

Ernesto L. Francalanci

Freezer

Il raggelamento del tempo operato da Alberto Frigo in *Subject*, una *performance* sull'istantaneo mediante istantanee, evidenzia la caratteristica più insopportabilmente dolorosa della nostra condizione postmoderna: la perdita del tempo come durata e come processo del divenire, e la sua sostituzione con una sorta di allucinante atemporalità, per cui il passato sembra diventato solo il momento presente dei momenti passati, il futuro il momento presente dei momenti futuri, il presente il momento presente dei momenti presenti. La stessa esperienza del digitale presuppone una condizione senza tempo, una metafisica del soft che si attua davvero *hic-et-nunc*, cioè in una dimensione *simultanea* e *simulativa*.

Una concezione simile a questa, di un tempo soggettivo, psicologico e relativo, si può far risalire, in Occidente, addirittura all'epoca classica, ma è soprattutto nel IV secolo della nostra epoca, in un momento storico che coincide con la crisi irreversibile dell'impero romano (un periodo segnato dalla perdita delle certezze e caratterizzato da un disagio esistenziale profondo), che questa interpretazione trova amplificazione addirittura nelle *Confessioni* di Aurelio Agostino, e può essere sintetizzata nella famosa dichiarazione: *Tempus per se non est!* Il tempo, per se stesso, non esiste. Come misurare il tempo, si chiedeva Agostino, se il passato è passato e se il futuro non esiste ancora? La misura del tempo, si rispondeva, non è il tempo: è la *memoria*, che misura il passato, così come l'*aspettazione* il futuro e lo *sguardo* il presente.

Vediamo ora quale relazione ha questa antica riflessione con la nostra epoca e con l'analisi della *performance* realizzata da Frigo.

Oggi, nell'attuale cultura postmoderna, nel pieno di un'altra crisi epocale, la crisi dell'"impero occidentale" e del suo modello tardo capitalistico, di cui hanno parlato approfonditamente Jean-Francois Lyotard, Ihab Hassan e David Harvey, quel pensiero di Agostino, sia pure da un punto di vista completamente diverso, trova una strana corrispondenza.

L'ossessione che caratterizza il mondo occidentale postmoderno si configura, per questi autori, come malattia della storia, come incapacità di rappresentare la realtà ancora come una dimensione, che fu tipica della cultura moderna, che sappia pensare il presente come conseguenza di un passato e come prefigurazione di un futuro progettabile.

Ma questa impraticabilità di una storia come motore di riprogettualità del mondo – e che, infine, intenderebbe riproporre la centralità del soggetto - s'inserisce in una ben più ampia serie di trasformazioni profonde e forse irreversibili, alcune delle quali, inerenti al contesto di cui ci occupiamo, cercherò di evidenziare.

La postmodernità è segnata, per esempio, dalla radicale sostituzione dell'*oggetto d'arte* come opera finita con il *processo (performance)*, della *creazione* con la *decostruzione*, della *concentrazione* con la *dispersione*, della *semantica* con la *retorica*, della *metafora* con la *metonimia*, della *selezione* con la *combinazione*. Ci troviamo, inoltre, di fronte ad un sistema concatenato di fenomeni, che hanno come elemento comune la perdita delle differenze concettuali tra le più note contrapposizioni dialettiche presenti nel pensiero classico e moderno, per cui risulta sempre più difficile distinguere tra *materiale e immateriale*, tra *essenza ed apparenza*, tra *vero e falso*, tra *realtà e simulazione*, tra *manifesto e rimosso*, tra *autentico e inautentico*, tra *originale e copia*, tra *singularità e serie*, tra *significante e significato*.

La *performance* di Frigo è perfettamente indicativa di questa cultura postmoderna e penso che molti dei punti sopra elencati trovino conferma nelle caratteristiche più immediate del suo lavoro: è una “dimostrazione processuale”, è decostruttiva della pienezza dell'esperienza, disperdendo in frammenti metonimici la grande metafora dell'esistenza, non seleziona le scelte iconiche, ma le combina in maniera paratattica, non si cura del significato delle azioni, traducendole in retorica; inoltre, non scava nei luoghi sospesi e sfumati tra gli opposti dialettici della filosofia della modernità. Non risolve, ma nemmeno mette in figura, il rimosso e l'inautentico, che comunque la sua operazione possiede, non mette in moto una riflessione semantica sui significati, ma evidenzia, nel processo “imitativo” della realtà, solo l'aspetto significativo.

