

DOUBLES

Prefazione

Questo libro è stato progettato e scritto in occasione della mostra *Doubles - Rimediare l'arte*, presso il Museo Civico del Territorio di Cormons, curata da Denis Viva.

Esso rappresenta il mio principale contributo all'esposizione, anche se non trova collocazione fisica all'interno della mostra. Ho esposto in sua assenza alcuni collage *time-specific* con la funzione di appunti e schemi che mi hanno aiutato nella stesura del libro.

Ringrazio Ivan Pilat (*aka* John Pil) per la sua disponibilità e per avermi permesso di esporre alcune sue partiture musicali. Grazie a lui, questo libro ha preso una piega ancor più *black*.

Riporto di seguito il testo introduttivo di Denis:

“Le opere d'arte necessitano una mediazione costante e articolata: testi esplicativi, documentazione fotografica, discorsi, cataloghi, etc. Dall'opera sino al pubblico, si dispiegano una serie di passaggi tutt'altro che neutrali e trasparenti. Ogni mediazione seleziona, riorganizza, interpreta, aggiunge o sottrae significati e valori formali all'opera originaria. Non si tratta soltanto di un processo comunicativo inevitabile, ma anche di una concatenazione fertile e proficua per comprendere e generare ulteriori forme e significati. L'arte contemporanea ha raggiunto una profonda consapevolezza circa l'importanza di queste mediazioni, al punto di produrre spesso delle opere che si limitino soltanto a proporre questo processo. *Doubles* è una mostra in cui sei artisti lavorano in tandem, suddivisi per coppie. Tre artisti sono chiamati ad *interpretare e rimediare*, ciascuno attraverso un medium prestabilito, le opere realizzate da altri tre artisti.”

1. Rimediare l'arte
2. L'orizzonte degli eventi
3. Black hole / White cube
4. White code / Black power
5. Il lato oscuro

PBE
218

1. Rimediare l'arte

Nel senso di mediare *una seconda volta*. Eppure all'inizio avevo frainteso il senso del sottotitolo - oppure, esso si presta volutamente al doppio senso. Sembrava quasi che noi giovani-non-più-giovani artisti stessimo cercando sottobanco nuovi spazi e occasioni per esporre. O ancora più utilmente, proseguendo nel travisamento del senso, che dovessimo porvi rimedio [all'arte] - ma questo è un altro discorso.

Invece l'idea di Denis è molto più tecnica: cosa succede quando il lavoro di un artista viene interpretato e ri-mediato da un altro artista? I due cercheranno di sviluppare un progetto in parallelo, sommando le differenze e solidarizzando, oppure ci sarà più distacco e anche competizione da parte di entrambi? E oltre al rapporto umano tra i due, che tipo di relazione può instaurarsi tra diversi media, *statements* e approcci operativi?

Con queste domande lasciate sospese ci congediamo dopo il primo incontro collettivo tra tutti gli artisti. Il mio doppio è Carlo Andreasi, ed è tutto mio il ruolo di interprete (o almeno così sarebbe dovuto essere (è il genere di problemi che sorgono quando chiedi ad un artista analitico di relazionarsi al lavoro di un altro artista analitico: finirai per parlare di te stesso o lui di te?)). Capita al momento giusto, e forse non è un caso: Denis sapeva che da tempo mi ero sempre più allontanato dai ruoli principali - dico io per scelta, altri direbbero per ***.

E poi il mio utilizzo quasi esclusivo della scrittura e del libro come display ha evidentemente giocato a favore per una mia collocazione da (ri)mediatore.

Ecco che il malfunzionamento del primo senso attribuito al sottotitolo (quello che mi vedrebbe andare alla ricerca disperata di visibilità, *protagonia* e rimedi naturali per allungare il curriculum

o, ancor più disperatamente, ruoli di semplice comparsa o vassallaggio culturale) lascia spazio ad un'ipotesi di lavoro molto stimolante: scrivere dell'opera di un altro artista che espone lì, accanto a me, entrare in una relazione diretta ed *in fieri* con il suo progetto e non a posteriori, come farebbe un critico o un analista. Altro che neutralità: qui si tratta di mettere in gioco la propria autonomia, di stare in equilibrio e rimanere sul pezzo ma senza essere un puro cronista. Mi è tornato alla mente un lavoro che avevo fatto sull'osservazione partecipante: non poter contare sulla neutralità del distacco, mettere in conto gli effetti generati dall'osservazione, etc.

E proprio Carlo ha fatto la mossa decisiva, che ha indirizzato il senso di tutto ciò verso qualcosa di *singolare*. E l'ha fatta da subito, quella sera al tavolo, tirando fuori il taccuino su cui aveva tracciato alcune delle sue "mappe". Un'idea che gli ronzava in testa da tempo, che per vari motivi non aveva ancora provato a realizzare. Carlo è un fotografo, e non riuscivo ad immaginare cosa intendesse fare con quelle mappe: sembrano degli storyboard in cui le scene vengono riprese da un satellite, viste dall'alto e in cui l'antropometria del paesaggio viene schematizzata con diagrammi più emozionali che funzionali: sono segni che tracciano i ricordi.

