Video Italia
Ricognizione prima: in Sicilia

Genius loci

Gli autori d'area siciliana e il versante sud dell'immagine
di Bruno Roberti

1. Apertura

L'andamento di questo scritto è topologico. La scrittura è organizzata secondo un movimento che si sposta tra luoghi che sono indifferentemente tematici, testuali e teorici. L'area siciliana del lavoro video è inscritta in una sorta di mappa che configura un arcipelago dell'immagine, del suo trattamento e della riflessione su di essa, che illumina una pratica del sentire come farsi sentire, nel modo in cui lo intende, ad esempio, Perniola (1). In questo modo si comprende come insista nel lavoro sull'immagine un sentire essenzialmente filosofico. Lo statuto "nascente" è inteso come teatrale, secondo una genealogia che lo accoppia al "cosmico": il "menos" un sentire della possessione di forze transindividuali con l'"aisthesis", un sentire dell'animazione del paesaggio. "Mentre il teatrale instaura la dipendenza dell'azione rispetto a un testo, ad un originale che la trascende, nel teatrale si afferma l'autonomia di ogni singola ripetizione rispetto a qualsiasi anteriorità, il suo nascere. "(2), in questo senso l'emergenza d'un evento transpersonale in una dimensione dove l'attuale e il virtuale coincidono, colloca una pratica dell'immagine come quella del video in un territorio liminale, transitante, all'incrocio dei flussi reali e immaginari, che rimanda a una specie di pratica rituale, laddove non si tratta di assumere una rappresentazione ma proprio una sua rottura che libera i flussi percettivi tra apparizione e sua "attualità" tramite gli astanti, nel presente, in una "presentazione" dove la ripetizione è al tempo stesso l'irruzione dell'imprevedibile, della sorpresa. Scrive Paul Virilio: "non si parla più di immagini ma di oggetti mentali, precisando che non tarderemo a vederli apparire su uno schermo. In due secoli il dibattito filosofico e scientifico si è così spostato dal problema dell'oggettività delle immagini mentali al problema della loro attualità. La questione non riguarda più dunque le immagini mentali della coscienza, ma piuttosto le immagini virtuali strumentali della scienza e il loro carattere paradossalmente fattuale" (3).

Occorre inserire, o meglio trasportare, una pratica video nella "fusione/confusione relativistica del fattuale (o se si preferisce dell'operazionale) e del virtuale: la preminenza dell'effetto di reale su un principio di realtà, già d'altra parte largamente contestato soprattutto nella fisica (...). All'attualità dell'immagine dell'oggetto colto dall'obiettivo della macchina da presa, corrisponde la virtualità della sua presenza colta da una macchina da "sorpresa" (d'immagini e di suoni) in tempo reale, che permette non solo il tele-spettacolo degli oggetti esposti ma anche la tele-azione (...)" (4).

Premettere un tale orizzonte teorico-filosofico, e poi farlo interagire con i luoghi testuali e tematici in questo caso riferiti al video di area siciliana, appare necessario in quanto oggi la pratica dell'immagine sembra inscindibile, per un intrinseco insistere della percezione in mutazione, da un suo fondamento culturale, inteso come passaggio epocale. L'epoca della "sensologia", che secondo Perniola succede alle varie epoche della politica, dell'economia, dell'ideologia, della burocrazia, instaura uno spossamento del sensoriale verso il già sentito, cioè un trasferimento progressivo della sensorialità, e del sentire (dunque dell'estetica e delle sue pratiche) dalla interiorità all'esteriorità per cui sembra che non sia più il soggetto a riflettere sul mondo come oggetto, ma piuttosto il soggetto spossato a farsi cosa, e ancora di più specchio dell'esterno. "Ormai infatti c'è sempre un occhio pronto a vedere, un orecchio pronto ad ascoltare, un palato pronto ad assaporare, ma questi sensi sono anonimi e impersonali. Se l'ideologia era la socializzazione dei pensieri la sensologia è quella dei sensi" (5). L'effettualità dell'estetico che si è instaurata provoca una specie di mediacrazia, secondo il ragionamento di Perniola, che non solo comporta un potere estensivo dei media, non solo trasferisce il dominio del sentire in quella che Virilio chiama "visione senza sguardo", "macchina che vede", cioè percezione trasferita nel reticolo macchinico, ma proprio un potere di mediazione che disloca il sentire e sostituisce la rappresentazione con una specie di ripresentazione speculare: è come se l'esperienza del sentire in prima istanza fosse dislocata fuori di noi, in ciò che noi rispecchiamo, tastiamo, risuoniamo, mentre a noi spetterebbe un sentire vicario e successivo, riflesso, ritocco ed eco del primo.

Lo specularismo sensitivo è dunque una specie di risentire che riguarda non solo le emozioni psicologiche e le rappresentazioni culturali, ma perfino la sensazione più primordiale di se stessi, in quanto natura vivente" (6). A questa apocalissi del percettivo si oppone una specie di contromovimento, insito nella stessa catastrofe epocale della sensorialità, al già sentito si oppone, secondo Perniola, un "farsi sentire", inteso come trasformarsi e operare insieme, rintracciato in una insistenza millenaria, in una specie di antichità intesa come altrove infinitamente presente, e che Perniola localizza nella filoso-

fia "nascente" da un lato (la mediterraneità che fonda l'occidente al di qua del suo destino metafisico: Democrito, Empedocle, la convivialità socratica come teatrale divaricata tra sapienza e possessione), e nella ricorrente "atopia" dei non-luoghi esotici: l'oriente, il sud. A ciò che resta, a ciò che si sottrae, a ciò che non vuole essere quotato nella borsa del già sentito l'unica via d'uscita sembra essere la fuga verso esperienze estranee alla tradizione occidentale: da un lato l'oriente, dall'altro il sud del mondo, esercitano sul resto del sentire occidentale una fascinazione che è destinata a crescere man mano che la sensologia consolida il suo potere (...). Il già sentito viene da lontano, dalla cultura dell'antica Grecia ed è in rapporto a quel remoto teatro che si svolgono tuttora le vicende del sentire mondiale. Se esiste una alternativa al già sentito è là che anch'essa deve essere nata e deve essersi manifestata. La serenità che ci offre il sentire orientale e la *trance* che ci offre il sentire meridionale possono costituire una effettiva resistenza alla sensologia, solo se esse sono viste in relazione ad una contesa che si combatte in occidente da millenni con alterne vicende (7). In questo senso il realizzarsi della metafisica occidentale diventa il suo esaurirsi, aprendo l'orizzonte verso altri luoghi dove il pensare e il sentire sono immediatamente effettuali, luoghi che costituiscono una geografia delle sensibilità a prescindere dalla collocazione spaziale e temporale, in questo modo la temporalità dell'antico o dell'ancestrale che è stata pensata, ad esempio da Vico, come "paganità" e che ritorna nella riflessione postjungiana, per esempio di un Hillman, con il riemergere presente delle divinità intese come flussi fattuali, o la spazialità della "cerca" orientale, del viaggio verso altrove dell'anima, che si manifesta come aurorale (l'oriente) o meridiano (il sud), oltrepassano la loro stessa categoria trascendentale, riaprendo le possibilità del sentire sullo stesso piano in cui si tenterebbe la sua eliminazione. Il tempo e lo spazio intesi come atopici, o meglio come nomadi (compresenza e slittamento dei tempi, attualità, e virtualità insieme degli spazi), si stendono in un attimo eterno, in un continuo presente, la rottura della rappresentazione trascendentale è insieme realizzarsi della metafisica in una ripresentazione, e sparizione di essa in una presentazione. L'uso del video come si configura nella società "sensologica" favorisce un immaginario di attraversamento e non di infrazione. L'immagine infranta appartiene all'industriale, l'immagine attraversata appartiene al postindustriale. Sembrerebbe che la telematica produca un ulteriore trattamento dell'immagine, una immagine che mentre scardina le strutture spazio temporali si mantiene sospesa tra queste stesse strutture. L'infrazione della immagine come era praticata dalle avanguardie storiche tendeva a frantumare l'oggetto nelle sue componenti divise: il suo essere oggetto nel tempo e nello spazio parcellizzato dell'industria del lavoro diviso. Ma accanto all'infrazione l'industrialismo maturo faceva trapelare il suo tramonto in una pratica dell'immagine che non veniva franta ma presentata obliquamente, per attraversamento.