Ora, ben inteso, non ne parlo come di una serie di difetti: ne parlo come di una serie di sintomi (alla Deleuze, per intenderci).

Se, infine, la paranoia dell'uomo moderno era determinata, come ci ricorda Harvey, dalla continua frustrazione per il mancato raggiungimento di un futuro migliore, la schizofrenia dell'uomo postmoderno è causata dalla frammentazione del soggetto in una molteplicità di ruoli e di comportamenti, spesso inconciliabili tra loro, e tutti risolti in un presente compresso tra un passato che non vogliamo ricordare e un futuro che non vogliamo progettare.

Non più, dunque, *blow-up*, ingrandimento progressivo di un dettaglio, analisi interminabile... come avrebbe detto Freud! Ma, *cut-up*, distruzione e ricompattazione dei frammenti. Immane ricaduta delle immagini sul mondo, dopo la deflagrazione del reale. Fine della relazione profonda delle immagini con il mondo delle cose, fine di ogni naturalismo così come di ogni *significativa* narrazione.

Perché, infatti non sono le “cose” in sé a possedere valore: a dare senso alle cose è l'atto predicativo che noi instauriamo con esse mediante un linguaggio semantico che le nomina e le definisce, e, nello stesso tempo, le *realizza*: il limite del mio mondo, come diceva Wittgenstein, è il limite del mio linguaggio.

Ma qualcosa di ancor più grave è avvenuto nel passaggio dalla modernità alla postmodernità per quanto riguarda il destino della cosa: la sua entità è diventata davvero indefinibile, mettendo a repentaglio il nostro stesso linguaggio e la nostra capacità descrittiva. Come aveva profetizzato Benjamin, la cosa, nella trasformazione provocata dall'età della tecnica, è diventata qualcosa che sembra possedere una sua sensibilità, una sua autonomia da noi e una sempre più indisponente intelligenza, manifestando insomma un *sex-appeal* che incrocia un soggetto che, nel frattempo, si sente sempre più come una cosa che sente.

Torniamo all'operazione svolta da Frigo, un'operazione che riguarda non le azioni del soggetto, ma la cosalità del mondo. Non la modalità con cui il soggetto si relaziona alle cose, ma il momento in cui le cose cadono nel suo orizzonte visivo e prensile. L'apparire della cosa è per Frigo un'epifania, un accadimento imprevisto, anche se continuamente ripetuto, giorno dopo giorno, ogni giorno sempre lo choc di questa incomprensibile apparizione. Ecco, la cosa mi viene in mano, ecco, la cosa mi colpisce l'occhio. Io non vedo. Sono visto dalla cosa. Io non prendo la cosa, sono preso da essa.

Un romanzo, l'operazione di Frigo, nel quale non esiste neppure un verbo, e dunque non compaiono tempi, coniugazioni, modalità. Solo nomi, solo sostantivi, accompagnati da qualche aggettivo cromaticamente biologico, una parte della mano, un riflesso, una contrazione delle dita, la trasparenza di una vena (non posso non ricordare il monumento letterario più emblematico di questa pura presenza delle cose-merci nell'orizzonte postmoderno, quel perfetto e raggelante catalogo di prodotti e di loghi, che è il cannibalistico esercizio di Brett Easton Ellis in *American Psycho*, 1991). Come se il corpo fosse imprendibile, irraggiungibile, irrepresentabile o, peggio ancora, ridotto a semplice cosa tra le cose.

Performance, quella di Frigo, non a caso intitolata *Subject*, fusione di soggetto e oggetto, concepita come sequenza, all'infinito, di frames, in una sorta di *slow motion* sulla propria vita. Perché Frigo, davvero "frigorifero", dispensatore di gelo, ghiaccia reperti della sua esistenza sul tavolo anatomico della rappresentazione. Ma non è un racconto per immagini, è un archivio neutrale e neutralizzante di dati. Un collezionista di ossa. Poiché ciò che è in immagine è cosa morta. È cosa che fu. Come genialmente comprende Roland Barthes nella sua *Camera chiara* a proposito della fotografia di un giovane che sta per essere fucilato; cosa dice, in didascalia, Barthes, di questo ritratto "impossibile"? Dice: questo condannato è *morto e sta per morire!*