I ricordi sarebbero stati i miei, pescati più o meno alla rinfusa e ripuliti per l'occasione. Sarei stato il punto di partenza e il punto d'arrivo, passando – ma l'avrei realizzato dopo – per un punto di non ritorno: il limite che ci separa e che sostiene tutti i giochi possibili dell'interpretazione.

2. L'orizzonte degli eventi

Stranamente non c'era vento quel giorno. Un cielo uniformemente coperto e il mare calmo di grafite preannunciano il nostro ingresso nel mondo di Serse. All'ex Pescheria di Trieste l'artista presenta un ciclo di lavori ispirati alla Tomba Brion realizzata da Scarpa, in cui l'architettura geometrizzante incontra l'acqua e il suo silenzio. Serse ritrae nel dettaglio il complesso monumentale che gli ricorda *l'isola dei morti* di Böcklin, una versione dell'Eden in cui tutto è in armonia come in un sogno utopico.

Carlo è rimasto colpito dal livello d'astrazione raggiunto: non pesa tanto l'assenza della figura umana quanto la designazione di questo luogo come *luogo dell'assenza*. Cosa del resto naturale, data la sua funzione: l'assenza di chi non c'è più di solito non attrae troppo da vicino chi ancora c'è. Ma rispetto a lavori precedenti dell'artista qui l'assenza forzata dell'uomo in realtà pesa, eccome, essendo un paesaggio costruito a sua misura: perché da vivi siamo confinati all'esterno di tale spazio? Che genere di sogni si realizzano al suo interno? Questo è l'orizzonte in cui rimane sospeso, come sull'acqua che lo riflette silenziosamente.

Tornati in studio, Carlo ha iniziato subito ad elaborare quanto appena visto, matita alla mano e blocco di fogli pescato a caso in mezzo alle scatole di foto. Nelle prime mappe che aveva abbozzato vi erano iscritti i suoi ricordi: luoghi in cui trascorreva l'estate da bambino, il cortile dove sua madre stendeva la biancheria ad asciugare e si sentiva il solito cane abbaianare in lontananza - cose del genere. Invece, nelle tavole di Serse avevamo scoperto dei luoghi progettati per l'assenza e nell'assenza, dai vivi invivibili, innalzati alla memoria degli uomini ma inabitati, *reali quanto immaginari* allo stesso tempo.

Da questa sospensione Carlo ha iniziato a parlare di “orizzonte degli eventi” come di un luogo fisico, con dei vincoli di accesso, che contiene una memoria per sua natura poco accessibile dall'esterno. Ma ci siamo ben presto resi conto che stava in realtà parlando della memoria che noi tutti abbiamo, ancorata a luoghi ed eventi in cui spesso siamo entrati da soli, in cui siamo stati confinati. Così un particolare luogo può suggerire diverse emozioni a differenti persone, ma chi lo ha vissuto direttamente ne serba un'immagine molto precisa, spazio-temporale e “fisica”.

Da qui l'idea meravigliosa di Carlo: ogni luogo può avere accumulato questo genere di esperienze umane, ognuna delle quali si presenta come isolata ed unica, irripetibile. Come la Tomba Brion, ogni luogo può essere una *geometria congelata* di memoria che qualcun'altro ha abitato nel passato, e dalla quale siamo esclusi nel presente. Un'orizzonte ci separa, tutti.

In seguito Carlo mi avrebbe dato la sua definizione di orizzonte degli eventi, ampliando un concetto in origine molto tecnico: “Parto dal concetto cosmologico di orizzonte degli eventi, ovvero quel punto nei pressi di un buco nero in cui niente può più sfuggire alla forza di gravitazione infinita. Oppure, se per “evento” si intende un fenomeno (particolare stato della realtà fisica osservabile), identificato dalle quattro coordinate spazio-temporali, un “orizzonte degli eventi” può essere definito come una regione dello spazio-tempo oltre la quale cessa di essere possibile osservare il fenomeno. Quando tu mi regali le tue storie, mi metti a disposizione degli eventi già inghiottiti dallo spazio-tempo e di cui io non posso più far parte nemmeno come osservatore esterno. La mia azione consiste nell'entrare a mia volta nel mio spazio inconscio come unico tentativo attuabile per riscoprirne le tracce. Come Orfeo si avventura nel regno dei morti per trarne l'amata, così io devo avventurarmi nel mio profondo per recuperare dei

frammenti del tuo vissuto. Più questa discesa è profonda e sincera più ho probabilità di ripescare delle schegge ancora oscillanti del tuo ricordo. Infatti sempre da un punto di vista cosmologico i buchi neri sarebbero dei canali attraverso cui ipoteticamente possono entrare in contatto universi paralleli, il che è come dire che Jung aveva ragione quando definiva un inconscio collettivo che in virtù della sua profondità costituisce una base archetipica comune su cui è possibile viaggiare da un inconscio all'altro.

