

Le fotografie che ci propongono gli artisti presenti in questa mostra fanno parte, per ciascuno di essi, di percorsi diversi ma che comunque concorrono ad identiche conclusioni. Essi definiscono anzitutto una prospettiva di riflessione di ordine "ontologico", perchè, in quanto fotografie, come già negli anni sessanta avevano chiarito i semiologi di questo mezzo, sono sollecitate ad un rapporto molto stretto con i dati del mondo esterno, con il reale. Nel momento in cui esprimono un linguaggio non sfuggono dunque ad una intenzione meta-linguistica, più o meno palesemente dichiarata, che concerne la possibilità di enucleare il punto di vista autonomo del soggetto rispetto all'oggettività del concetto, della parola individuale rispetto al potere predeterminato del linguaggio in cui le cose appaiono in qualche misura già definite o, se vogliamo, dell'interiorità rispetto all'esteriorità. D'altra parte la presenza dell'oggetto concettualizzato, interamente intessuto nel mondo esterno, non è separabile da quella di una soggettività altrettanto decisamente separata dal reale, in quanto l'una o l'altra costituiscono due possibilità storicamente verificate dalla fotografia, verso cui può scivolare l'esercizio dello sguardo. L'interno e l'esterno costituiscono dunque i termini di questa duplice gogna, riguardo il modo di raffigurare i soggetti e non solo la categoria a cui essi più letteralmente appartengono, e non a caso richiamano l'attenzione della ricerca che vanno svolgendo già da qualche tempo questi artisti. La loro specificità si colloca nel solco della ricerca europea di questi ultimi anni, ma nello stesso tempo, proprio in relazione a questa polarizzazione così evidente nei contenuti e nei modi delle loro opere, se ne distingue. Già da qualche anno alcuni artisti europei come T. Struth, T. Ruff, J.L. Garnell, P. Tosani, S. Lafont, Fischli & Weiss avevano tentato di definire attraverso l'esercizio dello sguardo fotografico una sorta di neo-oggettualità, (come spesso è stata definita), in cui l'iconografia dell'oggetto veniva in un certo senso depurata da quegli elementi identificativi più generali che sono propri dei concetti linguistici. Essi hanno tentato di ridurre la distanza che ci separa dalla realtà esterna, avvolta nella rete del linguaggio, cercando di attingere alla contingenza dell'evento, alla sua singolarità, allo schema che precede il suo dispiegarsi. Ma gli oggetti che appaiono nelle loro fotografie rivelano oggi abbastanza chiaramente lo sbilanciamento dell'operazione, in quanto la contingenza dell'evento (come l'irruzione della parola sulla scena del linguaggio) viene a scontrarsi inevitabilmente con qualsiasi forma di riduzione formale o ideografica. La centralità dell'oggetto all'interno dell'immagine e altri accorgimenti linguistici semplificativi, non riescono a neutralizzare il potere dello sguardo, ma al contrario finiscono per potenziarlo. I soggetti fotografati vivono l'idiosincrasia di far parte del "mondo" della realtà precostituita, nel momento in cui vorrebbero essere fuori da esso.

La scelta odierna di questi autori ci sembra quella di ricercare i modi adeguati per proporre una corretta distanza, anche all'interno di un'opera necessariamente occlusa come una fotografia, tra oggettività del linguaggio e singolarità dell'evento, tra mondo esterno e punto di vista dello sguardo, tra esteriorità e interiorità, senza peraltro produrre inutili scorciatoie e semplificazioni. Essi accettano, in qualche misura, il potere dei segni di cui è intessuto il reale, la più totale eternità, come direbbe G. Deleuze, ma non rinunciano a delineare la possibilità di altri accadimenti, e lo fanno proprio lasciandosi guidare dalla loro intensità, confrontandosi a pieno con la (più o meno) ingombrante presenza di essi. C'è sempre qualcosa che apparentemente (più o meno) occlude queste immagini, per poi rivelare al di là di questa occlusione, di questo segno, altri spazi, altri luoghi di eventi possibili. L'intensità del segno, la massima distanza di esso, nasconde dietro di esso la possibilità di dire, di parlare, la chiusura del fatto nasconde l'apertura dell'evento. L'esteriorità nasconde l'interiorità, non come qualcosa di presente, ma come possibilità di dire.

