

Andature: risonanze disgiuntive

*solo ciò che somiglia differisce
solo le differenze si somigliano.*
Gilles Deleuze

A prima vista niente permetterebbe di avvicinare il lavoro di Daniela De Lorenzo e Chiara Bettazzi: non una motivazione generazionale, non uno stesso terreno culturale... qualcosa però, durante il progetto di questa mostra -complice forse anche l'immobilismo indotto dalla pandemia nel corso del 2020- è emerso: ognuna delle due artiste ha continuato ad indagare il proprio mondo, attraverso una temporanea digressione che *après coup* si è dimostrata feconda poiché ha prodotto nel lavoro di entrambe un'apertura euristica, una sperimentazione della ricerca come *incontro*.

Come ha sottolineato Didi Huberman, in ogni ricerca ci sono tempi per esplorare la strada maestra e tempi per esplorare le vie laterali e, forse, i tempi più intensi sono quelli in cui il richiamo delle vie laterali porta a scoprire la via maestra sotto un'altra luce.¹

È quanto, ci pare, sia accaduto con i due video che si pongono all'origine del progetto *Andature: Effetti a distanza*, 2020 e *Leitmotiv*, 2020, distanti come punti cardinali: il primo si presenta come composto e distaccato, il secondo appare invece disordinato e barocco, l'uno è mosso da movimenti armonici che si riverberano anche nella banda acustica, l'altro pare piuttosto sostenuto da scosse telluriche visive e sonore ma... le due opere sono realizzate a quattro mani, ancorché da un punto di vista stilistico nulla permetta di accomunarle, eccettuata la presenza di un cospicuo numero di oggetti e il *medium* prescelto. Già in questa minima occorrenza tuttavia registriamo una diversità di non poco conto: benché si tratti di due video monocanale *Leitmotiv*, 2020, tiene assieme, come in uno *split screen* cinematografico, due riprese che si svolgono parallelamente, mentre *Effetti a distanza*, 2020, sviluppa un'immagine singola. Ben presto, però, ci rendiamo conto che anche quest'ultimo presenta una meno evidente piega interna: in alcuni momenti, infatti, l'immagine proiettata pur proseguendo nella sua evoluzione cambia improvvisamente formato. L'intermittente dilatarsi e restringersi dell'immagine appare riconducibile ad una differenza genetica: i *frames* di dimensioni ridotte nascono infatti come riprese video mentre quelli di proporzioni maggiori derivano da immagini statiche, animate a *passo uno*. Nonostante ciò, la distanza interna fra le due serie invece di alimentarsi tende a indebolirsi e a guardar bene anche le riprese video appaiono soggette a salti interni che a tratti ne interrompono la continuità. Qualche elemento inizia dunque, sottotraccia, a farsi strada fra le due opere, a dispetto delle differenze; come ci ricorda Deleuze, infatti, *solo ciò che somiglia differisce, solo le differenze si somigliano*.²

Entrambe i video inoltre propongono la provvisoria messa in posa di alcuni oggetti: una sfera bianca, bottiglie e ampolle in vetro trasparente (in *Effetti a distanza*) e una teiera, caraffe, sfere, candelabri, ventagli, due tele di modeste proporzioni -mostrate al *verso*- ed elementi vegetali (in *Leitmotiv*). Si profila allora l'ipotesi di ricondurre le due opere al motivo della 'natura morta'. Entrambe però, incorporando temporalità e movimento, paiono smentire la fissità tipica del 'genere' pittorico di riferimento che, come indicano le sue stesse definizioni nelle lingue neolatine e germaniche: *natura morta, still-leven, still life*... tende ad enfatizzare, sia pur attraverso un ossimoro, la staticità della composizione. Nello *statement* della 'natura morta' domina infatti un modo discorsivo, che non adopera il verbo ma procede per sostantivi e aggettivi, negando così ogni dimensione narrativa, che può emergere solo nel movimento che il verbo introduce declinandolo ai suoi 'tempi'.³

Osserviamo più da vicino i due lavori: lo schermo diviso a metà di *Leitmotiv* mostra quasi la stessa immagine, una sorta di 'natura morta' *raddoppiata* con un'unica variabile rilevante: gli oggetti,

¹ Cfr. Georges Didi Huberman, *La conoscenza accidentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011, p.12

² Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997, trad.it. G. Guglielmi, p.152

³ Cfr. Nadia Fusini *Un teschio fra gli ambasciatori*, Il manifesto 8/8/1987, p.11

della composizione di destra, sono investiti da un leggero soffio mentre quelli di sinistra appaiono perfettamente immobili. Sembra quasi di trovarsi di fronte da una parte, a una immagine video e dall'altra ad un *arrêt sur image*. Un arresto decisamente precario, destinato a non perdurare, di lì a poco, infatti, la composizione di sinistra implode ripiegandosi in se stessa, tramite crolli successivi, al termine dei quali resta sul piano solo una delle tele e qualche oggetto in posizione rigorosamente orizzontale ma... non abbiamo il tempo di abituarci a questo stato di quiete perché ancor prima che la teiera termini le sue oscillazioni, un movimento contrario giunge a controeffettuare il crollo e ripristinare la situazione precedente... e così *ad infinitum*.

Mentre gli oggetti di *Leitmotiv* paiono trarre linfa dalle proprie rovinose cadute provvisorie, inoltre, quelli di *Effetti a distanza* sembrano darsi il cambio senza alcuna soluzione di continuità, oscillando sul proprio centro di gravità, percorrendo delle piccole orbite che prefigurano una sorta di danza. Alla fine, però, continuo e discontinuo finiscono per accorciare le proprie distanze: a causa della loro stessa provvisorietà anche i crolli di *Leitmotiv* tendono, nella reiterazione, ad incorporare un *ritmo*. È, dunque, solo questione di tempo: se assistiamo alla proiezione per due minuti a prevalere saranno i crolli, se il tempo di permanenza sarà maggiore a prevalere sarà il ritmo e la catastrofe si trasformerà in oscillazione sul posto e modulazione.

Se in entrambe le opere si dà *natura morta*, questa deve essere intesa più che come rimando al *genere* come una sorta di *dispositivo generativo* che mira a spostare l'attenzione dal *risultato* alla *genesì* e, dunque, a ricondurre al centro della scena ciò che in una tradizionale *natura morta* resterebbe confinato a una fase preparatoria dell'opera. In ogni *natura morta*, in quanto assemblaggio artificiale però, gli oggetti -naturali e/o culturali- che siano non si trovano mai 'già là' come un albero su un prato ma sono accuratamente predisposti dall'artista secondo determinate regole compositive, prima della realizzazione. Nel nostro caso, invece -non avendo a che fare con dipinti- entrambe le operazioni mirano a sospendere la conclusione del procedimento per focalizzare la propria attenzione sui successivi cambi di scena delle composizioni.

È quanto mostra, esemplarmente, sotto un diverso angolo prospettico, anche Tacita Dean in un film come *Still Live*, 2009 che pone al suo centro, tramite le fitte linee che si intersecano sui fogli di lavoro di Giorgio Morandi, l'esasperazione della cura con cui l'artista allestiva le proprie "scene". Morandi tracciava a matita le esatte posizioni degli oggetti da dipingere, studiando minuziosamente le possibili variazioni della composizione, annotandole con segni e lettere sui grandi fogli di carta che avvolgevano il suo tavolo di lavoro.⁴

Anche i video di Bettazzi-De Lorenzo mostrano una sorta di rete in divenire le cui connessioni non cessano mai di rinnovarsi. In queste opere proprio come in una "macchina autopoietica" che - secondo la definizione di Maturana e Varela- è caratterizzata, dalla mancanza di uno scopo esterno ad essa, la direzione non è mai già data, ma emerge *dal e nel* suo stesso procedere. Risulta pertanto abusivo qualsiasi tentativo di fissarne l'identità in un determinato stadio del mutamento. L'apertura, con la sua indeterminazione di principio, rientra infatti nella natura di questo tutto *in fieri*.

