

VI Donne

Lia Turtas

Finché tra gli uomini l'autentico e il bene avevano un luogo separato (erano parte), certo la vita sulla terra era infinitamente più bella [...]; tuttavia l'appropriazione dell'improprio era per ciò stesso impossibile, perché ogni affermazione dell'autentico aveva come conseguenza la rimozione dell'improprio in altro luogo, contro il quale la morale tornava ogni volta ad alzare le sue barriere. [...] Per noi, cui è toccata in sorte parte alcuna di proprietà (o cui, nel migliore dei casi, sono state legate solo infime particelle di bene), si apre invece, forse per la prima volta, la possibilità di un'appropriazione dell'improprietà come tale, che non lasci più alcun residuo di geenna fuori di sé.

Giorgio Agamben

L'epoca attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio.

Michel Foucault

Il progetto che l'Associazione Marco Magnani ha proposto per l'edizione 2007 del premio omonimo mirava a inserirsi in un luogo della città di Sassari fortemente connotato: l'ex ospedale psichiatrico, detto anche "ex manicomio" o, nella parlata quotidiana cittadina, "Rizzeddu", dal nome della località presso cui sorge.

Nell'impianto della città di fine Ottocento (il primo "progetto di massima" noto risale al 1894) e di buona parte del secolo appena trascorso, il complesso di cliniche e padiglioni dell'istituzione si poneva in posizione periferica, lungo l'asse che congiunge il centro urbano alle vallate circostanti a sud-ovest. Oggi, la cittadella viene pian piano inglobata nell'espansione dell'abitato e gradualmente è erosa la sua carica di separatezza e isolamento rispetto alla città più grande, che per lo più ci ha convissuto senza realmente conoscerla, secondo quella struttura tipica dell'ordinamento giuridico-politico che include ciò che è, allo stesso tempo, respinto.

Il titolo del progetto, *VI Donne*, ha preso spunto dalla vecchia denominazione del padiglione - detto anche delle "Donne calme", tra le costruzioni più recenti di tutto il complesso - in cui si è tenuto l'intervento degli artisti vincitori e che attualmente ospita l'Associazione dei familiari per l'attuazione della riforma psichiatrica (Afarf).

Il punto di partenza, come prevedibile, era offerto dalla riflessione di Michael Foucault sui dispositivi di controllo attraverso cui il paradigma dello stato moderno si è affermato sugli individui, arrivando a permeare di sé porzioni crescenti della loro stessa esistenza. Seguendo

l'evoluzione stessa del pensiero foucaultiano, ulteriore motivo di ispirazione era dato, in risposta alla natura pervasiva del potere, dalla elaborazione di un "pensiero del fuori": metafora spaziale che, dalla constatazione della fragile sovranità del soggetto nel linguaggio, ne evoca la dispersione nel vuoto che lo circonda, pone la rinuncia alla usuale definizione dei suoi limiti, e apre invece a ciò che è sconosciuto, ancora impensato, capace di offrire resistenza allo stato delle cose. "Fuori", dunque, come alterità non dialettica e assoluta differenza, in ogni caso irriducibile al medesimo, all'identico dell'identità.

Una delle istituzioni cardine del sistema di coercizione suddetto era appunto il manicomio, che, in modi oggi per noi superati e inaccettabili, contribuiva a creare valori altamente condivisi attraverso il prelievo e la detenzione di soggetti ritenuti non organici al corpo sociale. Inutile dire che quel processo di negazione permetteva all'autorità statale e a quella medica, nonché al senso comune, di affermarsi e autoriprodursi su base continuativa, anche o forse soprattutto - in una piccola città di provincia.

In arte un processo di cesura simile (seppure di segno positivo), che rimanda anche alla sfera del sacro e alla sua determinazione, si è attuato storicamente nei luoghi deputati a raccogliarla e conservarla (la caverna, il tempio, la cattedrale, la *Wunder-* o *Kunstzimmer*), trovando il massimo sviluppo nel museo (il tempio delle Muse) e, nel caso delle esposizioni temporanee, nei padiglioni (termine che significativamente ricorre anche nel contesto manicomiale).

La successiva messa in discussione dell'istituzione museale ha portato, a partire dagli anni sessanta e settanta del Novecento, alla dislocazione dell'arte in luoghi non convenzionali o alla critica dell'istituzione stessa dal suo interno, nel tentativo - non sempre riuscito - di eliminare quella distanza sacrale tra opera e pubblico (non è casuale che, in quegli stessi anni, il movimento internazionale dell'antipsichiatria di Laing, Cooper e Basaglia registrasse i suoi primi successi nella direzione della chiusura dei manicomi). Nonostante questo processo di apertura, o forse proprio grazie ad esso, il museo si è oggi notoriamente rafforzato, e anzi volenterosamente accoglie nel suo alveo critiche e contraddizioni un tempo espulse con sdegno, con l'effetto di neutralizzarle. Allo stesso modo, il supposto abbattimento dei muti degli ospedali psichiatrici ha, nella maggior parte dei casi, lasciato il posto alle barriere invisibili create dalla contenzione farmacologica, affermando ancora più brutalmente il controllo sui corpi e inscrivendo quella divisione nel cuore stesso della vita più indifesa.

