wonders* essa si esprime sia come meditazione personale sulla più vasta raccolta pubblica di ceramiche al mondo (quella del V&A), sia in qualità di ultima acquisizione della stessa e di ampliamento della memoria composita e stratificata del museo:

These galleries were full of other people's collections. You would see one label after another with a name – Lady Charlotte Schreiber, or George Eumorfopoulos – and work out that this was a collection of collections, not an orthodox run through world ceramic history. And the nature of the ceramics collection was emphasized by a series of Keepers of strong character who, had followed their interests rather than collecting by rote or by committee (de Waal 2009: 16).

Al V&A le *Ceramics Galleries* occupano una fuga di sale a illuminazione zenitale progettate da Sir Aston Webb e completate nel 1909; al centro si trova la Galleria n. 141, sovrastata da un'ampia cupola con lucernario. E' questo lo spazio per il quale *Signs & Wonders* è stata concepita. L'istallazione consta di 425 recipienti in porcellana

⁵ Gillian Beer è stata *tutor* di Edmund de Waal a Cambridge, Trinity Hall, quando vi è giunto nel 1983 per studiare letteratura inglese. La studiosa di Vittoriano e Modernismo possiede una nota collezione di ceramiche moderne.

⁶ È così che Byatt riconosce all'amico un ruolo importante per la stesura del romanzo *The Children's Book* – "I owe him a great deal" (2010: 616), cortesia prontamente restituita dall'artista in coda a *The Hare with Amber Eyes*.



smaltati nei toni chiari del bianco del panna del grigio e del celadon, disposti su una mensola circolare in alluminio laccato di rosso del diametro di 12 metri. Sospesa nella circonferenza della cupola, l'installazione è in parte già visibile al visitatore che volge in alto lo sguardo mentre varca la soglia del museo accedendovi dalla Grand Entrance su Cromwell Road. Ispirate ai pezzi della collezione che animano il ricordo di de Waal giovanissimo frequentatore delle sale,⁷ le porcellane – raggruppate o impilate a intervalli irregolari sulla mensola – fluttuano sulle Galleries ritagliandosi uno spazio tutto per loro. Secondo l'artista non si tratta di "an attic space, nor yet a storeroom, but it is another collection. Another to add to this collection of collections" (2009: 30).

A sua volta il volume di de Waal trae il proprio slancio narrativo e speculativo da una collezione, privata però, e decisamente insolita: quella di *netsuke* giapponesi appartenuta alla famiglia ebrea degli Ephrussi a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento ed ereditata dall'autore all'indomani della morte, a Tokio, del prozio Iggie (1994). Sulle tracce delle 264 minuscole sculture della collezione⁸ e grazie alle loro caratteristiche intrinseche, al gusto che le ha selezionate, ai relativi passaggi di proprietà, *The Hare* rievoca e ripercorre la tragica biografia familiare degli Ephrussi tra Odessa, Parigi, Vienna, Tokio e Tunbridge Wells, integrandola al racconto della maturazione formale dell'artista stesso – narratore e discendente-erede. A organizzare e accordare la biografia degli Ephrussi con l'autoritratto d'artista concorrono una serie di complesse consonanze incrociate, prima fra tutte quella riguardante il rapporto di de Waal con la cultura giapponese. Il Giappone infatti, paese d'origine dei *netsuke*, è anche il luogo in cui il vasaio ha elaborato uno stile personale libero dai condizionamenti dei maestri⁹ e ha incontrato la collezione di famiglia per la prima volta.

In *The Hare with Amber Eyes*, un ricercato equilibrio stilistico fa coesistere il nadir umano e culturale della Shoah con lo zenit di una dinastia ebrea fertile *in primis* nel campo finanziario, ma generosa, anche, di *connoisseurs* e intellettuali di rango – "You sense the notebook, not just the money" (2010: 35), scrive de Waal mentre è intento a ricostruire la collezione di arte rinascimentale assemblata intorno al 1870 dal

⁷ Porcellane cinesi, del Settecento europeo, moderniste (Wiener Werkstätte, Bauhaus).

⁸ I *netsuke* sono piccole sculture, grottescamente antropomorfe o di soggetto naturalistico, intagliate in avorio, corno o bosso da artigiani giapponesi a partire presumibilmente da inizio XVIII secolo. Un tempo erano utilizzati come bottoni per fissare astucci porta-tabacco alla cintura dei kimono. Cessarono di essere oggetti d'uso quotidiano nel periodo Meiji (1868-1912), quando il kimono entrò in disuso in concomitanza con l'apertura del Giappone all'Occidente.

⁹ Nel 1991, un soggiorno di ricerca in Giappone ha consentito a de Waal di studiare il giapponese e consultare gli archivi del Nihon Mingei-kan, il museo dell'artigianato a Tokio. In quel contesto, egli ha raccolto le informazioni che gli hanno consentito di ridimensionare e contestare il primato di Leach nella ricezione delle ceramiche giapponesi e nella mediazione tra le arti applicate orientali e quelle occidentali. A Tokio, le ore di studio dell'artista erano intervallate da visite al prozio Iggie. Oltre a de Waal 1998, v. anche de Waal 2002 e 2005.



giovanissimo Charles Ephrussi, oriundo di Odessa, parigino d'adozione e cugino del bisnonno. Le quattro parti che scandiscono il *memoir*, ciascuna ambientata nella città, nell'edificio e nella stanza che di volta in volta ospita la collezione di *netsuke*, corrispondono ad altrettanti ritratti di famiglia in un interno, *conversation pieces* che insieme alle fotografie di famiglia disseminate tra le pagine del libro, trasformano il testo stesso in galleria: un'altra collezione, dunque, e la conversazione, di nuovo, che tutto sembra animare e muovere nell'universo artistico-letterario di Edmund de Waal.

