

L'evento immobile

Lo sguardo ostinato

Casa Masaccio \ 19.09 - 25.10.2009 \ San Giovanni Valdarno





Esporre il tempo

Saretto Cincinelli e Cristiana Collu

Cyprien Gaillard
Real Promenade
of Fictive War, 2004

Cos'è, nell'immobilità di una immagine video o cinematografica a inquietarci, ad apparirci, in un certo senso, innaturale, inadeguato per eccesso (?): era grosso modo questa la domanda che ci eravamo posti inaugurando *L'evento immobile*. La risposta, emersa dall'analisi del primo nucleo di opere proposto nella occasione¹, era che l'immobilità, trasmessa con mezzi per così dire "impropri", produce un "deficit" nel tessuto del senso, introduce nel discorso comunicativo un "in meno", capace paradossalmente di restituire all'immagine un "surplus" di presenza che la fa vacillare in quanto immagine-icona. È quanto ci pare constati, sia pur indirettamente, Jean Cocteau quando scrive: «Una casa fotografata e una casa filmata non si rassomigliano affatto. Per quanto non accada nulla il cinema registra lo stesso il tempo che passa». «Il cinema – sostiene infatti Deleuze – non ci dà una immagine alla quale aggiungerebbe il movimento, ci dà immediatamente una immagine-movimento»². Nella sua materialità la "pellicola" è realmente una collezione di istantanee, ma il film, in proiezione, e un film non esiste che in proiezione, le annulla tutte a vantaggio di un'unica immagine media, in movimento. Per Cristian Metz l'aspetto rivoluzionario del cinema è racchiuso tutto in questo paradosso: «Iniettare nell'irrealtà dell'immagine la realtà del movimento»³.

-
1. *L'evento immobile (contrattempi)*, a cura di Saretto Cincinelli e Cristiana Collu, Gavoi, MAN 2007.
 2. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 15.
 3. Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1989, p. 30.

«l'*immagine-movimento* è ostinatamente ricondotta verso la medusazione tipica dell'immagine fotografica, verso una staticità mancata, precaria e vibratile che proprio perciò tende a spostare l'attenzione verso la dimensione temporale, sonora e strutturale dell'immagine»

Ma allora cosa accade quando, come nei primi video di Rossella Biscotti o di Luca Rento, macchina da presa e soggetto "ripreso" si immobilizzano stregandosi a vicenda in una sorta di gara delle "belle statue"? Accade che "l'*immagine-movimento*" è ostinatamente ri-condotta verso la medusazione tipica dell'immagine fotografica, verso una staticità mancata, precaria e vibratile che proprio perciò tende a spostare l'attenzione verso la dimensione temporale, sonora e strutturale dell'immagine. Se Barthes può affermare che «il noema della fotografia si altera quando quella fotografia si anima»⁴, possiamo parafrasarlo asserendo che, allo stesso modo, il "noema" del cinema (o del video) si alterano quando l'immagine si immobilizza. Il cinema, infatti, è tutto tranne che un'arte dell'istantanea; una inquadratura, per quanto immobile e piatta possa essere, non sarà mai la condensazione di un momento unico, ma sempre la traccia di una durata. Diversamente da una foto, il fotogramma non restituisce una "posa" ma un singolo istante, solo uno dei tanti di cui si compone un movimento. In questo è dunque un parente prossimo della cronofotografia di Marey e Muybridge. Il cinema riproduce il movimento in funzione del "momento qualsiasi", cioè in funzione di istanti equidistanti scelti in modo da dare l'impressione di continuità. Ogni altro sistema, che riproduca il movimento attraverso un ordine di pose proiettate in modo da "trasformarsi" le une nelle altre, è estraneo al cinema. Lo si vede bene, precisa Deleuze, quando si cerca di definire il cartone animato: se quest'ultimo «appartiene pienamente

4. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

«Più che fermare il tempo, congelarlo, medusarlo in un istante significativo certe opere cinematografiche o video *fermano*, *rallentano* o *sospendono*, nei limiti del possibile, il movimento interno all'inquadratura prescelta: ciò non significa però fermare il tempo ma, all'opposto, in un certo senso, *esporlo*»

al cinema è perché il disegno non vi costituisce più una posa o una figura compiuta, ma la descrizione di una figura che si sta sempre facendo o disfacendo attraverso il movimento di linee e di punti presi a istanti qualsiasi del loro percorso. Il cartone animato... non ci presenta una figura descritta in un movimento unico, ma la continuità del movimento che descrive la figura»⁵. Il cinema è dunque, per il suo stesso dispositivo, una negazione "dell'istante rappresentativo". "Quell'istante pregnante" che, a partire dalla sua teorizzazione nel *Laocoonte* (1766) di Lessing, tanta parte ha avuto nell'elaborazione di numerose teorie pittoriche e fotografiche. Al cinema l'istante si produce soltanto, incessantemente circondato da altri istanti, tant'è che una ripresa continua e priva di tagli "imbalsama il tempo" (Bazin). Nella ripresa cinematografica il tempo più che rappresentato è "duplicato" e ri-presentato, ed è proprio ciò a permettere la possibilità del *loop*, un infinito rispecchiamento dell'immagine in se stessa, un movimento che, risorgendo continuamente dalle proprie ceneri, produce una sorta di incantamento, una oscillazione che finisce per trasformarsi in ritmo. Più che "fermare il tempo", congelarlo, medusarlo in un istante significativo, certe opere cinematografiche o video "fermano", "rallentano" o "sospendono", nei limiti del possibile, il movimento interno all'inquadratura prescelta: ciò non significa però "fermare il tempo" ma, all'opposto, in un certo senso, "esporlo". È quanto mostra la video installazione *Slow Life* (2003) di Gary Stevens, in cui l'estremo rallentamento di anodine azioni umane (indossare una giacca, scendere una scala, ecc.) è ottenuto non, come potrebbe apparire a prima vista, tramite *slow*

5. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 17.

motion ma esclusivamente per via performativa, grazie a un infinito rallentamento dei gesti fisici dei personaggi, come evidenzia il fatto che, contrariamente alle azioni umane, il moto degli accadimenti (le fiamme del caminetto, lo scorrere dell'acqua, ecc.) si svolge invece in "tempo reale", creando così un cortocircuito fra due temporalità simultanee e apparentemente incompatibili. Non casualmente Dominique Païni, ha potuto scrivere «certains artistes se sont emparés de l'image animée pour exposer un nouveau "matériau": le temps»⁶.

Crediamo che la maggior parte delle opere che presentiamo e che abbiamo proposto nelle precedenti edizioni di *L'evento immobile* si caratterizzino più per questa paradossale volontà, eminentemente video-cinematografica, di "esporre il tempo", che per quella tradizionalmente fotografica che consiste invece nel fermarlo. Nella (quasi) immobilità o nella reiterazione infinita del *loop*, il tempo non si ferma ma evidenzia il suo trascorrere.

Sulla scorta di alcune suggestioni scaturite da una recente rilettura di un saggio di Agamben⁷, ci pare di poter ipotizzare che l'immagine tendenzialmente immobile, veicolata tramite cinema o video, sia, nella sua intenzione più profonda, la ferma rivendicazione di una esperienza del "possibile".

Nelle immagini quasi statiche di Luca Rento, così come in quelle in *sur place*

6. Dominique Païni, *Le retour du flâneur*, Art press, 255, 2000.

7. Giorgio Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993.

di Guido van der Werve,⁸ non si tratta infatti tanto di opporre l'immobilità al movimento quanto di spostare il baricentro dell'opera dal registro assertivo a quello incoativo, da quello dell'immagine che predica qualcosa di qualcosa a quello dell'annuncio, che non predica alcunché di nulla. Mantenendosi in sospensione, in una sorta di intervallo, l'immagine video e cinematografica sembra ricondurre il dato alla sua potenzialità: ciò che si mostra nella soglia tra movimento e immobilità non è dunque l'attrazione verso la stasi (di origine fotografica) ma il fantasma luminoso del possibile o per dirlo diversamente la *restitutio in integrum* della possibilità, che mantiene in bilico l'accadere e il non accadere: nella immobilità di una immagine video o cinematografica – per parafrasare una espressione di Agamben – ciò che potrebbe essere sfuma infatti continuamente in ciò che potrebbe non essere.