Sottoporre l'immagine a un transito, a un passaggio, implica una uscita dalla dicotomia collocazione/dislocazione, e il suo scorrere in una rete dell'impersonale, dell'incollocabile che disegna un paesaggio né-reale, né-immaginario. Perniola in questo senso ha messo in discussione una riconducibilità della pratica del video al soggetto che in esso si specchierebbe narcisisticamente, secondo una contrapposizione televisione-video, riflessione del mondo esterno -riflessione introspettiva dell'io, l'io che si specchia nel monitor non è certamente la coscienza intesa come interiorità della tradizione filosofica, ma il risultato del lavoro svolto dalla personalità narcisistica nell'elaborazione della propria immagine (8), scrive Perniola riportando in proposito l'opinione di Raymond Bellour, ma aggiunge: "l'amplificazione iperbolica dell'immagine dell'io a scapito della realtà di questo comporta il cancellamento del soggetto. Questa esperienza è chiaramente visibile anche nella video-arte per alcuni critici, uno dei suoi aspetti specifici consisterebbe appunto nel dissolvere, nel rendere evanescente, immateriale, meramente virtuale, la figura umana; paragonando gli autoritratti pittorici con gli autoritratti video risulta evidente nei secondi un orientamento iconoclastico che qualifica il video in opposizione alla televisione" (9). Più avanti Perniola rovescia il problema dello specchio teorizzando uno specularismo che vede l'uomo stesso farsi specchio riflettente, e quindi identifica la forma di sentire contemporanea con un superamento del soggetto nella cosa senziente, in modo non dissimile da Virilio quando, citando Paul Klee, parla della effettualità di un oggetto che guarda: "all'uomo-macchina è succeduto l'uomo-video nel quale la tecnologia e la sensibilità vivono in un rapporto di sorprendente simbiosi, l'uomo contemporaneo è simile ad una cosa straordinariamente dotata di sensi e di capacità percettive. L'aspetto inquietante e perturbante di questo modo di essere sta appunto nel fatto che esso apre un immaginario collettivo in cui sono violati i confini tra l'organico e l'inorganico, tra il modo di essere della natura vivente e il modo di essere delle cose. La definizione dell'uomo non è più quella di animale razionale ma di cosa che sente" (10). In ciò si rintraccia il compimento del processo di alienazione che fonderebbe la metafisica, ma insieme l'estraniazione estrema dissolve il soggetto, mettendo fine alla stessa metafisica. L'uscita da questo circuito comporta, sempre secondo Perniola, non un ritorno sul piano della soggettività bensì una capacità di differimento, uno spostamento di questa eternità, di questa specularità, sul piano del transito, in un mimetismo che coniuga la tecnica con la pre-

sa diretta della possessione, del contatto con il sentire teatrale fondato sull'irruzione dell'altro e del differente nel tessuto dell'ovvio e del prevedibile. Ciò appare possibile nel nomadismo di un sapere che si svolge lungo un cortocircuito della visione, che sembra avvenire in una specie di geografia privilegiata legata a un luogo e a un momento insieme improvviso e attuale, come nella filosofia Zen ma anche come nell'irruzione mitologica del demone meridiano dell'antica mania mediterranea. Nello Zen, scrive Perniola, "l'io si sente diventato uno spazio vuoto nel quale ogni cosa avviene e transita (...). Il fine consiste nell'avere un rapporto immediato con le cose, nell'essere con esse in presa diretta" (11). E', spostandoci dall' "orientale" al "meridiano", come ha ben visto Roger Caillois, la temporalità del "mezzogiorno" è la sospensione del soggetto, l' ora in cui l'uomo appare come cosa pronta a percepire l'irruzione del demone del dio, del fantasma, del virtuale in una intensità attuale, senziente, illuminata dalla luce a picco dello zenith: "in effetti il mezzogiorno capta le energie sovranaturali sparse nella natura. E' a mezzogiorno che meglio si percepiscono i fantasmi" (12).