Ognuno di noi è un universo in comunicazione con altri universi. La mia azione consiste nel tentativo di creare un ponte tra il mio universo profondo e il tuo. Tento di fare questo con delle immagini fotografiche e delle rappresentazioni grafiche di spazi e suoni: ho deciso di seguire questa linea perché la fotografia mi permette (in virtù del suo realismo) di far riemergere tutto ciò in superficie. Riportare il tutto nella sfera del tangibile e del praticabile (posso indicare i luoghi e se si vuole ci si può anche andare). Mi riporto fuori Euridice con la fotografia che non consiste nella coerenza con il tuo ricordo ma nella somma algebrica della mia e della tua parte. Detto così, il pericolo maggiore è che tutto ciò passi per un'illustrazione per immagini di storie. Questo è il lato banalizzato. Per riuscire nell'intento bisognerà fare attenzione ai dettagli e il tuo lavoro di risposta sarà fondamentale per centrare il concetto.”

Dopo quel primo incontro nello studio di Carlo ho iniziato a riflettere (come uno specchio) sui numerosi punti in comune delle nostre ricerche. L'idea di Carlo, che crede nella connessione profonda tra gli universi personali, sembra plausibile da questo punto di vista “sdoppiato”. Ho deciso di rendere tutto ciò ancor più evidente, invitando Carlo a fare un'intervista decisamente *speculativa* e scegliendo una location simbolica perfetta. A Venezia qualcuno ha realizzato una versione metafisica della famosa “Sala degli specchi”: Pistoletto semplicemente ha fatto svanire l'isola di S.Lazzaro degli Armeni nella sua installazione *Buco Nero - l'Isola*

degli specchi. Utilizzando una grande quantità di lastre specchianti posizionate lungo tutto il perimetro dell'isola, questa risulta invisibile e si crea un gioco di riflessioni e abbagli tra il panorama veneziano, l'orizzonte marino in lontananza e l'acqua tutt'intorno. C'è un unico passaggio tra gli specchi che porta all'isola, e sembra proprio di transitare oltre l'orizzonte, in uno spazio che non è né interno né esterno. Il luogo ideale per un dialogo sopra i massimi sistemi.

Ivan: Inizio con una domanda d'obbligo, vista la natura non lineare del progetto. Se io sono il tuo interprete ma al contempo ti fornisco delle storie di partenza che tu cercherai di far rivivere (a modo tuo) e dunque reinterpretare, chi interpreta cosa nel progetto?

Carlo: E' difficile rispondere visto che il progetto stesso si direbbe ideato per mettere in dubbio proprio il senso di una direzionalità precisa nel processo interpretativo. Ad esempio, nel film di Greenway *I giardini di Compton House* un disegnatore chiamato per ritrarre il paesaggio di una ricca dimora inglese, invitato per testimoniare con un disegno che è una fotografia ante litteram nell'atteggiamento, viene in realtà agito da una macchinazione che viene ordita proprio attraverso i suoi disegni. Lui che pensava di osservare in realtà è osservato. Lui che pensava di agire in realtà è agito e proprio attraverso la forma di una rappresentazione che si voleva arrogantemente obiettiva, neutrale, senza complicità né inversioni di senso.

Ivan: Mi vengono in mente quegli scienziati che cercano di sondare la realtà dell'oceano di Solaris, nel film di Tarkovskij. Inviati nella stazione per osservare ed interpretare degli strani fenomeni di interferenze, scoprono di essere loro stessi (e loro malgrado) osservati. Quella che chiamano "solaristica" è ritenuta da molti

una pseudoscienza, in quanto non predice fatti verificabili o ripetibili: tutto diventa incredibilmente soggettivo, e dipende strettamente dall'esperienza (passata e presente) del singolo osservatore.

Carlo: E' un po' quello che avviene realmente nella fisica di frontiera, no? Il principio di indeterminazione di Heisenberg si può spiegare affermando che un osservatore non può definire con precisione l'oggetto del suo osservare perché mentre osserva la sua presenza cambia anche la natura stessa di ciò che osserva. Quindi il tutto può essere al limite racchiuso in una forma di insieme probabilistico e non deterministico.

Ivan: Solaris esprime questi concetti non-classici portandoli all'estremo: l'esperienza passata, il ricordo di luoghi o persone amate si materializzano letteralmente sotto forma di *isole della memoria* nell'oceano, e questo è tutto ciò che alla fine si osserva. In pratica, osserviamo noi stessi nello specchio del tempo.

E qui non posso non vedere un'analogia con il tuo progetto di osservazione/interferenza con il vissuto altrui.

Vorresti avvicinarti ai miei ricordi rintracciando dei luoghi che si adattino alla loro scenografia, ma infine fai emergere soprattutto elementi del tuo vissuto. Ti stai osservando riflesso nella tua lente fotografica.

Carlo: Sì, per me è importante sommare esperienze diverse. Non intendo riprodurre fedelmente e in modo oggettivo i luoghi della tua memoria, cosa che del resto sarebbe impossibile. Quello è un punto di non ritorno, che diventa anche un *punto di non ricordo*.

Ivan: Infatti come mi hai scritto tu tieni ferma quella linea che ci separa, l'orizzonte degli eventi entro cui siamo singolarmente confinati. Ma ritieni che questi spazi, questi universi personali siano in qualche modo connessi a livello profondo, psicofisico e incon-

scio. Quasi che, alle quattro coordinate dello spazio-tempo, tu volessi aggiungerne una quinta che definisce la dimensione psichica intersoggettiva. Una sorta di *psico-topologia dello spazio-tempo*, e qui mi vengono in mente le ricerche psico-geografiche.

