

L'immagine e l'attesa

È evidente che queste immagini propongono, tra gli altri temi, anche quello del rapporto tra autore e opera. L'opera infatti sembra ad un certo punto seguire la sua strada e rispondere in maniera diversa al suo autore. È chiaro, comunque, che tra autore ed opera si pone fin dall'inizio un'esigenza comune che nasce da un bisogno, o meglio, da una carenza di realtà. A questo primo livello l'opera si colloca su una direttrice anti-fotografica, su una traiettoria di fuga e non solo in quanto si rapporta ad un altro mezzo (le immagini, infatti, sono riprese da un filmato 8mm), ma in quanto questa procedura di ordine meta-linguistico propone la questione fondamentale della durata, della verità.

Dunque l'autore sembra voler dimostrare, privilegiando l'immagine in movimento rispetto a quella fissa della fotocamera, che la sostanziale chiusura del segno iconico costituisce un limite oggettivo del mezzo e che i prodotti della scrittura fotografica possono non offrire adeguate garanzie di comunicazione. La fotografia è dunque ottenuta attraverso il passaggio intermedio della sequenza, che sembra fornire in un certo senso maggiori prove di verosimiglianza e durata.

Ma il problema ovviamente non è solo questo, almeno, lo è solo in parte, in quanto al di là di un'evidente esigenza di riconoscimento del fotografo nei luoghi dell'immagine, (nel tempo della sequenza), si pone in questa istanza una questione di ordine più generale, che vuole essere in qualche misura una risposta allo "snaturamento" dell'arte, all'impossibilità di dire senza incorrere in contraddizione.

È dunque una precisa richiesta di garanzia o di legittimità che si delinea dietro le quinte dell'immagine e fa di quest'opera ancora una volta un'opera interrogativa, anche se disillusa, francamente accorata, talora disperante per quel certo sentore di nostalgia che la invade: non è un'opera interrogativa in senso pieno, dunque, in quanto le tracce della meccanica che la produce sono equivoche, sfrangiate, l'origine filmica dell'immagine non è più

The expected image

One of the themes clearly proposed by these photographs is that of the author's relationship to his work. In fact, at a certain point this work seems to follow its own path and to respond to its author in a different way. However, it is clear that from the outset a common need arises for both the author and his work, born of a need or rather of a scarcity of reality. At this first stage, the work moves in an anti-photographic direction, on a trajectory of escape. This is not only because we are dealing with another medium (an 8mm film was photographed) but also because this meta-linguistic procedure poses the fundamental question of duration and truth.

The author favours the moving rather than the still image of the camera and so he seems to show that the essential freezing of the iconic sign is an objective limitation to the medium and that the photographic text thus produced does not sufficiently guarantee communication. These photographs are the result of capturing the intermediate movement of the film sequence which, to a certain extent, seems to give greater proof of verisimilitude and duration.

Obviously this is not the only problem — or at least only in part. Beyond an obvious need to identify the artist in the photographic locations (during the film sequence), in this case a more general problem arises — the attempt in some way to counter the "denaturalization" of art and the impossibility of making a statement without falling into contradiction.

Therefore it is a precise request for certainty or authenticity that is being made behind the scenes of the photograph and which yet again gives this work an interrogative air, even if it is disenchanting, overtly sincere, at times desperate as a result of certain pervading feeling of nostalgia. It is not therefore an interrogative work in the full sense of the word in as much as the traces of the mechanism which produced it are equivocal and frayed. The photograph's origins in film are no longer visible in filigrane. Ba-

visibile in filigrana. Insomma, se il prodotto fotografico, così configurato come una sorta di "frame stop" rispetto alla sequenza del film, si presenta da una parte come un lavoro di 'scrittura', è anche vero che l'opera non intende lasciare tracce del suo passato, non vuole riproporsi in chiave analitica. A me sembra invece che questo lavoro si ponga domande di altro tipo, e d'altro canto non potrebbe essere altrimenti, dato che l'artista è ben consapevole che allo stato attuale delle cose nessuna legittimazione è possibile sul piano del linguaggio. Nessun mezzo diverso da quello fotografico fornisce maggiori garanzie di verità. La strada che intende percorrere l'autore è dunque una strada difficile, in qualche misura solitaria, in quanto si colloca senza un'apparente risposta di fronte ad una richiesta di certezza che sembra negargli lo spessore dell'icona. È dunque un percorso in ascesa, che si arresta ai limiti dell'immagine, quando il desiderio cessa di fronte alla solitudine dell'opera, alla sua palpitante evidenza. Nel percorso di Serafino Amato c'è dunque un'attesa in ordine diverso, che non punta alla riconoscibilità dell'oggetto in quanto segno, tra gli altri segni in cui il medium fotografico lo dispone, ma mira semmai a far breccia direttamente su un altrove dove si cela la realtà delle cose. Platonicamente aspira a questo ordine di certezze.