3. OGNI EREDE È UN NARRATORE

Analogamente all'istallazione, frutto, nel caso di *Signs & Wonders*, sia di *outsourcing* industriale sia di artigianato *true to materials*¹⁰, il testo di *The Hare with Amber Eyes* ha natura mista e sfugge a qualsiasi precisa identificazione generica. Frammisti al *memoir* suggerito dal paratesto, si trovano biografie, stralci di romanzi, citazioni da opere letterarie, lettere, registri, cataloghi, bollettini, mappe. Vi si scorgono, in aggiunta, l'impianto del *travelogue*, lo schema della *detective fiction*, le ambizioni del *Künstlerroman* e il sapore della narrazione orale¹¹. L'autobiografia o *life writing* – si sa – è vorace di materiali eterogenei, troppo instabile. Perciò, se davvero si vuole ascrivere il testo di de Waal a un genere o sottogenere, conviene piuttosto badare alla centralità della collezione, e farlo in base al concetto di "literature of collecting". Nel 2008 Richard Wendorf accomodava in un'unica letteratura la teoria critica e la prosa narrativa incentrate sul collezionismo: "two interlocking textual enterprises" (2008: 6) a suo avviso, tra le quali si auspicava di contribuire a creare "an extended conversation" (*ibidem*). Ebbene, *The Hare with Amber Eyes* sembra davvero realizzare il programma di Wendorf, dal momento che incorpora "a general theory of collecting as it has been expressed in the work of Walter Benjamin, Jean Baudrillard...and others" (*ibidem*) con la prosa narrativa. Ciò avviene attraverso la consapevolezza dell'autore scopertosi erede di una collezione, dunque collezionista, e la conseguente, deliberata adozione di una particolare *narrative stance* per trasferire onore e onere del caso sulla pagina bianca.

¹⁰ La struttura circolare in alluminio che regge le porcellane dell'istallazione è stata realizzata su commissione da una fabbrica di vicino Lancaster; i vasi, invece, sono stati modellati al tornio e smaltati dallo stesso artista occupatosi personalmente anche della fase di cottura nel forno presso il suo laboratorio.

¹¹ Nelle prime pagine del libro l'autore fa coincidere l'origine del *memoir* coi racconti sulla collezione ascoltati da Iggie nella casa di Tokio: "Did I tell you, he would say, how much we loved these as children? How they were given to my mother and father by a cousin in Paris? And did I tell you the story of Anna's pocket?" (6).



In primo luogo, la collezione ereditata consente a de Waal di intessere una cruciale relazione intertestuale con l'opera di Walter Benjamin, in particolare con il testo del noto intervento sul collezionismo intitolato "Unpacking my Library":

Actually inheritance is the soundest way of acquiring a collection. For a collector's attitude towards his possessions stems from an owner's feeling of responsibility toward his property. Thus it is, in the highest sense, the attitude of an heir, and the most distinguished trait of a collection will always be its heritability (1999: 491).

"Owing these netsuke – inheriting them all – means I have been handed a responsibility to them and to the people who have owned them" (de Waal 2010: 13). E' così, spronato da Benjamin, che de Waal intraprende il proprio viaggio alla ricerca delle origini della collezione. Incontrerà il proprio mentore un po' dappertutto, teso com'è a registrare – non senza qualche compiacimento – la natura ambulante e urbana dell'indagine che li accomuna, a non lasciarsi sfuggire il gusto per la *flânerie* in città anche lontanissime tra loro,¹² a esercitare lo sguardo bifocale inaugurato dal berlinese per concentrare teoria ed esperienza in un unico colpo d'occhio.

Oltre a scongiurare la formula narrativa ormai frusta della storia culturale (che pure rimane una tentazione ricorrente)¹³, la decisione di narrare la propria ricerca in prima persona, infine, consente all'artista di sperimentare come l'indagine sulle origini della collezione non sia altro che una *quest* alla scoperta delle proprie.¹⁴ È stato Jean Baudrillard ad affermare: "although the collection may speak to other people, it is always first and foremost a discourse directed toward oneself" (1994: 22). Illuminato da de Waal, il sodalizio tra collezione e autobiografia si rinnova, dunque, come "literature of collecting" e conferma l'assunto del pensatore francese secondo il quale "it is invariably *oneself* that one collects" (12).

¹² Espressioni frequenti come "vagabonding", "flânerie" e "house-watching" confermano il consenso di de Waal alla visione peripatetica di Benjamin.

¹³ "There must be a cultural history of dust" (346); "I am beginning to obsess hopelessly about what is fast becoming my very special subject, the vitrines of the *fin de siècle*" (173). La prima stesura del libro, nelle parole dello stesso de Waal, "was rather cultural historish", "pretty dry", "unreal". Alla seconda stesura, risale invece la decisione di inserirsi nella storia, insieme ai propri dubbi, ricordi, e alle difficoltà di affrontare i periodi più dolorosi della propria storia familiare. Per le vicissitudini del testo e del manoscritto di *The Hare with Amber Eyes* v. Caesar 2011.

¹⁴ "I stumble to a halt. I no longer know if this book is about my family, or memory, or myself, or is still a book about small Japanese things" (342).