Carlo: In pratica definirei *orizzonte degli eventi* l'ideazione di una macchina per pensare o meglio un marchingegno concettuale per generare avventura, scarto, imprevisto, ambiguità, fantasmi, tracce vere che sembrano false e tracce false che non possono che essere anch'esse vere perché generanti un percorso. I situazionisti giocano un ruolo importante in background, non solo per la questione delle mappe psico-geografiche ma perché sono stati un movimento che ha sempre avuto un carattere politico molto forte, così come i surrealisti da cui derivano. Il messaggio politico potrebbe essere: linearità, logica, prevedibilità, gerarchia, obiettività, tassonomia, dogma, fede, postulato, etc. sono le categorie di pensiero del controllo delle coscienze operato dal potere. L'arte, semmai abbia un senso sociale, ce l'ha nella misura in cui si pone come catalizzatore psico-chimico di varianti.

Le pareti interne del perimetro dell'isola di San Lazzaro sono nere, bloccano l'orizzonte e conferiscono un senso ancor più forte di confinamento. Ma a quanto pare, Carlo ha trovato la soluzione per un via di fuga. E così è stato.

Dunque l'orizzonte cosmologico si traduce in un processo comunicativo: come connettere le singolarità e far passare delle informazioni da una parte all'altra. Del resto, questo è uno degli orientamenti attuali della stessa fisica di frontiera, che ha abbracciato la teoria dell'informazione per spiegare i processi fisici fondamentali: la *smaterializzazione* del mondo.

I riferimenti spesso si incrociano: nel 2008 avevo scritto un pezzo sul caso *LHC Doomsday*, che ha visto lo scienziato Otto Rossler presentare ricorso alla Corte per i Diritti Umani nel tentativo di fermare gli esperimenti del nuovo acceleratore del CERN, in attesa di verifiche sulla loro “sostenibilità”. Qui gli ingredienti principali erano due: i buchi neri e i problemi di comunicazione della scienza attuale.

“*Un buco nero potrebbe inghiottirvi prima che abbiate finito di leggere questo romanzo*” è lo slogan scelto per il lancio del libro *Black Hole*, edito da Mursia nel 2008.

La mia tesi è che l’*LHC Doomsday*, più che la fine del mondo, segna la fine del genere sci-fi, rivoluzionandone il concetto stesso. In un certo senso, è l’11-9 di quel particolare genere letterario (l’*LHC* viene attivato per la prima volta il 10 settembre 2008, per un test di controllo iniziale).

Il soggetto principale è il CERN, centro di confluenza di saperi iper-specializzati e tecnologie d’avanguardia, che funziona come una macchina del tempo sperimentale. Non una macchina del tempo in stile sci-fi, ma un dispositivo che percorre all’indietro i passaggi e le evoluzioni dei primi istanti dell’universo - un passato prima del quale non avrebbe nemmeno senso parlare di *tempo*. Questo contesto è impenetrabile dall’esterno: comprenderne il linguaggio è possibile solo dopo una serie di transcodifiche, che ci permettono comunque poca libertà di movimento e giudizio nel manipolare determinati concetti.

In seno a tale complessità possono svilupparsi distorsioni linguistiche che rendono così labile il confine tra realtà ed interpretazione da generare situazioni di iperrealismo scientifico che condensano e superano qualunque plot di genere sci-fi.

Ciò che appare come *complete nonsense* agli occhi della comunità scientifica internazionale, si presenta come una reality fiction che

sovrappone diversi livelli linguistici. La rete web, inventata presso il CERN, diffonde questa molteplicità di registri ed immagini, permette ed amplifica lo sviluppo senza regia di un iper-plot che è fin troppo realistico per lasciare spazio alla fantasia. La letteratura sci-fi arriva *dopo* che il dispositivo si è messo in moto: per la prima volta la scrittura fantastica è in ritardo sul reale. Lo rincorre, come il marketing fa di riflesso quotidiano: non c'è alcuna idea in anticipo sul tempo, l'immaginazione dello scrittore non può che stare al passo con la divulgazione di un linguaggio che non comprende.

Ricordo di aver preso e letto il libro di Paul Davies *Come costruire una macchina del tempo* perché, in qualche modo, andava già in questa direzione. La confezione, il marketing era studiato ed aggressivo, e la forma divulgativa e pragmatica della scrittura condita con illustrazioni pop era meglio di qualunque fiction di fantascienza.

In alcuni miei racconti sci-fi avevo sviluppato presupposti scientifici in modo stretto, quasi fosse la visualizzazione diretta di ciò che avevo frettolosamente letto dai libri ed immaginato. Ricordo che posi alcune domande "tecniche" al mio professore di fisica per potermi costruire logicamente parte del plot di *Interspazio*, e lui rispondendomi disse che la scienza alla lunga supera la fantascienza, è molto più stimolante.

Dunque la scienza, con la complessità del suo linguaggio e difficoltà interpretative, può generare delle "storie" molto più emozionanti di qualunque trama fantascientifica. E questo è solo il lato estetico della cosa, ovviamente.

L'elaborazione dell'informazione e la sua corretta interpretazione sono problemi molto più profondi che hanno assunto uno spessore ontologico. Secondo alcuni tutto ciò che possiamo toccare e conoscere è l'informazione e la connessione tra le cose, e non *le*

cose stesse. Un'idea certamente non nuova, ma che adesso viene avanzata da molti [meta-]fisici.

