

Memoria, non rovina: elogio dell'ombra

La prima domanda che ci si potrebbe porre di fronte alle opere di Andrea Chiesi è: «Ma perché non utilizza la fotografia e basta? Perché, dopo aver eseguito i suoi più o meno clandestini "prelievi" fotografici, sente il bisogno di trasporre le immagini in pittura? E quale pittura, poi? Quasi un'antipittura, bloccata sul bianco e nero iperrealistico e mimetico rispetto alla stessa fotografia...».

La domanda che chi scrive si è posto davanti ai dipinti e ai disegni di Chiesi è: «Se Mister Neville, l'artista protagonista del film di Peter Greenaway "The Draughtsman Contract", avesse avuto a disposizione una macchina fotografica, l'avrebbe utilizzata per ritrarre l'Arcadia e l'inferno di Compton House?». Ma se Neville è l'alter-ego di Greenaway, perché Greenaway ha ambientato la vicenda in un'epoca pre-fotografica? E perché, ultimo coup-de-théâtre e vero epilogo del film, il regista-pittore decise di esporre la serie completa e originale dei disegni alla Biennale di Venezia?

A questi interrogativi, al valore assegnato a una resa non meccanica della realtà, ma filtrata dall'esecuzione manuale, risponde un bel saggio dello storico dell'arte Ettore Spalletti che insiste sul concetto di «traduzione» in un ambito tecnico e culturale che con la manualità e, ammettiamolo, sul virtuosismo, ha molto a che fare, ossia quello dell'incisione, in rapporto all'irruzione della fotografia nel mondo della riproducibilità delle immagini.

Il confronto, appunto, è tra riproduzione e traduzione, laddove quest'ultima è veicolo di una non passiva, bensì critica, lettura della realtà. La traduzione assegnata alla grafica incisa, in sostanza, dovendo necessariamente basarsi su un codificato sistema di segni e su una lucida e intelligibile sintesi, parte da un'analisi della realtà e da una sua interpretazione, che nel caso degli incisori citati da Spalletti si misura con una sorta di etica della rappresentazione, laddove il "traduttore" s'impone non di consegnare al fruitore un'immagine verosimile ma "vera". La non immediata utilizzazione della fotografia nell'editoria artistica, spiega allora Spalletti, fu dovuta non soltanto a problemi di ordine tecnico, ma anche da un'educazione alla lettura di immagini «tradotte» che il pubblico aveva sedimentato nei secoli (1)

Per restare a Chiesi, non è possibile scindere la sua adesione alla pittura e al disegno da queste considerazioni storiche. Accettando, come lui stesso fa, l'inquietante rovescio della medaglia. Torniamo a Neville-Greenaway: con non poca arroganza, il disegnatore crede di poter dominare il mondo e sovvertire il sistema sociale, umiliando gli stessi suoi aristocratici committenti, in virtù del suo saper "obiettivamente" ed "esattamente" riprodurre la realtà. Ecco: Neville parte per riprodurre, ma sarà la sua stessa arte, il disegno, a imporgli una drammatica (e per lui letale) traduzione-svelamento dell'ombra proiettata dall'Arcadia britannica. Chiesi, che evidentemente non vuol fare la fine di Neville, parte invece, più saggiamente, dalla coscienza delle potenzialità traduttive e critiche della manualità disegnativa e pittorica. Così, non si lascerà sorprendere quando l'"obiettività" dei suoi reportage fotografici si ribalterà sulla tela-specchio nel suo contrario: la realtà apparentemente conseguita si tramuta in visionarietà. E' un po' ciò che scatenano nell'osservatore le ricostruzioni della Roma antica disegnate nel XIX secolo dagli architetti francesi in soggiorno nell'Urbe grazie al Prix de Rome. Sono immagini splendide: spaccati e prospetti documentano con esattezza strepitosa forme, funzionamento, strutture, colori e dinamica degli edifici antichi. Ma ciò che appare come obiettiva documentarietà provoca in chi la osserva uno straniamento che può sconfinare nella vera e propria angoscia: la geometria diventa metafisica, col "malessere" che può conseguire, sino a provocare in chi guarda la disperata volontà di rifugiarsi nell'incompiutezza della rovina, vero antidoto all'horror-pleni provocata dalla compiutezza dell'"esattezza" rappresentativa. Si preferisce la rovina perché in essa è contenuta la

rassicurazione fornita dalla presenza del tempo; è, al contrario, l'atemporalità della ricostruzione a ispirare insicurezza e angoscia. Su questi canoni si muove Chiesi: visitatore di luoghi intrisi di memoria, indagatore di reperti abbandonati, non si lascia incondizionatamente sedurre dal loro fascino (non c'è «rovinismo» nella sua pittura) perché il rischio sarebbe, appunto, di bloccare l'immagine nella retorica della rappresentazione. Se il bianco e nero evoca il passato prossimo della storia dell'immagine (una temporalità che appartiene anche ai luoghi "interrogati"), esso è altresì strumento indicativo del "luogo", mentale e operativo, in cui si muove realmente Chiesi, che è quello di una perenne frontiera. Pittura sì, allora, ma osmotica rispetto ai trabocchetti tesi dalla presunta obiettività fotografica. Fotografia, certo, ma solo come strumento di registrazione del reale, poiché saranno il disegno e la pittura i veicoli sui quali compiere il percorso che dalla rappresentazione porta, si diceva, alla "traduzione".