4. CON LA CHIAVE A STELLA

I know that my family were Jewish, of course, and I know they were staggeringly rich, but I really don't want to get into the sepia saga business, writing up some elegiac Mitteleuropa narrative of loss. [...] It could write itself, I think, this kind of story. A few stitched-together wistful anecdotes, more about the Orient Express, of course, a bit of wandering round Prague or somewhere equally photogenic, more clippings from Google on ballrooms in the Belle Epoque. It would come out as nostalgic. And *thin*. And I'm not entitled to nostalgia about all that lost wealth and glamour from a century ago. And I am not interested in *thin*. (de Waal 2010: 15)

Di fronte alla parabola della facoltosa famiglia ebrea che ha perso tutto all'epoca dell'*Anschluss*, De Waal non può tuttavia ignorare i rischi che la narrazione in prima persona comporta. Quasi programmaticamente, è la collezione stessa a proteggerlo dalle lusinghe della semantica sfocata della nostalgia. Che sia la lepre con gli occhi d'ambra, la tigre, la nespola matura, il bottaio o il topolino arrotolato sulla coda, ciascun *netsuke* è un concentrato di massima precisione e perizia artigianale e ne richiede altrettante a chi ne scrive: "a small, tough explosion of exactitude [which] deserves this kind of exactitude in return" (14). Il *netsuke*, inoltre, è alleato ideale di un narratore che gli oggetti li fa e li interroga abitualmente.¹⁵ Non è un caso che di recente de Waal sia intervenuto alla trasmissione radiofonica BBC *The Book that Changed Me* per parlare di Primo Levi e di quanto, in *Se questo è un uomo*, il senso di responsabilità per il narrato, il bisogno di raccontare in "adamantine prose" (2011a) lo avessero colpito da ragazzo, ma ancora di più per elogiare *La chiave a stella* (1978), "a book structured around structure" (*ibidem*) che narra le peripezie intorno al mondo del tecnico-montatore Libertino Faussone detto Tino, nemico giurato dell'approssimazione, fustigatore della trascuratezza.¹⁶ Precisione, padronanza di materiali e processi, coordinamento tra intelletto e mani sono gli ingredienti per lavorare responsabilmente, realizzare un'installazione, scrivere un libro. Ecco una delle ragioni per cui Edmund de Waal, ex ceramista, si sente tanto vicino a Primo Levi, "Ex chimico":

... quando un lettore si stupisce del fatto che io chimico abbia scelto la via dello scrivere, mi sento autorizzato a rispondergli che scrivo proprio perché sono un chimico: il mio vecchio mestiere si è largamente trasfuso nel nuovo (598).

¹⁵ "All this matters because my job is to make things. How objects get handled, used and handed on is not just a mildly interesting question for me. It is my question. ...", (14).

¹⁶ Il testo dell'intervento radiofonico è stato pubblicato da de Waal sul *Financial Times* col titolo "With these Hands", 11 March 2011.



Spetta quindi alla densità dell'avorio intagliato o del legno di bosso dettare il tempo del racconto e lo stile della prosa. La scelta della narrazione al *Present Simple* rende tangibili sia la ricerca dell'autore sia le vicende fastose e terribili della famiglia che ha collezionato i *netsuke*.¹⁷ 'In presa diretta' e attraverso una paratassi dal ritmo molto simile a quello che organizza la disposizione dei recipienti sulla gigantesca mensola rossa di *Signs & Wonders*, la prosa di de Waal – fissata con la chiave a stella – restituisce corpo ai protagonisti, ai luoghi, alle abitazioni, agli oggetti. Una consistenza di bassorilievo sottrae la scrittura al tenue arabesco ipotattico, mentre il prevalere di un lessico afferente alla sfera sensoriale ("hear", "sense", "feel"), soprattutto tattile ("touch", "roll in your hand", "tactile"), articola letteralmente il rispetto dell'autore per la materia narrata.

Non è tutto. "[A]lways asymmetric" (12), i *netsuke* per loro natura si sottraggono alla sineddoche – "you cannot understand the whole from a part" (*ibidem*) – sicché, refrattaria alle sostituzioni proprie del traslato, la prosa si sforza di saldare, nell'opera, tessuto formale a consistenza morale. E' così che ai collezionisti delle minuscole sculture è consentito stagliarsi al di sopra dei testi e dei contesti senza finirne inghiottiti. Precisa e documentata, l'indagine di de Waal in luoghi saturi di cultura e di dramma si rivela un tormentato esercizio di funambolismo tra le vicende individuali, la storia collettiva (culturale, politica, sociale) e il luogo comune. Qualche esempio. Charles Ephrussi, l'iniziatore della collezione, rischia più volte di essere sopraffatto: se lo contendono gli Impressionisti dei quali fu mecenate ed estimatore – il *Japonisme*, i *salons* parigini, che frequentò – le invidie dei Goncourt – le cattiverie della stampa antisemita intorno all'*affaire Dreyfus* – e, nientemeno, la *Recherche* di Proust. "I don't want Charles to disappear into source material, into literary footnotes. Charles has become so real to me that I fear losing him into Proust studies" (104-105), scrive de Waal.¹⁸ E a proposito del ramo viennese della famiglia, di Viktor il banchiere-bibliofilo e della moglie Emmy, elegantissima affabulatrice di bambini nel *budoir* del palazzo sulla Ringstrasse, nuovo domicilio dei *netsuke*¹⁹:

¹⁷ "I want to know what the relationship has been between this wooden object that I am rolling in my fingers — hard and tricky and Japanese — and where it has been. I want to be able to reach to the handle of the door and turn it and feel it open. I want to walk into each room where this object has lived, to feel the volume of the space, to know why pictures were on the walls, how the light fell from the windows. And I want to know whose hands it has been in, and what they felt about it and thought about it – if they thought about it. I want to know what it has witnessed." (de Waal, 2010: 15-16).