Qualcosa di analogo si verifica con “l'incantamento” del *loop*, un movimento che, non cessando di finire, non finendo di iniziare, ricade “interminabilmente” in se stesso, continuando a svolgersi in una sorta di fuori-tempo, una lacuna temporale che implica una cronologia che non accumula, non iscrive, non si totalizza, un tempo in-finito che, trasformando insensibilmente una “sospensione della narrazione” nella “narrazione di una sospensione”, introduce nell'opera un accento autoriflessivo. È evidente che l'effetto del *loop* risulta più immediatamente intelligibile in una

8. Ci riferiamo, essenzialmente, a *Nummer negen, the day I didn't turn with the world* (2008) e *Nummer acht, Everything is going to be alright* (2007).



Luca Rento

apparentemente nulla, 18 luglio 2004 17.18.32

ripresa breve e animata da un esplicito movimento interno, ma esso continua a restare operante anche in immagini tendenzialmente statiche, come in *da solo*, 23 agosto 2004 05.54.27 di [Luca Rento](#), in cui l'artista è ripreso immobile su uno scoglio ai primi bagliori del giorno mentre l'acqua del mare disegna un eterno mulinello alla sua base e un raggio di sole, all'orizzonte, resta caparbiamente fisso sul pelo dell'acqua senza mai poter sorgere, per mutare così definitivamente le condizioni di visibilità dell'inquadratura, assolvendola, appunto, da una sorta di incantamento. Manifestando troppo esplicitamente ciò che l'immagine custodisce invece gelosamente al proprio interno, la descrizione verbale non rende affatto giustizia all'opera, in cui l'immobilità del sole e il continuo riformarsi del mulinello non risultano infatti così evidenti: più che la chiara immobilizzazione di alcuni elementi, nel video avvertiamo qualcosa come "l'aura di una scomparsa", un "in meno" che non riusciamo a localizzare. Invece di esibire l'effetto sorpresa che potrebbe risultare da una immediata rivelazione, l'artista sembra attutirlo ad arte per trattenere l'immagine nel contrappunto del tempo, in un "vibrato" che "pare" non conoscere sviluppo. L'opera tende così a convertire "la vista in visione" e "l'apparenza in apparizione"⁹.

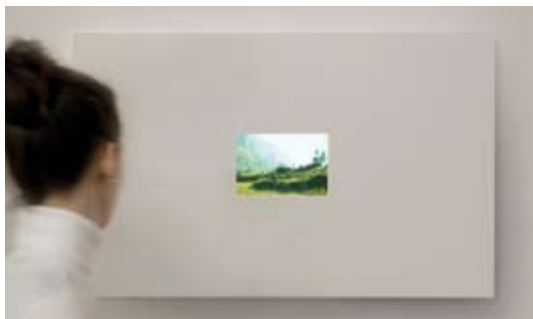
Più difficile risulta stabilire se si possa ancora parlare di *loop* di fronte a un'altra straordinaria quanto paradossale opera dello stesso artista: *nonna*, 1 ottobre 2004 21.51.51 che eternizza in un unico *frame* continuamente reiterato l'immagine in primo piano del profilo del volto della nonna morta.

9. Cfr. Jean François Lyotard, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995.



Paradosso che risulta ancora più radicale per il fatto che l'immagine appare priva di qualsiasi elemento sonoro, che in un certo senso giustificerebbe la sua trasmissione video. È ancora possibile in questo caso parlare di *loop*, o non sarebbe più indicato parlare di fermo-immagine o di eternizzazione di una istantanea? Il “noema” del cinema o del video restano ancora intatti di fronte alla contemplazione di una immagine così paradossale? La permanenza immutabile di una immagine non pertiene tradizionalmente alla pittura o alla fotografia?

Frequentemente incastonate in bianche cornici minimaliste, le immagini di Luca Rento, che si rifanno, sia pur in maniera indiretta, ai generi della pittura (paesaggio, ritratto, autoritratto, natura morta ecc.) e che spesso rifuggono gli stessi formati standard del video (16:9 e 3:4), possono trarre in inganno, apparire, se non come dipinti, a causa della loro luminosità interna, almeno come perfetti *light box*. Ma poiché non c'è passaggio fra mobilità e immobilità che non comporti una mutazione anche plastica dell'immagine, quando, dopo un periodo di prolungata attenzione, ci accorgiamo che le cime degli alberi di *apparentemente nulla*, 18 luglio 2004 17.16.32 oscillano lievemente nella brezza o che il petto del giovinetto dormiente ritratto in *giacomo*, 22 agosto 2004 05.54.51, è mosso da un impercettibile respiro, siamo colti da un moto di stupore, e ci ritroviamo





après coup e intempestivamente esitanti sulla natura dell'oggetto della nostra contemplazione, una esitazione che mette in crisi il meccanismo di visione già in atto: ciò che pensavamo essere una immagine fissa va completamente ripensato come stasi di una immagine animata. Le caratteristiche proprie ai due diversi regimi di rappresentazione si trovano così entrambe messe in questione, cioè rimesse in causa, assieme all'orizzonte delle nostre aspettative.

Attraverso il video siamo entrati, come ricorda Bellour, in un altro tempo dell'immagine, come se la plasmabilità che le immagini digitali di per sé permettono avesse reso di nuovo inevitabile la ridefinizione di un rapporto fra immagine in movimento e pittura.

Luca Rento

perdutamente, 1 agosto 2004 07.34.08



Su un'unica immagine si basa anche il film *Nummer acht, Everything is going to be alright* (2007) di [Guido van der Werve](#), che mostra l'artista camminare lentamente sulla banchisa dello spettacolare paesaggio del golfo finlandese di Botnia, inseguito dal movimento maestoso e quasi impercettibile di una enorme nave rompighiaccio che avanza lacerando l'algida e nivea lastra del mare artico su cui poggiano i suoi stessi piedi. Nell'immagine l'artista sembra ignaro dell'avanzare dell'enorme imbarcazione che lo tallona, ciò che acuisce l'idea romantica del suo isolamento. In questa sorta di performance "celibe", realizzata per la macchina da presa, a trionfare sembra essere l'elemento di sfida dei propri limiti che caratterizzava certe opere storiche della performance, un elemento che qui appare però debitamente depotenziato, nella sua esemplarità, da espliciti elementi di distacco e autoironia. La statica inquadratura frontale, effettuata da lontano, presumibilmente con un teleobiettivo, schiacciando la profondità di campo, trasforma infatti l'infinito moto senza meta del solitario protagonista in un paradossale avanzare *sur place*. Le opzioni di ripresa così come il passo (a un tempo ridicolo e sublime) e l'incoscienza del protagonista, cooperano, in un certo senso, a irrealizzare la portata di una sfida che risulterebbe inequivocabilmente potenziata da un susseguirsi di inquadrature laterali tese a mostrare la distanza reale tra quest'ultimo e la nave rompighiaccio o da particolari della lastra che si frantuma con il suo incedere. Il risultato di questa opzione antinarrativa è una straordinaria immagine fissa in movimento, insieme non-statica e non-dinamica, una sorta di moto fermo, di fantasia zenoniana sul movimento. All'interno di queste coordinate, che si manterranno stabili per tutta la durata dell'opera, l'unica minima variazione riguarda il misterioso, quasi automatico,

