

Sintesi

Il mio lavoro parte da una constatazione di sfratto. La cultura umana, sviluppatasi attraverso un processo variamente alternato di tradizione (contemplare, conservare) e rivoluzione (sperimentare, creare), nel contemporaneo ha raggiunto un cortocircuito autoreferenziale da cui non si rende conto di dover uscire. L'arte inoltre, da dimensione empirica di natura culturale ed insieme ludica, è stata ridotta a semplice espediente cosmetico, pantano di trattenimento votato al profitto. Così si assiste da un lato allo sfoggio erudito del "mucchio" culturale, non più scala d'emancipazione dal risvolto sociale, ma medaglia al valore dei personalismi. Mentre dall'altro, l'archetipo del catalogo codificato viene sintetizzato in pillole "essenziali" a portata d'acquisto, che fungono a loro volta da riferimento per tutto quanto deve intendersi come "creativo". La panacea della continuità storica è poi l'eco che assolve il critico dal proprio ufficio, e consente una quotazione utile all'imprenditore. Qualità come immediatezza, riconoscibilità e semplicità elementare diventano allora indispensabili, come per qualsiasi altro prodotto da banco del mercato. L'incanto del packaging e della buona comunicazione completano infine l'opera mistificante.

Sparita in realtà è la creazione immaginifica, un po' perché di portata eversiva contro il sistema dato, e un po' perché richiede uno sforzo interpretativo al quale le moltitudini occidentate, rammollite dalle strategie del tutto e subito, non sono più avvezze. Intendendo l'artista come colui che dopo avere contemplato ritorna per "gli altri" (Platone, *La Repubblica*, libro VII, 514 b - 520 a, il mito della caverna), al contemporaneo manca il poetico. Il poetico fissa l'intuizione in una forma di confine linguistico, possibile traino del cambiamento culturale. Questa è la sola creazione. E una creazione di siffatta natura non può che essere l'errore nel paradigma dato, il passaggio necessario per scardinarlo, non certo la riproduzione dei canoni assodati, la ripetizione del detto. Per questo dopo una ragionevole fase cumulativa "erudita," per superare il dispotismo contemporaneo della citazione a catalogo, nonché della riduzione e dell'impoverimento di passo mascherati da leggerezza funzionale al profitto, deve seguire una fase "ignorante" dove l'artista, ovviamente nutrito e purificato in un percorso che non ha più bisogno di esibire, forte anche dell'opera di traduzione operata dal critico che rinascerà dalle proprie ceneri imprenditricie, ne sono certo, si abbandona al nulla del tutto.

Il poeta - harpijsta - è come un redivivo che parla una lingua d'altrove. Nel mio percorso visivo ho adottato la fotografia come strumento accidentale, sia in forma di scatto singolo non statico, che di sequenza propriamente cinetica e temporale. Il linguaggio prescelto rifiuta i canoni estetici ereditati dal quadro classico e spacciati per oggettivi, per quanto pur presenti in un processo dialettico dovuto per forza di cose al contesto, per sondare il senza codice, il senza nome. Il poetico errante.

Alcuni riferimenti: A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, 1938; J. Baudrillard, *Pataphysique*, 2002; W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936; C. Chéroux, *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*, 2003; P. K. Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, 1975; V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983; T. S. Kuhn, *The structure of scientific revolution*, 1962; L. Moholy-Nagy, *Malerei. Fotografie. Film*, 1925.