In tal senso il "mezzogiorno" ci appare come un orizzonte che fugge, se assumiamo il "mezzogiorno" come luogo filosofico dal grande meriggio nietzchiano fino all' "immaginazione panica" di Hillman, e se, insieme, intendiamo il "demone meridiano" come manifestazione mitologica di un corpo virtuale, possiamo vederlo come luogo polimorfico del nomadismo dove si realizza una specie di superamento del simbolico che permette di sfuggire all'omologazione del multimediale. Nell'introduzione al volume *Cyberspace*, Benedikt (13) parla dell'instaurarsi di un post-simbolico come esito estremo dello sviluppo della tecnologia. E' una via d'uscita dalla presa dell'orizzonte mediatico: "la presa che un simile orizzonte è in grado di esercitare non è dunque totale, in esso qualcosa sfugge, intensifica parimenti la propria poliedricità, realizza il nomadismo" (14). Lungo queste tracce, rintracciando una topografia che restituisca le linee di intensità comuni a un lavoro dell'immagine che emerge in un luogo "meridiano", in un paesaggio di confine, dove la territorialità (in questo caso la Sicilia come luogo di nomadismi) può essere intesa secondo il progetto di Deleuze e Guattari (15). "Il territorio e la terra sono due componenti di altrettante zone di indiscernibilità: la deterritorializzazione (dal territorio alla terra) e la riterritorializzazione (dalla terra al territorio): non si può dire quale venga prima". È possibile disegnare una mappa che illumina il lavoro degli autori siciliani, scrivendolo in uno scenario mobile, che da un lato lo connette a una "linea dell'immagine" che percorre indifferentemente il lavoro teatrale, video o cinematografico di autori che definiremmo nomadi, in altri luoghi italiani o di autori "apolidi" che non a caso scelgono spesso la Sicilia come terreno ideale per le loro pratiche "nomadiche" (Gitai, Ruiz, Straub-Huillet, Wilson, Baush...), dall'altro lo aggancia a un orizzonte estetologico del sentire. In questo senso il video d'area siciliana assume pienamente ciò che, più che una ripresa del paesaggio, chiameremmo una sorpresa del paesaggio. Ciò che, lungo un percorso che incontra Greenaway come Wenders o Godard come Viola, Valentina Valentini ha chiamato "veduta". Ci sembra un'apertura su uno spazio indifferente, cosmico, "qualsiasi", una specie di "psiconosfera" in cui l'interno e l'esterno, il soggetto e l'oggetto, il reale e il virtuale fluttuano in una indiscernibilità. Se "i ricordi fra soggetto e ambiente si sono rivelati infiniti e lo spazio è diventato il luogo dell'aperto e del possibile" (16), se il paesaggio-veduta è in questi casi definitivamente uscito dalla rappresentazione e ha assunto il simulacro come presa diretta su un territorio virtuale, "la relazione tra verità e sapere sembra essere stata posta completamente in gioco dall'affermarsi della divulgazione multimediale. Lo scenario del multimediale pone in atto la creazione di un territorio virtuale in cui le dimensioni tradizionali del sapere e dell'esperienza appaiono radicalmente trasmutate" (17). Si tratterebbe allora di parlare di *paesaggio cinematografico* più che di *paesaggio elettronico* in un senso che possiamo rintracciare in Virilio, e che riassumerebbe sia il dato teatrale come "esperienza di annullamento della propria identità psichica, un farsi esclusivamente stoffa, materia, corpo inanimato, per essere abitati da una intensità altra" (18), sia il dato elettronico come creazione in presa diretta di un simulacro naturale che tende, come a esempio in Bill Viola, "a ritrovare nella natura la presenza del divino nella sua unità con l'umano, con un soggetto percipiente, disponibile a mettersi in ascolto devotamente" (19). Scrive Virilio, illuminando l'attualizzazione del virtuale che caratterizza questa fine millennio: "abituamente i fisici distinguono due aspetti dell'energetica: l'energia potenziale, in potenza, e l'energia cinetica, quella che provoca il movimento; oggi converrebbe aggiungerne una terza: l'energia cinematica, quella che risulta dall'effetto del movimento e della sua più o meno grande rapidità, sulle percezioni oculari, ottiche e optoelettroniche" (20). Infatti, se l'epoca dell'automazione della percezione disloca la memoria visiva in un tempo di esposizione, depositato nel paesaggio stesso, se lo spazio dello sguardo, che è uno spazio relativo che proviene da una lontana memoria visiva senza la quale non esisterebbe l'atto dello sguardo (21), così come il chiarore delle stelle ci viene su una relatività spazio temporale, capiamo come il territorio elettronico, le autostrade telematiche, le reti visive compresenti mutino radicalmente la percezione e la rappresentazione, inserendole in un eterno presente, in una presentazione (22). La coscienza di questo statuto paradossale dell'immag-

gine di questa energia residuale che si deposita sul paesaggio rendendolo di per se stesso cinematografico, sede degli effetti di realtà delle memorie del movimento percettivo, e altresì la coscienza di come l'immagine possa erompere da questo cortocircuito di luoghi e di paesaggi, di come si possa stabilire un punto di vista delle cose, rintracciare l'energia visiva residuale nei corpi che confondono umano, infraumano e superumano, anima, animale e oggetto, verità dell'identità e sua interscambiabilità, costituisce lo sfondo intenzionale di molti lavori dell'area siciliana. Allora il "corpo" del lavoro dei siciliani ci appare come una soggettività molteplice, che assume il territorio e il paesaggio nel senso di una nomadologia così come l'hanno intesa Deleuze/Guattari: "il sapere produce intensificazione di stato, e la carnalità che si produce non in quanto materia ma come elemento migrante che parla del molteplice altrimenti costretto nella subalternità" (23). Lungi dall'apparirci come radicamento in una terra-isola, il loro lavoro sembra svolgersi sotto il segno di uno spaesamento e di uno sradicamento assunto sul piano della percezione e del trattamento dell'immagine producendo una diffrazione che incide su intensità forti, connettendo la virtualità e lo statuto di "corpo di luce", di "corpo sottile", di un pellicolare che varia dall'elettronico al cinematografico, dalla simulazione alla intensità del tempo di esposizione, insieme con la presenza, l'immanenza, la carne, intese come erranze territoriali: è il presente la realtà in cui si dispiega l'erranza. Il piano del presente dev'essere così inteso come struttura reticolare, labirintica, con insorgenze di gerarchie disseminate. Ai molti centri-nodi di potere corrispondono, variamente dislocate, le diverse modalità di espressione di una soggettività che ha scoperto la molteplicità che la costituisce. Il "territorio" si emancipa dall'aspetto descrittivo per farsi "orizzonte del progetto", luogo del divenire entro il quale il sapere stesso della tecnica è costantemente chiamato ad un confronto con il movimento di creazione-distruzione, poiché il territorio è carne, ossia fondamento di processi le cui implicazioni materiali costituiscono l'ambito che il totalitarismo nella sua attuale forma multimediale, tende ad assoggettare" (24). In questo senso il lavoro-di-immagine dei siciliani ci pare svolgersi su un campo di insurrezione estetica, di sovvertimento del sentire, di punto di fuga rispetto al già sentito.

2. Topografia

Versante sud-demone meridiano

"Dobbiamo considerare il culmine meridiano, lo zenith del giorno, come il punto più alto della potenza naturale che costella sia la forza vitale sia il suo opposto: la necessaria caduta da quell'altezza. E' il misterioso momento in cui io e la mia ombra siamo uno" (Hillman 1977).

Il sud è assunto come metafora, come figura del transitare, nel suo senso di *mezzogiorno* come punto di transizione, di oltrepassamento dell'immagine. Esiste in questo senso nei lavori di Cipri/Maresco una apicalità dell'immagine, ottenuta sia dalla sua staticità attonita (l'ora meridiana era in antico l'ora in cui l'epifania della natura tramutava l'animato in cosa, e introduceva l'inanimato nell'animalità del dio-capro: Pan, la cui ora è il meriggio, producendo un "panico" faceva fermare attoniti gli esseri nel loro punto critico, nel transito), sia nella luce costantemente meridiana in cui solare e notturno vengono mescolati dalla temperatura del bianco-nero. Nello stesso tempo questa sospensione, questa evidenza del limite estremo dato come scarto e come marginalità presiedono a una teoresi del sud inteso come "sud dell'anima" o come "sud della pellicola". Una specie di stato d'animo che si ritrova nelle dichiarazioni di Cipri/Maresco come di Roberta Torre.