Siamo di fronte a due opere pensate per essere proiettate in uno spazio espositivo la cui specificità è definita dal fatto che saranno fruite da persone che vanno e vengono a intervalli imprevedibili e ciò finisce per ripercuotersi in maniera specifica sulla genesi della loro forma. Questa consapevolezza ha indotto le due artiste a realizzare proiezioni che assumono la tipica forma di brevi sequenze frammentarie, circolari e ripetitive. A causa del concatenamento aperto delle immagini appare dunque arduo identificare la struttura di un *loop* che si delinea come tale solo a posteriori. Solo dopo alcune visioni apparirà chiaro allo spettatore di star rivedendo qualcosa che ha già visto: una sensazione spaesante che contribuisce ad alimentare l'ambiguità della successione del *prima* e del *dopo*, rendendo i confini temporali tra presente, passato e futuro porosi e permeabili. Può Accadere allora di restare presi in una sorta di *incantamento*, in un movimento che non si configura più come movimento interno *all'*immagine ma come movimento *dell'*immagine. La dimensione 'narrativa', posta in secondo piano, si scioglie in favore di un movimento che, nella sua reiterazione, richiama

⁴ Attraverso tali tracce, trascurate e dimenticate, Tacita Dean racconta l'opera di Morandi, ricostruendone la costanza e il rigore delle fasi preparatorie.

la circolarità del tempo mitico, un tempo in-finito che favorisce una maggior fusione fra l'elemento plastico e la dimensione video. Finiamo così per assistere alla *mise en scène* di un evento che sembra annullarsi nell'istante in cui si compie, un evento immobile che rinasce instancabilmente dalle proprie ceneri. L'ipnosi che suscita questa continua resurrezione deriva dalla progressione di un *movimento stazionario*, quasi un moto *sur place* che mira a richiudere la mobilità nella immobilità, e viceversa. In entrambe le opere la ripetizione nasconde una sorta di *crescendo* trattenuto, che gioca con l'equivoco di un *progresso ripetitivo*, che non avendo scopo, non conducendo ad alcuna conclusione effettiva, ad alcuna totalizzazione, trova in sé la sua finalità. Neutralizzando la novità, la ripetizione 'incantatoria' dello stesso movimento scaccia l'irrimediabile, dissolvendo il peso di una storia irreversibile. È come se l'opera si mostrasse tacendo qualcosa e, contemporaneamente, si ripetesse moltiplicando, in un gioco di specchi le sue figure, in una sorta di ritornello incantato. Per quanto profondamente diversi, dunque, *Effetti a distanza* e *Leitmotiv* sono due opere video che spirano una paradossale armonia: dissonante e sincopata, il prodotto di un lavoro capace di incantare, per un attimo, il caos del mondo in un arabesco che, costringendo il movimento in figura, rende eterno il suo tremito. Partiti da una differenza apparentemente irriducibile fra due opere video realizzate a quattro mani ma stilisticamente distanti siamo giunti a enucleare alcuni elementi sotterranei che più che avvicinare dis-allontanano un'opera dall'altra, disegnando un percorso carsico e più interno alla genesi dell'opera che, in un certo senso, getta una nuova luce sulla decisione che ha condotto le due artiste, ad una collaborazione.

*

Provando ad allargare lo sguardo su altre opere realizzate singolarmente, nel corso del tempo, dalle due artiste, vedremo che un rimando alla 'natura morta' per quanto più frequente nel lavoro di Bettazzi non risulta assente, limitatamente ad un periodo circoscritto, nemmeno nel lavoro di De Lorenzo. Ci riferiamo qui ad opere come a quelle del ciclo: *Senza titolo (Rose)*, 1997 anche se non si tratta dell'unico episodio e basterebbe avvicinare *Dammi il tempo*, 2006 di De Lorenzo a *Still Life*, 2014 di Bettazzi per vedere emergere, sottotraccia, differenti punti di contatto, nonostante non si possa stabilire alcuna filiazione diretta tra le due opere. Siamo infatti di fronte ad una tangenza che si manifesta non tanto a livello stilistico e tematico quanto tramite elementi più sotterranei che riteniamo riposino su ciò che abbiamo nominato: 'dispositivo generativo'. Elementi che nel caso di De Lorenzo si strutturano attorno al nucleo dell'autoritratto e della presenza di un corpo assente, declinati secondo il paradigma temporale della metamorfosi mentre in Bettazzi attorno al ruolo dell'oggetto d'affezione, della *natura morta* e della memoria, declinati primariamente secondo il paradigma spaziale dell'installazione.

Non è, dunque, affatto casuale che elementi di contatto si riscontrino preferenzialmente quando entrambe rivolgono la propria attenzione al video o alla fotografia, utilizzati come una sorta di veicoli intermediali capaci di trasformare le immagini le une nelle altre.

