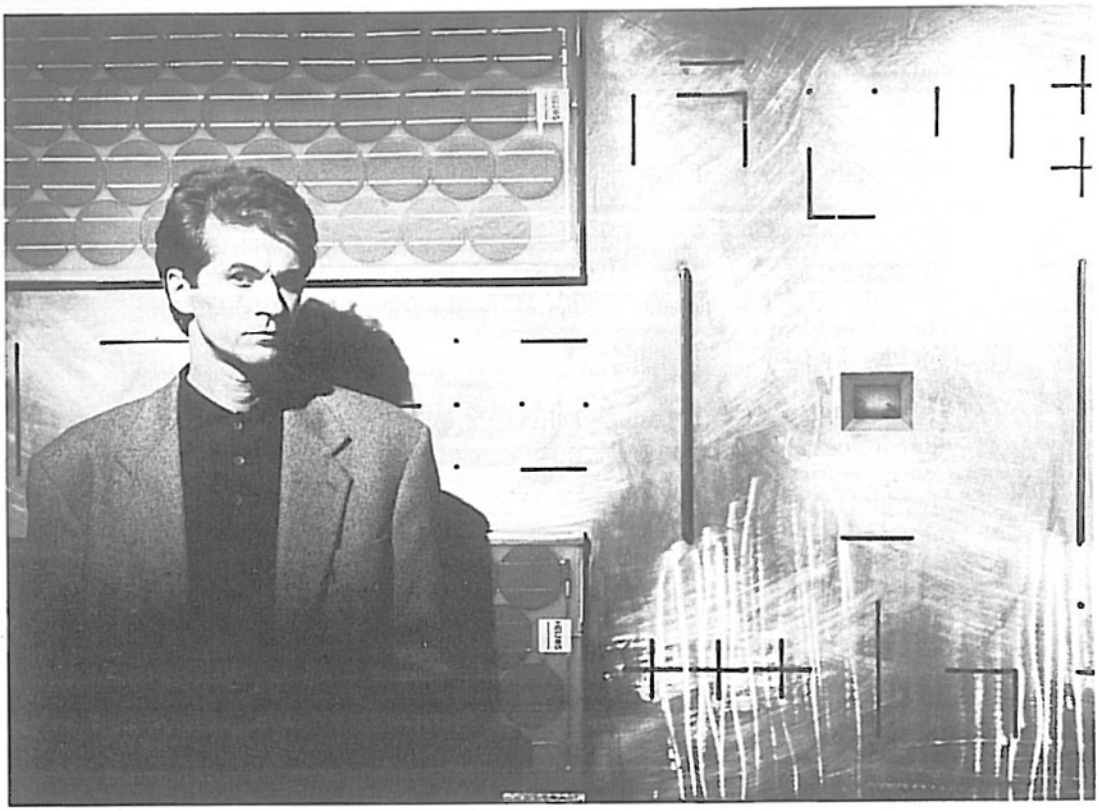


47. Maurizio Camerani accanto all'installazione *Circuito*, 1990.

Percorsi dell'opera video di Maurizio Camerani

di Vittorio Fagone

Quando nel 1984 l'Università del Quebec, a Montreal, realizzava per iniziativa di Andrée Duchaine e René Payant e con la partecipazione di tutti i più impegnati esperti internazionali (statunitensi e canadesi ma anche europei e giapponesi) la prima e sino ad oggi la più circostanziata esplorazione, definitoria e critica, del linguaggio video, con lungimiranza si impegnava anche a presentare espansioni e mutazioni delle videoinstallazioni in una prospettiva che gli anni successivi hanno rivelato fondata e fertile.

In quell'occasione risultava possibile leggere specificità e orientamenti di due diverse linee di artisti, distinte anche per connotazione anagrafica. La prima, emblematicamente rappresentata da Nam June Paik, da Gerald Minkoff e dal gruppo canadese General Idea, muoveva una ricerca attenta soprattutto a verificare le potenzialità strutturanti e per qualche verso autoreferenti dei *segni* prodotti, con una chiara declinazione sperimentale, dal nuovo *apparato audiovisuale elettronico*.

La seconda linea, folta di una serie di presenze poi affermatesi a livello internazionale nell'ultimo quinquennio (da Marie-Jo Lafontaine a Servaas, da Ingo Gunther a Dara Birnbaum, da Barbara Steinman a Dalibor Martinis e a un'altra dozzina di artisti) più incline a un'utilizzazione del video come campo di attivi contagi di *senso* (immaginativo, narrativo, linguistico).

Maurizio Camerani risultava il solo artista italiano in quel selezionatissimo gruppo di autori. La videoinstallazione *Giardino italiano* che egli presentava nell'occasione si rivelava, come le altre dei più giovani raccolte in mostra, significativa di un nuovo momento se non addirittura di una mutazione.