Che valore poteva avere richiamarsi a tali questioni non tanto e non solo nel contesto urbano della città di Sassari e nell'area dell'ex ospedale psichiatrico? Che valore, al di là dello

specialismo di ambiti, per la nostra stessa condizione?

E' chiaro che di questi luoghi resta a noi l'evidenza di un'architettura orfana dei discorsi che l'hanno prodotta e giustificata, e che è stata via via attraversata da diverse configurazioni del sapere. Piuttosto, il meccanismo di disciplinamento e spoliamento dell'individuo che vi si attuava, solo apparentemente scomparso, si è riaffacciato, seppure in forme più blande e nascoste, nella stessa esistenza quotidiana che si svolge al di fuori di quel recinto un tempo invalicabile, grazie a dispositivi di potere mai prima d'ora così pervasivi e seducenti. Se la comunicazione tra città e manicomio si articolava secondo uno schema oppositivo di mutua eccezione, ora i confini si sono fatti più sfumati, e la stessa dignità dello spazio è in alcuni casi aggredita, al pari di qualunque altra area cittadina, da tentativi di riutilizzo che non tengono conto della sua peculiarità o cercano di riconvertirla a fini meramente utilitaristici.

Il progetto si proponeva dunque di portare gli artisti a riflettere su questa stratificazione di significati e sul notevole potenziale comunicativo di tale luogo, che nella sua alterità residua può farsi contenitore di visioni critiche da proporre alla città stessa. Il "fuori" che questo sito rappresenta, lontano dall'essere ancora pienamente in rapporto con il tessuto urbano circostante, può non solo aprirsi fisicamente a esso, ma rappresentare, seppure in via temporanea, una zona franca di gioco e sperimentazione di cui riappropriarsi.

L'interazione degli artisti con l'architettura, con il suo regime di luci e ombre e le formazioni discorsive a esse sotteso, andando a incidere su uno qualunque degli elementi di questo sistema integrato ormai esauritosi, invitava a sorpassare la semplice citazione di un passato irrevocabilmente perduto per evocare posizionamenti inediti, nuove costellazioni di frammenti e strategie di azione nello spazio fisico, e dunque politico, di una città solitamente poco avvezzata a coltivare la memoria di sé, e che talvolta stenta a ricreare la propria attualità.

Il carattere spurio, di frontiera del progetto, è riemerso chiaramente nei tre interventi realizzati, che, a fronte della diversità di mezzi e soluzioni adottate, recano tutti il segno della ricchezza di apporti generata dal contatto con la vita, con tutta l'ambivalenza che essa porta in sé, quando questo contatto non si esaurisca nella mera riproduzione dell'esistente.

In *Sei*, Giorgio Andreotta Calò ha messo in rapporto altrettanti esseri viventi (uomini e pecore) con l'architettura. Apparentemente solo divisi da una barricata-diaframma di reti di ferro, i visitatori e gli animali "ospiti" sperimentavano la possibilità di un incontro che, se da un lato ribadiva il meccanismo della separazione, insieme però lo comprendeva in una

dimensione superiore. Un non-rapporto affermato e contraddetto nella profondità fallace degli specchi e nei passi incerti degli spettatori, eppure gravido di speranza; volontà di riappropriazione della vita e della comunicazione nel luogo che ne determinava l'asservimento.

Nel video *Invece dentro di sé essa cantava*, Ana Maria Bresciani va alla ricerca di un'unità forse impossibile. Il suo è il viaggio nella Sardegna mito felice dell'infanzia. Infanzia del linguaggio, ritorno a una dimensione in cui il linguaggio perso viene restituito. Il balbettio incerto si dibatte e si arresta, riprende e poi cede, per rilasciarsi nel finale...

(L'isola è circondata da un vuoto atemporale; ciò che vi succede a opera degli uomini è apparentemente in movimento, in realtà immobile. Essi non sono creatori, ma dannati che scavano buchi su un eterno presente, si affannano ma in realtà sono già morti e consegnati all'archivio. Paradossalmente, nelle immagini della natura c'è più divenire che in quelle delle attività umane. E' il loro moto quello stesso che ha generato l'isola deserta e può esser ripreso e perfezionato dal naufrago, come per Deleuze? Esso è condizione di apertura, immagine mentale oltre che fisica e geografica.)

Grazie all'effetto di straniamento permesso dal mezzo, una Kiev degli anni settanta, la serie di foto *Quel che ho visto e udito*, porta nel presente svariate dimensioni spaziali e temporali: la (le) città si specchia in immagini di alterità inafferrabile, si riconosce e si scansa, si identifica e si rifiuta. E' la città catturata dalla macchina armata da Bresciani, e che essa trova sia il suo "fuori".