In questa prospettiva, il progetto di Carlo sembra dirci che non esistono singolarità separate ma interazioni continue tra questi mondi: i ricordi, le storie e i luoghi non sono mai realmente isolati e circoscrivibili, mentre conta di più come si sommano e combinano gli uni con gli altri.

Ecco come Carlo descrive le sue foto, riassumendo il processo con cui le ha finalmente ottenute: “Sono immagini in bianco e nero generalmente piuttosto sobrie e precise, molte delle quali (ma non tutte) scattate con macchine di grande formato, con quel che ne deriva in termini di approccio (lentezza, riflessione, l'esatto contrario dell'immagine rubata). Come dire che quando scatto delle fotografie mi piace assumermi la responsabilità di stare nello spazio con la mia presenza anche ingombrante. In generale sono partito dai tuoi racconti immaginandomi una pianta dei luoghi. A volte l'ho fatta coincidere con dei luoghi appartenenti alla mia memoria, altre le ho inventate di sana pianta e le ho fatte coincidere a posteriori lasciandomi guidare verso dei luoghi che vi corrispondessero. Lo stesso vale per le fotografie: alcune sono scattate ad hoc, altre fanno parte del mio archivio e le ho trovate calzanti. L'insieme vuole costituire non un'illustrazione delle tue storie, ma uno scarto, una diffrazione più o meno lieve, una faglia, un orizzonte che si crea per contatto tra due immaginari e due memorie.”

Il tema dello *scarto* comunicativo è decisivo e stimolante, perché sembra contraddire la pura esistenza di connessioni e informazione: se tutto è comunicazione, perché sperimentiamo una più o meno pronunciata incomunicabilità?

3. Black hole, White cube

Una delle caratteristiche dei buchi neri che di solito attrae di più i lettori di fantascienza è l'ipotetica esistenza del suo opposto, il *white hole*, che in modo molto intuitivo ed estetizzante è bianco, emette luce e materia, ma nulla può andare oltre il suo orizzonte degli eventi. Tutto non può che accadere *al di qua*, alla luce del sole (anzi, alla sua stessa luce).

Giocando in superficie, senza voler forzare troppo questi concetti fisici ad un uso improprio (cfr. *l'affaire Sokal*) ma appunto limitandomi ad associazioni sensoriali (bianco/nero, esterno/interno, luce/oscurità, etc.), si scopre che le cose non sono poi così diverse quando si considera la singolarità artistica rispetto all'istituzione. Ma con una fondamentale differenza.

Che cos'è la singolarità artistica se non un white-hole?

Un paradosso dell'arte è che la figura dell'artista, benché *singolare* come nessun'altra, sia diventata a tal punto trasparente e produttiva da emettere luce, senza troppi misteri.

L'arte è incredibilmente produttiva: tutto può essere fisicamente presentato e venduto in suo nome, e perfino i più riposti segreti o difetti di una persona vengono portati alla luce. A meno che il mistero non sia fatto per vendere, appunto. Anche ammesso che il marketing sia un puro dispositivo che produce differenza-per-la-differenza, resta il fatto che assistiamo ad un copioso *venire alla luce* di qualunque più piccolo dettaglio della vita.

Un po' come avviene per il cinema, che spesso ci fa stupire per cose che non vediamo nemmeno più in quanto già viste troppe volte. Più questi dettagli sono singolari, più sembrano autentici: l'artista in quanto singolarità è in grado di coglierli, di riprodurli e dare loro una forma compiuta.

L'arte compie dunque una magia trasformando il black-hole in una sorgente di luce visibile a tutti, in un white-hole. Ogni più piccola nostra inflessione emotiva o linguistica, ogni piega materiale *deve* fuoriuscire per amor di conoscenza e verità.

In arte tutto *si mostra*, anche se non sempre si spiega da sé - ma questi sono due piani diversi.

Resta la possibilità, da parte dell'artista, di resistere a questa sua condizione di *produttore di luce*: rimane pur sempre il vincolo del suo orizzonte, che è inaccessibile dall'esterno. Magari non tutto fuoriesce, e questo ovviamente non è possibile saperlo. Anche se quasi sempre la criticità è manifesta, e dunque oggettivata e incorporata.

La metamorfosi della singolarità in artista/white-hole è possibile e materialmente sostenuta da un tipo di spazio ad essa solidale, il *white cube*. Più che alla presenza o meno di pareti bianche ed asettiche, questo tipo di spazio deve essere visto in relazione alle suddette sorgenti di luce, che rendono "white" anche un vecchio muro di mattoni dell'arsenale a Venezia. Il modello white-cube non è tanto estetico quanto pragmatico e politico: è l'utilizzo e sfruttamento di fonti energetiche per vari scopi, tra cui la ricerca. Eppure lo spazio-white, che contiene e progetta al suo interno il white-hole, è paradossalmente (si fa per dire) uno spazio chiuso, confinante: è un black-hole. Se tutto può essere arte, lo può fin tanto che rimane all'interno di questo spazio, di qui non si scappa. Ci sono quindi due forze opposte, l'una che spinge verso l'esterno e la vita, l'altra verso l'interno e l'arte.