Ho voluto ricordare "Video 84" di Montreal in quanto l'episodio può indicare, come pochi altri, un tempestivo avvio di interventi creativi oltre che il diretto contributo a una situazione ormai internazionalmente affermata.

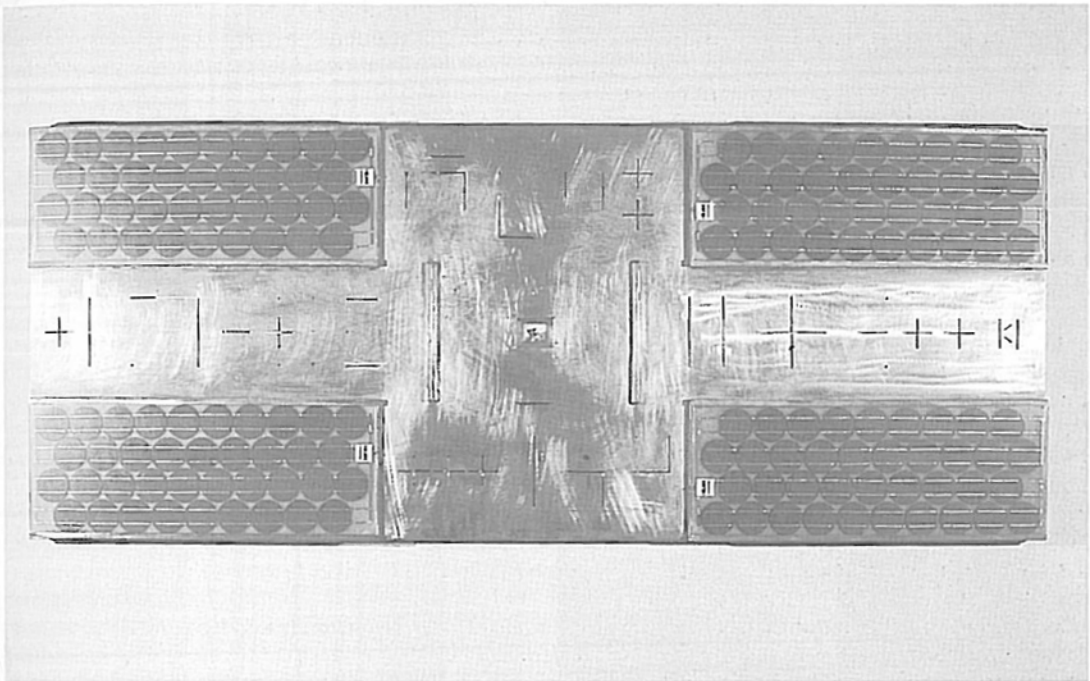
In *Giardino italiano*, una videoinstallazione realizzata con 4 video sonori su 4 monitor e tre strutture (sculture) plastiche di cartapesta colorata, si annodano produttivamente motivazioni contrapposte che nel seguito del lavoro di Camerani assumeranno valore di ben individuate costanti. Gli organismi plastici raffigurano alberi nodosi come ulivi mediterranei ma con surreali animazioni di bocche, orecchie e nasi. I monitor presentano sotto angolazioni diverse gli spazi prospetticamente ordinati, ma non chiusi, del giardino dove una geometria virtuale sembra voler sottomettere una naturalità effusa dentro un percorso continuo. Scivolando da un monitor all'altro, due figure di giovani si inseguono alla ricerca di un incontro possibile ma irrealizzabile. La luce liquida e opalescente dei monitor è contrastata da una luminosità giallo-rosata come di un'estiva, incipiente, aurora. Piena determinazione ottica e labirintica imprendibilità di sicure viste complessive, materialità e illusorietà di corpi costruiti come di prospettive di continuo ribaltate e prolungate, circolarietà senza arresti di percorsi narràtici sono tutti elementi che in questo lavoro disegnano già un campo di sottili ed esplorabili tensioni, rappresentative e linguistiche.

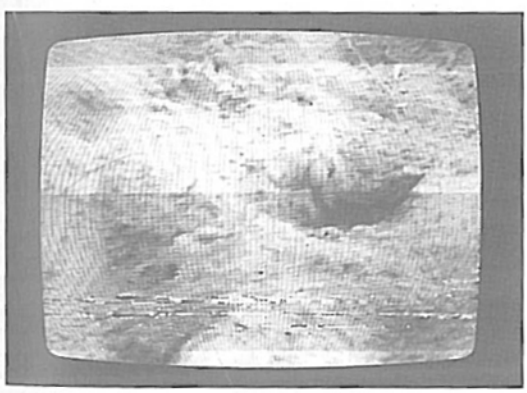
Il dato più importante da segnalare, a mio giudizio, riguarda l'assetto di una operatività così dichiarata rispetto alla relazione tra ambiente e scultura nell'ambito delle videoinstallazioni, questione che può considerarsi di rilevanza primaria nel profilo della ricerca video degli anni Ottanta.