Analogamente, nella installazione *Antenna* Rory Logsdail ha agito sul vecchio dispositivo di controllo - il rudimentale Panopticon lineare di un corridoio, con celle dotate di spioncini per la sorveglianza - scardinandolo dall'interno. Buio e luce, organico e inorganico, corpo e architettura si integravano in un nuovo sistema, attivato stavolta dall'oscillazione del movimento nello spazio: oscillazione in qualche modo predeterminata, ma che apriva al visitatore uno spazio di libertà, nell'indecisione davanti a una scelta di fiducioso abbandono o di diffidenza verso l'ignoto.

Quello che i tre giovani artisti restituivano era così, in termini deleuziani, un fuori interiorizzato, non emanazione di un Io, ma immanentizzazione di un sempre altro e di un Non.io; in breve, mezzi di produzione nuova soggettività. I dispositivi approntati erano capaci di generare attualità: non riproducendo ciò che siamo - "ciò che non siamo già più" - , ma incontrando "piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro

divenir-altro".

Venezia, 30 Gennaio - 7 Febbraio 2008

Mara Ambrožič

Il seguente testo è tratto da una serie di conversazioni tra Giorgio Andreotta Calò e Mara Ambrožič in seguito all'intervento realizzato dall'artista in occasione del Premio Marco Magnani 2007.

Giorgio Andreotta Calò: Per cominciare, bisognerebbe chiedersi quali motivi ti hanno spinto a propormi a Rizzeddu.

Mara Ambrožič: Ho ricevuto da Lia Turtas, coordinatrice del progetto, delle fotografie di Rizzeddu, un edificio abbandonato, un ex manicomio, che immediatamente mi ha riportato alla memoria l'ampia documentazione fotografica raccolta per gli interventi realizzati a Napoli (*IT*, 2005) e a Sarajevo (*Dal tramonto all'alba*, 2006). Immagini di edifici deserti, architetture fatiscenti, macerie e vuoti urbani che sono in qualche modo diventati marginali, dimenticati; in altre parole, tutti quegli *spazi e luoghi non strumentali* che continuano a trasmettere i segnali di una loro identità remota. Una classe di "resti", mi viene da dire, che contengono una potenzialità di divenire un veicolo per trasmettere una realtà altra, sia pure per una breve esistenza.

GAC: Infatti, è proprio questa potenzialità che è scaturita di prepotenza nell'istante in cui ho messo piede in quel luogo. Era come se fosse stato lasciato in modo improvviso e violento. Ma, prima ancora, determinante è stato l'incontro-scontro con la Sardegna, percepita da subito nel suo isolamento intrinseco, capace di mantenere radicata nella sua cultura una ritualità arcaica. Ed è stato questo il vero punto di partenza sul quale volevo strutturare il mio lavoro. (Il contesto).

MA: Questa è comunque un'attitudine che lega tutti i tuoi lavori, cioè il fatto di entrare in contatto e analizzare il territorio nel quale ti trovi a operare. Se anche parti da un'architettura, da un oggetto, arrivi a estendere l'analisi all'intero contesto che gli sta attorno. Estendi il concetto *site specific* a *context-specific* e riesci a comunicare a un pubblico allargato.

GAC: Il contesto nella sua complessità è un sistema di insiemi. La mia zona lavoro diventa lo spazio di intersezione di questi insiemi, dove confluiscono gli elementi, prima frammentati, e caotici per essere riordinati in una forma inedita. Rizzeddu poi è un luogo del tutto simile ad altri in cui ho lavorato in precedenza. Si tratta di spazi abbandonati dove, nella prospettiva dell'isolamento, riesco a percepire una presenza costante, continuamente evocata dalla storia del luogo e dei suoi oggetti.

MA: Non solo, ma credo che questa condizione di isolamento sia parte necessaria per

generare interventi evocativi e sospesi che accompagnano il pubblico in un'esperienza, direi, esistenziale. A Rizzeddu, giocando proprio su questa condizione sospesa tra "la presenza e l'assenza del luogo", hai sviluppato un lavoro che tendeva a un rovesciamento dei ruoli e delle funzioni.

GAC: Mentre il rovesciamento dei ruoli va riferito agli spettatori, al pubblico, il rovesciamento delle funzioni è invece riferito agli oggetti. Per evocare la presenza delle donne calme ho portato in quella stanza degli animali che potessero esserne una trasfigurazione. Per questo il pubblico si trovava di fronte a sei pecore bianche. Pubblico e pecore divisi dai letti, che disposti in posizione verticale fungevano da recinto. La loro funzione metaforica di luogo di transito tra una situazione reale e una onirica viene alterata. Il recinto, trasparente, divide in due parti uguali lo spazio della sala e questa simmetria genera degli opposti. Noi pubblico da una parte e loro (le donne calme) dall'altra.

MA: Questa simmetria formale genera a sua volta una concatenazione di corrispondenze all'interno del lavoro.