Guido van der Werve

Nummer acht, Everything is going to be alright, 2007



riallinearsi dell'artista sulla traiettoria della prua della nave, che peraltro avviene senza che quest'ultimo si volti mai a verificare la propria posizione. Formatosi come pianista classico, Guido van der Werve mira a elaborare un linguaggio visivo e concettuale diretto come quello della musica, in cui il paesaggio sublime svolge un ruolo determinante, come in questo caso, in cui l'immagine per composizione, ambientazione e rapporti di scala fra figura solitaria e sfondo naturale, richiama le opere del pittore tedesco Caspar David Friedrich, uno dei numi tutelari dell'artista, assieme al "concettuale romantico" olandese Bas Jan Ader, con cui Guido van der Werve, costantemente alla ricerca di modi per "re-incantare" il mondo, sembra condividere una innata capacità di lambire il pathos senza mai cadervi. L'uso della musica romantica, onnipresente nelle sue opere, in *Nummer acht* è per la prima volta assente: qui, a sottolineare l'azione, c'è solo il ripetitivo e ritmico rumore del frantumarsi della lastra di ghiaccio, scelta che dona all'andatura della minuscola figura del protagonista una dimensione quasi onirica che finisce per aprire una zona di indiscernibilità nella ricezione: lo spettatore percepisce il movimento ma non il suo avanzare, tanto che l'azione pare svolgersi fuori dal tempo, declinarsi secondo il modo obliquo del condizionale o quello spersonalizzante dell'infinito. È proprio questa sorta di moto aberrante a portare in primo piano la "durata" di un'azione apparentemente senza fine, ipnotica e meditativa, che sembra giocata a decostruire la classica figura cinematografica "dell'inseguimento".



La serie *Real Promenade of Fictive War* (“Residui reali di guerre immaginarie”) di **Cyprien Gaillard** comprende 6 film in 35 mm, realizzati a 32 immagini al secondo per ottenere un realistico effetto di *slowmotion*, che documentano interventi di Land Art realizzati in diverse ambientazioni ma che riposano su uno stesso dispositivo. In ciascuno, l’artista interviene violentemente su paesaggi, che richiamano la pittura romantica, per mezzo di estintori che liberano una spessa nube tossica di fumo bianco.

«Penso che questa magnifica espansione di fumo permetta allo spettatore di rinnovare la sua visione della scena quando poi il fumo si estingue e svanisce. Lo scopo degli estintori è infatti quello di “indebolire” il paesaggio per poterlo rivelare». Sedotto dalla bellezza dell’immagine, lo spettatore prende solo più tardi coscienza del gesto vandalico che l’ha generata. «La nube che si forma da questi estintori cancella letteralmente il paesaggio. In seguito questo viene ridisegnato, quasi come se la nube, che un momento prima lo ha annichilito, lo riportasse in vita e gli conferisse una dimensione più profonda. È qualcosa che ha a che fare con il processo di rappresentazione. Moltissimi paesaggi non sopravvivono a questo processo e, anche se possono essere stupendi, una volta che sono catturati e rappresentati da un artista muoiono. Il mio intervento distrugge il paesaggio ma in realtà gli permette di sopravvivere alla sua rappresentazione»¹⁰.

Gaillard riprende la nozione di entropia, che Robert Smithson ha più volte evocato nei suoi scritti, e con le sue opere mette alla prova una

Cyprien Gaillard
Real Promenade
of Fictive War, 2004

10. Dichiarazioni di Cyprien Gaillard estrapolate dall’intervista di Edoardo Bonaspetti, in *Mousse* n. 9.



certa immagine romantica, o supposta tale, della natura, filmando, in una successione di piani sequenza fissi e privi di sonoro, il processo di disordine e degradazione che succede a queste “esplosioni” silenziose. La polvere bianca, rilasciata dall’invisibile gruppo di estintori e che progressivamente avvolge la scena per poi disperdersi, “si manifesta come nuvola”, come “immagine stessa della potenza creativa e visionaria” che “Friedrich e i romantici avevano posto a sipario del mistero del sublime”, una nube che in Gaillard assume, come abbiamo visto, anche una esplicita valenza distruttiva: in *Real Promenade of Fictive War V* l’attacco avviene all’interno di un parco d’ambientazione settecentesca ed è rivolto contro un maestoso albero centenario, probabilmente destinato a perire dopo il devastante rilascio della nube tossica, ma «per i lunghi istanti in cui la cinepresa resta immobile su di esso, senza che neppure un alito di vento venga a disturbare la sua avvenuta cronostasi, l’albero sembra immagine di se stesso – osserva Elena Volpato –, appare come un’antica fotografia montata sullo sfondo di un parco a colori, come una incisione o un disegno applicato sullo schermo di un tempo diverso, più recente dell’albero, e insieme più quotidiano e prosaico. L’albero divenuto rovina neoclassica di se stesso appare «una gemma sospesa nel divenire del presente»¹¹.

11. Elena Volpato, *Cronostasi. Il tempo filmico e tempo fotografico*, Hopefulmonster, Torino 2009.



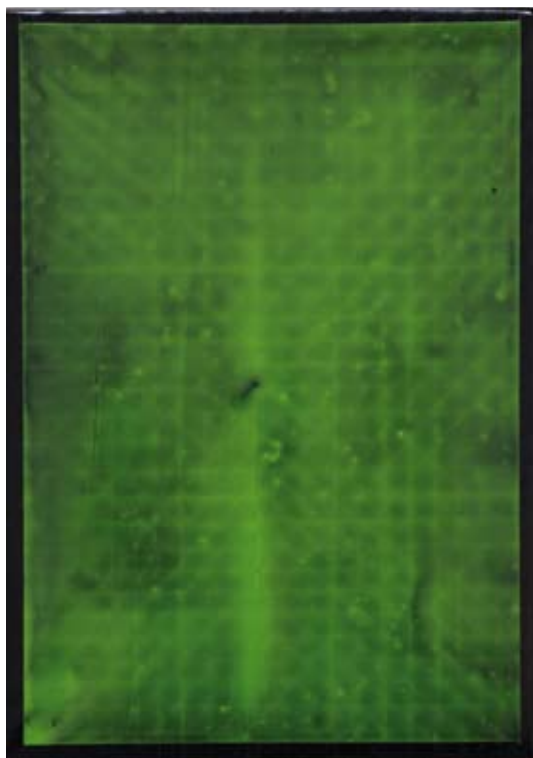
A prima vista niente appare meno immobile di *La mer* (2001) di [Ange Leccia](#) e niente meno dinamico di un dagherrotipo di [Carlo Guaita](#). Eppure, a saperli guardare per un tempo sufficiente, un qualche elemento di similitudine può affiorare anche fra opere così diverse: l'incantamento che scaturisce dal movimento di *La mer* tende infatti a metamorfosarsi in un dinamismo immobile e, all'opposto, la staticità del dagherrotipo mira a sfaldarsi in favore di una trasparenza che pare metterne in movimento i piani di colore sovrapposti, in una visione che ripercorre *à rebours* la stessa genesi dell'opera. Nei *Dagherrotipi* di Guaita, pitture monocrome di piccole dimensioni, realizzate passando e ripassando infinitamente sul supporto un colore diluito con una vernice finale trasparente, il colore non viene steso a pennello ma, per così dire, depositato sulla superficie tramite il contatto successivo e infinitamente ripetuto di ritagli di tela imbevuti di colore, lasciato poi sedimentare orizzontalmente, strato dopo strato. Osservate da lontano, queste opere appaiono piatte e riflettenti, mentre da vicino risultano assorbenti, sature e profonde. «Non raggiungono mai la definizione di una figura, ma è come se la anelassero nell'impossibilità» (Guaita). Il lavoro sulla luce così come le problematiche temporali (tempi di realizzazione e tempi di visione) sono motivi che, sia pur nella diversità degli esiti, accomunano l'opera di Ange Leccia e di Carlo Guaita, così come l'interesse verso la de-naturalizzazione del paesaggio, elemento portato esplicitamente in primo piano sia nel video *La mer* sia in alcuni *frottage* coevi di Guaita. In entrambi i casi lo spettatore non contempla un paesaggio (marino o celeste che sia) ma una sua visione singolare, una visione de-naturalizzata, astratta, da cui sembra essere evaporato ogni elemento rappresentativo.