¹⁸ Anche se in misura diversa, la critica proustiana è concorde nell'assegnare a Charles Ephrussi il ruolo di modello nella mitopoiesi di Swann. Sventato il pericolo dell'ingombro, il romanzo proustiano, in *The Hare*, presiede alla rievocazione testuale di opere d'arte e collezioni: nella *Recherche*, the "visual texture ... is suffused ... by the act of looking at paintings, by the act of collecting them, remembering what it was to see something, the memory of the moment of apprehension" (de Waal 2011b).

¹⁹ "Dressing is the hour when Anna brushes her hair and laces corsets, fastens innumerable hooks and eyes, fetches variant gloves and shawls and hats, when Emmy chooses her jewellery and stands in front of the three great panels of mirror. And this is when the children are allowed to play with the



This is the problem I'm having here, I realise, assailed by one cliché after another. My Vienna has thinned into other people's Vienna. [...] The real keeps slipping out of my hands. The lives of my family in Vienna were refracted into books, just like Charles in Proust's Paris (151).

E che dire di nonna Elisabeth, giurista e poetessa in bilico tra il carteggio con Rainer Maria Rilke e i vani, accaniti tentativi di recuperare, almeno in parte, il patrimonio di famiglia?

Se il problema non sussiste nel ritratto "cubista" dell'eccezionale Iggie – stilista gay a Hollywood, soldato americano in Normandia, *businessman* a Tokyo ed esteta, è davanti allo scandalo della Shoah che la *quest* precipita e l'io narrante si dichiara sconfitto. Qui gli esseri umani e gli oggetti si separano definitivamente. Sono irriducibili.

Here, in this house, I am wrong-footed. The survival of the netsuke ... is an affront. I cannot bear for it to slip into symbolism. Why should they have got through this war in a hiding-place, when so many hidden people did not? I can't make people and places and things fit together any more (283).

5. CLASSIFICARE E PUNIRE

Il fatto è che la disciplina che presiede al collezionismo – la tassonomia – fa parte di un apparato concettuale estremamente ambiguo, e a Vienna (ma anche altrove) non si applica solo alla classificazione degli oggetti. Ne consegue che così come si può decidere sia di includere sia di escludere un pezzo dalla collezione in base alle sue caratteristiche, nella società civile (?) si può decidere di accogliere o emarginare – e sterminare – esseri umani in base all'etnia o alla religione. Ugualmente ambigua risulta inoltre la pratica che pertiene alla collocazione (e percezione) del singolo nello spazio, al *display*. Disporre significa sia esporre e custodire sia intrappolare e violare. Ecco com'è la perversa fenomenologia della *vitrine* e come mai in Edmund de Waal provoca reazioni tanto contrastanti.

Attrazione:

netsuke. The key is turned in the black lacquer cabinet and the door is opened" (168). "The netsuke are now part of a childhood, part of the children's world of things. [...] The netsuke have moved ... to the world of a Dulac children's book in Vienna. They build their own echoes, they are part of those Sunday mornings' story-telling, part of the *Arabian Nights*, the travels of Sinbad the Sailor and the *Rubáiyát of Omar Khayyám*" (177).



The vitrines exist so that you can see objects, but not touch them: they frame things, suspend them, tantalise through distance (65).

Ispirazione:

...to make sense of my memories of how pots lived in the galleries, I bought one of these decommissioned mahogany vitrines for research and it was moved into my studio. I thought vaguely that its presence would help me to work out my feelings about pots behind glass as I made the porcelain for *Signs & Wonders* (2009: 26).

Orrore:

The Ephrussi family come up again and again. It is as if a vitrine is opened and each of them is taken out and held up for abuse. [...] It is a daily anatomising of their lives (2010: 92).

La *vitrine*, coi suoi cristalli fragili, illustra la "precarious structure of assimilation" di cui scrive Benjamin ad Adorno (2003: 415): può crollare da un momento all'altro ed esporre gli ebrei alle odiose angherie dell'antisemitismo. Presso l'anagrafe di Vienna, de Waal realizza di persona che la rovina della famiglia è stata disposta dalla sovrapposizione meticolosa di una tassonomia a un'altra; le generalità di ciascuno sono state sovrascritte, quelle originali consegnate all'oblio:

I look through the ledger to find Viktor, and there is an official red stamp across his first name. It reads 'Israel'. An edict decreed that all Jews had to take new names. Someone had gone through every single name in the lists of Viennese Jews and stamped them: 'Israel' for the men, 'Sara' for the women. ...The family ...is written over. And, finally, it is this that makes me cry (2010: 259).

A lettura ultimata del *memoir*, uno sguardo al complicato albero genealogico degli Ephrussi in apertura di volume consente al lettore di individuare un ulteriore risvolto – 'anagrafico' e non – dell'impresa di Edmund de Waal. Il nome della figlia minore, Anna, è lo stesso della domestica *gentile* cui si deve la custodia e il recupero della collezione di *netsuke* durante il periodo della Vienna nazista. Con un movimento uguale e contrario a quello discriminatorio del Reich, *The Hare* accoglie e dà spazio – nella famiglia e nel testo – a una subalterna della quale sembra non rimanere alcuna traccia.²⁰ Un gesto di gratitudine e riparazione che, almeno nella memoria, può riscattare Anna sia dall'oblio sia dal sospetto.