L'orizzonte degli eventi artistici ha il volume di un cubo, dentro cui tutto viene attratto ma da cui nulla può più uscire. Come a dire: grazie al white-hole, l'arte sarà per sempre separata dalla vita. Altrimenti il mercato dell'arte andrebbe in crisi, proprio come

quello reale. Eppure c'è qualcosa che può entrare ed uscire, passando attraverso le pareti del white-cube, e se ne sono accorti da un pezzo: il pubblico, questa incognita incalcolabile. Molta arte è stata progettata per entrare in contatto diretto con esso, dialogare interagire etc. insomma farlo rientrare in un copione per cercare di "contenerlo". Ma ciò non è possibile, a meno che non sia fatto ostaggio: ad esempio su una grande nave-white, per una crociera arte-fiera.

Il limite più interessante qui non è tra interno ed esterno, ma tra interno ed interno: se nello spazio dell'arte tutto fuoriesce, l'ingresso dello spettatore in esso rappresenta uno scarto perché la sua singolarità è oscura ed opaca, in tal senso incalcolabile. In quanto osservatore non si mostra, ma è possibile fare un piccolo esperimento con il solito gioco di specchi per identificare quel limite: basta posizionare uno specchio all'interno del white-cube, affacciarsi e vedere nel suo quadro noi stessi (osservatori) immersi nella luce biancastra. Sulla sua superficie si fondono lo sguardo dentro noi stessi e dentro lo spazio dell'arte, all'incrociarsi di due orizzonti diversi.

Lo specchio come superficie che separa *l'interno dall'interno*: la singolarità dello spettatore e ciò che sta dentro il quadro dello spazio espositivo che cerca di incorporarlo. Utilizzare una lavagna a specchio ed esporla rinvia ancor più in superficie questa soluzione di continuità. Un diagramma tracciato sullo specchio o delle parole scritte a mano galleggiano tra questi due mondi, tra ciò che può essere molto personale e privato e la massima trasparenza possibile, la luce.

4. White code, Black power

In un mondo ideale il jazz forse non esisterebbe. Questo è quanto deduco dal libro di Carles e Comolli *Free Jazz, Black Power*, scritto nel 1971. Oltre a mostrare come il free jazz, l'impetuosa corrente apparsa una dozzina d'anni prima, abbia segnato forse il punto di massima autocoscienza del jazz e la radicalizzazione del suo significato politico, viene riletta l'intera storia del jazz *dal punto di vista nero* - e dal quel punto di vista il jazz è sempre stato una forma di resistenza al male. L'analisi di questi autori è rivolta alle condizioni storiche e materiali che hanno accompagnato il percorso del jazz: l'evoluzione bianca di una musica nera. Dall'assimilazione sbiancante al suo sfruttamento economico da parte dell'industria culturale, fino al suo riconoscimento in quanto arte - dunque, perfettamente integrata nel quadro occidentale secondo i suoi canoni estetici. Ecco perché potrebbe sembrare che, in un mondo ideale, qualcuno prima o poi avrebbe comunque derivato una forma musicale simile al jazz, magari in seno ad una qualche avanguardia. Del resto il jazz ha assunto mille connotazioni e influenze diverse, e *a suon di contaminazioni* le sue origini si sono sfumate: a che scopo ricercarne l'origine quando è stata la sua proverbiale *impurità* a renderlo lingua comune? Perché la durezza ed esattezza dell'origine è tanto reale quanto il fatto che *non* viviamo in un mondo ideale, appunto.

Il punto di vista nero del jazz coincide con un'oscurità, il suo nascondimento e confinamento oltre un *orizzonte degli eventi musicali* che sono stati letti ed interpretati quasi sempre dal codice bianco (*white code*) e con il bicchiere mezzo pieno. C'è una forza oscura ed invisibile - e qui il rischio è di ricalcare troppo da vicino concetti come "energia oscura" o "materia oscura" - che poi si è riconosciuta in quanto tale, e nominandosi è diventata il suo opposto: questa *black power* è tutt'altro che una forza invisibile.

Nel passaggio dal black-hole, ovvero dallo spazio di confinamento della singolarità (la voce solitaria del *blues man*) che cerca di comunicare con altre, alla black-power intesa come forza *sconfinata* fa letteralmente irruzione il free jazz con una voce ineludibile (= non più inudibile). La rottura degli argini di confinamento del black-jazz ha coinciso con un maggiore impegno teorico e politico, in prima linea, fino ad estendere il concetto di black al di là dei generi: tutto ciò che è rivoluzionario, è black. Il che può spiegare perché il teutonico jazz della FMP (Free Music Production) sia stato e sia tutt'ora così vitale.

Ho chiesto al mio amico e musicista Ivan Pilat (pure lui black, direbbe Archie Shepp) di aiutarmi a capire meglio cosa è realmente accaduto nel free jazz in quel periodo, e cosa ne è rimasto oggi. Anche lui riconosce il ruolo fondamentale della voce-blues, nel doppio senso di originario e necessario: nelle orge sonore di Coleman o di Ayler si percepisce il lamento della singolarità. Ivan ha portato avanti quest'idea della voce singolare, la propria voce interiore, sviluppandola oltre un preciso riferimento storico. La sua visione è pur sempre materialistica, e questa voce è per lui manifestazione ondulatoria del mondo stesso che *siamo* noi: tutto è vibrazione e suono, ma a differenza del vento noi *risuoniamo* secondo volontà.