Ange Leccia

La mer, 2001



Nelle nere cromie dei *frottages* di Guaita, le imperfezioni della stesura brillano come lontane costellazioni, intramando il bianco e il nero, senza confonderli, attraverso una dialettica in stato d'arresto, che non conduce ad alcun grigio, poiché il bianco, supporto risparmiato, recita il ruolo di un'assenza percepibile soltanto *après coup* (come resto di una copertura imperfetta) e che prende consistenza con l'ostinazione dello sguardo, proprio come in un cielo notturno, con il passare del tempo, innumerevoli stelle lontane. Nel video, necessariamente silenzioso, di Leccia, ogni elemento direttamente rappresentativo si dissolve tramite la semplice rotazione sull'asse di 90 gradi fatta subire all'immagine di partenza. Nel campo di visione profondamente trasformato, le onde, filmate dall'alto con un piano fisso, sembrano arrampicarsi in maniera verticale, simulando il disegno in continua mutazione di successivi, effimeri e inconsistenti profili montuosi. Nella ripresa *in plongé* che tende ad appiattire ogni esplicito rilievo del moto ondoso, il figurativo tende a trasformarsi in astrazione. L'interminabile flusso e riflusso sembra scaturire da un respiro interno dell'immagine. La schiuma bianca delle onde che si rovesciano sulla sabbia nera, coprendo tutto lo schermo, appare come una pittura *all-over* in eterna mutazione. Ange Leccia afferma «Mes pièces sont comme des sabliers, des moments qui s'épuisent et se régénèrent sans cesse», qualcosa di simile potrebbe dire lo stesso Guaita dei suoi dagherrotipi. Entrambi gli artisti mirano, infatti, con mezzi diversi ma con una comune ed esemplare economia espressiva a una sospensione e a un "incantamento" del tempo.



Carlo Guaita

Senza titolo (Lastre), 2009



Carlo Guaita

Senza titolo (Dagherrotipi), 2009

Emanuele Becheri

Temporale, 2009



Come in *La mer* di Ange Leccia, o nelle opere di Luca Rento, anche nel video *Temporale* di **Emanuele Becheri** non c'è un vero e proprio inizio, ma è come se la camera, dopo aver trovato l'inquadratura, fosse semplicemente stata accesa:

Notte, un'auto è colta già in movimento sulla strada che divide un quartiere urbano ma periferico, palazzi anni 70 con ingressi che danno su giardinetti, alcuni alberi e molte auto parcheggiate in strada. A illuminare la ripresa statica, in leggera plongée, uno dei lampioni dell'illuminazione stradale. Benché ostenti una fuga prospettica centralizzata, l'inquadratura non mostra una grande profondità di campo, la prospettiva appare schiacciata in se stessa e un raggio, un riverbero del lampione taglia di netto in due permanentemente l'inquadratura,

accentuandone la bidimensionalità. Alcuni lampi illuminano il cielo notturno preannunciando un temporale. Il margine alto dell'inquadratura di sinistra è rischiarato dal presumibile riverbero di un altro lampione che resta comunque fuori campo. Sui due lati della strada blocchi di condomini, le luci di alcuni appartamenti sono accese, il cielo notturno è a tratti fortemente illuminato da lampi: il vento soffia piuttosto forte e in lontananza si odono tuoni. La camera registra successivamente l'entrata in campo di una giovane coppia che sale in un'auto



parcheeggiata sulla strada e velocemente si allontana... il rapido transito un ciclomotore... il ripetuto sciamare di insetti o farfalle notturne che, attratte dalla luce del lampione fuori campo, transitano davanti alla mdp. Non accade niente di rilevante, la macchina da presa registra l'aumentare del vento che agita le fronde degli alberi in strada e il sonoro, in presa diretta, i rumori d'ambiente. Un uomo entrato in campo da destra si dirige verso la propria auto, forse per verificarne la chiusura, e torna immediatamente sui suoi passi. Non è chiaro se sia già iniziato a piovere. Un veicolo transita sullo sfondo. L'uomo torna di nuovo verso l'auto, la apre,

vi si introduce, esce e richiude. Lampi e brontolio di tuoni, ora piove distintamente, una vespa sfreccia velocemente nella strada, qualche rara presenza di passanti in campo lungo. Ombre di fronde d'albero agitate dal vento si riverberano sulle superfici dei palazzi. Un fulmine sbianca il cielo notturno, un'auto proveniente da una via secondaria attraversa orizzontalmente la strada. Ancora fulmini. Si ode distintamente il rumore della pioggia battente. Un'auto avanza al centro della strada, si ferma per far scendere qualcuno che velocemente si dilegua in un palazzo, poi fa una inversione di marcia e torna da dove era venuta. Parte il loop.

Il tono neutro della ripresa e la qualità dell'immagine in bianco e nero ricordano quelli di una telecamera di sorveglianza. Apparentemente niente di più lontano da un'opera. Il video sembra limitarsi a prelevare e reiterare *ad infinitum* un frammento di quotidiano: azioni prive di legame si susseguono senza produrre alcun evento, se non il preannunciato temporale che si verifica senza clamore. L'ottica dell'artista ricorda quella di Perec in *Tentativo di esaurire un luogo parigino*. «Il mio proposito – ha dichiarato Perec, presentando l'opera – ... è stato... di descrivere il resto: ciò che generalmente non si nota, che non viene ricordato, che non ha importanza: ciò che accade quando non accade niente, se non il passare del tempo, delle macchine e delle nuvole». Il video di Becheri appare per certi versi illeggibile come la realtà che ci mostra. La sua forza non consiste tanto in esplicite qualità formali quanto nel condurci a pensare cosa vedremmo se ci mettessimo a guardare con uno sguardo simile. Insomma, per quanto suoni banale dirlo così, *Temporale* è un video che ci invita guardare in un modo inconsueto e che sollecita dunque anche “una modificazione dello sguardo” che rivolgiamo all'opera. Proprio perché siamo in presa diretta e non c'è alcun intervento nel profilmico, la macchina da presa, si trasforma in una sorta di specchio dotato di memoria che ci restituisce gli accadimenti senza alcuna ellissi o modificazione. La ripresa, priva di profondità e spessore, resta ostinatamente ancorata alla superficie, trasformando l'inquadratura in uno schermo respingente. L'oggetto di visione prescelto dall'artista sembra non avere un cuore, costituirsi come un oggetto muto senza eredità, privo di nessi e riferimenti, ostinatamente racchiuso nelle sue parti, suggestivo solo di se stesso

Emanuele Becheri
Temporale, 2009



e incapace di trascinare lo spettatore in un “altrove”. Tutta l’arte di Becheri sembra, almeno in questa occasione, consistere nel dare all’oggetto un “esserci” spogliandolo però da ogni qualificazione e determinazione che lo trasformi in un essere qualcosa. In una nota ancora inedita, Alessandro Sarri ascrive *Temporale*, definito “opera eminentemente video”, all’interno della «riflessione dell’artista atta a far funzionare il supporto riattivandolo in qualche modo contro se stesso» e prosegue «*Temporale* rilascia una sorta di muraglia acusmatica che non investe solamente la parte sonora... ma la visione intera attraverso un supporto in atto che sta sempre per nascere dentro alla morte dell’immagine... in una iscrizione in ritiro che non si posa in nessuna immagine... L’opera scoperchia così l’assillo di una immagine-supporto... una immagine impassibile che si redige come un verbale, dal reperto al referto, una immagine che prende atto sul proprio atto, senza regressione o conseguenza, una immagine-monologo(s), in attesa su ciò che è già accaduto e che perciò non accadrà mai, in altre parole, la lista nominale, ottusa, immodificabile, di ciò che permane insistendo, nonostante l’immagine»¹².