²⁰ "I know too much about the traces of my gilded family, but I cannot find out any more about Anna. She is not written about, refracted into stories. She is not left money in Emmy's will: there is no



6. FORT UND DA

La perizia con cui la Gestapo prima perquisisce le stanze, e poi classifica e valuta gli oggetti nel palazzo espropriato e arianizzato al numero 14 Dr Karl Lueger Ring è la stessa, dunque, del collezionista esperto. La maggior parte delle opere d'arte degli Ephrussi va all'asta per alimentare le casse del Reich; alcuni pezzi sono riservati al nuovo museo progettato per Linz, luogo di nascita del Führer, altri finiscono al Kunsthistorisches Museum e in altri musei nazionali.²¹

È un paradosso che dentro al museo pubblico la collezione privata *scompaia*. Anche nelle circostanze meno angosciose. In alcuni casi, i dettagli della provenienza dell'oggetto risultano semplicemente poco interessanti rispetto all'oggetto stesso, oppure, come accade spesso, lo spazio museale riservato al *display* non è sufficiente ad ospitare tutto, e alcuni pezzi o raccolte rimangono in deposito nei magazzini. Una dialettica, quella della presenza/assenza, del comparire e sparire, frequentata assiduamente dai contenitori di porcellana in *Signs & Wonders*: non risultano mai visibili nella loro totalità, ovunque ci si trovi nel museo, se ne vedono alcuni ma non se ne vedono altri. Per non parlare del loro sottrarsi dall'essere 'a portata di mano': strano modo davvero quello di collocare a diversi metri d'altezza oggetti creati con tanta accuratezza artigianale e tanta devozione alla tattilità! Illusionisticamente, le porcellane sembrano quasi possedere una facoltà cinetica che le porta a migrare tra le sale, e in questo senso i sostantivi ricorrenti *vessels* o *cargoes* risultano

will. She does not leave traces in the ledgers of dealers of dress-makers. [...] I do not even know Anna's whole name, or what happened to her. I never thought to ask, when I could have asked"(282, 283).

²¹ "This is the strange undoing of a collection, of a house and of a family. It is the moment of fissure when grand things are taken and when family objects, known and handled and loved, become stuff. [...] Never have art historians been so useful, their opinions attended to so seriously, than in Vienna in the spring of 1938. [...] In the Palais Ephrussi this process of assessment is now under way. Everything in this great treasure-house is held up to the light and examined. This is what collectors do. In the gray light from the glassed-in courtyard all these objects from this Jewish family are held accountable" (252, 253). E ancora, "To assess the value of art objects belonging to Jews, appraisal officers are appointed by the Property Transactions Office, who will methodically facilitate the stripping-out of pictures, books, furniture, objects from the houses of Jews. Experts from the museums appraise what is of value. In these early weeks of the *Anschluss* the museums and the galleries hum to the sounds of busy, focused work as letters have to be written and copied, lists created, queries entered about provenance or attribution, and every picture, every piece of furniture, every object ranked. For every single thing there are competing levels of interest" (252).

Sulla dispersione dei patrimoni nel museo, v. Patey 2011: 1: "...per quanto custode di memoria e guardiano di culture, il museo è anche il luogo dove vengono consumate, direttamente o meno, amnesie e *damnatio memoriae* e in nome del quale continuano a perpetrarsi non poche violazioni e disseminazioni. In altre parole, dietro il *colligere* che presiede all'allestimento e all'esposizione si profila sempre il gesto contrario della violenza che invece stacca, deruba, sposta o distrugge."



particolarmente suggestivi.²² I *netsuke*, addirittura, paiono dotati di una vera e propria *metis* nello spostarsi e scomparire. "A netsuke is so light and so small that it migrates and almost disappears amongst your keys and change" (12): fanno nascondersi bene, scivolano in tasca, ed è proprio dentro alle tasche del grembiule di Anna che sfuggono alle attenzioni della Gestapo. Per dar prova della loro indole astuta, de Waal e il suo editore ricorrono a uno stratagemma particolare: nella prima edizione inglese del *memoir* – ricca di materiale iconografico come si è già detto – l'immagine dei *netsuke* non si trova. È impossibile distinguerli nella *vitrine* alla parete della casa di Iggie ad Azabu, Tokyo, fotografata nel 1961 e riprodotta a p. 317. Nemmeno in copertina li si può vedere, così il lettore è costretto a rivolgersi altrove per poter guardare negli occhi (d'ambra) la lepre del titolo (non a caso un'"eredità nascosta").

Sarà che una buona parte di *The Hare with Amber Eyes* è ambientata nella Vienna *fin de siècle*, ma nessuna immagine sembra più efficace di quella del freudiano *fort/da* per descrivere l'andirivieni delle furbe sculturine che spariscono e ricompaiono in luoghi diversi. Lo stesso Baudrillard chiama in causa il gioco del rocchetto nel trattare della assicurazione e dello spaesamento che suscita, nel collezionista, la promessa non mantenuta di poter completare la serie (1994: 17). Come Mr Casaubon, il personaggio di George Eliot alla ricerca della *key to all mythologies* (*Middlemarch*, 1871-2), anche de Waal non è immune dai patemi di chi ama collezionare, ed è più volte preda della vertigine della lista, sia come artista sia come scrittore:

I worry that I am becoming a Casaubon, and will spend my life writing lists and notes (2010: 173).

A few days in Odessa and now there are more questions than before. Where did Gorky buy his netsuke? What was the library like in Odessa in the 1870s? Berdichev was destroyed in the war, but perhaps I should go there too and see what it looks like. Conrad came from Berdichev: perhaps I should read Conrad (345).