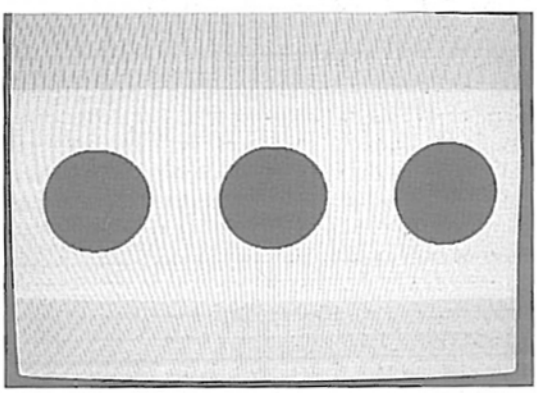
I rapporti del video con l'arte ambientale nei secondi anni Sessanta e negli anni Settanta sono, come è noto, assai stretti. Il video non solo registra la dimensione di nuovi modelli e parametri del-

l'arte che ama darsi in un più aperto, e percorribile, campo spaziale oltre che linguistico, ma diventa esso stesso campo di slargamenti e di attivi e produttivi slittamenti di senso. In questa prospettiva si è potuto far coincidere il termine "videoambiente" con la nuova designazione "videoinstallazione". L'induplicabilità e l'intrasferibilità di una specifica determinazione ambientale, nella quale il video veniva coinvolto in genere come una sorta di "camera di controllo", un vero e proprio "monitoraggio", lasciava spazio a una diversa operatività linguistica, più legata alla necessità di una espansione dell'immagine video e alle sue possibili redifinitorie combinazioni e contaminazioni che alla critica "esposizione" di una spazialità, insieme aperta e complessa. È da qui che negli anni Ottanta si rafforza la posizione della *videoscultura*, fenomeno che può essere rubricato anche nell'ambito delle videoinstallazioni, ma che non va confuso con quello dei "videoambienti". Se tale distinzione non viene attuata, si corre il rischio di perdere il senso innovativo delle ricerche che negli ultimi dieci anni hanno compiuto molti giovani autori, Maurizio Camerani tra questi.
Salda consistenza plastica della scultura e oscillante, ma non discontinua, determinazione dell'immagine video coniugandosi realizzano una forma visuale inedita in cui si legano virtualità di apparizioni e di confini, stabilità e consequenzialità di posizionamenti e di spostamenti di punti di vista, dentro un'accentuazione della dimensione temporale. La relazione tra scultura e tempo, tradizionalmente relazione fondante, acquista un nuovo valore ed è termine non solo di costituzione della struttura plastica ma di *esplorazione* e di *riconoscimento* estetico per chi guarda.
Se il lavoro di Camerani nel video viene letto in questa direzione, coerente del resto con una formazione che ha precocemente diretto ogni tensione comunicativo-espressiva sulle peculiari qualità e sulle risorse redifinitorie dell'immagine elettronica, i "passaggi" da un'opera all'altra, da una videoscultura all'altra, risultano ogni volta significativi.
Così nelle videoinstallazioni *Messaggeri* e *Corpi freddi* (1987) due monitor incorporati, alla sommità di alte strutture di cemento e ferro, emettono baluginanti immagini che risultano segnali gelidi e remoti, messaggi pressanti e insieme imprendibili. La rude grandiosità dei corpi plastici di supporto dei monitor stabilisce un vitale cortocircuito tra due aspetti di una stessa ambigua e "provocante" presenza.
C'è quindi nel percorso della ricerca di Camerani una sorta di produttiva "divaricazione" paradossa di senso strutturale e comunicativo. Da una parte una complessione significativa punta all'elaborazione di forme dotate di una netta e riconoscibile però mai ridondante fisionomia plastica, dall'altra l'"attivazione" video che è la sola definitoria chiave di lettura, si affida alla insistita intermittenza di segnali minimi (non minimalisti) e densamente efficaci per un effetto continuo di progressivo slittamento e rinforzo. Come giocando nella più difficile delle ambiguità semantiche, quella di identità, ogni presenza viene quindi affermata nelle sue complesse articolazioni, allusa verso un profilo, un contorno inafferrabile. Il suono, composto in genere di brevi segni concreti in sequenze minimamente variate, ha un ruolo non secondario in questa determinazione di senso così come la luminosità, artificiale e continua, senza ombre, nella quale le sculture vengono immesse nell'ambiente quasi a segnarne presenza e irrefutabile estraneità. *Trave d'Equilibrio* o *Piazza Sola*, dello stesso periodo, sono determinazioni spaziali contraddette da una esaltazione di momenti particolari che ne orientano ogni possibile identificazione nell'ossessivo scivolamento di un tempo curvo e, in mille modi diversi, accidentato.
Ancora più acutamente determinate, le opere degli ultimi anni espandono il confronto della tecnologia elettronica dell'immagine con le altre "energie" tecniche primarie. Da qui le videosculture che mettono in campo la gravità (*Progetto Segreto*, 1988) dentro la virtualità dell'immagine, allusa epperò concreta; la potenza naturale del vento chiusa dentro una impossibile macchina (*Soffio*, 1988). Negli ultimissimi lavori questo scambio, di significati oltre che di rappresentazioni, dentro una cifra determinata e insieme per qualche verso metafisica — non si dimentichi che Maurizio Camerani vive realtà, cultura e memoria storica di Ferrara — o direttamente surreale, è ancora evidente sotto l'aspetto di un'esaltazione della luce per scarti e permutazioni minime o cellulari. Il video diventa così, alla lettera, *bersaglio*, campo di *addestramento*, *traguardo* e, nello stesso tempo, *terminale* di un sistema che l'artista attiva su un percorso ogni volta diversamente disposto e che però sempre nega senso comunicativo a materialità o a virtualità espressive al di fuori di una percezione insieme incessantemente esplorativa e lucidamente riflessiva.