"Esiste anche un sud della pellicola, un luogo marginale, un limite estremo del fotogramma, un piccolo spazio tra una interlinea e l'altra e, in caso di pellicola sonora, una striscia sottile al di qua della pista ottica... Quale emulsione, quali colori, quali sensibilità, di tale sud? (Torre, 1993)

Il video non è sentito tanto come supporto, quanto come scarto pellicolare. Il video come sud della pellicola implica non tanto una pratica dell'elettronica, ma una pratica della percezione che infatti usa e iscrive nel monitor i residui del filmico, della pellicola intesa come memoria (vuoi del già visto cinematografico, vuoi proprio della sua grana residuale). In questo senso l'uso del superotto come irruzione della prossimità (nel senso di macchina da sor-presca che introduce come corpo estraneo la grana pellicolare, quasi possedendo come un dio che si insinua il corpo dell'elettronica e la sua "veduta" distanziale e simulata nei lavori di Roberta Torre, ma anche in un lavoro come *Santa Maria* (e anche in *Addio o arrivederci o Omaggio a E*, tutti del 90-91) di Cipri/Maresco. La pellicola a passo ridotto, come scarto residuale, viene assunta e trasferita in quanto tale, per di più mettendo in evidenza la deperibilità dei corpi (una santona sul letto di morte, il ciclista nella sua giovinezza, una sfatta "striptiseuse" che viene replicata ingrandendo progressivamente il fotogramma fino alla sparizione della sua pelle/corpo) e insieme "grattando" e cancellando l'immagine pellicolare (operazione ripetuta sul volto di Sam

Fuller in uno dei pochi film (16 mm) dei due: *Il corridore della paura*, (girato a Gibelina nel '92). Il "filmico" allora viene fagocitato in un orizzonte dolorosamente cosciente della sua virtualità, assumendo il sud come luogo di interferenza panica tra arcaico e tecnologico.

"Non è soltanto questione di scenario. Da noi c'è qualcosa di più forte e terribile, qualcosa che è legato alla nostra gente e al suo modo di vivere e di pensare.(...) Questa realtà quasi rurale del linguaggio e delle cose, è qualcosa di antico, di atavico, di pre-tecnologico. E questo linguaggio antico convive confusamente con il moderno, in modo assai più violento che altrove (...)" (Maresco 1992).

In questi momenti, il tempo viene percorso da qualcosa di straordinario, qualcosa che è oltre l'ordine abituale, (...), si veda la visione dell'eternità al meriggio di Nietzsche nel suo *Così parlò Zarathustra*. Questo è il momento in cui il momento stesso conta, dove il momento è separato da prima e dopo, senza legge, diventa una qualità, una costellazione delle forze nell'aria, senza continuità e perciò senza relazione (...)" (Hillman 1977) Questa irrelatezza del tempo, colto nel "kairos", nel punto cruciale di un momento che tende a sospendersi, nella condizione dello sguardo meridiano si ritrova anche nel lavoro di Franco Scaldati, sul versante "teatrico" della possessione. L'immagine lavorata da Scaldati, nel suo lavoro poetico che transita tra la scrittura e il teatro e che si deposita anche nel video (vuoi trascritto dai suoi spettacoli, vuoi nella collaborazione con Cipri/Maresco in alcuni pezzi realizzati insieme o con un altro autore palermitano come Umberto Cantone), persegue appunto questa "demonicità" meridiana, il rapporto con un "Dio" che si annida nella miseria e nella povertà, nella solitudine rilkeana delle cose e che anima oggetti e intensità.

"Il fatto è che viviamo tutti da sempre una eterna, lentissima apocalisse. E da sempre ci scriviamo sopra. Si è continuamente parlato di fine del mondo, fin dall'inizio del mondo. Il nostro è il racconto di una estenuante caduta.

Fine eterna...Scaldati è un mistico. Ma se c'è quel dio a cui lui fa sempre riferimento, certamente sa cucinarsi bene i suoi poveri topi. Dio, se esiste, è terribilmente cinico.

Il nostro cinismo, quello mio, di Franco e di Daniele tende a voler fermare, nel nostro piccolo, il tempo inesorabile di questa caduta" (Scaldati, Maresco, 1992).

"Il mezzogiorno era l'ora di apparizione dei demoni per eccellenza. Il demone di mezzogiorno, secondo il folclore ebraico, è un mostro fatto di scaglie e di capelli, con un occhio solo a livello del cuore. (...) Si riferisce al demone di mezzogiorno tutto ciò che rassomiglia ad un accesso di epilessia o di delirio profetico. (...) Di fatto l'unanimità delle testimonianze induce a identificare il demone dell'*Acedia* con il demone del mezzogiorno. Sembra che tale equazione sia assai remota, forse nata assieme all'anacoretismo, vale a dire all'*acedia* medesima" (Caillos, 1988).

La territorialità del mezzogiorno si configura come spazio del mostruoso, come anche del mostrificato (talmente evidente nella luce meridiana da essere deformato, come un miraggio, il mostro è anche colui che "si mostra"), il "tempo di esposizione" alla luce dello zenith, produce una *acedia* che confina con l'estatico, il mezzogiorno immobile di cui parla Platone, è anche l'ora (e il luogo) in cui gli eremiti, i pastori, i viandanti, si aprono all'irruzione delle intensità, di quei residui memoriali che costituiscono lo "sguardo" delle cose. I "mostri" appaiono virtualmente, e scompaiono, nella cartografia, sempre più a sud, ai confini del mondo, nei territori di transito, nelle terre sconosciute, dove il sole batte più forte e deforma i corpi. Non a caso un luogo di irruzione e pietrificazione del mostruoso (con le sue sirene, liocorni, ippogrifi, nani, tutti di pietra tufacea) è la Villa Palagonia a Bagheria vicino a Palermo. Il mostro, il deforme è però anche un eletto, un corpo di elezione che si espone all'ora del vero sentire. Il mostro è anche un santo, è l'"illuminato" dalla luce troppo forte del meriggio. Nei pezzi realizzati da Cipri/Maresco con Scaldati questa virtù dell'attonito, dell'ora ferma, del meriggio come luogo del transito, è evidente, con quell'incrocio di due viandanti (Scaldati e Cucinella), il loro interpellarsi sul nulla, lo sguardo che si sospende sul sentiero/incrocio, o quel loro distendersi nell'erba a guardare il sole alto e a farsi rimbalzare parole sospese. Ma anche negli "intervalli" di Cipri/Maresco, questa sospensione che fa sparire o apparire, che deforma o mostrifica, che rende cosa risuonante è del tutto evidente; l'uomo con l'ombrello davanti al mare di cui non viene messa in evidenza che la spoglia, il corpo attaccato dall'epilessia, oppure lo "stanziano" immoto ma vibratile del corpo contro un muro immerso in un'aria solcata da stridii di uccelli in *Ornithology* (1991). Ma tutti i "mostri" cinici sono inscindibili da questa territorialità meridiana, dove lo zenith fa irrompere l'illuminazione, a cominciare da uno dei primi lavori, dove proprio il corpo deformato e handicappato si sottoponeva a questa luce crudele fin nel titolo *Illuminati* (1990).