When I started to think through the installation, I thought that I would make a piece that responded to the whole of the ceramics collection, from Hispano-Moresque ewers to Roman beakers. [...] But I realized that if I was to do this I would end up as sort of Casaubon figure, trapped in an impossible task of mapping the vastness, attempting to bring into some kind of academic rationality what is an irrational, heterodox collection (2009: 24).

²² Termini frequenti nei testi in cui de Waal presenta le proprie installazioni. *Vessels*: "recipienti", ma anche "vascelli", "imbarcazioni".



Non di rado, tuttavia, de Waal ha modo di comprendere come anche le ellissi svolgano un ruolo preciso e abbiano un significato profondo nelle collezioni e negli archivi, specialmente le reticenze dei protagonisti di una storia come quella degli Ephrussi. Le omissioni sono legittime, fanno parte del racconto e sono piene di dignità proprio come il falò di nonna Elisabeth – “hundreds of letters and notes ...Not ‘Who would be interested?’ But ‘Don’t come near this. This is private.’ [...] Losing things can sometimes gain you a space in which to live” (347). Al narratore, piuttosto, nato in un altro secolo e appartenente a una generazione diversa, spetta il compito di ricostruire e raccontare con precisione. Di non dimenticare, ma con rispetto.

7. DA CAPO, IN TONDO...

È nella patina che si concentra tutta l’energia evocativa dei *netsuke*: più si consumano, più sembrano rivelare qualità essenziali e acquisiscono fascino. Lo stesso vale per i ciottoli. Simili ai ciottoli poi, che hanno spesso un foro, anche i *netsuke* sono stati forati per fare da bottoni e fissare astucci alla cintura del kimono. Così come guardando attraverso il foro di un ciottolo si può accedere per incanto al fiabesco mondo degli elfi,²³ i *netsuke* avviano la narrazione e favoriscono la ripetizione. A sua volta, poi, la ripetizione restituisce patina alle storie raccontate:

You take an object from your pocket and put it down in front of you and you start. You begin to tell a story. [...] It is not just things that carry stories with them. Stories are a kind of thing, too. Stories and objects share something, a patina (349).

I liked the way that repetition wears things smooth, and there was something of the river stone in Iggie’s stories (6).

And you tell stories about these carvings to your mother, and she chooses one and starts a story about it to you (170).

Il libro, perciò, non può che terminare con un nuovo *incipit*: “The netsuke begin again” (351). Ma il circolo virtuoso della narrazione non fa in tempo a chiudersi, e già lo si ritrova a ‘inaugurare’ graficamente l’ideazione di *Signs & Wonders* – “I was sent huge

²³ Accade in molte leggende legate al folclore celtico. In *The Children’s Book* di A. S. Byatt, Pig, *alter ego* del giovane Tom nel racconto scritto per lui dalla madre Olive, “Liked collecting things. He had...a bag of personal pebbles, which were the collection he most loved. [...] Most of all he loved a piece of white limestone with a hole running through it, a self-bored stone he had found in the shrubbery. He would put it to his eye and say he could see things through it that were invisible” (97).



architectural floor plans and elevations. I picked up a red pen and did a ring around the dome” (2009: 22) – a proliferare nei bordi dei 425 vasi in porcellana e – fattosi struttura portante – a dominare le tre dimensioni del museo nella grande mensola sospesa, anch’essa rossa.

Narrativo, grafico e materico, non va dimenticato che, per quanto riguarda il collezionismo, il cerchio è anche magico – almeno per come la vede Benjamin:

The most profound enchantment for the collector is the locking of individual items within a magic circle in which they are frozen as the final thrill, the thrill of acquisition, passes over them. [...] In this circumscribed area, then, it may be surmised how the great physiognomists – and collectors are the physiognomists of the world of things – turn into interpreters of fate (1999: 487).

Tra le innumerevoli metamorfosi del cerchio intorno alle collezioni in porcellana e avorio su carta di Edmund de Waal, spicca poi quella figurale, o, se si vuole, *topomorfológica*²⁴: il chiasmo. Situato nella filigrana del testo, esso nasconde (o svela?) la più intima, forse, e complessa, delle ragioni di de Waal artista e narratore, quella legata alla sua identità ebraica.

The V&A was working to a tough **deadline** (a) to open its new galleries. We had a week to install before the scaffold had to come out. By day we were placing the 425 porcelain bowls, dishes and jars into this beautiful structure, **calibrating each part of the installation** (b) so that it echoed true. And at night I was at home **trying to calibrate the final chapters of my family memoir** (b) *The Hare with Amber Eyes*. The publishers had an equally tough **deadline** (a) (2011a).

Il parallelismo incrociato abbozzato nell’organizzazione del passo appena citato trova riscontro anche nella simmetria tra i due brani – nel *memoir* e nel saggio del volumetto che accompagna l’istallazione – che trattano della decisione presa dall’autore di acquistare una *vitrine* dismessa dal V&A per collocarvi la collezione dei *netsuke* ereditati (2010: 349-350) e per studiare la disposizione delle porcellane in vista

²⁴ “...in the analysis of written compositions topomorphology considers the spatial relationships and the shape of segments within a text as an aid to interpretation, while in the arts it considers the integration and distribution of parts on a pictorial plane, or within the plan for an edifice. Topomorphology is not a modern invention because Aristotle’s definition of the period in *The Rhetoric* presupposes precise visibility and distribution in space: it is ‘a portion of speech that has in itself a beginning and an end, being at the same time not too big to be take in at a glance.’ In this respect his definition implies *enargia*, the light or the visual effect produced by rhetorical ornament, a fact confirmed by his own use of cyclical repetitional patterns in his definition of long periods” (Eriksen 2001: xiv-xv).