Nella dimensione laica dell'arte moderna, ma ancor più in questa attuale, la ragione ultima dell'immagine, di ogni immagine, è quella di arrestare il tempo e di contrastarne la sua forza distruttiva: trasformare la natura che è morta in un'icona immortale; questo il segreto dell'immagine; questo il suo ruolo; questo la sua funzione. Se non si comprende ciò, nulla possiamo più dire del perché l'uomo continui a "creare", perché continui a tentare di fermare l'infinita

mutevolezza del divenire, facendone spettacolo: riducendo l'aspettativa e la memoria all'unica esperienza del presente.

Questo è lo spettacolo, dunque. La rappresentazione di un'ossessione, il divenire del passato in futuro. Questo è lo spettacolo: nostalgia del passato che inventa una speranza di futuro realizzando un presente sopportabile.

È la fine di ogni concezione prospettivistica dello spazio-tempo; non è un caso che la prospettiva rinascimentale, dimostrando la sua essenza simbolica (Panofsky), si decostruisca nell'invenzione manierista, che, per l'appunto, farà del tempo-spazio la sua ossessione. Pontormo segna sul suo taccuino ogni minuzioso particolare della giornata (come in altra maniera fa Frigo); fa di questa apparentemente nevrotica e paranoica puntualizzazione l'opera sua più drammatica. La folle e compulsiva traduzione della vita in sequenza di frammenti renderà eterno il suo quaderno biografico, così come, nelle sue rappresentazioni, la già futuristica dinamicità dei corpi, dei manti, dei veli e dei gesti indica la crisi irreversibile dell'immagine classica e la sua entrata nel metalinguaggio della modernità. Tra l'unico frame del quadro del Pontormo, *La visitazione* (1528) e, infatti, il "time stretching" della video opera di Viola *The Greeting* (1995), ad esso dedicata, non c'è, a distanza di mezzo millennio, che un'ulteriore intensificazione dello sguardo e un aumento di impegno visivo e psichico: le due opere posseggono lo stesso significato, che è quello di pensare il frammento del tempo come un universo e dunque come già in sé dotato di una durata illimitata (lo stoico concepire il "momento" lungo come tutta la vita e, viceversa, pensare tutta la vita un unico fugace momento).

Anche la stessa tecnica del *fast motion*, che congiunge, per fare un confronto storico, la *motion picture* di Georges Méliès, *Carrefour de l'Opera* (1898) al film di Geoffrey Reggio *Koyaansiqatsi* (1983), ed oggi ossessivamente presente in ogni ripresa anche amatoriale di orizzonti naturali tesi tra albe e tramonti, di nuvole ventose e di fiori in crescita, di architetture in costruzione, di macchine e pedoni in frenetica agitazione metropolitana, cosa fa se non tentare di ridurre il fenomeno della realtà ad una più economica compressione temporale, ad un "frammento" oggettuale, del tutto opposto all'esperienza diretta ed esistenziale della vita?

Mai niente di pacifico e di sereno nelle nostre immagini del tempo, poiché esso non è che una prefigurazione della morte. *Life is a walking shadow!* La vita è un'ombra che cammina. Ogni rappresentazione del tempo, sin dall'antichità, coniuga insieme candele, foglie morte, un frutto bacato, clessidre, teschi, un piatto che sta per precipitare ai nostri piedi e una mosca calata sul quadro, che non devi capire se vera o dipinta. Rappresentazione morale della *vanitas*, dell'illusione di essere per un poco dimenticati dalla voracità implacabile del tempo.

Per ciò non si possono non comprendere quanti hanno cercato di allungare il tempo il più possibile, occupandolo in continui esercizi scaramantici, come, per esempio, Roman Opalka, il quale dipinge

il “tempo” dal 1965, raffigurando tela dopo tela incessanti sequenze di numeri progressivi (il lapsus dell’opera sta nel titolo “paradossale” dell’intero processo: *1965/infinito*) o On Kawara, che dal 1966 ha continuato ininterrottamente a realizzare la lunga serie dei suoi “*date paintings*”, ogni opera consistente unicamente nella raffigurazione della data nella quale essa viene eseguita.