Giugno 1991

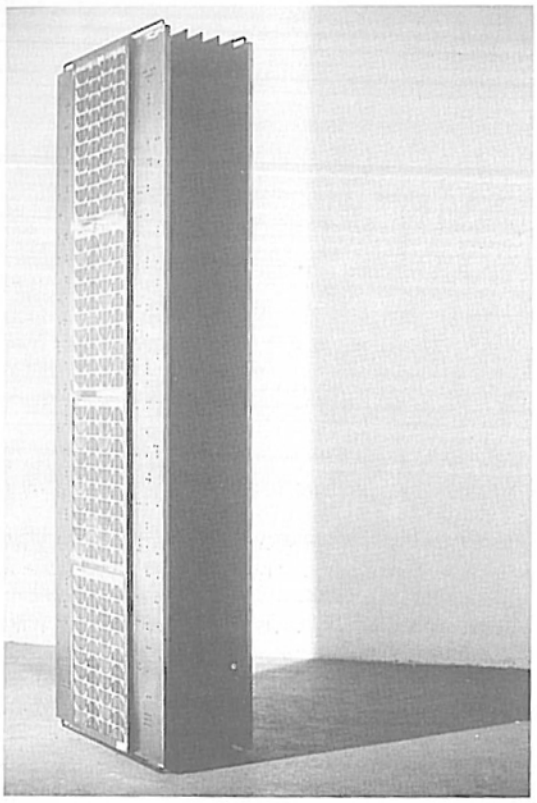


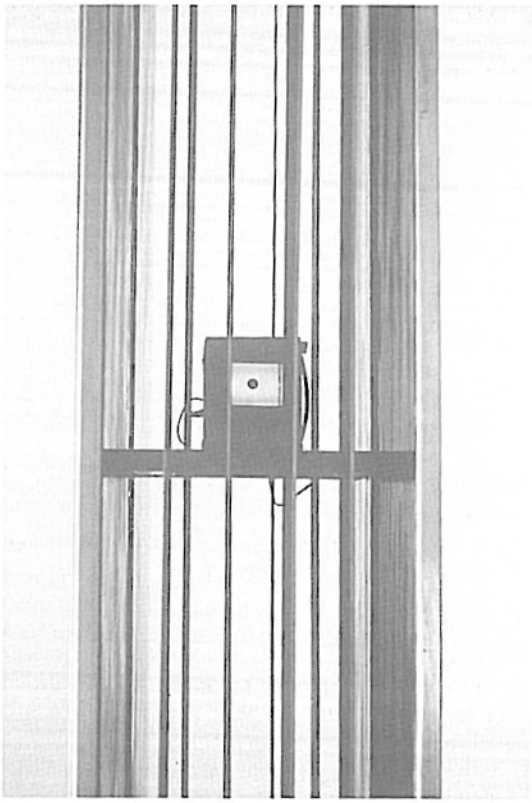




48. Maurizio Camerani, *Circuito*, 1990. Monitor LCD, programma audio-video, ferro, pannelli fotovoltaici, 300 × 120 × 9 cm.

49-50. Maurizio Camerani, *Circuito*, 1990. Programma video.





51. Maurizio Camerani, *Interno*, 1990. Monitor LCD, programma video, ferro, circuiti, pannelli fotovoltaici, cm 80 × 260 × 35.

52. Maurizio Camerani, *Interno* (particolare).