dell'istallazione al museo (2009: 26). Non abbastanza, l'autore pubblica in *Jewish Quarterly* un articolo intitolato "On Packing my Library" (2011c). Se – come afferma Mary Douglas – "The Early Jewish scholars ... were familiar with ring composition" e "writing in parallelism was a strong Semitic tradition" (2007: 71), con il circuito chiastico suggerito dal rimando di "On Packing my Library" al già citato saggio "Unpacking my Library", l'autore rinnova l'alleanza con Benjamin ricorrendo proprio al procedimento figurale tipico della cultura ebraica che li accomuna. Ciò accade, e non a caso, quando la curiosità del pubblico intorno a *The Hare* diventa pressante. L'articolo infatti rappresenta un tentativo di rispondere ai numerosi messaggi e quesiti indirizzati all'autore dopo la pubblicazione del libro:

I get up earlier and earlier to try and answer my correspondence [...] And all the time, muffled in England, clearer in America, there are the questions: So are you Jewish? Do you feel Jewish? (2011c)

Sempre a proposito della *ring tradition* degli *early Jewish scholars*, Douglas scrive: "Eventually the ring tradition lapsed, which accounts for the baffled European scholars seeing only incoherence" (2007: 71). Come è accaduto ai dotti europei di un tempo, non è improbabile che in parecchi siano rimasti sconcertati dall'intreccio anagrafico culturale e religioso in cui Edmund de Waal è maturato e si muove, e, a cominciare dal suo strano cognome, vi abbiano scorto una certa confusione. Nella variegata genealogia dell'artista inglese figurano antenati ebrei ucraini parigini viennesi – una nonna ebrea e un nonno mennonita olandese sposatisi a Parigi con rito anglicano – un babbo cappellano a King's College Cambridge, decano a Lincoln Cathedral, poi a Canterbury, e una mamma studiosa di cristianità celtica. Nella risposta di de Waal a chi lo interroga sul suo rapporto con la propria *Jewishness*, le parole, una per una, tornano a vestirsi d'argilla:

I start making another installation of porcelain. It is going to be behind glass: a vitrine of two hundred white and celadon-blue pots. Nine larger vessels in the middle and the rest arrayed around them. The structure of the shelves is based on a page of scripture, the words embedded in commentary. I call it Word for Word. This is my first time behind glass. We push the glazed front onto the cabinet with a sound of a gentle exhalation. The pots are caught and stilled: they rest. There is a feeling utterly unlike anything I have done before. And when I look at when it is finished and hanging in the gallery I realise that is only half the piece. I need to make another cabinet to hang next to it. This time the glass is opaque. The vessels seem out of reach. The cabinets are like two pages of a book: they need each other (2011c).



Attraverso il cristallo trasparente e quello opaco delle due *vitrines* di *Word for Word*,²⁵ si intravedono le pagine del Talmud; così l'installazione si fa libro. Dietro le lastre sottili, i vasi "caught and stilled" emettono "a sound of a gentle exhalation" e riposano. L'opera dà una forma tangibile alla storia dell'artista e serba la memoria dei suoi famigliari 'fermandola' nel modellato della porcellana: "attempting to describe the shape of a diaspora ...[y]ou try and tell a story because you think it is your story. You try and pack up a library" (*ibidem*).²⁶

L'altalena semita tra *scripture* e *commentary* traghetta infine dal circolo figurale del chiasmo verso quello ermeneutico. Sempre Douglas scrive: "The reception accorded to [ring composition] by rabbinical commentaries combined detailed examination of the text with a pious veneration accorded to the books of Moses" (2007: 71). Alla placida concentrazione della materia nelle porcellane che articolano la *scripture* corrisponde sia la disseminazione del *memoir* sia il proliferare dell'interpretazione al di fuori dal testo. La traduzione in diverse lingue e linguaggi moltiplica il racconto²⁷, mentre sui giornali, nelle riviste, sul web, ai festival culturali de Waal è onnipresente per leggere, esporre, spiegare il suo volume, mostrare i *netsuke* e per illustrare la sua installazione. Non è chiaro in quale proporzione si tratti di testimonianza, disegno, nevrosi²⁸ – i collezionisti sono gelosi delle proprie raccolte! – o *marketing* editoriale, ma quale che sarà la prossima tappa della ricerca di Edmund de Waal, è certo che non mancherà di stupire.

BIBLIOGRAFIA

Adamson, G., A. Graves and E. de Waal, 2009, *Signs & Wonders. Edmund De Waal and the V&A Ceramics Galleries*, V&A Publishing, London.

Baudrillard, J., [1968] 1994, "The System of Collecting" in J. Elsner and R. Cardinal (a cura di), 1994, *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London,, pp. 7-24.

²⁵ Vedi un'immagine dell'opera nel sito dell'artista:

<<http://www.edmunddewaal.com/making/exhibitions-and-installations/alan-cristea-gallery-3/#345>>

²⁶ "I struggle to put this strange archive into a shape – folders on restitution, anti-semitism in Paris 1880-1890, Levantine shipping – and then I struggle to put it away, out-of-sight, I won't need it again as I am resuming my life. I am artist again" (*ibidem*).

