

L'azzurro del video

di Massimo Celami

Mi piace pensare con l'ingenuo realismo degli infanti (ma mi sorge un dubbio: che appartenga piuttosto al gran codificatore dell'omonimo stadio, Jean Piaget, che non al pensiero dei ragazzi?) che il televisore contenga realmente tutte le persone e gli oggetti che mi capita di vedere. Magari miniaturizzati, liofilizzati come la pizza di *Ritorno al futuro II* (rianimata nel forno a microonde, apparecchio davanti al quale sempre più di frequente soprendo — manco fosse *Sentieri* — la mia vecchia genitrice); tutte le Gruber, i Santalmassi, i Frajese, l'uomo Del Monte e le banane trenta e lode. Mi piace supporre che il televisore sia una piccola scatola teatrale, qualcosa di vicino al set dei burattini. Che vi alberghi *naturaliter* un teatro degli oggetti. Qualcosa di vicino a Picasso, Satie, Carelman (quello del catalogo degli oggetti introvabili perchè impossibili) e che metta in gioco un semplice, un corpo, un primo piano, un *non sense*.

La normale trasmissione TV via etere, il *broadcast*, ha il sapore della video-installazione per quel suo far teatro nel soggiorno di ogni casa. Per quel suo abitare nella microdrammaturgia quotidiana. Quand'anche si trattasse di persone, l'inscatolarsi del monitor riduce (ma direi piuttosto, innalza) tutto al rango di oggetto e di significante. Che non è poca cosa se si pensa che — lacanianamente — il soggetto non è altro che « quel che scivola in una catena di significanti ». Si tratta di persone, mezzibusti, banane e burattini, il monitor ne neutralizza il patetico. Sarà che quel medium è freddo all'origine, ma la catena di significanti o di monitor (è lo stesso) gioca la frammentazione del corpo e la sua messa fuori sincrono per *antipatizzare*, per raffreddare quel plus di pathos che appartiene tradizionalmente al teatro. Così la videoinstallazione è già un microteatro degli oggetti sin dal 1982, data in cui Studio Azzurro presentava — inscenandolo — il catalogo di Memphis (*Luci di inganni*). Gli oggetti del design vengono raddoppiati, continuati, cortocircuitati con l'*analogon* televisivo. Con sommo umorismo e senza presunzione di autonomia, Studio Azzurro rappresenta la buona riuscita di un incontro, la necessità del connettersi in arte. L'oggetto televisivo ha bisogno di un oggetto esterno al monitor. E il monitor, come la scatola teatrale, fa dell'ombra una interrogazione alla luce. La teatralità interna al video richiede un'altra scena, un fuori-spazio posto dinanzi al monitor. Da questo doppio spazio non molto euclideo si genera il movimento, l'azione, la performance. E l'attore può essere una semplice caffettiera: essendo quella di Aldo Rossi certo più espressiva di un Warner Bentivegna.

Quando nell'88 Studio Azzurro e Barberio Corsetti mettono in scena *La camera astratta* si registra una complicazione: al dentro/fuori il monitor si aggiunge la supposizione del dietro, di una *quinta* elettronica. Vale a dire che la scena si triplica e si va a iscrivere in quella matematica dell'arte che lega Escher e Queneau e a Perec, passando per *La rosa purpurea del Cairo* e *Ladri di saponette*, vale a dire per tutto il cinema che potremmo definire *ricorsivo*. Una matematica forse favorita dall'incontro con altre pratiche artistiche quali il design e il teatro. Studio Azzurro, nel suo prestarsi, offre una buona indicazione di *connaissance*.

« Eppure provo sempre qualcosa che assomiglia allo stupore quando penso all'incontro degli operai francesi e italiani in mezzo al tunnel del Moncenisio » (Georges Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, 1989, ed. or. Galilée, 1974).

Credo che la videoinstallazione riuscita metta in gioco un'evasione dal monitor e dunque la caduta di un diaframma e l'incontro con un'altra scena. Con una squadra di operai straniera, diversa dai

pixel (che sono pure dei micro-operai). La teatralità intravideo coniugandosi con quella intervideo (innesco, amplificazione, segmentazione) e con quella extravideo.

La video-scultura, le video-installazioni, ma forse più in generale tutte le arti plastiche del XX secolo, hanno intensificato una certa coscienza dello spazio. A partire dalla piccola claustrofilia televisiva. Sottraendo al soggiorno di casa l'unità base, il lemma, il pittogramma, insomma il monitor, e inscenandolo in un fuori o in un dentro diverso dall'universo casalingo, si è evidenziata con più forza di Heidegger la dimensione teatrale e scultorea dello spazio. Megaschermi giapponesi (ora anche quelli italiani predisposti per il *Mundial*), TV corner, megadisplay, terminali di videotel parigini, nell'atto d'impossessarsi della scena metropolitana (si veda *Blade Runner* o *Guardatela meno... guardatela meglio*, lo spot di Jaime de la Pena per Pioneer) rappresentano il doppio commerciale e urbanistico di quanto è prodotto dal videoartista.