Il problema è che la musica ha sempre cercato di formalizzare, di stilizzare questa nostra capacità di risuonare fino al punto da perderne la comprensione profonda e limitarci a ripetere dei codici di comportamento musicale. Ecco che riappare il white-code, con le sue regole e categorizzazioni che divengono degli *a priori musicali*. Ivan ha fatto propria la lezione di Stratos, secondo cui il rischio di incomunicabilità viene meno a condizione che *tutti* impariamo dinuovo a risuonare della propria e dell'altrui voce.

E' il motivo per cui il free jazz è apparso (e appare ancora) come pura radicalità. Una polifonia di voci free non permette una comunicazione white-code (il pubblico, la critica vengono esclusi), e non offre nemmeno ai musicisti la trasparenza di un discorso comune, in quanto si presenta piuttosto come una sovrapposizione di monologhi. Eppure, se rispetto al white-code sembra non si riesca più a comunicare, la singola voce del musicista (che abbia saputo riconoscerla) è all'unisono con le altre in modo simile a come lo è stata la voce solitaria del blues man rispetto a tutte le altre voci nere. E questo è il *black code*, il codice segreto per comunicare nelle zone più oscure.

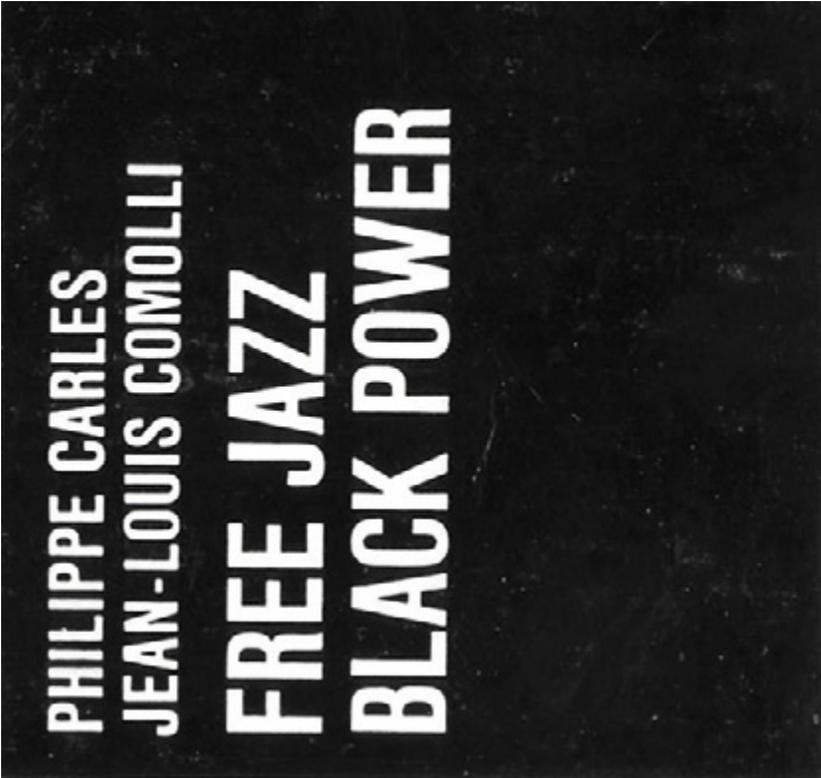
C'è sempre un problema di comunicabilità quando si oltrepassano le convenzioni linguistiche, ma nel caso del jazz esse sono state per lo più delle imposizioni o imposture: non un confine semantico tra segni, ma una ghettizzazione culturale. Il black-code, e per estensione la voce rivoluzionaria, permette un tipo di comunicazione oltre le regole di stile che giunge molto in profondità, all'esistenza stessa e alla sua singolarità. A quel punto, ogni suono diventa voce: qualunque uso degli strumenti è espressivo purché vibrino secondo coscienza.

E infine scopro che non solo non c'è meno comunicazione, ma ce n'è forse di più. Ivan ha scritto diverse partiture per musica improvvisata, alcune utilizzano e manipolano la notazione musicale standard, altre impiegano delle logiche atemporali e sviluppi di monologhi con vari gradi di libertà. Quelle che mi hanno colpito di più sono dei collage di immagini prive di riferimenti musicali espliciti. Poiché nella musica risuona l'esistenza anche un'immagine vista può indurre una determinata reazione musicale, più o meno legata a dei clichés oppure molto personale e rivelatrice. L'utilizzo di partiture visive (fumetti, fotografie, ma anche film) rivela ancor di più la psicologia musicale di chi è chiamato ad interpretar-

le che non una notazione standard. La musica improvvisata può dunque prendere avvio da convenzioni linguistiche extra musicali, estendendo il concetto di suono anche oltre le varie definizioni di “oggetto sonoro” o “suono organizzato” per raggiungere un tipo di sinestesia in grado di comunicare anche ai non musicisti.

Certo, tutto ciò richiede di risuonare tutti assieme, di riconoscere la propria voce e di inoltrarsi un po' nella penombra.