Approfondimento - (PERMESIVA, MANZO CON VISTA, SAFEYOURSELF E RÀNGIAT)

BABABAB (A B qualcosa) - Le scritte fuori quadro si richiamano alla parodia del genere cinematografico di riferimento (M. Brooks, *Young Frankenstein*, USA 1974), e a metà fra significato italiano e inglese, senso e suono, alludono insieme all'essere e all'avere in quanto coppia di mancanti reciproci, nonché all'ape e al suo pungiglione inteso come sprone. Il corpo escluso dal qui intellegibile della scena, dove si rappresenta l'accadere del senso, è ente de-significato, AB, A B, lettere dalla superflua parvenza decorativa. Ma è proprio attraverso la sua natura di segno a lato che si attua uno scarto: dal formato 2:3 l'immagine percepita si traduce in un rapporto di 16:9. Sullo schermo è rappresentato quello che Kuhn in merito alle rivoluzioni scientifiche definisce un *salto di paradigma* (T. S. Kuhn, *The structure of scientific revolution*, 1962). L'incalcolabile indistinto, e per estensione tutto quanto è ritenuto sbagliato rispetto al si fa e si deve consolidati, può in determinati casi farsi fermento per una conoscenza d'altra natura. Ne scaturisce una poetica dell'errore/orrore che fa dell'anormale lo strumento linguistico privilegiato, inscenando la contesa ininterrotta tra il nuovo che cerca di avviare una rivoluzione, e il canone del riferimento, necessario alla disputa per cui sempre presente. Il non senso AB si presta poi ad ulteriori rimandi allo stesso modo sospesi tra l'andare a naso e ad orecchio: essere un essere, too A, not to B.

IMMAGINE IMPROPRIA - La ricerca si esplica in filmati concepiti traendo spunto dagli esperimenti di J. Plateau sul fenachistoscopio e la persistenza delle immagini sulla retina, fenomeno biologico, nonché dal lavoro di Wertheimer sulla percezione e il *Fenomeno Phi*, di natura più propriamente psichica, (M. Wertheimer, *Experimentellen Studien über das Sehen von Bewegung*, 1912). Le posizioni sono tuttavia assunte simultaneamente in quanto estremi contraddittori in una sorta di scatola quantistica, intesa come potenza di tensione indistinta sul piano della logica lineare, ma che su un piano diverso della consapevolezza si traduce in una forma di conoscenza d'altra natura (E. Schrödinger, *Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik*, 1935). Il frame rate del video oscilla attorno al limite della visione umana affinché sia prodotta la percezione del movimento fluido, scendendo al di sotto dei 29,5 fps (30 Hz) secondo un ritmo irregolare di rado continuo, al fine non tanto di screditarne l'illusione, quanto di avvalersene in funzione di risorsa poetica. La particolare fluttuazione dell'immagine ottenuta attraverso un gesto di ripresa eseguito contro il programma stesso della macchina fotografica - unica possibilità rimasta secondo Flusser all'atto libero del fotografo (V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983) - comporta poi uno sguardo che richiede presenza ed intuito, fatiche alle quali ci si è da tempo disabituati a motivo delle strategie del tutto e subito funzionali al profitto. Il linguaggio si pone dunque in antitesi rispetto all'alta definizione del contemporaneo, eletta di contro a paladino del vero, che saturando la visione di dati sempre più credibili - l'esatto - cancella di fatto l'immaginazione eversiva, vanificandola in una stasi inebetita resa quanto ci sia di più desiderabile. Movimenti di camera intenzionali (ICM) con disegno in bella vista: reverse panning, quake action drawing/painting/glazing.

MOVIMENTO OSSESSIVO - Allo stesso modo l'oscillazione attorno ad una forma che permane identica, e che s'intuisce sostenere le fluttuazioni laterali dovute al disturbo del gesto, attesta da un lato la finzione dello spazio-tempo nella simultaneità istantanea dell'essere, dove il tendere allo stato perfetto è un processo d'avvicinamento inesatto in ogni suo istante isolato. Dall'altro descrive sulle tracce di Gurdjieff la condizione dissociata dell'uomo occidentale (G. I. Gurdjieff, *The Herald of Coming Good*, Paris 1933), facendo nel contempo il verso ad un certo tipo d'intrattenimento tarantolato, il cui scopo non è più la narrazione di un accadere o di un fatto, bensì la sollecitazione medesima data dal semplice atto del muovere birilli, vetri colorati ai fini promozionali.