Nel percorso di questi artisti i segni di cui parliamo non compaiono mai al centro dell'immagine, non cercano di nascondere l'eternità del mondo di cui fanno parte, nè il potere del linguaggio cui sono assoggettati, dietro l'apparente neutralità dell'inquadratura, dell'evento singolare e contingente. Essi si impongono per ciò che manifestano, per il loro significato codificato e non per ciò che vorremmo che significassero nel loro puro apparire, e quindi debordano sempre un poco dal centro dell'immagine, così come da ogni pretesa astratta della loro purezza. Tuttavia questi segni, questi oggetti della fotografia, non si collocano in un punto qualsiasi tra la periferia e il centro, tra l'esterno e l'interno, tra il mondo e il soggetto, in quanto anche all'interno dell'immagine, su un piano del tutto formale, si inseriscono nel punto preciso

in cui possono dischiudere altre possibilità, annunciare nuovi eventi, dietro, sopra o sotto di essi. Queste immagini, e i loro segni, falliscono là dove si chiudono in un principio formale senza apertura, anche se ideograficamente instabile o sbilanciato, giacchè il bilico di cui parliamo non è un artificio dello sguardo, ma la possibilità di negarlo, un suggerimento visivo appena accennato, semmai, per andare al di là dello sguardo stesso per confrontarsi al limite indefinitamente con altri oggetti prima che questi si materializzino.

Il lavoro di Serafino Amato coincide, in questa condizione bipolare dell'immagine, con il massimo di eternità comunicato dal contesto suburbano in cui sono riprese le fotografie. Nessun segno si impone subito all'interno del paesaggio, e questo vuol dire anche che le strade possibili del disvelamento sono molte e tutte comunque valide. Fabio Gasparri, invece, che presenta anche lui parte dello stesso lavoro sulla periferia frutto di una comune ricerca con Amato, evidenzia maggiormente nelle sue immagini quei segni forti di cui parlavamo, che ci conducono più da vicino, quasi prendendoci per mano, si direbbe, in un'identico percorso di disvelamento.

Franco Mapelli interviene sul rapporto interno/esterno soffermandosi su elementi più ambivalenti. Una soglia apre verso un esterno che potrebbe essere anche un interno. Il segno, più o meno familiare nei contenuti, che può essere un prato erboso o una moquette si impone, a prescindere da questi ultimi, per il suo esclusivo grado di polarizzazione, per la sua incombenza visiva che ci conduce con decisione ancora maggiore nel lavoro di ricerca e penetrazione di cui stiamo trattando, nell'andare oltre anche in questo caso. In questo lavoro già prima di altri il contesto visivo traccia la possibilità di una tensione, di un cortocircuito tra il contenuto più familiare dei segni, più presenti a noi stessi, e l'esternità di essi rispetto al percorso di disvelamento.

L'alternativa esterno/interno si caratterizza invece nel lavoro di Cristina Armeni in termini di presenza/assenza. Sono immagini di oggetti legati all'esperienza privata di alcuni personaggi particolari, che però non vi compaiono direttamente: "Angelo", "Luisa", "Mia madre", come dicono i titoli stessi delle opere. La presenza degli oggetti (un letto, un angolo di camera) corrisponde ad un certo livello di evidente eternità, mentre l'assenza evocata dai nomi dei personaggi mette in luce l'effettiva mancanza di quella "internità" a cui apparentemente tali nomi introducono.

Sono dunque i nomi di questi personaggi "assenti" ad escludere ogni possibile identificazione, ogni concettualizzazione degli oggetti e dei luoghi, e a suggerire come unica alternativa quella di lasciarsi sprofondare nel loro vuoto, nel procedere oltre in un percorso di disvelamento che questa chiusura, come abbiamo detto, dischiude un "'internità" di ordine del tutto diverso.

Nel lavoro di Maurizio Lupini oggetti tecnologici di uso quotidiano, che segnalano la presenza di un soggetto libero e fortificato dalla loro accessibilità (con ulteriori implicazioni di ordine sociologico), slittano visivamente verso un altro luogo, anch'essi verso una internità che è di natura del tutto diversa dal loro carattere apparente. Questo altrove verso cui aprono i segni è suggerito visivamente dalla particolare inquadratura sbilanciata, nonché dalla ricercata compenetrazione, quasi una fusione di toni, tra figura e sfondo. E' un'altrove indefinito, quello verso cui conducono i segni, un campo neutro ma denso, proprio per questo, di forti virtualità, quasi a bilanciare, si direbbe, un'altrettanto forte livello di interiorità, di quotidianità dei segni di partenza. Analogamente nel lavoro di Benedetto Marcucci, che si sofferma sull'immagine di una porta estremamente familiare per lui, quella di Casa Balla in via Oslavia 39b, dove abita fin da piccolo, sigillata dalla Pretura dopo la morte dell'ultima figlia dell'artista, questa spazialità esterna di cui parliamo, questa condizione di percorrenza, questo suggerimento ad andare oltre è quasi visivamente estroflessa dalla sagoma della fotografia, che appare fustellata in corrispondenza di una modanatura della porta, negata e affermata insieme.