Il white-code può essere frantumato in mille modi diversi, ma possiamo benissimo convivere in questa situazione solo se non vediamo in ciò “la fine di qualunque discorso”. Il paradosso del monologo del blues man, che riesce a comunicare più in profondità benché sia una voce solitaria, ci dice che rimane qualcosa una volta polverizzati tutti i codici di identificazione. In questo senso il free jazz non è stato post-moderno e la black-music non può essere *bad-music*.



PHILIPPE CARLES
JEAN-LOUIS COMOLLI
FREE JAZZ
BLACK POWER

5. Il lato oscuro

In conclusione, Carlo, la mia tesi in breve è questa: il tuo sistema ti permette di avvicinarti al mio universo, ma questa operazione ha senso e funziona ad eccezione della mia singolarità. In altre parole: è impossibile ricostruire l'esatto contenuto del mio ricordo, ma ciò è naturale. Del resto, non è nemmeno tua intenzione quella di riprodurlo fedelmente, semmai di sovrapporvi qualcosa di tuo. Comunque sia, sembri suggerire che si possa in qualche modo far passare delle informazioni attraverso l'orizzonte degli eventi – e forse è vero. Formalmente, ricalco la tua operazione usando i miei stessi testi e abbinandoli a delle immagini. Per ottenere l'incomunicabilità, se da una parte ho i miei ricordi privi di immagine, mi servivano delle immagini di luoghi senza ricordo, astratti.

Ho trovato delle foto b/n scattate da mio padre circa 40 anni fa, che ritraggono dei paesaggi montuosi nella loro pura fisicità e distanza rispetto ai fatti umani. Non è possibile ancorare ad essi un qualunque ricordo o esperienza. Ecco, affiancare tali immagini ai miei ricordi ha un effetto complementare a quello da te ricercato, e con ciò interpreto *il lato oscuro della singolarità*.



Da un pontile mi getto in mare con mio nonno.
Dopo poche bracciate incrocio nell'acqua una ragazza che galleggia su un materassino. Ci scambiamo degli sguardi. Poi la ritrovo al porto, seduta su una panchina con una borsa di lino intrecciata, mi sorride.
Vanessa a quell'età era molto più sveglia di me.



I parcheggi sotterranei del mio condominio erano i più estesi della città, con delle ampie diramazioni e aperture al cielo, perfetti per giocarci d'estate. Quel giorno portavo dentro una scatola delle cose in cantina, la più distante in fondo al corridoio chiuso e stretto in cui la luce si spegne dopo poco.



In un parco pubblico mia cugina ed un'amica scartano
dei gelati confezionati e gettano le carte a terra.
In fondo a quel parco ci sono degli alberi tra cui
nascondersi e dei piccoli rilievi terrosi sui quali
sedersi pensando alle "strategie", con in mano radici
di liquirizia.



Fuori dal locale mi incammino seguendo la fila di macchine parcheggiate lungo la strada. E' una notte di luna piena, guardo verso il fiume. L'acqua è agitata, ci dev'essere un concerto di pesci. Le facciate delle case oltre il fiume sono invece così silenziose e assortite. Domani dovrò finalmente capire e decidermi.



Raggiungemmo una vecchia casa di campagna, lasciando alle spalle il ponticello in legno e quell'acqua grigia. Sotto un albero di cachi maturi trovammo un tavolo con due sedie, sui cui erano adagiati ordinatamente alcuni libri di meccanica. Sfogliai alcune pagine, poi iniziò a grandinare.



Subito dopo la piazza c'è quella siepe interminabile che delimita il cortile delle scuole. Avevo parcheggiato lì, e con il finestrino aperto guardando verso la siepe vidi spuntare uno scoiattolo, mentre tenevo d'occhio l'ultima finestra in alto. Quando la finestra si aprì, anche lo scoiattolo si girò a fissare quell'angelo.



Quel giorno la macchina ci lasciò a piedi in autostrada.
Per fortuna a meno di un Km era segnalato l'autogrill.
Arrivammo in tempo per vedere partire un pullman nero a
due piani, con i vetri oscurati e il logo di un'iguana.
Allontanandosi quella grande macchia nera sfumava e
s'impastava con l'asfalto rovente.



Perché avevo così paura di quella casa? Forse era il corridoio dopo l'ingresso con quei quadri alle pareti e ciò che dicevano con dei colori avari. Dalla finestra si vedevano delle montagne scure, e il grande mobile con i piatti di fronte al salotto aveva tenuto nascosto un nido di vespe. Anche la cosa più piccola mi minacciava lì dentro.



Decisi che avrei atteso in stazione, anche se mi avesse presa tutta la notte. La fontana con l'acqua fresca, e il delicato Arto Lindsay nelle mie cuffie. I binari non erano semplicemente dritti, brillavano come vie lattee. Tutto chiuso a quell'ora, ma una luce al neon non sa se spegnersi. Ecco il treno, eccola.



Nel giardino di mia nonna c'era una baracca di lamiere piena di oggetti e contenitori alla rinfusa, inutilizzati e polverosi. Vi trovai anche una camicia verde, che indossavo quando salivo sull'albero fino all'imbrunire. Accanto alla baracca c'era il piccolo orto, il mio primo e unico contatto con la terra.