"Amore fra mostri... fra gente che non ha più niente d'umano... quello di comunicare... il desiderio di esserci e sparire...(...) È un mistero simile a quello dell'eremitaggio: l'eremita, il suo non esserci non serve solo a se stesso, serve a tutti (...) Esserci e sparire..." (Maresco/Scaldati 1992).

"Ma la Sicilia, ma Palermo, offrono qualcosa di immediatamente visibile, più visibile che in qualunque altro luogo: l'*apocalisse*, o perlomeno il suo scenario". (Maresco, 1992).

“Le principali componenti mitologiche che consacrano il prestigio di mezzogiorno sono la presenza del sole allo zenith, l’assenza di ombra, e il fatto di essere ora di passaggio e ora dei morti (...). Generalmente mezzogiorno è l’ora in cui le anime tormentate possono ottenere la liberazione. Qualche volta queste anime in pena appaiono esclusivamente a mezzogiorno (...). Mezzogiorno è anche l’ora che permette ai vivi di accedere all’altro mondo. L’apparizione a mezzogiorno ha un valore apocalittico molto netto, di più quest’ora è per così dire riservata ai terremoti, nei trattati antichi (...). La potente luce di mezzogiorno faciliterebbe l’ascensione dell’anima verso il cielo” (Caillois, 1988).

Solo in Sicilia, e in particolare a Palermo, si festeggia il giorno dei morti in modo paganicamente allegro (l’altro luogo, fuori d’Italia è il Messico), associando cibo e morte, fantasmaticità e carnalità, ossa e crani di zucchero, doni ai bambini ecc... Il simulacro del trapassato, il fantasmatico, il culto confidenziale con le anime purganti si ritrovano messe “in scena” (su una scena incollocabile e sospesa) come in filigrana nelle presenze, “nelle larve”, nelle “personae” (come maschere) di *Cinico Tv*. L’interpellanza, altrettanto incollocabile di Maresco, è come se vi insufflasse una vita provvisoria e insieme persistente, dove il loro carattere di paradossalità illusoria (l’età variante del ciclista, i concerti di petti di Paviglianiti, le metamorfosi in animali o in oggetti del signor Giordano, le atroci e innocenti perversioni di Giordano senior, il destino sospeso nella replica e nella doppiificazione dei fratelli Abate) va di pari passo con l’immota cosalità della loro carne, con la loro coazione a divorare cibo (cibo di morti?). Sospesi nella ripetizione, evocati sempre nella medesima luce meridiana, silenziosi o straparanti, i personaggi di *Cinico Tv*, hanno anche in sè una “elezione”, una nobiltà ultraterrena, un sentire “teatrico” che li fa essere vesti di elezione di una specie di divinità. In questo la loro iconicità, che coniuga sacralità e miseria, li avvicina alle creature di Scaldati, come ai corpi “purgatoriali” che stanziano come “spiritilli” nella memoria tribale e insieme storica del mondo immaginario di un altro poeta-attore-scrittore (che disloca il suo lavoro su una “scena” indifferente teatrale o scritturale e che, con un solidale e elettivo incontro, è stato collaboratore in teatro, in cinema e in televisione di Mario Martone), parliamo di Enzo Moscato e, in particolare della drammaturgia teatrale e filmica di Rasoi, dove questa emergenza del corpo fantasmatico, alternato tra la distanza panoramica della scena teatrale costruita come un piano sequenza in campo lungo e la prossimità dell’inquadratura cinematografica, sigillava le pieghe barocche dei corpi-simulacri.

“Usando la nostra disperazione, un po’ di metafisica, per adoperare una parolaccia, e un certo sentimento tutto nostro della morte... Lo dicevano Pasolini e Rossellini, lo ha detto Michael Cimino, la Sicilia è assolutamente cinematografica. Tutto è forza qui da noi, tutto è pieno di contrasti forti. Forti come il bianco-nero che ci piace usare. Io scrivo dell’uomo e del suo rapporto irrisolto con la morte, con la fine delle cose. Probabilmente è più facile farlo a Palermo. Chi sono questi barboni, questi emarginati su cui io, Franco e Daniele scriviamo? Sono altro, esprimono un universo tutto loro, un universo nobilissimo. E’ un universo altissimo, elitario, uso questo termine in senso pasoliniano (...). La nostra proposta, estetica in primo luogo, è quella di un ritorno alla primitività, all’essenziale, in un momento in cui c’è un eccesso di chiacchiera... il ritorno a una realtà scarna che si racconta quasi da sola con le facce, queste facce primitive, con la materia e la corporalità. Sicuramente il richiamo è al primo Pasolini, quello in bianco e nero.

(...) E’ la distanza che ci aiuta (...). Lontano? Forse lo siamo comunque e sempre lontani. Di cinismo in giro ce n’è tanto, troppo... E’ ovvio dirlo... Nella realtà come in televisione. La nostra è una provocazione (...). (Scaldati-Maresco 1992, Cipri-Maresco 1994) Lavori come *Lontani* (1993) o *Muri* (1993), di Cipri e Maresco, si risolvono quasi completamente nella neutralità del paesaggio, nell’indiscernibilità delle pietre, della polvere, delle forme periferiche usate come territorialità percettiva in cui l’immagine e lo sguardo lavorano lo spaesamento e lo sradicamento, oltrepassando e fuoriuscendo, sovvertendo tutto l’involucro dove, a partire dal paesaggio neorealistico fino alla commedia all’italiana e poi allo sceneggiato o alla televisione-verità, si era depositato l’immaginario del sud e della Sicilia.

“Ora, se il territorio deve essere inteso essenzialmente nella sua disposizione carnale, in esso il sapere si attua come svelamento, spazio del neutro in cui decadono le divisioni di genere. La valenza del neutro, infatti, consiste proprio in questo suo essere molteplice, carne che parla delle cose, che è cosa tra le cose, carne del mondo, per impiegare l’appropriata definizione di Merleau-Ponty (...). Per questo motivo lo spazio del neutro è da considerarsi in qualità di orizzonte in cui si dispiega l’enigma (...). La resa dell’enigma consiste nel percorso, una sorta di iniziazione senza dio in cui la verità è un processo percettivo di scoperta e di arricchimento del desiderio che eccede la categorizzazione grammaticale (...). Infatti lo spaesamento esprime una intensificazione percettiva che può tradursi in modalità diverse (...). Una eccedenza che non si lascia soffocare, che decide di compiere l’esperienza del deserto più-che-urbano (Villani, 1993). “Certo il discorso è che la TV è comunque uno strumento del tempo che ha a che fare con le immagini. Che la televisione è, per l’appunto, un linguaggio. La scommessa è se poi un autore questo linguaggio riesce a farlo proprio, e addirittura su questo linguaggio riesce a costruirne altri

(...). A lavorare sul tempo delle riprese o sul tempo di percezione" (Maresco, 1994). "Non riesco ancora a vedere questa terra come lo sfondo di conflitti sociali o mafiosi. La Sicilia mi ha sempre evocato un mondo altro, visioni assolutamente irreali, grottesche, mostruose, ataviche. La realtà siciliana è forse troppo presente per non far venire voglia di oltrepassarla". (Torre, 1993).