*

Costruzione di un'immagine più che sua semplice cattura, la pratica fotografica di De Lorenzo pone a propria origine la *piega*: le sue prime opere -risultato di sovrapposizioni di negativi tratti dalle coeve sculture in feltro- scaturiscono infatti da una *duplicazione* interna all'immagine che non restituisce il soggetto ma lo *complica*, decostruendolo.

Prodotte da una spaziatura originaria, prive di un'unica matrice, le stampe dell'artista, rendono presente, attraverso una simmetrica ed enigmatica moltiplicazione delle pieghe costitutive del loro soggetto, il rivolgersi della scultura verso il suo *non-ancora*.

Ricondurre la consistenza delle opere plastiche nell'alveo del possibile, significa per l'artista sfidare dall'interno, l'idea di staticità connessa al concetto di scultura e, al contempo, offrire un'ulteriore *chance* d'esistenza alle proprie opere, mostrando *après coup* e con l'evidenza di "immagini cristallo" (Deleuze), che la sua scultura "ex-siste nella dimensione del possibile e non già

sopprimendola” (Cacciari). Tutto, infatti, nel suo lavoro tende a duplicarsi ed a complicarsi per tornare a vivere innumerevoli volte.

*

Qualcosa di simile avviene con le installazioni di Chiara Bettazzi in cui l’oggetto, prelevato da un contesto residuale, entra in un complesso gioco di spostamenti e sostituzioni, sino a farsi significante privilegiato che sussume tutta una serie di significati instabili, entrando in una catena diacronica, aperta verso il passato e il futuro e dunque virtualmente infinita. Tra gli oggetti d’affezione continuamente reimpiegati dall’artista in sempre nuove combinazioni circola qualcosa di comune, ma la circolazione di questo qualcosa non fa che confondere le tracce, facendo scivolare i significanti su un terreno poco sicuro che si colloca ai confini della ricerca plastica. Il potenziale sovversivo di queste installazioni deriva dal fatto che non si propongono come una rappresentazione *in più* ma, all’opposto, se è possibile dire così, come una rappresentazione *in meno*, come un modo di distanziare la rappresentazione basato su una decostruzione delle regole interiorizzate della consumazione dell’oggetto d’arte.

André Breton in un saggio dal significativo titolo *Crise de l’objet* scrive che i poeti e gli artisti “hanno il potere di elevarsi al di sopra della considerazione della vita manifesta dell’oggetto, che generalmente costituisce un limite. Al contrario sotto i loro occhi, l’oggetto, per compiuto che sia, ritorna ad un’interrotta serie di *latenze* che non gli sono peculiari ed esigono la sua trasformazione.”⁵

Da qui deriva forse la costitutiva ‘apertura’ delle installazioni di Bettazzi che pur rifacendosi allo spazio della rappresentazione ne travalicano al contempo i limiti, tramite la *mise en scène* di un ‘disordine’ che, per usare le parole di Foucault, “fa scintillare i frammenti di un gran numero di ordini possibili, nella dimensione senza legge né geometria dell’eteroclitico.”

*

La mostra *Andature* si apre su *Entr’acte* un’inedita installazione *site specific* di Chiara Bettazzi: l’artista ha inserito in una nicchia architettonica preesistente un piano in vetro su cui sono posizionati alcuni oggetti e, dislocate davanti a questo, due colonne di oggetti sovrapposti, una delle quali ospita mimetizzato un proiettore: siamo posti di fronte a ciò che potremmo definire il *set* di una *natura morta* che attende di essere immortalato, simile a quello che, in veste di foto incorniciata e in formato 1:1 è esibito, in una sorta di *mise en abyme*, tra gli oggetti, sul piano interno della nicchia.⁶ È sufficiente però sostare alcuni istanti di fronte all’installazione per rendersi conto che questa è solo una faccia dell’opera: in breve, infatti, la foto si fa ‘schermo’ per una ulteriore serie di immagini proiettate che le si sovrappongono in trasparenza. L’operazione lascia così intravedere, in filigrana, la sua complessa stratificazione interna: la proiezione del fascio di luce del proiettore, in quanto prevalente fonte di illuminazione del *set*, trasporta, infatti, anche parte delle ombre prodotte dagli oggetti sul piano, trasformando la superficie della foto in una sorta di palinsesto. Accade però, di tanto in tanto -secondo un ritmo concertato dall’artista- che l’immagine proiettata coincida perfettamente con il proprio ‘doppio’ stampato e, annullandosi, restituisca l’installazione alla sua visione originaria o, infine, che il proiettore si limiti a veicolare unicamente la propria luce. In quella specifica occorrenza il fascio luminoso appare raddoppiato e la foto si trova, per la prima volta, a convivere con un gioco di ombre portate che si stagliano nitide al suo fianco sulla parete, in una suggestente compresenza di *Photographia* (scrittura di luce) e *Skiagraphia* (scrittura d’ombra). Pare, dunque, che con l’attuale installazione, perfettamente in linea con *Still Life*,⁷ l’artista abbia voluto sottolineare e tematizzare all’interno dell’opera l’evento del suo prodursi.