Ad esempio, l'atteggiamento dei due gruppi. Involontariamente, le persone all'interno della loro metà si muovevano "in gruppo" in modo del tutto simile agli animali nell'altra metà. Questo è un atteggiamento che definirei istintivo. Ma quello che distingueva i due gruppi è insito nella natura del pubblico, nelle persone. E' la coscienza.

Gli specchi posizionati a parete, erano il mezzo attraverso cui le persone prendevano, specchiandosi, coscienza di sé in relazione all'altro, all'opposto, all'animale anch'esso riflesso nello specchio.

Le pecore, mi sembra, non fungevano solo da maschera per rappresentare qualcosa di astratto e comune (l'opposto, il marginale), ma riflettevano noi stessi come la fonte primaria di tutti gli opposti. Come mai hai scelto proprio le pecore, che significato attribuisce loro?

GAC: Ancora per contrasto e per opposti simmetrici, la pecora nella tradizione cristiana è parte di un gregge condotto dal pastore per salvarla dallo smarrimento, oppure, per questa sua debolezza, è l'elemento di un gruppo omologato succube di un dispositivo di controllo.

Io non impongo una lettura univoca. E' il pubblico che proietta in questo sistema di simboli una sua visione, una sua storia. Nei miei lavori cerco sempre di stratificare i significati in una forma semplice e facilmente riconoscibile, che faciliti questa proiezione. Lo stesso numero sei - che è anche il titolo del lavoro - diventa una matrice su cui costruire l'intero intervento: sei sono le pecore, sei gli spettatori, sei gli specchi, sei i letti disposti in due file orizzontali.

Tu *Sei*, verbo, ma anche monito a prendere consapevolezza della tua individualità.

[Silenzio]

MA: Passando per il buco, l'angusto corridoio e arrivando al salone immenso, vuoto e carico di una sostanza rarefatta, si apriva un silenzio spirituale, una temporalità sospesa. Un percorso inteso come rito di iniziazione. Le frasi che tu avevi pronunciato all'ingresso condizionavano l'atteggiamento, i nostri movimenti all'interno dell'opera. L'ultima grande sala era stata concepita perché noi spettatori fossimo portati alla riflessione, a quella percezione di sé stessi che si ha soltanto in quei pochi attimi concessi dal silenzio oppure nei passaggi che segnano il ciclo esistenziale.

[Penso]

Sono un uomo solo per metà, imperfetto e ridicolo. Vivo di apparenze e di inganni. Quando mi spoglio dalle vesti dell'apparenza percepisco di essere solo una semplice superficie (e di questo mi vergogno). La struttura dell'esistenza mi appare di colpo instabile, sgretolata e frammentaria e l'identità si manifesta così com'è, mancante e parziale. Nella grande sala mi trovo di fronte all'altro, lo guardo, proietto me stesso. Cerco di eludere, evitare questo confronto diretto. Mi volto, gli giro le spalle. Ma ancora, la mia immagine riflessa deve convivere con quella delle pecore riflesse sullo stesso muro specchiante. La riflessione (l'immagine) che ho di me stesso passa attraverso la coscienza che ho dell'altro.

Allora è così chiaro che il limite che ci divide è sottile e trasparente, come le reti delle lettiere.

Se riconosco l'Altro come parte di me, ma allo stesso tempo sostanzialmente differente, posso raggiungere una visione superiore alla logica degli opposti (io/altro, sano/malato, centrale/marginale, buono/cattivo, vero/falso, funzionale/non funzionale, eccetera) e un grado della coscienza più alto rispetto a quello soggettivo (dell'io).

Così mi sembra che *Sei* apra nell'esperienza artistica la possibilità di accedere a uno spazio esteriore rispetto alla continuità della coscienza; uno spazio - come direbbe Foucault - al di fuori della logica dialettica (degli opposti), ovvero uno spazio frammentario in cui l'altro non viene ricondotto al medesimo, ma afferma la propria differenza. Infatti, un aspetto che la mostra voleva approfondire è proprio il modo in cui questo spazio del "fuori" (come anche Rizzeddu) si costituisce e si offre come nuovo luogo dal quale pensare il presente. Un luogo vuoto nel quale possono prendere posto, indifferentemente, diversi soggetti "parlanti": Perché è proprio nella potenzialità del resto, del marginale, della differenza che si offre un'effettiva

possibilità di cambiamento.

GAC: Il "resto" di cui parli è materia non totalmente esaurita. In un certo senso è radioattiva. Un edificio che in precedenza è stato usato con una funzione precisa ed è stato poi abbandonato, adesso viene riesumato, rielaborato e restituito in una forma inedita. Il riutilizzo della materia avviene in una prospettiva diversa da quella originaria. Il contenuto inedito è inscritto nell'oggetto in sé, e l'artista, recuperandolo e rielaborandolo, lo esplicita. Il sesto padiglione di Rizzeddu ora è stato chiuso e non è più strumentale come manicomio. torna a essere strumentale come luogo della nostra riflessione sull'altro. Di come il rapporto con la malattia ci apre una visione critica su noi stessi e sulla nostra realtà.