Carne-corpo

"L'ingresso della problematica del simulacro di una immagine senza originale nella sessualità, sovverte profondamente tanto la pornografia quanto l'erotismo (...). Risulta evidente con l'avvento dell'immagine elettronica nella pornografia e del corpo-veste nell'erotismo; tra il simulacro elettronico e il simulacro di carne, tra queste due possibilità apparentemente opposte e contraddittorie, oscilla ormai il desiderio, spinto insieme verso corpi di luce, che promettono di essere indiscernibili dalle immagini fotografiche e cinematografiche dei corpi reali, e verso corpi di carne che si svelano più irreali delle rappresentazioni simboliche (Perniola, 1983).

L'estensione virtuale del corpo e la sua simulacrazione, mentre provoca un accesso all'impersonale, elimina al tempo stesso lo scarto, il residuo, l'eccedenza che viene a depositarsi e a dislocarsi come intensità. E' questa intensità che, lungi dal ricostituire il soggetto e dando luogo a un sentire altro, a un corpo altro, a un intensità energetica, percettiva, presente, attraversa i lavori di autori come Salvo Cuccia e Alessandro Aiello. Del resto questa eccedenza della carne come residuo dell'immagine era già stata meditata in Cipri-Maresco. Un loro lavoro del '90, *Omaggio a E*, come abbiamo visto, riutilizzava il "residuo" pellicolare di un vecchio spogliarello procedendo a una sua progressiva evidenza, ingrandimento, eccesso dove il dettaglio della carne erotica diventava indiscernibile, esaltando l'abisso pellicolare. Operazione dai due ripetuta in un lavoro senza titolo del '93 dove un film erotico, in particolare una scena hard anni 70 alla Damiano, veniva sottoposto a un trattamento ancora più elaborato. Anche qui la decolorazione, la patinatura pellicolare, ma con una astrazione dei particolari e una sua ritmicità del dettaglio da farlo assimilare a certe immagini di Dreyer.

In *Meatbeat glamour* (1993) di Alessandro Aiello/Famiglia Sfuggita/Cane capoVolto, la figura della carne battuta e la flagranza hard, l'evidenza del corpo eccitato, della pelle manipolata, dell'orifizio indifferente vivo o morto, animale o umano, penetrato, teso, aperto in una assimilazione dell'eros allo stato nascente, la dilatazione del limite percettivo, anche qui ritmato in un montaggio che tende all'astrazione e che solca il senso transitante le immagini, disegna un tracciato di intensità, un lavoro sull'energia residuale del corpo in immagine. Nel lavoro seriale di Salvo Cuccia che va sotto il titolo di *Dance of the invisibles*, (1993) la forma del *farsi sentire* che si configura nel *menos*, nel transito delle intensità divine lungo e dentro il corpo/veste del posseduto, reclama una sensorialità divaricata sul tempo reale e sul tempo residuo, accedendo a una impersonalità che tende a intensificare il corpo sul lato dell'invisibile. Questo appello abissale all'alterità in cui il corpo e la carne, nel dissolversi vertiginoso della flagranza, si fanno sede di una generazione senza origine né fine era già splendidamente mostrato in *Stanley's room n.2* di Cipri/Maresco, dove dal nero totale in cui solo la voce interpellante del ciclista, privato di corpo e quasi smarritosi nella possessione, nell'estasi ("mi... che bella luce, ma sono vivo o morto?"), diventata l'eco di una spoglia, si precipita verso una luce che mano a mano diventa un corpo divaricato, cosce aperte di una donna, dettaglio del sesso aperto e di nuovo nero. Il titolo sembra rimandare a Kubrick, alle sue stanze mentali, vuoi quelle cosmiche intrauterine di 2001, vuoi quelle psichiche, fantasmatiche, ectoplasmiche di *Shining*. Anche uno dei pezzi di *Dance of the invisibles*, *Menstrual groove*, di Salvo Cuccia ci fa venire in mente *Shining*; la cascata di sangue che annega l'immagine in questo lavoro è eco della stanza kubrickiana inondata. Ma qui si allude al sangue mestruale, per di più dislocato tra le immagini come un break, un intervallo, una falda sanguinante che apre l'abisso superficiale sul corpo della pellicola lacerata come un'altra pelle. In questo senso tutto il progetto di Cuccia sugli *invisibili* (la cui danza rimanda alle intensità degli dei che possiedono) immette nel Corpo video come dei germi fermentanti, che sono le code di pellicola, principalmente di porno, ritrovate nelle cabine di proiezione.

Questo scorrimento, slittamento, mutazione dell'immagine, comporta una fuoriuscita delle intensità sensoriali che vanno a configurarsi in una specie di *corpo sottile*, pellicolare, che si deposita in fosforescenze, luminosità psichedeliche. Oppure che assume su di sé la luminosità ponendo l'immagine in condizione estatica. Sovraesponendola, e bruciandola nel bianconero. In questa direzione va sia *Sleeping electricity* (1992) di Christopher Reeves e Alessandro Aiello, sia *Defective meat* (1992) di Aiello/Famiglia Sfuggita, sia *Behind your eyelids* (1993) di Aiello/Arancio. La dissoluzione, la saturazione, lo slavamento dell'emulsione pellicolare (i lavori di *Famiglia Sfuggita/Cane Capovolto*, usano il super 8 e quindi il corpo pellicolare iniettandolo poi sul video, in questo la-

voro residuale accomunati a Roberta Torre, Salvo Cuccia, e, come abbiamo visto, preceduti dai lavori di Cipri/Maresco) l'interferenza di correnti e magnetismi, l'animazione a scatto singolo dei corpi oggettivi, la figuratività psichedelica, l'insinuazione del simulacrico lungo le intensità corporee, l'inscrivere immaginale negli interstizi, negli scatti tra una immagine e l'altra, l'abbassamento della soglia di percezione sulla motilità e sulla nervosità vegetativa veglia-sonno, sembrano in questi lavori accedere a un sentire estatico. Ciò viene in qualche modo figurato in *Estasi e scrittura meccanica* (1990), dove in una falsa illustrazione di un episodio della vita di santa Teresa d'Avila alle prese con una protesi meccanica della scrittura (una macchina da scrivere dove si deposita lo spossamento del sentire), una rifrazione demonica della luce meridiana (il paesaggio è quello dell'Etna) tramite specchio manovrato da un angelo-demone, rivela alla santa la sua condizione di spoglia, di corpo aperto alla possessione, esposto alla luce del neutro, a un demone meridiano anche qui configurato in una sovraesposizione bianconero. In *Sex without me* e in *Immaterial love* di Salvo Cuccia, sempre della serialità degli *invisibles* c'è un uso analogo della soglia percettiva e della sovraesposizione, in un caso, o della delaminazione /scorrimento della pellicola residuale, in un altro, in rapporto al corpo nudo o al corpo pornografico, in cui comunque i flussi di eros vengono liberati tramite un accordo empatico, e sincopatico con il ritmo musicale.