Se in Yamaguchi il video scherza con la natura (il giardino), nell'ultimo Paik si scherza col sembiante umano. Viola e Abramovich — in modo diverso — giocano con la distanza: il primo con una esasperata poetica dell'ingrandimento e della dilatazione spazio-temporale, la seconda con l'inferno dei percorsi (arrivando a raddoppiare il tour della muraglia cinese — nella installazione di Taormina '89 — scaraventando tre monitor in fondo a una scarpata). Entrambi in preda all'illusione di aver vinto la distanza, d'aver cancellato il tempo.

Certo, si registrano limiti formali, compositivi e spaziali, ma ciò che fa cilecca nella videoarte, prim'ancora che nei tentativi videoscultorei, è il fattore tempo. Gli archeologici cimenti di Paolini, Kounellis o della stessa Yoko Ono, spesso per nulla minimali o rivelatisi così poco concettuali nella maniacalità ripetitiva, riescono quando dell'ordine della *brevitas*. Simbolicità e giusta durata (che non può prescindere dalle temporalità del mezzo, centrate sullo spostamento e soprattutto sulla condensazione) fanno di *Freedom* una delle opere più godibili. In anni fecondi il famoso reggiseno di Yoko Ono lo si sarebbe affiancato a un reggiseno ancor più virtuale e/o a un reggiseno reale extravideo (ne consiglieremmo una rilettura, un *mis-reading*, a Studio Azzurro alla maniera delle « ingannevoli luci »). Ciò che in altri ambiti (ad es. in quello psicanalitico) è lo scontro tra la teoria lacaniana del tempo logico e la scuola ungherese (Ferenczi, Hermann, Finzi) centrata sullo spazio logico, producendo una italica, tanto intelligente quanto misconosciuta, terza via; nell'opera di Elvio Facchinelli che ha incessantemente intrecciato e tessuto spazio/tempo nelle figure dell'ossessività (la freccia ferma), della claustrofilia e dell'estasi. Una terza via, certo più complessa, di cui ancora si avverte la mancanza in ciò che fa scultura del (col) video. Troppo spesso l'*ad libitum* è una scorciatoia, sopportabile e sensata solo nell'artisticità preterintenzionale e urbanistica dei video sparsi per la città.

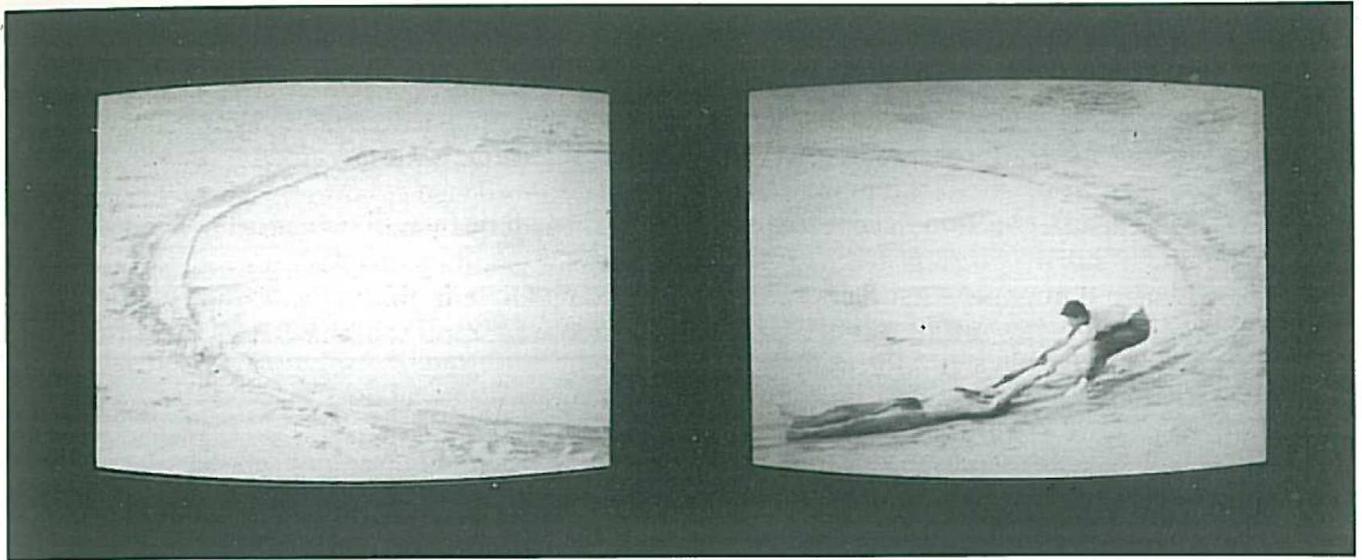
Resta infatti tutta da calcolare la durata dell'evento videoscultoreo. E come in tutta l'intermedialità, si riesce solo ricorrendo a prestiti: il tempo delle rappresentazioni teatrali, di un defilé o di un commercial. Dunque viene a mancare l'estasi.