VIS COMICA - Il tragico e il comico ostentati nel passo sincretico e quasi pantomimico del primo cinema muto (H. Marx/C. Chaplin/B. Keaton), raggiunto attraverso la ri-creazione del movimento nel montaggio di fotogrammi selezionati tra riprese diverse, ed associati all'imprevedibilità estemporanea di un tempo arbitrario. Il montatore demiurgo produce in questo modo una combinazione inattesa di caso e necessità, infondendo all'opera la crudeltà della vita. Il lavoro sviluppa le riflessioni di Artaud sul teatro estese alla creazione artistica (A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, 1938), e dal primo tentativo fallito di Carmelo Bene di tradurre queste con il cinema (C. Bene, *Nostra signora dei Turchi*, ITA 1968; *Capricci*, ITA 1969; *Salomè*, ITA 1972).

IL BIANCO E IL NERO - La simulata contrapposizione tra gli antagonisti, simboli e maschera uno bianco ed uno nero, insieme al succedersi alternato di scene dalla valenza estetica ondivaga, parrebbe ricondurre al motivo della contrapposizione tra bene e male - il vero e il falso - causticamente sintetizzata nelle categorie ricorrenti della bellezza da salone estetico contemporaneo, luogo demandato alla cura dell'involucro, cui il poeta rimanda indossando un mantello da coiffeur. La modella bicalze, una bianca ed una nera, sembra poi confermare l'impressione filtrando il tema attraverso il mito della biga alata (Platone, *Fedro*). I due caratteri rappresentati sono in verità i testimoni di un bianco ed un nero erranti, esposti di continuo al proprio risvolto negativo, laddove insieme il bianco è il nero, oppure no. Il rimando è piuttosto all'unità dei contrari, il *tutto è uno, uno è tutto* (Eraclito, *Dell'origine*), l'artista-poeta originario preso a modello di maestro d'arpa.

NOSFERATU - Il collante narrativo è ottenuto attraverso il decreto di Maria Teresa d'Austria *Rescritto sui vampiri* del 1755, introdotto dagli inequivocabili cartelli del cinema muto. Implicito è il *Nosferatu* di Murnau (F. W. Murnau, *Eine Symphonie des Grauens*, GER 1922) secondo almeno due livelli. Il primo consiste nell'evidenza della citazione ostentata. Il poeta si muove in quel preciso ambito di rimandi - la bara, le scale, la ringhiera, le ombre sul muro... - e compie gesti che richiamano situazioni d'atteggiamento mimetico rispetto al modello, mostrandone la forzatura proprio per sconfessare questo tipo d'approccio in campo artistico. Ma è spostando l'attenzione sulla duplice natura del soggetto in quanto morto/non-morto, un paradosso quantico, un rifiuto ontologico, un

mostro etico, che si comprende la natura originaria del poeta. Egli è il non-morto all'influsso creatore che si sacrifica per indicare ai poveri una possibile via di auto-liberazione, consapevole che sarà dissanguato da quegli stessi per i quali è tornato.

LA SOGGETTIVA - L'utilizzo quasi continuo della soggettiva consente di adottare un andamento impostato sulle fluttuazioni del pensiero al di fuori dello spazio-tempo convenzionale. Il campione osserva un oggetto a distanza, e nei fotogrammi successivi lo possiede con la totalità del proprio sguardo proteiforme, spostandosi in un lampo fino ad occuparne quasi il medesimo corpo. Oltre ad essere dotato in quanto oltre-natura di una percezione simultanea da ogni lato, come avviene sul piano ideale di un quadro cubista, attraverso lo status di vampiro egli è poi in grado di assumere sembianze ferine. La trasposizione in scena passa dunque tra varie modalità di movimento e volo, riproducendo in questo modo la condizione animalesca, spesso svelata dal controcampo, il più delle volte allo stesso modo fluttuante, come a tradire lo sguardo indagatore dell'antagonista altro da sé appostato dietro l'angolo.