12. Alessandro Sarri, *Jetztzeit Temporale di Emanuele Becheri*, 2009, inedito.



Yo no queiro ver mas a mis vecinos (2006) di [Carlos Garaicoa](#) trasforma la semplice costruzione di un muro, che divide il giardino della casa dell'artista da quello dei vicini, fino a farla assurgere a metafora di tutti i ben più terribili muri di confine che separano o hanno separato nel tempo situazioni storiche conflittuali. Le immagini accompagnate dal *Pierrot lunaire* di Schönberg – una composizione in cui la voce recitante non intona le note, ma accenna la loro altezza, lasciandola poi cadere come se si trattasse di un parlato dalla curva di frequenza particolarmente ricca – presentano sinteticamente le diverse fasi della costruzione, restituendo l'azione in un bianco e nero rigoroso. Le immagini non si susseguono però senza soluzione di continuità secondo il modello della “trasparenza” e della “sutura” caro al cinema classico, ma si chiudono spesso e imprevedibilmente in un fermo-immagine che ci impedisce di lasciarci prendere in maniera acritica dalla narrazione. La pausa forzata a cui l'artista sottopone l'ultimo fotogramma della sequenza tenendolo come in sospensione, un istante di troppo, prima di sostituirlo, tramite dissolvenza incrociata, con la prima immagine della sequenza successiva, ci permette di esperire una dialettica in stato d'arresto fra immobilità e movimento. La conclusione del lavoro, che in un certo senso sposa l'atmosfera prevalentemente ironico-satirica schönberghiana, mostra un candido muro intonacato che non ha niente di bellicoso; l'immagine cede però presto, verrebbe da dire, contrappuntisticamente, il posto a foto fisse che non possono non riportarci ai precedenti fermi-immagine. Si tratta di foto che documentano barriere sicuramente meno innocenti: quelle stesse ricreate in miniatura dall'artista in *Ellos no quieren verme mas*, coeva installazione legata a doppio filo

Carlos Garaicoa

*Yo no queiro ver mas
a mis vecinos*, 2006



al video, che propone, appunto, la riproduzione in scala macroscopicamente ridotta di alcuni tratti dei muri che hanno segnato in tempi più e meno recenti la storia dell'umanità: dalla muraglia cinese al muro che separa le due Coree, fino a quelli che dividono Israele dalla Cisgiordania o il Messico dagli Usa ecc. In quella installazione, realizzata tra terrazzamenti e ulivi di un lembo di terra toscana,¹³ più che le antiche muraglie, equiparabili ormai a una sorta di innocui monumenti storici, a impressionare sono soprattutto i muri recentemente dimessi (Berlino) o ancora attivi, che nella loro crudezza fedelmente riprodotta, con materiali diversi (dal cemento, al ferro, al filo spinato) si pongono unicamente come barriere respingenti, nudi strumenti di esclusione o inclusione forzata, che scandiscono un racconto di negazioni e di privazioni della libertà. Garaicoa sembra così avvicinare, provocatoriamente ma non troppo, due avvenimenti diversi per invitarci a riflettere sulla funzione comunque separatoria che un muro, in quanto tale, persegue.

13. Installazione permanente realizzata al Castello di Ama, Ama Gaiole in Chianti.



L'intermittenza movimento immobilità che caratterizza il video di Garaicoa cede il posto a una sorta di "falso movimento" che modula integralmente il video *Dream House* di [Sejla Kamberic](#), opera che, oscillando fra pittura, fotografia e video, mostra l'immagine di una tipica baracca di un campo profughi della regione di Sarajevo, baracca che pare fluttuare tra paesaggi sempre diversi restando ostinatamente identica a se stessa. Come sembra indicare il sonoro, costituito da un continuo e pesante ronfare, lo sfilare in continua evoluzione dei numerosi ipotetici scenari, notturni e diurni, campestri e urbani, in cui la casa viene successivamente a ri-contestualizzarsi, sembra scaturire dai sogni dei suoi invisibili abitanti, sogni alimentati dalla legittima aspirazione e modificare la propria condizione di rifugiati. A proposito del suo video, Sejla Kamberic ha dichiarato «We are dreaming. They and I. Of different worlds, different circumstances. In our dreams, I'm not a refugee shelter, there are not refugees. I'm home, and they are people living in the home of their dreams»¹⁴. La permanente instabilità che caratterizza la modulazione del video, magistralmente ottenuta tramite il sottile intarsio di una immagine statica di origine fotografica in una scenografia fluttante di derivazione digitale, cede così il passo a una melanconica opera di denuncia politica e sociale, che non sposa direttamente una intenzione documentaria ma si manifesta obliquamente attraverso la sottolineatura di elementi apparentemente inessenziali ma rivelatori.

14. «Nous rêvons, eux et moi-même, de différents lieux, de différentes circonstances. Dans nos rêves, je ne suis pas réfugiée, il n'y a pas de réfugiés. Je suis à la maison, et des gens vivent dans la maison de leurs rêves».

Sejla Kamerić
Dream House, 2002





Adrian Paci

Centro di permanenza
temporanea, 2007

Protagonisti dell'opera di [Adrian Paci](#) potrebbero essere proprio gli invisibili abitanti della *Dream House* di Sejla Kamberic con i loro sogni di un futuro migliore. Come altre opere dell'artista, e in particolare *Turn On* (2004), *Centro di permanenza temporanea* (2007) ha la capacità di mostrarci, nel giro di pochi intensi minuti, la registrazione di un evento e contemporaneamente ciò che potremmo definire la sua "messa in posa": come nella precedente opera, girata in Albania, anche con questa, realizzata a San Francisco, siamo posti di fronte a una straniante e statica *mise en scène* di lontana ascendenza brechtiana che non si preoccupa di farci vedere realisticamente le cose ma di mostrarci come esse sono realmente. Immerse nel silenzio, sfilano in successione, una dopo l'altra, facce segnate dalla fatica, che salgono ordinatamente la rampa di un aereo, mentre il loro sguardo, perso nel vuoto, ci parla indirettamente delle loro storie personali. La fila sembra interminabile, il tempo trascorre in silenzio. Finalmente l'inquadratura si allarga e ogni volto, precedentemente scrutato in primo piano, trova la giusta collocazione in una sorta di severo *tableau vivant*: l'effetto "posa" è accentuato dal fatto che, mentre tutte le figure del gruppo sono in piedi, quella centrale appare seduta: il movimento in progressiva apertura della camera mostra infatti i suoi piedi che penzolano nel vuoto. Solo ora è possibile rendersi conto che di fronte alla rampa di salita non c'è (non c'è mai stato) alcun aereo. La situazione apparentemente assurda ma fortemente rivelatrice che viene a crearsi accentua la desolante immobilità delle comparse costrette appunto in quella traumatica permanenza temporanea, sospese in un tempo senza futuro. L'opera termina con varie inquadrature in camera lunga che si concludono ciascuna con una dissolvenza al nero e mostrano da differenti prospettive la rampa, stipata di migranti, immobile al centro di uno spiazzo vuoto



dell'aeroporto. Sullo sfondo il regolare traffico di aerei in atterraggio o in decollo, il cui rumore diviene, almeno metaforicamente, assordante. Paci ci restituisce così, tramite una immagine paradossale ma di grande forza simbolica, statica e, al tempo stesso tesa, muta e contemporaneamente eloquente, l'odierna disperata condizione di migranti e *sans papier*. Difficile immaginare una metafora più potente e diretta per esprimere una rigorosa tematizzazione della mondializzazione a due velocità che affligge la nostra società dividendo la popolazione tra turisti e migranti. L'immagine di Paci appare segnata da un forte atteggiamento iconografico,

come se l'artista «stesse tentando di inscrivere – suggerisce Edi Muka – un messaggio in una immagine in movimento senza una storia». Del resto, lo avevamo già visto con *Turn On*, non c'è alcun bisogno di una storia per trasmettere «l'icona di una condizione sociale disperata». «Riducendo i dettagli – sottolinea l'artista – il discorso si amplifica e si estende a una condizione che riguarda tutti e che ci costringe a ragionare su cosa vuol dire per ciascuno di noi appartenere a un contesto». Il titolo dell'opera, *Centro di permanenza temporanea*, non può non rimandare lo spettatore italiano alla recente polemica politica. La potente metafora di Paci, realizzata tra l'altro in tempi non sospetti, sembra, infatti, alludere profeticamente ai recenti provvedimenti legislativi che, nel nostro paese, tendono a prolungare oltre ogni misura il tempo di permanenza “temporanea” degli immigrati clandestini in strutture assolutamente inadeguate.¹⁵



15. Le citazioni di Adrian Paci e Edi Muka, contenute in questo paragrafo, sono estratte dal catalogo della mostra *Adrian Paci*, a cura di Angela Vettese, Galleria civica di Modena, 2006, Ed. Charta, Milano 2006.