L’attenzione posta da Bettazzi sull’*operari* costruttivo, completamente calato nella dialettica aperta dei materiali e dei tempi che li declinano, sta a significare che, per l’artista, il realizzarsi graduale e

⁵ A. Breton, *Crise dell’oggetto*, 1936 il testo è reperibile in: *Breton e il surrealismo*, a cura di I Margoni, Mondadori, Milano, 1976 pp.594-598.

⁶ La foto -per dimensioni e soggetto- richiama anche la recente serie di foto esposte nella personale *Still life* BBs di Prato ... così come le colonne rimandano in piccolo alla installazione ambientale proposta dall’artista alla galleria nazionale di Roma nel contesto della mostra *Il mondo infine...* a cura di ...

⁷ ma a cui si aggiungono la fotografia nella sua materialità di stampa e un gioco tra fisso e animato,

per così dire performativo dell'opera diviene momento integrale ed indissolubile della sua stessa costituzione, che l'aspetto genetico-produttivo che si sviluppa e si estende nel suo farsi sia, esso stesso opera e, infine, che nell'opera realizzata dimori ancora un possibile irrealizzato, che le successive soluzioni prescelte dall'artista non invalidano, verso cui anzi accennano, con una battuta *in levare*. L'installazione si offre dunque come progressiva messa a punto di una forma che renda problematica l'idea stessa di opera compiuta. La sua continua mutazione interna è, infatti, poeticamente assunta dall'artista come volontà di restituire l'opera al suo possibile, senza bloccarla in un unico accadimento costituito. Resistendo ad ogni tentativo di sintesi, rifuggendo da ogni idea di totalizzazione *Momento di passaggio* apre così la propria forma a un'indecidibilità che la fa apparire, contemporaneamente, stessa e altra, conclusa e interminabile.

*

È questa un'attitudine connaturata anche al *modus operandi* di De Lorenzo che, da sempre, pensa la forma e la presenza dell'opera nella sua dimensione verbale più che in quella sostantivale, dunque, in termini di potenzialità piuttosto che di absolutezza. Per De Lorenzo, infatti, l'origine di un'immagine non è mai semplice, diretta (in principio non c'è l'uno ma la diade): l'opera si configura dunque come il prodotto di un lavoro di raddoppiamento, spaziatura e metamorfosi dell'origine. È quanto testimonia in questa mostra un'opera come *Gag 2019-2021*, che scaturisce dall'elaborazione di *imput* pregressi restituiti a nuova vita. Le tre figure che la compongono traggono origine da un omonimo video del 2019 in cui l'artista è ripresa in *plongé* da una videocamera statica che, posta sopra la sua testa, si limita a registrare le oscillazioni sul posto del proprio corpo: movimenti quasi impercettibili come del resto indicano, *mutatis mutandi*, le tre sculture che -derivando da tre *frame* del video- variano di poco la propria forma.