²⁷ In Italia, il libro è disponibile nella traduzione di Carlo Prospero col titolo *Un'eredità di avorio e ambra* (Bollati Boringhieri, Torino, 2011). Come negli USA, l'uscita del volume è stata anticipata da una pagina *facebook* e dalla circolazione online di un *booktrailer* (<http://us.macmillan.com/theharewithambereyes?WT.mc_id=10195> e <<http://www.ivid.it/schedabooktrailer/240/UN'EREDITA'+DI+AVORIO+E+AMBRA>>)

²⁸ Un sintomo è forse la qualità in parte ridondante della lunga prefazione al libro.



Benjamin, W., [1931] 1999, "Unpacking my Library. A Talk about Collecting", in M. W. Jennings et al (a cura di), 1999, *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*, Belknap Press of Harvard University Press, Harvard, MA, pp. 486-493.

_____, [1940] 2003, "Letter to Theodor W. Adorno on Baudelaire, George, and Hofmannsthal", in M. W. Jennings et al (a cura di), 2003, *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*, Belknap Press of Harvard University Press, Harvard, MA, pp. 412-424.

Byatt, A. S., [2009] 2010, *The Children's Book*, Vintage, London.

_____, 2010, "The Nothing that is", in *Edmund de Waal: From Zero*, exhibition catalogue, Alan Cristea Gallery, London, pp. 5-9.

Caesar, E., 2011, "Edmund de Waal", *The Sunday Times*, 23 January.

Cooper, E., 2000, *Ten Thousand Years of Pottery*, British Museum Press, London.

de Waal, E., Edmund de Waal website,

<<http://www.edmunddewaal.com>> (20 ottobre 2012).

_____, 1998, *Bernard Leach*, Tate Publishing, London.

_____, 2000, "Speak for Yourself", *Ceramic Review*, 182, March/April,

<<http://www.interpretingceramics.com/issue005/speakforyourself.htm>>
(20 ottobre 2012).

_____, 2002, "Altogether Elsewhere: The Figuring of Ethnicity", in P. Greenhalgh (a cura di), *The Persistence of Craft*, A & C Black, London, pp. 185-194.

_____, 2003, *20th Century Ceramics*, Thames & Hudson, London.

_____, 2005, "The Cultures of Collecting and Display", in K. Livingston and L. Parry (a cura di), *International Arts and Crafts*, Victoria & Albert Museum, London, pp. 328-337.

_____, & K. Kaneko, 2007, "Discussion: Study of Bernard Leach and Studio Pottery", in *Rethinking Bernard Leach: Studio Pottery and Contemporary Ceramics* (Japanese Edition), Shibunkaku Publishing Co., pp. xxv-xxxviii.

_____, A. S. Byatt, 2009, E. de Waal and A. S. Byatt in conversation, 27 November, *Conversations on Making*, London, Siobhan Davies Studios,

<<http://www.siobhandavies.com/conversations/events/de-waal-byatt.php>>.

_____, 2009, "Signs & Wonders", in G. Adamson, A. Graves and E. de Waal, *Signs & Wonders. Edmund De Waal and the V&A Ceramics Galleries*, V&A Publishing, London, pp. 14-31.

_____, 2010, *The Hare with Amber Eyes. A Hidden Inheritance*, Chatto & Windus, London.

_____, 2011a, "With these Hands", *Financial Times*, 11 March.

_____, 2011b, "The Writer behind the Hare", *The Telegraph*, 1 April.

_____, 2011c, "On Packing my Library", *Jewish Quarterly*, 218, Summer,

<<http://jewishquarterly.org/2011/06/on-packing-my-library>> (20 ottobre 2012).



Douglas, M., 2007, *Thinking through Circles. An Essay on Ring Composition*, Yale University Press, New York.

Elsner, J. and R. Cardinal (a cura di), 1994, *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London.

Eriksen, R., 2001, *The Building in the Text. Alberti to Shakespeare and Milton*, The Pennsylvania University Press, University Park, PA.

Levi, P., 1985, "Ex chimico", in *Primo Levi. Opere complete*, Einaudi, Torino, 1987-1990, Vol. I, pp. 596-598.

MacCarthy, F., 2007, "Cabinets of Curiosity", *The Guardian*, 30 June.

Patey, C., "Il museo che non c'è. Note sulla dispersione del patrimonio in Gran Bretagna" in, E. Perassi e P. Caponi (a cura di), *Se il museo si fa teatro: la cultura del display tra conservazione e produzione*, *Altre modernità / Otras modernidades / Autres modernités / Other Modernities*, 5, marzo 2011,

<<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/viewFile/1025/1258>>

(20 ottobre 2012)

Wendorf, R., 2008, "The Literature of Collecting", in *The Literature of Collecting & Other Essays*, The Boston Athenæum and Oak Knoll Press, New Castle, DE, pp. 5-7

Francesca Cuojati, dottore di ricerca in Anglistica dal 2003, è stata assegnista di ricerca all'Università degli Studi di Milano (2003-2007), dove ha insegnato alla SILSIS e attualmente è Professore a contratto. Dal 2007 è nella redazione della rivista *Letteratura e Literature*. Aree di interesse: scrittura poetica e malattia mentale nel vittorianesimo; modernismo e bacino adriatico; letteratura, museo e scienze naturali nella modernità. Ha co-curato il volume *Anglo-American Modernity and the Mediterranean* (Cisalpino, Milano, 2006). Pubblicazioni recenti: "John Clare: the Poetics and Politics of Taxonomy", in *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature* (ed. by Caroline Patey and Laura Scuriatti, Peter Lang, Oxford, 2009), postfazione e traduzione del testo di John Soane *Per una storia della mia casa. Primo abbozzo* (Sellerio, Palermo, 2010), recensione a Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma – Bari, 2010 (*Enthymema*, 2011).

francesca.cuojati@unimi.it