MA: Rizzeddu diventa di nuovo strumentale alla cura in una chiave assolutamente nuova. Un luogo di cura paradossalmente all'inverso.

Un ringraziamento particolare a Timea Anita Oravec per il suo prezioso aiuto nella realizzazione dell'installazione.

Macchine del tempo

Irene Calderoni

Dopo aver attraversato i corridoi, le scale e le stanze vuote del padiglione VI Donne dell'ex manicomio di Sassari, saturo di tracce e oggetti della sua vita precedente, la prima impressione creata dalle opere di Ana Maria Bresciani è che le immagini vengano da quell'epoca sospesa. Si può supporre che il materiale, fotografico e filmico, sia stato tratto da un archivio, riesumato ed esposto nelle stanze che un tempo ospitavano i pazienti. Un'osservazione più attenta non fa che amplificare l'effetto di spaesamento temporale, perché gli indizi offerti dall'ambientazione nella città contemporanea e dall'abbigliamento delle persone ritratte è contraddetto dalle qualità delle immagini, frutto evidente di tecnologie sorpassate.

Lungo il perimetro della prima stanza scorrono le foto delle strade di Sassari e dei suoi abitanti, colti nelle proprie attività quotidiane. Il piccolo formato delle fotografie, leggermente smussate agli angoli, il bianco e nero antiquato, a tratti macchiato di luce, come sbiadito dallo scorrere del tempo, tutto concorre a dare alle immagini un aspetto fantasmatico. Per realizzarle Bresciani ha impiegato una Kiev 30, una macchina fotografica russa degli anni settanta, uno strumento da spia sovietica, che l'artista ha fortuitamente recuperato in un mercato di Budapest. La macchina, dalle dimensioni ridotte e progettata per riprese in esterni, impiega un negativo da 16mm, oggi fuori commercio, che Bresciani ha dovuto ricavare tagliando un normale rullino da 35mm. Il mezzo stesso, dunque, proveniente da un altro tempo e da un altro luogo, contribuisce a evocare storie e personaggi.

Questo fascino per il carattere di obsolescenza del medium innesca un dialogo intricato con alcune caratteristiche del medium fotografico. In particolare, interviene a complicare il classico rapporto tra le due dimensioni temporali che la fotografia riunisce, il tempo dello scatto, dell'evento fotografato, e il tempo della visione, l'incontro tra spettatore e opera. Il potenziale mnemonico della fotografia, la sua capacità di riportare qui e ora il passato, il suo carattere documentario, di fedele riproduzione della realtà, è qui reso più denso dalla sovrapposizione di molteplici piani temporali. L'opera si intitola *Quel che ho visto e udito*, un chiaro riferimento a un regime di verità, di referenzialità, alla resa fedele di un'esperienza. Questa, d'altra parte, si tinge subito di finzione, inserisce nell'opera un orizzonte diegetico.

la dimensione narrativa è innanzitutto evocata dal procedimento impiegato dall'artista, che si aggira per la città come un agente segreto e cerca di ritrarre, non vista, le persone che

incontra. Il metodo, caratteristico della classica fotografia di strada, è qui enfatizzato dalle particolarità del mezzo, dalle funzioni specifiche per cui è stato progettato. Come osserva l'artista a proposito del primo progetto in cui ha impiegato la macchina, intitolato *Kiev 30* (2007), lo strumento ha influenzato il suo modo di lavorare: "inaspettatamente, la macchina mi ha permesso di fotografare a distanza molto ravvicinata i soggetti che mi interessavano, ma allo stesso tempo dovevo essere molto veloce a scattare e a muovermi attraverso le situazioni, le facce, i gesti". L'opera narra dunque la performance fotografica, il viaggio dell'artista e il suo incontro con il luogo e i suoi abitanti. Questi a loro volta contribuiscono allo sviluppo di una diegesi, per quanto non lineare, tramite la varietà di atteggiamenti con cui rispondono all'azione dell'artista. Molti vengono ritratti a propria insaputa, ma talvolta uno sguardo incontra direttamente quello dell'artista, vede la macchina, e allora si sorprende, si incuriosisce, sorride divertito o insulta irritato. Come già in *Kiev 30*, anche in *Quel che ho visto e udito* le caratteristiche del mezzo e l'uso che l'artista ne fa danno vita a una serie di immagini strettamente legate tra loro, in cui il singolo scatto è frammento di un insieme, fotogramma di una sequenza filmica in potenza. Questo aspetto è enfatizzato nello spazio dall'installazione circolare, che invita lo spettatore al movimento, alla visione sequenziale, alla creazione di connessioni significanti nel passaggio da un'immagine all'altra.