"L'idea lanciata da Artaud di fondare una scienza del corpo basata non più sulla contrapposizione tra fisico e psichico, quanto sulla reversibilità e intercambiabilità fra corpo e spirito, mentale e materiale, diafano e opaco, ha costituito un principio attivo di rinnovamento" (Valentini, 1993).

Questa reversibilità tra l'etereo e il carnale, come l'irruzione del presente disfunzionale, del residuo attuale che si mescola al virtuale, costituiscono infrazione del mediatico da parte della pratica d'immagine dei siciliani, in questo senso si può parlare di una valenza "teatrica della loro immagine, a prescindere dalle ascendenze e mescolanze teatrali propriamente di alcuni di loro (la stessa *Famiglia Sfuggita* o i *Nutrimenti terrestri* di Calogero-Bruschetta), o dalla predilezione per una improvvisazione performativa e una sensibilità legata alla danza da parte di Cuccia, o ancora da una contro-drammaturgia che congiunge lacerti di parole-dialogo e lacerti di corpi in alcuni lavori di Roberta Torre, o infine una frontalità e un uso del temposequenza come dell'alternarsi dialogico-silenzioso memore della lezione beckettiana in Cipri/Maresco. La fusionalità corporale nel senso di irruzione e insinuazione del simulacro e del carnale insieme, configura l'immagine dei siciliani come immagine *in transe*.

"Il fenomeno della transe, in cui si mette il proprio corpo a disposizione della divinità, da un lato perciò porta alle estreme conseguenze l'erotismo dall'altro tuttavia lo dissolve perché il corpo che si offre come un simulacro di carne al possesso della divinità non ha più alcun rapporto simbolico o mediato con questa perché esso è la sua unica manifestazione in se stesso.

La corporeità visibile della transe offre immagini che sono assolutamente irreali di corpi spossati dalla loro soggettività ma animati e come plasmati da una forma che tuttavia si manifesta mediante e attraverso essi. La possessione sovverte la distinzione classica tra iconofilia e iconoclastia e si pone come una terza soluzione irriducibile alle prime due: il corpo del posseduto è presente in carne ed ossa, ma esso non conta per se stesso, bensì per il fatto di dare un'immagine ad una divinità, la quale non si accontenta di essere disegnata o rappresentata con una maschera ma chiede in prestito un volto. Un volto con gli occhi chiusi, un volto che non vede ma è visto, un volto che offre immagini, ma non ne riceve e che proprio mediante questa estrema passività acquista lo statuto di corpo-veste del dio (...).

Il rapporto col passato costituisce uno dei problemi più impellenti della cultura elettronica, né soltanto perché il paganesimo può rivelare una insospettata attualità, ma più essenzialmente perché tanto l'immagine elettronica quanto la transe possono essere considerate in modo riduttivo, secondo la cultura metafisica, oppure in modo adeguato secondo la cultura del simulacro" (Perniola, 1983).

Il lavoro di Cipri/Maresco assume la sua effettualità proprio assumendo la coscienza del simulacrale e del virtuale, ma sul, versante della carne, della persistenza, la sparizione dei corpi, il loro essere assorbiti dalla degradazione e insieme stagliarsi sul paesaggio delle rovine di senso, ne fa corpi di gloria, quegli stessi corpi gloriosi che venivano reclamati nella crudeltà di una incandescenza estatica dalla scena artaudiana.

Divinità-animalità

Nella liquidità del possesso di Dioniso è implicita la negazione dell'identità e dei ruoli, l'abbattimento dei confini tra vivi e morti, tra maschi e femmine, tra uomini ed animali, tra liberi e schiavi, tra adulti e bambini, l'instaurazione di una circolazione, di un passaggio, di un transito tra queste sfere separate; da tale esperienza sgorga la gioia dionisiaca, il *ganos*, il quale è appunto connesso con l'acquisizione della mobilità spaziale,

con l'annullamento del tempo, con la possibilità di percorrere sconosciute regioni e di ricevere ospiti inattesi (Perniola, 1991).

Il dionisiaco inteso come presa diretta sull'invisibile, come mobilità incessante, come continuità nervosa e transito istintuale come trance ritmica come irruzione dell'improvviso, è particolarmente presente nella ricerca di Salvo Cuccia laddove l'occhio elettronico è sentito come prolungamento del sensoriale, come corpo vibratorio che si spersonalizza per aprirsi all'irruzione dell'imprevedibile lungo un'energia che è dionisiaca in quanto connessa con la musica e la danza e in particolare con l'improvvisazione musicale e con quel tipo di danza che sottopone il corpo a una tensione da posseduti, come il *butoh* giapponese. Lavori come *Shiki* (1993), o i *Duo* con i solisti Peter Kowald o Gianni Gebbia, tendono ad assimilare la camera allo strumento (corpo, contrabbasso, sassofono) sentiti entrambi come tramite sensoriale, come supporto all'irruzione dell'invisibile. In questo senso anche il suono delle *Tablas* in un pezzo del lavoro collettivo sui cinque sensi ideato da Roberta Torre (*Toccare*), o in un pezzo della serie degli *Invisibles*, e *Evidence of dionysos*, spingono Cuccia ad assimilare l'occhio elettronico alla tattilità, inducendo un parallelismo tra eccitazione del corpo ed eccitazione della camera, un simultaneismo dei flussi di presenza, dei tempi: tempo reale e residuo invisibile della temporalità.

La continuità spaziale inaugurata da Dioniso è acusticamente percepibile dal suono ininterrotto dell'aulos, dell'oboe, e visivamente evidente nella danza, nella quale il posseduto da Dioniso si muove come animato da una volontà estranea. (Perniola, 1991).