Si diceva poc'anzi del video che *scherza* con la natura: certi artisti giapponesi, Viola: perlopiù un remake sostanzializzato, materializzato, di quanto aveva fatto a livello simbolico il cinema di Herzog (*Fata Morgana*), di Yodorowski (*La montagna sacra, El topo*), di Buñuel (*Simon del deserto*). Dunque di quella produzione video risulta insopportabile, oltre alla misconosciuta influenza di un certo cinema forte, oltre alla castrazione diegetica in fondo in fondo fraintesa come specificità del mezzo, l'equivoco epistemologico: essendo assodato dai tempi di Whitehead che lo spazio non ha nulla a che fare con le sostanze ma solo coi loro attributi. Di certe pratiche di dilatazione spazio-temporale risalta la limitatezza « filosofica », trattandosi perlopiù di dilatazioni materiali (confondendo il rapporto spazio-tempo con la relazione materia-durata).

Un concetto di natura televisiva o di videonaturalità (equivoca comodità di un chiasmo: video della natura/natura del video) è soggiacente in maniera più pregna alla produzione di Studio Azzurro. Da subito ammettiamo che predispone favorevolmente il sottrarsi alla retorica dell'autore inteso come singolarità assolutamente creativa. Piace in sostanza l'eleganza di quel nascondimento in un marchio che sa di collettivo (*collettivus*: ciò che è stato raccolto) ovviamente senza ideologie di gruppalità movimentiste. Sulla questione vale per tutti la semplice constatazione lacaniana "mi piacerebbe sapere a chi ha nociuto il fatto di non aver firmato una parte della propria opera con un nome diverso da quello di Bourbaki".

Semplicemente, l'azzurro del video, vale a dire del cielo.

La filosofia della natura di Studio Azzurro comincia dal nome, dal marchio. Per questo si autorizzano a indugiare sul fango, sulla terra, sui piedi. Per verificare se "sei uguale tu, da capo a piedi"



66. Studio Azzurro, *Il combattimento di Ettore e Achille*, 1989.
67. Studio Azzurro, *Delfi*, 1990.

(*Sipario elettronico*, 1985). Con l'evidente consapevolezza che il cielo comincia all'altezza delle caviglie (*Storie per corse*, 1985). Dopo aver constatato in *Prologo a diario segreto contraffatto* che il tango è la danza del diavolo (secondo Erik Satie « è la sua danza preferita / la balla per raffreddarsi / Sua moglie, le sue figliole e i suoi domestici / si raffreddano così »).

Verificando che « questa linea bianca sulla pagina bianca è il tracciato del grido » (*Correva come un lungo segno bianco*, 1986).

Sin da *Clessidre* (1983), al suono dei carillon che accompagna il disfarsi di una maglia, viene indagato il rapporto tra gli elementi, la materia e il tempo. Catalogo dei *semplici*.

Mentre la questione tempo viene ripresa con l'ausilio umoristico del rintocco di un campanile (sic) oscillante dietro a un orologio d'alabastro (*Tempo d'inganni*, 1984), la questione dei semplici viene ripresa in *Due piramidi* (1984) con la consapevolezza che sono quelli i segni di vanificazione tra qualsiasi opposizione minimalità/monumentalità, complessità/semplicità. Mostrando già *in nuce* che il pensiero video « come ogni pensiero possiede gioie e ferite ».

In sostanza, sembra che Studio Azzurro abbia percorso con filogenia discreta l'infanzia della televisione e dell'universo.

L'infanzia è una terra bagnata dall'acqua, vi galleggiano barchette di carta.

L'acqua segna il confine delle oasi. Da un albero a un albero si misura tutta la sete della terra. E il vuoto è il suo volto e il vuoto è il suo viaggio. Ma non c'è ringhiera a cui reggersi. Che cos'è un'idea? Una danzatrice. Su una musica di circostanza, essa danza. Orma cruenta. Tu colpisci per avanzare (*Osservazioni sulla natura, Primo scavo*, 1988). Dove la coreografia Butoh testimonia della qualità di una pagina affidata alla sabbia. Segue poi un tempo del coltivare e un tempo del falciare e con questi la consapevolezza che « siamo preda di molte scritture » (*Rilievo della parte emersa*, 1988).

(citazioni sparse da Edmond Jabés)

Roma, marzo 1990

Vadue di Carolei, giugno 1990.