Non c'è da stupirsi allora se lo spettatore di *Andature* impiega del tempo per identificare il soggetto delle sculture deposte direttamente al suolo dall'artista. Si tratta di un indugio simile a quello che assaliva lo spettatore dell'omonimo video nel cercar di decodificare l'astratta e semovente forma nera che -prima di comprenderne la genesi- si stagiava, come una sorta di macchia, su una mappa di sfondo. Anche il soggetto delle tre sculture risulta, infatti, oscuro sin quando lo spettatore non si trova in una giusta prospettiva di visione, solo allora -quando la restituzione plastica dell'immagine video rende possibile il riconoscimento- il *guardare* si trasforma in *vedere*. Benché nel passaggio dall'immagine bidimensionale a quella tridimensionale, le sculture -grazie alla loro disposizione a ventaglio nello spazio- mantengano un legame più diretto con la visione 'manierista' di un corpo disteso, se ne discostano radicalmente se colte da un punto di osservazione non predeterminato. Permane infatti intatta la possibilità che da un diverso punto di vista ognuna di esse ci offra una visione astratta e mutevole in cui i piani sovrapposti e paralleli che stratificano la figura emergano in primo piano sino ad annullarla. Prodotte da una stratificazione di spessi fogli di carta cotone incollati l'uno sull'altro queste sculture mostrano infatti, alternativamente, sia il loro farsi sotto il nostro sguardo sia il loro retrocedere *à rebours* verso l'orizzonte dei propri materiali costitutivi, ponendoci così di fronte ad una tensione costruttiva che si specchia nel suo possibile mancare.

*

È un'analogia tensione ad alimentare concettualmente anche le installazioni di Chiara Bettazzi, costitutivamente basate su serie apparentemente contraddittorie: *trovare/assemblare/realizzare*, in cui la presenza dell'oggetto trovato rischia sempre di apparire esteriore a qualsiasi decisione costruttiva. Anche se in queste installazioni a dimensione ambientale⁸ l'oggetto trovato svolge sempre la funzione di oggetto ri-trovato ed è ri-pensato come figura, non assume mai integralmente la veste di un oggetto artistico tradizionale, poiché la sua presenza continua a manifestare una irruzione del caso nel recinto stesso dell'opera. Il problema che qui si pone non è tanto sapere cosa l'oggetto -coinvolto in un progetto metamorfico infinito- significhi, quanto piuttosto *come* funzioni, in quali relazioni entri e che effetti produca.

⁸ Pensiamo a quelle realizzate per la galleria nazionale, il castello di Ama, Villa Romana...

La decontestualizzazione di un oggetto, implicita e fondante nelle installazioni di Bettazzi, implica sempre una sua ricontestualizzazione. Il segreto dell'artista sta nella sua capacità di utilizzare ogni cosa, ogni incidente, per quanto lontani possano apparire e di assimilarli al suo progetto "allo stesso modo" in cui -osserva Valery- "tutto serve da arma per un uomo aggredito".⁹

Quel che queste installazioni mettono in dubbio, infatti, non è tanto la possibilità di un utilizzo o un riferimento diverso e più tradizionale per quegli stessi oggetti quanto la credibilità stessa di un contesto che ancora la loro ricezione ad un uso la cui fissità non ammette spostamenti. Per l'artista il mondo, la realtà appaiono sempre presi in una esperienza, in un movimento di interpretazione che li contestualizza secondo una rete di differenze e di rinvii. Prelevare un oggetto o un'immagine e inserirli in una nuova catena significativa, interrompendo i loro rapporti con il contesto originario, è -come indicano *collage*, appropriazioni e citazioni- un procedimento frequente nell'arte moderna e contemporanea ma nelle installazioni di Bettazzi questo potenziale di innesto sembra esplodere senza freni e, nel momento stesso in cui non vi sono limiti a questo potere, diviene evidente la natura creativa di un'operazione in cui la ricontestualizzazione implica costantemente una ri-significazione. Il senso inquieto del possibile che guida l'artista, moltiplicando le caratteristiche di un oggetto, concepisce il sapere e il pensare sempre inscindibilmente legati al fare e al trasformare.