Questa apertura sull'estraneo, dal lato dell'infraumano o dell'inumano, tende a captare una specie di magnetismo dell'oggetto, una elettricità, una corrente che stabilisce un flusso tra presa sull'immagine e sua mutabilità energetica nel già citato *Sleeping electricity*, ma soprattutto in *Focu* (1991) di Alessandro Aiello la connessione distruzione-rianimazione, la possibilità dell'immagine di insinuarsi nei processi trasformativi della materia e degli elementi e di captarne l'energia fanno sì che il clima di queste ricerche instauri una specie di ritualità impersonale che insieme disloca il video dalla sua funzione di camera dell'io, visualizzando non più un paesaggio psichico ma una intensità psicofisica che prolunga l'interno: una specie di assimilazione dell'umano e del soggettivo all'infraumano, all'animale, ma anche al divino inteso come irruzione di una potenza esterna. In questo senso è curioso notare come la figura, emblematica, del cane sia ricorrente tanto nel cinismo di Cipri/Maresco, quanto nel dionisismo di Famiglia Sfuggita che non a caso, forse, si è trasformata in Cane CapoVolto, adottando una specie di logo che è una testina di cane, che gira a spirale su un disco. In *Cani* (1992) di Cipri/Maresco i personaggi sono seduti a un tavolo in silenzio inquadrati da una fissità frontale mentre all'esterno abbaiano dei cani insistentemente. Questo lavoro riassume una costante di Cinico che è quella di estendere l'animalità nel suo dato filosofico, di condizione dell'essere, ai corpi umani messi in campo. Le trasformazioni solo mentali del signor Giordano in *Cinico Tv*, il suo abbaiare o mugolare, il suo essere topo di fogna o addirittura escremento, segnano insieme un'elezione e una degradazione, perfettamente cinica, che mescola visibile e invisibile, divino e animale, morto e vivo.

"Il cane, al quale l'invisibile è così familiare, non si limita solo a guidare i morti, ma svolge anche un ruolo di intermediario fra questo mondo e l'altro e, tramite lui, i vivi interrogano le anime dei defunti e le divinità sovrane del loro paese (Chevalier/Gheerbrant 1987).

Anche il femminile è sentito come alterità irriducibile, come tramite di un fondo folle dell'essere, e assimilato, con una pratica della mutazione e della mobilità che viene assunta come *corpo estraneo* pellicolare che inserisce una viralità nel corpo elettronico (l'uso del super8 trattato e riversato su supporto video), a una sensorialità eccedente che viene iniettata nella rappresentazione. Parliamo di un progetto ideato da Roberta Torre, a cui hanno collaborato anche altre videomaker italiane come Maria Martinelli o Nicoletta Leone, *Femmine Folli*, una serie di ritratti di corpi femminili immaginari che irrompono con la loro follia in una mimesi ironica dell'inchiesta TV o dell'intervista-documento. La donna dei lupi, uno di questi pezzi, firmato dalla Torre, assimila la trasformazione di una donna in lupo alla trasformazione stessa della rappresentazione visiva sul piano del supporto, gli accessi animali infatti sono inseriti nella sgranatura del super8, e febbrilmente vanno a scardinare l'occhio falsamente oggettivo della telecamera giornalistica.

"Nell'immagine del fuoco seminatore (pensato dagli stoici come un passaggio dalla potenza materiale e sensibile all'atto spirituale ed intellettuale) sono indissolubilmente congiunte la flagranza di ciò che compiutamente si sente qui ed ora, è la fecondità di una nascita istantanea e scintillante. Al mondo sensologico degli uomini-cosa il farsi sentire oppone la parte del fuoco, ancor più reale di quello: in esso improvvisamente si accende e brilla la scintilla seminale di chi sente che solo questo presente gli è dato" (...) (Perniola, 1991).

In *Focu (katharmoi fuoco)* di Alessandro Aiello il soffio igneo, il pneuma della mutabilità accede, anche tramite l'uso dello scatto singolo, agli interstizi della visibilità, a quelle zone, al limite tra visibile e invisibile, in cui si muta la materia. Forzare l'immagine in questo modo, perseguire gli scarti/di focalità, le zone interstiziali della visibilità, alternare visione a prossimità amorfa, campi lunghi a dettagli indiscernibili, e in questo modo far interferire pellicolare ed elettronico accomuna, anche e soprattutto nell'uso dello scarto di pellicola, del residuale cinematografico come iperfetazione del paesaggio elettronico, il lavoro della Torre, con quello di Cuccia o di Aiello.

Roma, maggio 1994

Note bibliografiche

- (1) Cfr. Mario Perniola *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991
- (2) M. Perniola, *op. cit.*, Torino 1991
- (3) Paul Virilio *La macchina che vede*, Sugarco, Milano 1989
- (4) Paul Virilio *op. cit.*, Milano 1989
- (5) M. Perniola, *op. cit.*, Torino, 1991
- (6) M. Perniola, *op. cit.*, Torino 1991
- (7) M. Perniola, *op. cit.*, Torino 1991
- (8) M. Perniola *Enigmi*, costa e Nolan, Genova 1990
- (9) M. Perniola, *op. cit.*, Genova 1990
- (10) M. Perniola, *op. cit.*, Genova 1990
- (11) m. Perniola, *op. cit.*, 1990 Genova, 1990
- (12) Roger Caillois *I demoni meridiani*, Bollati-Boringhieri, Torino 1988)
- (13) M. Benedikt, *Cyberspace*, Muzzio, Padova, 1993
- (14) Tiziana Villani, *Verità e divenire, attualità e necessità del nomadismo*, in *Millepiani-geofilosofia*, Mimesis Milano 1993
- (15) Cfr. Gilles Deleuze-Felix Guattari *Geofilosofia* in *op. cit.*, Milano 1993
- (16) Valentina Valentini *L'uomo e la natura nel paesaggio elettronico*, in *Vedute*, Sellerio, Palermo, 1992
- (17) T. Villani, *op. cit.*, Milano 1993
- (18) m. Perniola, *op. cit.*, Torino 1991
- (19) Valentina Valentini *Bill Viola, vedere con la mente e con il cuore*, Sellerio, Palermo, 1993
- (20) Paul Virilio, *op. cit.*, Sugarco, Milano, 1989
- (21) Paul Virilio, *op. cit.*, Milano, 1989
- (22) Paul Virilio, *op. cit.*, Milano 1989
- (23) T. Villani, *op. cit.*, Milano 1993
- (24) T. Villani *op. cit.*, Milano 1993

Testi citati

James Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977

Roberta Torre *A sud della pellicola*, in "Palermo cinema 4° rassegna internazionale di cinema e video", Palermo 1993

Cipri/Maresco/Scaldati *Quadri Cinici* (a cura di Umberto Cantone) in *Vedute*, Sellerio, Palermo 1992

Roger Caillois *I demoni meridiani*, Bollati-Boringhieri, Torino 1988

Mario Perniola, *Del Sentire*, Einaudi, Torino 1991

A.A.V.V., *Geofilosofia-millepiani*, Mimesis, Milano 1993

Mario Perniola *Il corpo di luce* in *Gran Bazar*, n° 11 novembre 1983, Milano

Valentina Valentini, *Bill Viola, vedere con la mente e con il cuore*, Sellerio, Palermo 1993

Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1987