MODELLA - La modella assume atteggiamenti che riproducono in modo esplicito posture ritratte nei disegni di Schiele. Anche in questo caso si allude alla ricerca del consenso che spinge l'artista contemporaneo, caricatura di poeta, alla citazione del conosciuto che rende ri-conoscibili. La modella lo fa tuttavia in modo svogliato, tradendo una simulazione poco credibile. La critica è in direzione di un certo tipo d'arte dimentica del poetico, che da accezione circoscritta ha approfittato del senso lato per usurparne la totalità, e forte del soldo che fa numero, ha imposto la legge del profitto. Così il prodotto commerciale - SALAME - che si è sostituito alla creazione artistica ha livellato i contenuti al solo involucro, o li ha sostituiti con il feticcio nozionistico semplificato, svilendo il ruolo sociale del poeta con l'illusione che tutti quanti lo possano essere in egual misura possedendo una semplice applicazione tecnica. Nell'economia narrativa la modella abita inoltre un terzo personaggio che sottolinea le reazioni dell'eroe di fronte all'accadere accidente. Impersona l'anima fanciulla e femmina del poeta in quanto uovo. Egli da un altrove simultaneo instaura lo spazio-tempo del movimento circolare, l'eterno trapasso, per inestinguibile spunto evolutivo, o anche solo per diletto.

MANZO - Emblema dello stato diffuso oggi reso conio, figurazione allegorica dello sfruttamento di massa in quanto carne da vivanda, o mammella da salasso. La mungitura diffusa in nome del profitto è bestialità inumana. Eppure è anche qualcosa di così radicalmente umano, da tradire la natura ingannevole dello stesso concetto di *civiltà* di cui il l'uomo occidentato si ammantava per dissimularsi. In un processo di orientamento *democratico* delle moltitudini, attuato attraverso la manipolazione della cosiddetta *comunicazione*, si realizza infatti il dominio perfetto. Quello della carota tecnico-economica. Quello che non genera proteste perché travestito da luogo comune. Così l'utente bovificato, in cambio di zuccherini nominati *felicità*, rinuncia volontariamente alla propria esistenza libera. Non hanno più scuse i poeti per giustificare le pose, l'arrendevolezza all'ineluttabile, le mode e di fatto il proprio conformato silenzio.

IL DOPPIO - Tema classico declinato soprattutto secondo quell'accezione che vuole l'uscita da sé come condizione indispensabile al fine di determinare una tensione dialettica, l'elettricità necessaria all'accadere evolutivo. Per questo i caratteri spesso ripetono le scene. Ma è poi attraverso lo specchio, parodia da un lato dell'atteggiamento narcisistico e dall'altro di una fantomatica verità intesa come cappio al collo del condannato alla nozione, che può avvenire il riconoscimento, in una pantomima tragicomica messa in scena proprio per godere della distanza critica indispensabile. Il *conosci te stesso*, dall'oracolo di Apollo in poi, atteggiamento d'igiene personale oggi prigioniero della spiritualità chiavi in mano, figlia dell'edonismo totalitario funzionale al profitto.

VANITÀ - Al fine di scardinare il paradosso autoreferenziale in cui si è rinchiusa la cultura contemporanea, si vuole andare oltre la forma antinomica che allude ad un bene da contrapporsi ad un male, un vero ad un falso, in direzione di una più essenziale inutilità dell'agire artistico codificato. L'artista dice e fa in vano perché inascoltato, deriso o rinchiuso in universi per matti. Il vano 3x2 dal risvolto metrico o dall'aura frutta e verdura. Da qui la vanità della sua stessa sofferenza, l'inutile via di salvezza che egli solo può affrontare per tutti, ma che nella consapevolezza dell'essere simultaneo non può che tradursi in finzione come sofferenza e sofferenza come finzione.