Frontiera, ancora: vi appartiene la temporalità stessa interrogata da Chiesi, non quella di una memoria remota, ma di un "ieri" da poco consumato. Vi appartengono i luoghi: edifici industriali, ospedali, architetture razionaliste che, privati della loro funzione, hanno perso significati e vivono al confine con un futuro precario, sempre al limite tra riqualificazione e demolizione, cancellazione o ridefinizione, per utilizzare un termine caro a Chiesi. Vi appartiene la luce, laddove il bianco e nero evoca il chiarore dell'alba, ovvero di un tempo che non è più notte e non ancora giorno, forse l'ora propizia per i più malinconici e feroci ritornanti: non è all'alba che il Peter Quint di Henri James (in una splendida allegoria del rapporto tra ciò che si vede e ciò che è), sorprende, o, sfinito, si lascia sorprendere, dalla giovane istituttrice?

Vi appartiene, infine, lo stesso artista, la cui opera nasce nella clandestinità (l'irruzione nella realtà) con modalità più da «writer» che da «pittore da cavalletto».

Chiesi, s'è detto, non è arrogante e presuntuoso come Mr. Neville. Sa benissimo che la condizione dell'artista è per definizione border-line e che l'arte, per definizione, non fornisce certezze, ma labirintici interrogativi. Non alla protervia della luce, allora, sono intitolate queste opere, ma all'ambiguità dell'ombra, che scandisce volumi e geometrie mutanti (quasi fosse il vuoto a strutturare il "pieno"). L'assenza si rivela la vera Musa del nostro tempo (e in questo Chiesi si apparta a ricerche diverse nella forma, ma simili nella sostanza, da Claudio Parmiggiani a Rachel Whiteread) e il dubbio si afferma più che mai come la saturnina divinità dei nostri giorni. Ecco perché le ambiguità scatenate dalla pittura di Chiesi (la scala a chiocciola come archetipo biologico, le strutture degli edifici che finiscono per comporre quadri astratti) hanno poco a che fare con il decorativismo e l'accademismo di tanta acclamata fotografia "d'artista" contemporanea che flirta con l'inganno percettivo (e si fa complice dell'attuale dittatura dell'immagine acriticamente imposta e subita) e molto a che vedere con una dimensione esistenziale che appartiene dolorosamente all'oggi.

Franco Fanelli

-

- 1. Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. 2, pp. 415-484

Scrive Spalletti circa l'esordio della fotografia nella documentazione artistica: *"Nonostante i suoi limiti e le sue imperfezioni il nuovo mezzo di produzione delle immagini fu capace di alterare in breve tempo e irrimediabilmente quella 'taratura' sulla rigorosa sintassi interpretativa della traduzione a stampa che aveva consentito in passato un armonico e mirabile equilibrio tra documentazione figurativa e intelligenza critica. Una volta scardinato questo sistema che si era formato nel corso di oltre tre secoli, si perse la stessa facoltà di distinguere fra traduzioni buone e*

traduzioni mediocri, nella convinzione che in ogni caso esse non fossero fedeli giacché l'unico sistema attendibile di riproduzione della realtà non poteva essere, ormai, che quello fotografico. La querelle fra l'infedele interpretazione a stampa e la meccanica fedeltà all'originale della fotografia, così viva nel corso degli anni fra il 1850 e il 1870, ebbe dunque come risultato l'alterazione profonda del sistema tradizionale figurativa, non sostituito, per il momento, da altre soluzioni egualmente valide” (ibidem, p.465). Bisognerà attendere il nuovo secolo perché l'utilizzo della fotografia trovasse interpreti meno passivi: “Roberto Longhi, sulla scia del rinnovamento culturale provocato dalle avanguardie storiche, fu fra i primi a utilizzare in modo innovativo lo strumento fotografico pubblicando celebri saggi illustrati da immagini in cui veniva fatto largo uso di tagli visivi, di sequenze dal generale al particolare e di riprese ravvicinate che attribuivano alla fotografia la funzione di strumento di comprensione – oltre che di documentazione – delle stesse qualità formali e materiche dell'opera. La sua esperienza, e quella di altri come il Lányi, costituiscono esempi primari di impiego critico del mezzo fotografico, tanto più importanti in quanto lontani da tutte le forzature e arbitrarietà che appaiono tanto frequenti – soprattutto nel caso dell'architettura – in molte delle più conclamate fotografiche degli ultimi trent'anni”. Potrà apparire una “traslazione” arrischiata, ma se si applicano le riflessioni di Spalletti all'utilizzo odierno della fotografia in ogni ambito, dalla pubblicità all'arte “pura”, dalla documentazione alla moda, e se ne verifica la diffusa, appiattente convenzionalità, capace di contagiare con la propria assenza di critica lo stesso, già di suo inerte pubblico, se ne ricavano amare conferme circa il devastante ruolo giocato oggi, in tempi di analfabetismo di ritorno (anche visivo e figurativo), dalla “biblia pauperum” non soltanto mediatica ma, ahimé, pure “artistica” (ibidem, p.484). Quanto poi al decisivo influsso esercitato dalle avanguardie artistiche su un uso meno passivo dell'immagine fotografica documentaria e mediatica, è curioso notare come oggi il rapporto si sia invertito, e non certo a beneficio delle arti visive, che tendono invece a modellarsi (nei migliori dei casi a mimetizzarsi) sulla convenzionalità dell'iconografia mediatica legata alla moda o allo spettacolo.