*

L'apertura al *medium* fotografico condurrà De Lorenzo verso l'impiego del video, quest'ultimo, diversamente dalla fotografia, è primariamente impiegato come documentazione di pratiche performative che spesso vedono protagonista Ramona Caia, sorta di controfigura dell'artista, come nel caso di *Agile*, 2005 e di *Animazioni*, 2007 ma anche della complessa videoinstallazione *Dammi il tempo!*¹⁰ che, sottolineando un fertile scambio di procedure fra video e foto, segna una nuova apertura nella sua ricerca. In questa occasione l'utilizzazione del video sembra infatti abbandonare la vocazione documentaria, per incamminarsi sulla strada tracciata precedentemente dall'artista nelle stampe delle proprie sculture in feltro mentre, parallelamente, la fotografia, in un percorso inverso, pare adottare la modalità documentaria inaugurata dal video, con la differenza che in questo caso, trattandosi di 'autoritratti', protagonista delle foto è ora la stessa artista. È quanto accade, in modi di volta in volta diversi, in serie come *Distrazione*, *Mormorio* e nel dittico in mostra *Quasi me*. Qui, il lavoro che dà luogo all'immagine, incorporato nella stessa fase di ripresa, rende superflua ogni duplicazione, o inversione dell'immagine di partenza. Il tentativo messo in atto da De Lorenzo: dilatare l'istantanea fino a un punto di non-ritorno, è quello di dare consistenza al frattempo, all'invisibile del *fra*, ad un divenire che non diviene, che -nella serialità- sembra modulare incessantemente l'immagine più che modellarla. La performance dell'autoritratto tende così a fondersi nell'autoritratto come performance: assecondando il movimento del tempo nel suo fluire, l'artista involta, i connotati del proprio volto che, ruotando in se stesso, diviene una sorta di testa fantasma che fa evaporare l'icona, ri-velando una faccia nel suo dis-facimento.

Ritratti in un certo senso mancati, anticipati o ritardati, gli autoritratti di De Lorenzo affermano la loro paradossale specificità attraverso il rovesciamento della messa a fuoco. Fotografando una latenza portano in primo piano la grana dell'immagine, retrocedendo in se stessi per testimoniare il proprio accadere, ridanno un volto alla visione più che mostrare volti.

*

Anche nel caso di Bettazzi l'impiego della fotografia si dimostra nel corso del tempo sempre più dirimente: se il fotografico fa la sua comparsa nelle sue installazioni sotto le spoglie di un'immagine proiettata o di un video, come in *Collection 2011/13* in *Still Life*, 2014 in tempi più recenti, assume maggior centralità ed autonomia, adottando la forma materiale di una vera e propria stampa fotografica, come nelle personali: *A tutti gli effetti* e *Still Life 2020*. Ricorda D. Sarchioni che Bettazzi ha "sempre utilizzato la fotografia a fini documentari per registrare attraverso lo scatto

⁹ "Una sedia è una sedia, ma essa è anche scala, rogo, strumento di ginnastica, equilibrio, leva, gabbia, briglie (A è A è solo la formula dello sciocco. È solo una relazione logica)" Paul Valery II, 1029, in: Felice Ciro Papparo, *L'inquieto senso del possibile*, Napoli, Liguori, 1990, p. 215

¹⁰ Per l'analisi di quest'opera mi permetto di rimandare a S. Cincinelli, *Mancare la posa. Contrattempi*, in Daniela De Lorenzo, *Gli Ori*, Prato, 2007.

i cambiamenti tra un 'prima' e un 'dopo' nello sviluppo di un lavoro" 11 ma in un primo tempo si è trattato di un impiego indiretto, essenzialmente mediato dalla stampa tipografica di libri d'artista e *diari*, mentre in questa mostra come in quelle citate la foto fa il suo ingresso dalla porta principale, non tanto però per "sostituire l'assenza fisica degli oggetti" quanto forse per presentarsi essa stessa come oggetto fra gli oggetti come nell'installazione realizzata per *Andature*. Ci pare che, fatte salve tutte le diversità che distinguono un'immagine da un oggetto, la foto sia stata introdotta dall'artista nella sua ricerca per estendere all'area dell'immagine il proprio intervento. Riteniamo, in altre parole, che l'artista esporti nel regime delle immagini le stesse strategie decettive, tese mettere fuori strada i sistemi di attesa dello spettatore, già operanti nel suo regime installativo. Viste da una certa distanza, le foto di *Still Life 2020* appaiono in tutto e per tutto delle nature morte di sapore "fiammingo", ma è sufficiente avvicinarsi per cogliere immediatamente una rottura con la sintassi del 'genere', nella visione ravvicinata, infatti, come scrive A. Sarri, "la forma si ritira da se stessa nello stesso istante in cui penetra nello spazio della propria decifrazione".¹¹