C'è dunque in queste immagini anche la metafora dell'apparire, che riporta, nella coscienza artistica dell'autore, il segno incerto dell'intermittenza, della fluttuazione. L'apparire delle cose di cui la fotografia è testimone declina qui ogni responsabilità di riscontro, di inerte presenza. Mi sembra dunque, e l'evidente densità di queste immagini ne è tutto sommato la prova, che, al di là di un peraltro motivato bisogno di chiarezza linguistica, di aderenza ad un comunque esperibile criterio di legittimità dell'operare, l'autore intenda mettere a fuoco anche un altro ordine di problemi che riguarda non tanto, per così dire, lo statuto dell'immagine, quanto la realtà stessa delle cose. I significati del testo fotografico in questa diversa prospettiva di verifica ontologica sembrano a questo punto precisar-

sically, the photographic product seen in this way as a sort of "frame-stop" in relation to the film sequence, is presented in part as a "textual" work. It is also true, however, that this work does not wish to leave any trace of its past — it is not analytic.

It seems to me instead that this work poses questions of a different nature, and it cannot be otherwise since the artist is well aware that no legitimization is possible in linguistic terms. The photographic medium alone can give greater certainty of truth. The road which the author intends to follow is therefore a difficult one, to a certain extent a solitary one since he finds himself faced with a request for certainty — with no obvious answer — which seems to deny him the fullness of the icon. It is therefore an upward path which ends at the limits of the image where desire evaporates before the solitude of the work. Thus, in Serafino Amato's journey there is a different kind of expectation which does not aim at the recognition of the subject as a sign, but which aspires rather to that other place where the reality of things is hidden. Platonically, he aspires to this type of certainty.

The metaphor of "appearance" is therefore to be found in these photographs which, in the author's artistic conscience, brings out the uncertain symbol of intermittance, of fluctuation. The photograph bears witness to the appearance of things but here declines any responsibility of this kind. It therefore seems to me that in the final analysis — beyond a well-motivated need for linguistic clarity and a commitment to a criterion of certainty in his work — the obvious density of these photographs is the proof that the author intends to focus on another type of problem as well which concerns less the photograph itself than the actual reality of things. The meaning of the photographic text in this different perspective of ontological verification at this point seems to be focussed on the threshold of reasoned fluctuations of optical contrasts, of light and shade, of intensity and surrender. From this not strictly photographic angle, we can see more clearly how the physical significance of the subjects may in a

si entro una soglia di ragionata fluttuazione dei contrasti ottici, delle luce e dell'ombra, dell'intensità e dell'abbandono. Sotto questa angolazione, non propriamente fotografica, si intende meglio come i valori fisici dei soggetti siano in un certo senso invertiti, la certezza della figura emerge nel profilo scontornato, la solidità della cosa appare nella evanescenza talora bruciata del paesaggio.

Direi in definitiva, per riferirmi più direttamente al processo mentale che costruisce l'immagine sullo schermo, che la ricerca di un luogo riconoscibile approda evidentemente nel lavoro dell'artista ad una sostanziale opzione non figurativa, o più precisamente che l'aspirazione a quella sorte di 'verità' di cui dicevamo, conduca ad una fluttuazione dello sguardo, alla necessità di porsi, per così dire, non più al di là ma all'interno della macchina da presa.

Ciò che con questo doppio passaggio, dal film alla fotografia, si vuole negare, in sostanza, è il punto fisso dell'ottica, quella obbligatoria visione monoculare che fa dello sguardo una presunta garanzia di giudizio. Allora è proprio il film a suggerire una posizione "dolce" dell'operatore, ad aprire una finestra, o una cornice, fluttuante, dietro la quale l'artista sembra quasi porsi in attesa dell'evento senza provocarne o peraltro blandirne l'irrevocabile presenza. È dunque, una forma di garanzia minore quella che si offre all'occhio nell'annuncio di una illuminazione improvvisa, inattesa. Ciò che si dà nella luce, in fotografia, è qui riproposto nella semi-luminosità della sequenza che si arresta, in una sorta di "Lichtung", espressione di una diversa intensità del vedere. Dunque, non un vedere forte, assoluto, ma piuttosto, come intende Heidegger un "lasciarsi avvicinare da ciò che guardo". La semi-luminosità del paesaggio è in questo senso garanzia di attenzione, se non di certezza. Quanto, in fondo, si può legittimamente chiedere.

Giuseppe Cannilla

certain sense be reversed — the certainty of the figures emerges as profile outlines, the solidity of things appears in the sometimes scorched haziness of the landscape.

Referring more directly to the mental process which constructs the image on the screen, I would say in conclusion that the search for a recognizable location evidently leads to an essentially non-figurative preference in the artist's work, or more precisely that the aspiration to that kind of "truth", as mentioned before, gives us a flickering vision and a need to place ourselves not outside but inside the camera.

This two-stage process from film to photograph essentially intends to negate a fixed viewpoint, that necessarily one-eyed vision that gives us a sure judgement at a glance. Thus it is the film itself that suggests the "soft" position of the artist, opening a window or a frame that fluctuates and behind which the artist seems to wait for the event rather than to provoke or cajole the irrevocable presence. The artist's eye is offered a lesser certainty upon the arrival of a sudden, unexpected illumination. Here, the subject usually captured in light in a photograph, is repropose in the semi-luminosity of the sequence which halts in a kind of "Lichtung" and which is an expressions of a different kind of visual intensity. It is therefore not a forceful, absolute vision but rather as Heidegger says. "I allow what I am looking at to approach me". The semi-luminosity of the landscape is in the sense a guarantee of attention if not of certainty — which in the final analysis is the most one can really ask for.

Giuseppe Cannilla