L'opera mette in relazione il frammento con l'insieme in una forma che l'avvicina al genere del foto-racconto, già sperimentato dall'artista in *Stranieri nella notte* (2007), in cui le immagini di un viaggio a Budapest sono accompagnate da un testo che descrive una serie di incontri con persone del luogo. Versione coltivata del fotoromanzo da rivista popolare, il foto-racconto è una forma espressiva che sembra priva di una specifica teorizzazione, benché il tema del rapporto tra testo e immagine non sia nuovo. Al genere del fotoromanzo si riferisce Roland Barthes in una nota al saggio *Il terzo senso*, in cui, tramite l'analisi di alcuni fotogrammi di Ejzenstejn, ipotizza l'esistenza di un significato "ottuso" all'interno dell'immagine fotografica, una dimensione di senso che è impossibile verbalizzare, un eccesso di significato che smussa il messaggio intenzionale dell'artista, quello che Barthes chiama "l'ovvio". Per Barthes questo senso ottuso non si riscontra nella fotografia e nella pittura, che mancano di un orizzonte diegetico. Invece il fotogramma, in quanto partecipa di un avvenire, ovvero è frammento di una sequenza, porta in sé questa possibilità di significato ulteriore, che nasce specificamente dalla lettura verticale dell'elemento di una progressione orizzontale. Questo frammento, che congela il continuo del movimento, sembra così ostacolare lo sviluppo diegetico, creando una contro.narrazione. "Vi sono altre arti che

combinano il fotogramma e la storia, la diegesi: sono il fotoromanzo e il fumetto. Sono convinto che queste "arti", nate nei bassifondi della cultura, possiedano una qualifica teorica e mettano in scena un nuovo significante (imparentato con il senso ottuso)".

Il secondo lavoro presentato da Bresciani offre un'altra prospettiva da cui osservare questa forma di articolazione del senso. *Invece dentro di sé essa cantava* è un film girato in Super8 che narra un viaggio attraverso la città di Sassari. Che il percorso parta dall'ex manicomio, sia in senso fisico che soprattutto simbolico, è evidente dal continuo ritorno agli spazi del padiglione, alle stanze abbandonate, ai muri scrostati e ai mobili ammassati. Già dal titolo il film evoca un personaggio fittizio, il punto di vista di qualcuno sul luogo. Come rivela il finale del film, più che di una passeggiata si tratta di una fuga, un tentativo di uscire dagli spazi angusti del manicomio, della città e dell'isola. La difficoltà di quest'evasione è sottolineata dal carattere circolare della narrazione, che torna a più riprese sugli stessi luoghi, non solo il padiglione ma anche altri spazi caratteristici della città, come l'enorme cantiere-voragine che si apre al centro di una delle principali piazze cittadine. Il montaggio dà così vita a uno svolgimento faticoso, che sembra non progredire, negando allo spettatore la possibilità di immergersi nell'illusione narrativa.

Questa struttura frammentaria si rispecchia nel procedimento di ripresa. La macchina impiegata dall'artista, una cinepresa Super8 del 1978, è dotata di una funzione particolare, chiamata passo 1, che consente di realizzare singoli fotogrammi, come si trattasse di fotografie. Per rendere la continuità della scena, l'artista ha così dovuto scattare in continuazione, il che ha prodotto, in fase di proiezione, un effetto di accelerazione del movimento. Solo a tratti la frenesia delle immagini si placa, grazie a riprese a velocità normale o accelerata (il cui effetto in proiezione è il ralenti). Nel racconto questi rari momenti corrispondono a uno stato psicologico più tranquillo della protagonista, altrimenti persa in una fuga delirante.

Questo meccanismo di ripresa produce un dialogo singolare con il lavoro fotografico, tematizzando la dimensione temporale che è specifica di ciascun mezzo. La temporalità neutra, unitaria, dell'esperienza come flusso, tipica del film, viene messa in crisi dall'uso del passo 1 e dal montaggio, creando frammentazione laddove ci si aspetta continuità. Nelle foto la struttura seriale produce un insieme per frammenti, rimettendo in moto il tempo che la fotografia caratteristicamente blocca. In entrambi i casi la manipolazione del proprio del medium mira ad aprire uno spazio di possibilità, che si può collocare negli spazi vuoti tra le immagini. Sono fratture che, invece di separare, mettono in relazione dimensioni distinte,

luoghi e tempi differenti, in un processo che evoca il meccanismo tramite cui opera la memoria. In questo senso l'obsoleto, nei lavori di Bresciani, non esprime una posizione nostalgica, di devozione al passato, ma funziona come strumento di connessione con il presente. Il viaggio attraverso la città e l'incontro con l'esterno di questo personaggio, che immaginiamo a lungo recluso, è il racconto di un altro tempo, ma anche dell'esperienza dell'artista, chiamata a interpretare questo luogo, il suo passato e il suo possibile futuro. Questa storia ci viene narrata tramite un'esplorazione dei mezzi espressivi che ne mette in luce le potenzialità di creare una relazione nuova tra lo spazio e il tempo dell'immagine e della visione.

Antenna: l'unità degli opposti

Stella Santacatterina

Benché i piedi dell'uomo non occupino che un piccolo spazio sulla terra, è grazie a tutto lo spazio che non occupano che l'uomo può camminare sulla terra immensa.