Adrian Paci

Centro di permanenza
temporanea, 2007



Atti unici

Alessandro Sarri

Non è altrove che il senso si assenta, ma proprio qui.

Jean-Luc Nancy

Prendere atto

Si può dare una sorta di approccio alle visibilità senza l'alibi della visibilità stessa?

Ma facendo questo che ne sarebbe del concetto stesso di approccio?

Per non parlare della visibilità. È possibile continuare a vedere nonostante ogni invisibilità? Posto che in questo caso con invisibilità cerchiamo proprio di enucleare una sorta di visione, diciamo così, cinematografica, e cioè di montaggio, a posteriori, a cose fatte, una visione strutturalmente anacronistica, di ritorno.

Esiste allora ciò che si potrebbe definire una visione ostinata? Che tipo di visione è una visione che non si rimuove, freudianamente parlando, e che resta visibile nonostante sé, visibile nonostante i propri effetti, i propri stratagemmi dissimulativi preposti a coprire quello che non si può vedere? La visione sembra infatti divenire tale proprio nel momento stesso in cui si aggancia alla proprio atto apocrifo, alla prensione che fa a meno di se stessa, divenendo "in tempo reale" quello che Warburg chiama "la sopravvivenza", il sorvolo che rumina e decanta da sempre ogni flagranza in un anticipo "sotto forma" di una flagranza che sposta sempre un po' più in là la propria irrevocabile effrazione.

È esattamente nel punto in cui la visione cade sotto i colpi di sé che essa libera gli anticorpi che la reificano annullandola nella palindromia della comparizione, nella materializzazione spettrale che cerca di tenere in vita qualcosa di sempre già morto. Ma allora esiste una visione che non cede alla propria pressione dissipativa che instancabilmente ricompone la salma della propria sparizione? Esiste lo spazio per un qualcosa che resta la visione che sta tra la visione e se stessa?

Una visione che non ha bisogno della propria visione per esserlo assolutamente, integralmente, implacabilmente. Una visione che, con le parole di Nancy, apra sulla propria "dischisura", in altre parole che non apra né sulla propria apertura

né che chiuda sulla propria apertura. Essa non ha bisogno di iniziare per essere già conclusa; essa è la visione che non mette inizio a nulla, già finita, già vista nonostante tutto ciò che potrà arrivare sia pure sotto le mentite spoglie di un lutto perennemente posticipato. Un'opera senza questo lutto è quasi l'impossibile dell'opera, scrivevo altrove. Un'opera che non si suicida proprio per mettersi al sicuro attraverso ciò che la riafferma in una inevitabile orfananza, stenta quasi a definirsi tale. Che cos'è infatti un'opera che non si assimila né si diversifica? Un'opera che non progredisce ma non regredisce? Una specie di passato puro, senza divenire, l'interruzione che non taglia nulla se non la propria impossibilità di tagliare senza tuttavia configurarsi in una durata e che resiste nella propria incapacità di resistersi?



Yael Davids: l'atto transitivo

La visione, come l'atto non sa poiché "si" sa, detto altrimenti essa appare adesso laddove non sarà mai apparsa, nell'attimo finito di ciò che accade al riparo del proprio repentaglio, ossia dell'ennesimo lutto, dell'ennesimo olocausto a cui immolarsi per vivere della sua dipartita. L'atto è incagliato nell'atto di sé che non avanza né indietreggia, esso è solo l'aver-luogo di una (d)istanza d'atto senza alcun avvento determinabile, non avendo nessuna essenza, «non avendo che da "esserci", in questo ci che non gli preesiste e non gli è esterno», scrive Badiou.

Face di [Yael Davids](#) mostra appunto il clinamen inoltrepassabile che l'atto sconta a discapito di sé. In questo video si assiste a una sorta di proto performance che consiste in una ragazza seduta perfettamente immobile su di una sedia. Tutto sembra in effetti cospirare a una sorta di tableau vivant ma tuttavia qualcosa stenta a non muoversi. In effetti più che movimento potremmo definirlo uno stato di motricità, una semovenza. Un movimento che si muove da fermo senza nessuna stasi da cui prendere le mosse. Ci accorgiamo solo dopo molto tempo che la capigliatura della ragazza è in realtà una parrucca alla quale è stato applicato un minuscolo motore che la fa girare impercettibilmente su se stessa creando una sorta di anamorfosi vivente. L'atto qui sopravvive – prima e attraverso sé – nell'immobilità dinamogena che muore nel momento esatto del proprio *fiat lux*. Esso è assoluta dia-cronia che nessuna memoria può restituire alla presenza di un presente. Il presente, in questo lavoro, è sempre già esautorato dal ronzare anonimo della macchina atto(riale) che, per dirla con Carmelo Bene, fa la pelle alla pelle dell'azione. Sembra quasi di assistere all'evento assoluto che vuole che l'atto non si sfiguri che nell'atto che è già arrivato nonostante la propria precedenza, nell'immediatezza claustrale, interminabile che precede l'apparizione;

Yael Davids

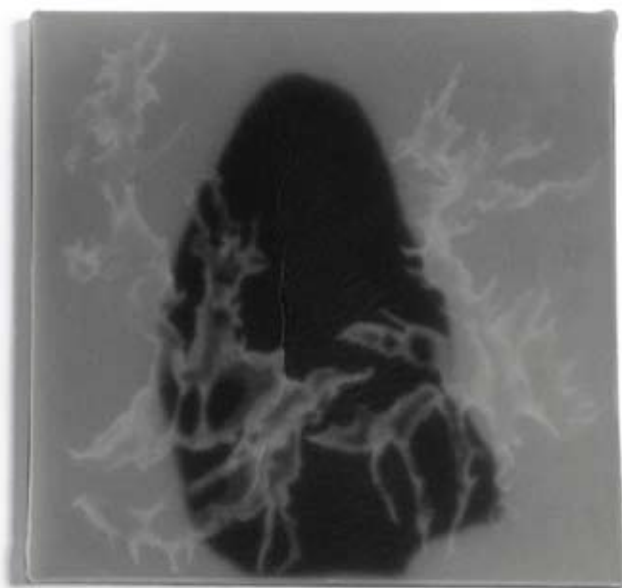
Face, 2000-2001



“l’autochiudentesi”, scriverebbe Hegel, di una anasemia incrostata all’evento subliminale che mostra meno il tempo dell’azione che lo spazio dell’atto. Come fare per rintracciare l’atto che si raggiunge in ciò che si respinge attraverso sé in un transitivismo incessante? In questo video di Davids l’atto non possiede una presenza propria essendo proprio la presenza già presen(ien)tificata di sé, escrescenza di presenza che si ribalta in totale assenza di rapporto; separazione infinita dell’atto che si dà ciò che è ma prima si sopprime nell’evento “integrale” sempre già (arre)stato di sé di cui è impossibile sbarazzarsi in quanto non ritorna e non salpa da alcuna “potenza d’essere”. L’atto in *Face* rifiuta ogni contatto, esso è l’in sé assolutamente neutro e separato da sé nella propria impossibilità di modificazione intransitiva; esso, esattamente come la morte intesa da Blanchot, «fa sparire radicalmente, ma non afferra».