Osservando da vicino le differenti serie fotografiche proposte in *Still Life*, *A tutti gli effetti e Decatrages*, ci rendiamo immediatamente conto che ciò che differenzia le une dalle altre non è tanto la variazione delle singole composizioni oggettuali quanto lo spostamento del punto di vista sotteso ad ogni ciclo: è come se le 'nature morte' proposte in *Still Live 2020* avessero subito un esplicito allontanamento in *A tutti gli effetti* e un radicale avvicinamento nelle foto attualmente esposte in *Andature*. Se le prime si relazionano ancora all'idea di una *natura morta* per quanto *sui generis*, le seconde nel loro allontanarsi dal piano di posa mostrano piuttosto un *set* in attesa di essere inquadrato, le terze, infine, assumendo la veste di dettagli automi e autosufficienti, si trasformano in vaghi trofei 'surrealisti' che, sospesi nel nulla, e decontestualizzati si allontanano perentoriamente dall'idea di natura morta.

È come se l'*ars combinatoria* di Bettazzi si incarnasse di volta in volta in una nuova e sempre provvisoria tipologia di 'natura morta' che lambisce il genere, rimando con esso, ma senza mai veramente incarnarlo. Una posizione in un certo senso analoga a quella che nel corso del tempo ha caratterizzato la dimensione dell'autoritratto in De Lorenzo e che in questa mostra fa da sfondo a opere come *Gag* e *Quasi me*. Il gioco con il genere instaurato rispettivamente dalle due artiste appare infatti in un certo senso speculare.

*

Nel lavoro di De Lorenzo, come abbiamo visto, tutto tende a *duplicarsi* e a *complicarsi* per tornare a vivere più di una volta. È il caso anche della pratica del ricamo che dopo un utilizzo ancorato ai primi anni '90 e legato a motivi architettonici torna a riemergere in anni recenti con il tema dominante dell'anatomia. Come se, dopo aver indagato magistralmente il corpo, tramite la presentificazione della sua assenza, con sculture in feltro ripetutamente declinate come spoglie e involucri di corpi sottratti alla vista, fosse ora giunto per l'artista, il momento di far guadagnare la scena non al corpo ma alla sua anatomia interna, è il caso del sistema venoso di una testa in *Come se*, 2018 e delle gambe in *Passo falso*, 2017. Bettina Della Casa, parla al riguardo di "esercizi di 'anatomia ricamata', tentativi di guardare al proprio interno, far luce nel buio delle proprie vene per far luce sulla propria ombra".

In un'analoga direzione paiono muoversi anche i due intarsi che formano il dittico in mostra *Dove sei*, 2020 che pongono al proprio centro i continui inavvertiti movimenti che l'occhio compie nella percezione: il dittico consiste in due disegni *sui generis*, che mirano appunto non a restituire l'oggetto della visione ma i movimenti dello sguardo impegnato a decodificarla. Tutto avviene come se l'opera si trasformasse in una specie di specchio (dotato di memoria) capace di restituire allo spettatore non l'immagine percepita ma la mappa dei movimenti (di andata e ritorno) che il suo stesso sguardo compie nell'esercizio della percezione, inducendo così lo spettatore -attraverso una stratificazione di linee sovrapposte- a riflettere sulla temporalizzazione che sottostà ad ogni visione.

¹¹ Alessandro Sarri, *A tutti gli effetti*, Villa Romana, Firenze, 2021

I tracciati grafici inscritti nel dittico di De Lorenzo -realizzati in forma di intarsio- rendono visibile - pur in maniera indiretta questo andirivieni. Accade infatti che nell'osservazione di un volto, di un paesaggio, di una figura si imponga uno schema essenziale, uno schema a priori, riconoscibile e decodificabile nei percorsi dello sguardo. Come in *Paripasso*, 2016 si ricavava lo schema di un volto che si avvicinava ad una sorta di incerto scarabocchio, così in *Dove sei* emerge la mappa delle successive focalizzazioni -colte nella loro dinamica successione- dell'avvicinarsi ed allontanarsi di una figura: in entrambi i casi, comunque, il risultato non appare molto diverso da ciò che potremmo cogliere se osservassimo il *rovescio* di un ricamo che nel *recto* appare perfettamente delineato. Risultato: l'opera sembra precorrere la visione compiuta anticipando il suo stesso delinearci.

Saretto Cincinelli