Zhuang-zi

Antenna: non soltanto unisce i vari linguaggi usati, pittura, disegno, film e site-specific work, ma ancor più indica l'intera poetica di Rory Logsdail, la sua idea di arte non come il luogo della rappresentazione ma dell'esperienza trascendentale, della "scienza del sensibile" (G. Deleuze). Il vuoto e la luce sono i materiali su cui il lavoro prende forma, il corpo della pittura. Il suo lavoro non tende a penetrare una realtà al di là dell'apparenza, ma a crearne una nuova, un'altra dimensione spazio-temporale. L'opera conferma che il fare spazio è vuotare: "nella parola spazio parla il fare-e-lasciare-spazio. Il ché significa disboscare, dissodare. Il fare spazio porta il libero, l'aperto, per un insediarsi e abitare dell'umano" (M. Heidegger). La presenza del vuoto comincia a manifestarsi già all'entrata. Il contrasto tra luce e buio condensa lo spazio provocando un effetto d'attrazione, dove il cerchio bianco e il nero sembrano fondersi l'uno nell'altro, recuperando l'illusione d'unità, irrimediabilmente perduta. La simmetria sia orizzontale che verticale prodotta dalla configurazione delle porte costringe il corpo dello spettatore a dimenticare i ritmi e i movimenti del camminare usuale; è necessario porre attenzione ai movimenti in rapporto alla presenza alternata di vuoto e pieno. Il movimento serpentino adottato per attraversare lo spazio altera anche i consueti modi di percepire spazio e tempo. la figura del corpo accade nella potenzialità dell'esperienza dell'imprevedibile gioco di ombra e luce, dove il senso è costantemente rimescolato e l'immagine si proietta nello spazio nella temporalità dell'evento, dell'accadere in infinite illusioni e direzioni. Lo spazio, da struttura rigida, si trasforma in una presenza dinamica; assume la fluidità della memoria, il movimento di una pittura che lascia la sua tradizionale bidimensionalità per espandersi verso la vita nello spazio fisico. Il simbolo, e mai la simbologia, forma lo spazio di Logsdail: il simbolo è infatti un punto d'arrivo e non un punto di partenza perché racchiude il peso dell'esperienza, il carico di significati non contemplati ma vissuti e non scade mai nel simbolismo. Ecco allora che ne estrae uno spazio vivo, in un perpetuo compiersi, tra riposo e movimento. *Antenna* è disegno, è pittura, ma soprattutto è una performance dove lo spettatore è protagonista, trasformando una visione in un'esperienza vissuta e reale. Si è avvolti da un silenzio che si dà, allo stesso tempo, come inquieto e

contemplativo.

L'artista stabilisce una coesistenza con il silenzio imposto alle ex abitatrici delle stanze del vecchio reparto, le pazienti, e il silenzio contemplativo dell'arte. L'arte non è mai semplice sistema d'opposizione speculare al mondo, ma transito da un silenzio all'altro, non è un tracciato lineare che corre verso il futuro, ma piuttosto sfondamento, iter serpentino che raccoglie dentro di sé la memoria di una storia esterna e quella interna del soggetto. Da queste tracce labili si sprigiona un'atmosfera di rarefatta oscurità, che scoraggiava la vista verso l'esterno e potenzia quella rivolta all'interno. Una condizione che aiuta i fantasmi dell'immaginario a diventare prima apparizione introspettiva, poi immagine che si concretizza nello spazio fisico. La dimensione spaziale è rovesciata, il contrario della nostra ordinaria esperienza. Si creano ora delle vicinanze, ora delle distanze. Il cerchio di luce si proietta nello spazio oltre il buio, dove avvicinando l'occhio si profila una galleria di intensa luce bianca che rimanda a un "fuori" indefinito-infinito.

Le logiche incrociate dello spazio e della luce si pongono attraverso lo stimolo riflessivo della percezione, si offrono allo sguardo come totalità indivisibili, come assoluti. Ambigui; appaiono e scompaiono a sbalzi, rimandano a un perpetuo "altrove", a una zona di confine, di mistero, che non è tuttavia estraneità irrimediabile, ma luce adombrata che circonda il vuoto, è visibile e invisibile, si dona alla nostra intimità, ma rimane "altro", costruisce uno spazio prossimo e distante al tempo stesso, sospeso tra due mondi opposti che tuttavia si toccano: la luce e il buio, il sonno e la veglia, mente e corpo, maschile e femminile. Lo spazio come simbolo di transizione: "nel mio inizio è la mia fine e nella fine è il mio inizio" (T. S. Eliot). Dalla fine verso l'inizio e dall'inizio verso la fine. L'opera diventa il luogo di un transito simbolico, il divenire della materia al proprio evento di forma. Dal bianco al bianco, dal nero al nero, transiti immisurabili della luce, erranze del pensiero all'essenza che lo abita, che lo figura alla pittura, e ai suoi movimenti di trasparenza e leggerezza, trasportandoci in una realtà più vera: quella immateriale, luminosa, e momentanea, nella quale siamo collocati.