Cristiana Palandri: l'atto virale

L'immagine-atto, l'immagine in atto sul proprio atto si riversa in tutto il lavoro di [Cristiana Palandri](#), una immagine che continua così, ancora con le parole di Nancy, «a mettersi a finire senza fine». Essa sembra sprofondare in una specie di sindrome astenica che impedisce sia al segno di diventare se stesso sia alla traccia di dissimulare le proprie tracce attraverso un lutto consustanziale. La *Diatomea* diviene l'organismo che blocca la propria desistenza mentre la riafferma senza scarti di sorta. Il gesto pare bloccarsi per sbloccare proprio il blocco che lo libera. Questo blocco del gesto indagato a vivo dalla paraffina che fa durare la durata appena l'attimo necessario alla propria esclusione, si potrebbe definire un gesto non necessario, un gesto senza la domanda della propria risposta, che non dovrebbe essere posto e che non dovrebbe essere lì. Questo "non dovrebbe" però non deve assolutamente essere pensato come un impedimento o peggio ancora un tabù, esso si riferisce, se può eventualmente riferirsi a qualcosa, a un qualcosa che sfugge magari per troppa presenza, talmente presente da non esserci mai stato, né come anticipo né come ritardo. Il gesto innescato dalla Palandri resta paradossalmente in sospensione sulla propria sospensione, in questo caso sospensione che non sospende niente tranne forse ciò che non potrà mai non divenire. Il segno, in questo lavoro, consiste ed insiste proprio nel passato che non è mai passato; alla lettera "passato" dove non cessa mai di passare. Quello qui presentato appartiene a un ciclo di lavori che Palandri chiama *Diatomee* (alghe unicellulari) e che consistono in una superficie in legno su cui viene deposto uno strato di gesso sopra il quale vengono tracciati segni a china, *Diatomee* appunto, che successivamente vengono coperti da una colata di paraffina che, attraverso il suo effetto-vetrino a densità variabile, inquina ogni rilievo percettivo atto



Cristiana Palandri

Diatomea, 2008

a distinguere il fuori dal dentro, lo sfondo e la figura, il prima e il dopo e non ultimo lo spazio e il tempo. Pur essendo ascrivibile alla stessa metodologia, questa *Diatomea* presenta delle caratteristiche affatto particolari. Se negli altri lavori della serie si avvertiva un seppur labile intento teleologico-procedurale, in questo lavoro si assiste a una vera e propria pulsione autogenerativa che dissemina nel lavoro tutta una pandemia di atti di iscrizione che, come dicevamo prima a proposito del gesto, si raggiungono solo là dove si fanno senza “fare altro”. In questa *Diatomea* infatti si scorge una macchia di tempera di acrilico nera, una “maculata concezione”, come scrive Tommaso Ariemma, che di fatto fa collassare e implodere qualsivoglia entropia ezio-logica. Questa macchia senza topos, questa macchia che fa macchia nel nucleo stesso di sé, ipostatizza quello che Giafranco Dalmaso ha indicato a proposito di ciò che nel *Timeo* di Platone corrisponde al nome di Chora, «un nome proprio dove tuttavia il proprio è una enigmatica x che ha per proprietà di non avere niente di proprio e di restare informe»; una sorta di “peccato germinale” che alluma il sostrato pullulante dell’atto che sta mancando dove passa senza passare mai. Ancora una volta nel lavoro di Palandri dall’azione passiamo all’atto, all’atto che concretizza in sé la presenza per sempre congedata e congelata nell’aver (avuto) luogo del suo luogo.

Paolo Meoni: l'atto contundente

Aver luogo del luogo, esattamente in quel luogo lì, di questo cerca di rendere conto la serie “fotografica” di [Paolo Meoni](#) intitolata *Dusty Faces*. L'artista parte da semplici diapositive di ritratti ai quali fa subire un procedimento assolutamente aporetico; l'atto fotografico in questi lavori riesce infatti a mostrare l'attimo impossibile che accade, già sempre accaduto, in tutto ciò che accade. Lo fa attraverso l'utilizzo dello scanner che Meoni riesce in qualche modo a ritorcere contro se stesso, disaggiustandone il funzionamento. Se normalmente la scannerizzazione della diapositiva contempla una doppia acquisizione di “dati”, e cioè dall'alto e dal basso, nella serie in oggetto questi risultano acquisiti solamente dal basso. Ciò provoca una sorta di suppurazione della superficie che non riesce a smaltire, a rimuovere i propri residui attraverso il procedimento precedentemente descritto atto a districare l'immagine dal “suo” spazio e dal “suo” tempo o detto altrimenti dal “suo” atto. Tutto s'imprime su questa pelle escoriata dall'atto che la coagula; il deposito di polvere, le impronte digitali lasciate dall'artista rendono infatti la flagranza impassibile di questo atto senza effetto che adesso non si limita a cristallizzare il tempo ma, ben più radicalmente, temporalizza la cristallizzazione. Ancora una volta l'atto subentra, già finito, nel tempo reale del proprio transito impossibile, esponendo l'incubazione di ciò che l'atto ha di “proprio” nella misura in cui non gli appartiene, nella misura in cui esula da se stesso “per mezzo” di sé. La soglia dell'atto in *Dusty Faces* lavora infatti contro se stessa attraverso se stessa, essa si denega come soglia in quanto già da sempre destituita di ogni retroterra su cui incidere e fissare il margine del proprio oltrepassamento.



Paolo Meoni
Dusty Faces, 2009

Tutto risulta bloccato nel proprio blocco inarrestabile, fissato com'è nella "ora" in cui l'atto fotografico s'incaglia nel mo(vi)mento "proprio" che (non) l'ha generato e che lo espone senza provenienza o destinazione. L'immagine si fa epidemia di una epidermide crivellata di cicatrizzazioni a ritroso, senza ferita inaugurale, cenotafio di un atto brulicante che nessuna immagine riuscirà mai a rendere esperibile; in questi lavori non abbiamo a che fare con atti mancati ma piuttosto con mancanze d'atto in quanto ciò che "da atto" non è già più qui poiché da sempre qui come atto del suo atto. L'immagine di Meoni è dunque questo non-atto dell'atto che scorre nonostante ciò che si dà e che permane esaurito nel proprio esaurimento, nel «non-tempo dell'intervallo nel quale è "possibile" che qualcosa né si muova né sia ferma, né sia in vita né sia morte», scrive Rocco Ronchi.

Paolo Meoni

Bound, 2008



Carlo Guaita: l'atto fossile

Il limite dell'atto dunque, quasi il suo improvviso che non sembra far parte del tempo in quanto è il tempo come parte, come partizione di atti (s)finiti dalla propria inscrivibilità, nella posa inesausta che fa di ogni atto la coazione della propria interruzione. L'atto che si blocca sulla soglia della propria apparizione, quindi fra il già apparso, l'apparizione e la vanificazione. I *Dagherrotipi* di [Carlo Guaita](#) rispondono, in un certo qual modo, a questa istanza paradossale che mostra ciò che si può definire il ricettacolo dell'atto. In effetti pare dispiegarsi qui una inesausta metastasi metonimica che, a partire dal *vulnus* pittorico, si diffonde ammorbando letteralmente di sé ogni risacca plastica. Il procedimento di questi lavori consiste in una sorta di stratigrafia cellulare di strati di stoffa imbevuti di colore mischiato con vernice trasparente che vengono disposti e successivamente tolti dalla superficie della tela creando così una serie infinita di atti di iscrizione che marciano appunto ciò che resta sempre fuori dall'atto quando l'atto è già dato.