INETTITUDINE - La natura particolare del poeta, insieme ad un atteggiamento d'ossessiva ricerca sperimentale fanno di lui un disadattato alla vita come la si deve intendere nel contemporaneo

occidentato, e lo espongono alla stigmatizzazione della sua inadeguatezza. L'amore harpijstico è così frainteso in non saper vivere. Egli inoltre è preda di fantasmi, ombre che possono farlo vacillare. Da qui la rappresentazione della fuga sul più bello, gli inseguimenti tra sé e sé, il va e vieni che lo spinge da un lato a moti di masochismo per lenire sensi di colpa altrui, che egli assorbe come spugna. Dall'altro a porsi ostacoli di proposito, al fine di arricchirsi nonostante tutto. Il ritratto d'inetto che ne risulta è quanto di più verosimile possa apparire agli occhi del cerbero culturale, il tracciatore di linee addetto ai valori. Questi piuttosto va a sua volta delimitato, demarcandolo.

SOVRACCARICO - La quantità di informazioni mistificanti spacciata per corretta *comunicazione*, insieme alle sollecitazioni culturali - la sposa, il senso del dovere e quello di colpa - all'inutilità dell'agire artistico e al mancato riconoscimento contestuale, portano l'eroe a dubitare della propria natura, fino ad arrivare quasi a rinnegarla, profondendosi in crisi isteriche evocative dell'*Urlo* di Munch. Ma anche questa è soltanto maniera che sbugiarda il diffuso atteggiamento mimetico. Il fuori scena invita al contrario ad un contenuto d'altra natura, l'impossibile esperienza tragica e comica ad un tempo della vita. L'opera va attraversata come un atto d'amore, tutt'al più la si mangia.

IL TÈ - Il ricorrere degli strumenti demandati al tè, allude ad una sorta di recupero della dimensione metafisica in estetica, dove il solo spirito rimasto è quello dell'aperitivo, e dove la frenesia del tutto e subito, simboleggiata dal numero 45 - estratto dagli LP in vinile - più che estrometterla, l'ha resa caricatura. L'esperienza del tè offre un modello di godimento estetico che svela la natura duale di tipo mistico-carnale del poeta, una sorta di Dioniso in sottoveste d'Apollo. Il verso è infatti un dire di consapevole oblio, ossimoro d'anarchia organizzata. Egli afferma lo spirito ma ben oltre il distacco della santità del martire. E afferma insieme anche la carne che abita, senza sconfinare per questo nel materialismo gaudente. La sua estasi è dovuta piuttosto al reciproco interagire di due lampi contrapposti, che invece di annullarsi a vicenda, trovano gratificazione nell'impossibile coesistenza. In questa prospettiva la vita e la morte sono un semplice cambiamento di stato.

AUTORITRATTO - L'arte contemporanea, monologo allo specchio del bagno su trama di residui a rimando misto shock, si misura per ingiunzione dell'esatto, il definito a catalogo, imprescindibile sottomissione di massa. E in tale celebrazione dell'obbligo individua le proprie leggi eterne per finta, i propri universali per giusta posa, separa il vero dal falso, convincendosi dell'ineffabilità di linea e coordinate. L'appoggio sul noto è poi garanzia di gomito, ma insieme anche di cancro.

Il rito del selfie, è una rappresentazione che il soggetto offre di se stesso come da uno specchio magico e insieme altamente tecnologico, di quanto i rimandi del contesto sociale di cui è parte gli fanno immaginare di apparire, e quindi di esserci. Unico merito quantificabile anche nella solitudine anonima del mucchio. "Conosci te stesso" è invece una sentenza iscritta nel tempio di Apollo a Delfi, la cui origine viene attribuita alla pizia Femonoe, alla pizia Fenotea, a Talete, a Chilone, a Biante, oppure direttamente ad Apollo in un giorno d'eccessi. Fondamentale rimane la postura delle labbra.