Antenna

La prima impressione quando entrai nell'edificio fu quella di un posto abbandonato e trascurato, mi fece impressione vedere gli effetti personali degli ex pazienti gettati qua e là dappertutto e captare una specie di stana atmosfera che convogliava un'assenza ossessiva. Sentii fin dal principio che volevo contrastare questa atmosfera, creare un senso di vitalità,

restituire la presenza umana, e sentivo che per cogliere la vera essenza di quel luogo, cioè il fatto che era stato un manicomio, era necessario andare al di là della storia personale dei singoli pazienti; così ho cominciato ad analizzare l'architettura dell'edificio e come questa corrispondesse all'uso funzionale di ospedale psichiatrico. Avendo studiato l'orientamento e la pianta dell'edificio, in seguito mi sono occupato di osservare le varie stanze. Il primo piano era l'area a cui dovevo lavorare. Qui dormivano i pazienti; io volevo che gli spettatori sperimentassero un rovesciamento dello stato dormiente, e suscitare in loro una sensazione di sveglia e di movimento.

Fui immediatamente colpito dalla strana uniformità del corridoio, con sette paia di porte distribuite simmetricamente l'una opposta all'altra a intervalli regolari. Le enormi porte, alte quasi 2,5 metri, suggerivano, con la loro mole, che avevano giocato un ruolo importante sia dal punto di vista simbolico che da quello pratico. Sono rimasto particolarmente colpito dal ruolo di una porta che fungeva da punto di entrata e di uscita e anche come barriera. Volevo sostituire l'aspetto negativo di porte sprangate con qualcosa di aperto e positivo. Osservando la geometria del corridoio scoprii che, aprendo tutte le porte e allineandole su ambedue i lati del corridoio a 90 gradi, si creava uno straordinario senso di prospettiva. La configurazione delle porte creava anche uno stretto canale che attraversava tutta la lunghezza del corridoio in un modo che corrispondeva alle mie intenzioni. Architettonicamente un corridoio rappresenta un'area che connette tutte le stanze dello spazio in questione e, in termini di funzionalità dell'ospedale, rappresentava la spina dorsale dell'edificio. La luce del giorno che penetrava dalle finestre da entrambi i lati del corridoio evocava l'aspetto delle vertebre della spina dorsale del corpo umano. L'interazione tra luce e ombra, causata dalla posizione e dalla forma delle porte, realizzava sette rettangoli di luce. I rettangoli hanno una correlazione con la spina dorsale perché rappresentano il punto centrale di gravità del corpo umano e connettono il cervello col corpo e con il sistema nervoso. Tutte le porte del corridoio hanno uno spioncino, questo suggeriva il ruolo svolto nel passato. Le lenti circolari degli spioncini erano state costruite in modo tale che coloro che guardavano dentro le stanze potevano osservare bene ogni cosa attraverso un piccolo ingrandimento della lente, mentre dall'interno la vista verso l'esterno era ridotta, e se il paziente guardava fuori tutto diveniva piccolo e difficile da poter osservare. Penso che queste lenti rappresentino la dualità di interno ed esterno come pure la nozione di libertà e reclusione. In alcuni casi gli spioncini erano stati rimossi dalle porte con il risultato che guardando dall'interno verso l'esterno il cerchietto dello spioncino era nero mentre dall'esterno se si guardava all'interno il cerchietto era bianco. Il punto circolare

suggeriva l'idea dell'inizio e della fine e quindi pensai che ciò avesse una similitudine con il bianco della luce e il buio del vuoto che era possibile osservare da entrambi i lati di ciascuna porta. E' chiaro che le due aperture circolari, una scura e l'altra chiara, corrispondono alle due estremità della spina dorsale e le ho collocate ai due punti opposti del corridoio alla stessa altezza degli spioncini delle porte. A questo punto è diventato necessario unire queste due polarità con la creazione di uno stretto canale di luce che si proiettava su tutta la lunghezza del corridoio mimando la spina dorsale, che diventa il catalizzatore di tutta l'installazione. Da qui deriva il titolo *Antenna*; essa infatti trasmette e riceve contemporaneamente, rispecchia, proprio perché può captare, uno stato di alta coscienza negli esseri umani, quando si crea un contatto tra queste due estremità. Lo spettatore può accedere dalla porta situata a metà corridoio. Da un lato, in fondo è buio, appena permeato da un piccolo buco circolare bianco, dall'altro, c'è la luce permeata da un buco circolare nero, il vuoto. Lo spettatore è disorientato, ma, non appena si inoltra, trova una nuova prospettiva che lo obbliga ad attraversarlo con un movimento serpentino, questo movimento lo coinvolge anche fisicamente. Il leggero fascio di luce che si origina dai due poli si riflette intrecciandosi per tutta la colonna centrale e armonizza lo spazio con una presenza attiva e vitale.

Rory Logsdail