Vista parziale della mostra
Compendio di Carlo Guaita,
Galleria Gentili, Prato, 2009



Cosa resta fuori dell'atto se esso è ciò che si dà una volta per tutte, senza scarti? Ciò che resta fuori è proprio l'atto del suo atto che s'inaugura sempre "dopo" e che nondimeno è tutto fuorché un rinvio, al limite il rinvio della propria finitezza che finisce così per non finire mai. Esso non è in eccesso rispetto al tutto ma è il tutto come eccesso, una volta per tutte. La potenza come atto del nulla, l'atto del proprio nulla che ha già da sempre strappato il potere dal suo impotere e l'atto dalla sua seppur indecibile destinalità. Un inconscio, un sintomo dell'atto che lo rivela nascondendolo? Un inconscio dell'atto che lo denega affermandolo? Prima accennavamo a una sorta di atto senza effetto, a una sorta di incarnazione disincarnata che preme al di qua del sintomo. Esiste ciò? Si può dispiegare un atto senza che esso non diventi, in quanto atto, il proprio effetto? Non si sfugge alla macchina, diceva Deleuze e questo è incontrovertibile. Credo infatti che la posta in gioco del lavoro di Guaita sia proprio questa, e cioè il tentativo, o meglio la tentazione, di rintracciare il nucleo in perpetua fissione del ricettacolo del gesto che lo fa consistere laddove il proprio evento coincide "finalmente" con se stesso in una fossilizzazione vivente. Questo evento si può osservare anche nella serie delle Lastre, lavori che consistono in una sottile lamiera dipinta di nero su cui viene disposto uno strato di pittura a olio e resina ed infine un foglio di carta velina. Ciò blocca, sutura l'atto nell'atto segregato nel proprio farsi che altro non sarebbe stato che l'atto che non gli appartiene in quanto l'atto non sarà che quel qualcosa che produce l'atto che verrà poi a distruggerlo. L'atto immemorabile che precipita nel suo atto senza venire esso stesso a l'atto è propriamente indimenticabile, inattuabile; un atto di pura vocazione?

Ane Mette Hol: l'atto (h)a luogo

L'evento che coincide con se stesso quasi espropriandosi sul posto attraverso sé, divenendo letteralmente la mise en abyme di se stesso. È giusto quello che appare in questi lavori di [Ane Mette Hol](#). Tutta la pratica dell'artista converge sull'idea di riproduzione, ma una riproduzione assolutamente irriproducibile che ripete proprio la propria impossibilità di riproduzione. Lungi infatti da riprodurre qualcosa, essa pare davvero riprodurre ciò che la riproduzione riproduce nonostante sé, ossia una specie di inclusione che subito ri(produce) il proprio rigetto celibatario. Chi pensasse quindi di avere a che fare con una sorta di detour antropico, credo non coglierebbe a pieno il ductus profondo che queste "riproduzioni di produzioni" cellulari innescano. Quando diciamo riproduzioni intendiamo appunto l'atto riproduttivo che, alla lettera, foderà dall'interno l'atto che lo redige. Esso si leva nel punto esatto in cui muore mediante la propria nascita sempre già venuta in presenza di sé nella potenza in atto che mette l'atto in potenza. La Hol sembra infatti cercare di riprodurre l'atto che rimane serrato nell'al di qua della sua esistenza apocrifa, nell'unica volta che accade senza mai scadere "nell'atto supplementare" che già lo disdice ribadendolo. In questa serie di lavori l'artista riproduce, direi transitivamente, fotocopie gettate via poiché errate o "riuscite" male, che vengono raccolte e minuziosamente replicate con l'ausilio di lapis e carboncino. Altre volte l'artista "si replica" con varie tipologie di cartoni usati o meno, bloc-notes, pagine di libri, etichette che, similamente alla pratica precedentemente intravista in Guaita, innescano un bolo metonimico che s'incaverna nell'interno riprodotto come infestandolo dall'interno, facendolo cortocircuitare sia come mera matrice sia come mera copia. L'atto si sventa così dalle sue conseguenze, dalle proprie ritenzioni, dai propri rinvii, continuando

Ane Mette Hol

Untitled (Large reproduction of photocopy), 2005 - no. 3



in questo modo a esser già passato nel passaggio che non si riuscirà mai a veder passare perché troppo “in presenza” per essere presente. A cosa si “riduce” quindi la pratica transitiva e senza effetti della Hol? Forse a un vero e proprio atto incarnato? Un atto incarnato senza alcuna somatizzazione? Potremmo parlare allora meno di atto incarnato che di atto incarnito? Incarnito in una guaina d’atto sempre già immunizzato da ogni fort/da? Da ogni tipo di sintomatologia centrifuga o centripeta che si espelle ingurgitandosi senza sosta in una bulimia del movente?



Gli artisti e le opere

Emanuele Becheri

Temporale, 2009

Video

Yael Davids

Face

Performance / installation 2000-2001

Courtesy AGI Verona

Cyprien Gaillard

Real Promenade of Fictive War V, 2004

Videoinstallazione

Courtesy Fondazione Torino Musei

Carlos Garaicoa

Yo no quiero ver mas a mis vecinos, 2006

Videoinstallazione

Galleria Continua, San Gimignano (Siena)

Carlo Guaita

Senza titolo (Dagherrotipi), 2009

Olio e resine su tela

31 x 25 cm

Carlo Guaita

Senza titolo (Lastre), 2009

Olio e carta su alluminio

43 x 29 cm

Ane Mette Hol

Untitled (Large reproduction of photocopy), 2005 – no. 3

Pencil and charcoal on paper

148 x 105 cm

Courtesy Galleria Enrico Fornello Milano

Sejla Kamberic

Dream House, 2002

Videoinstallazione

Ange Leccia

La mer, 2001

Videoinstallazione

Courtesy Frac Corse

Paolo Meoni

Bound, 2008

Foto, 120 x 80 cm

Paolo Meoni

Dusty Faces, 2009

Foto, 120 x 80 cm

Adrian Paci

Centro di permanenza temporanea, 2007

Videoinstallazione

Courtesy Francesca Kaufmann Milano

Cristiana Palandri

Diatomea, 2008

Legno, china, paraffina

47 x 47 x 3 cm

Luca Rento

perdutamente, 1 agosto 2004 07.34.08, 2004

Videoinstallazione

Guscio 107 x 67 x 7 cm

Immagine monitor LCD 23 x 15,5 cm

Courtesy GAM Torino

Luca Rento

apparentemente nulla, 18 luglio 2004 17.18.32, 2004

videoinstallazione

Guscio 107 x 67 x 7 cm

Immagine monitor LCD 33 x 26,5 cm

Courtesy Collezione Giorgio Zaetta

meditabondo, 13 giugno 2004 08.01.14, 2004

Videoinstallazione

Guscio 107x67x7 cm

Immagine monitor LCD 26,5x33 cm

Guido van der Werve

Nummer acht, 2007

Videoinstallazione

Courtesy Galleria Monitor Roma

MAN_Museo d'Arte Provincia di **Nuoro**

casa masaccio ARTE CONTEMPORANEA

Ringraziamenti

Frac Corse; GAM, Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino; Galleria Continua San Gimignano, Siena; Galleria Francesca Kaufmann, Milano; Galleria Enrico Fornello, Milano; Galleria Monitor, Roma; Collezione Giorgio Zaetta; AGI, Verona.

Tutti coloro che a vario titolo hanno creduto in questo progetto e contribuito alla sua realizzazione.

- © Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, 2009
- © MAN_Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 2009
- © Gli autori per i testi

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non sia stato possibile rintracciare.



Comune di
San Giovanni Valdarno



Provincia di Arezzo



Regione Toscana
Sviluppo | Cultura | Infrastrutture | Ambiente