Che anche questi due esempi siano caratterizzati dall’ossessione inguaribile del tempo, anzi dall’orrore del tempo, è confermato dal fatto che Opalka espone, ad ogni nuova mostra, il proprio autoritratto eseguito per l’occasione, mentre On Kawara invia ai suoi amici cartoline, nelle quali puntualizza dettagli della sua giornata, e telegrammi che contengono il messaggio: *I am still live*, io sono ancora vivo.

L’orrore del tempo, determinato dall’incubo della fine e dalla laica certezza che questo è l’unica vita a nostra disposizione, induce il viandante, il notturno *flaneur* metropolitano, a lasciare traccia di sé sulle mura della città, una firma che segna il suo breve passaggio tra le cose, ma che soprattutto lo convince di essere momentaneamente vivo in un territorio di morte.

L’artista italiano Franco Vaccari, in una celebre performance-installazione alla Biennale di Venezia del 1972 (*Esposizione in tempo reale*) aveva messo a disposizione del pubblico un apparato per fototessere; giorno dopo giorno gli enormi spazi espositivi andarono riempiendosi di migliaia e migliaia di piccoli autoritratti, attestanti la prova del passaggio dentro quegli spazi, ma soprattutto dentro questa vita, di una moltitudine di volti, di corpi, di pensieri tra loro eternamente incomunicanti.

Come non si può non ricordare, tra gli innumerevoli films che hanno a che fare, metalinguisticamente, con qualche catalogo di immagini, quanto meno *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain* di Jean-Pierre Jeunet (2001) e *One Hour Photo* di Mark Romanek (2002)?

Amélie traccia un percorso iniziatico all’interno della “mania” collezionistica, di questa ossessione feticistica del particolare, che accomuna il collezionista e l’hobbista al serial killer, ossessione che trova la sua forma esemplare nella ricerca di ricostruire unità dai frammenti (la lettera ricomposta con pezzi d’altre lettere, e, soprattutto, la misteriosa figura di Nino, l’impiegato di un sexy-shop con l’ossessione della raccolta di foto-tessere gettate nella spazzatura). Nel capolavoro di Romanek, Sy Parrish, un impareggiabile Robin Williams, non si limita a infilare negativi in una macchina automatica per farne uscire delle stampe, ma si preoccupa che ogni fotogramma rappresenti adeguatamente un “momento del tempo” (alle sue spalle, all’interno del laboratorio, compare, per un attimo, una parete di foto, che sono copie di quelle dei clienti: foto di foto, catalogo di ciò che può essere sintetizzato nell’affermazione per la quale *There’s nothing more dangerous than a familiar face*, non c’è nulla di più pericoloso che un volto familiare!).

È l’immagine che ci assicura che l’entità in essa raffigurata è vera, questo il punto nodale della dimensione postmoderna. Come dicevano già Daniel Boorstin (*Image. A guide to pseudo events*,

1961) e Guy Debord (*La société du spectacle*, 1967) tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli.

L'operazione che Frigo compie registrando la sua vita, può essere paragonata all'invenzione di Brendan Dawes, un abilissimo creatore informatico, il quale giunge a racchiudere un intero film in un'unica immagine, composta di una serie di frames, uno per ogni sei secondi di girato; ne risulta una composizione che è come l'impronta genetica del film, il suo, per così dire DNA, che dimostra le onde di colore delle varie scene e il ritmo del racconto.

Alberto Frigo racchiude tutto il suo vissuto in un analogo montaggio sequenziale di frammenti fotografici, che compongono giornalmente una tavola sinottica degli oggetti con cui è venuto in contatto. Ma la cultura materiale, che costituisce l'insieme degli strumenti della tecnica, quegli strumenti che ci permettono di fare un "lavoro" e di esercitare una funzione, e che Alberto Frigo ossessivamente istantaneizza e raggela in un frame, è ciò che è più distante dalla vita stessa. Come, infatti, non vediamo il film, ridotto a sinossi, nell'opera di Dawes, così non percepiamo la vita reale di Frigo, per quante immagini egli potrà mai fornirci per documentarne lo svolgimento. Possiamo dire che, esponendosi, Frigo si nasconde; facendoci vedere il suo mondo materiale, ci priva del suo mondo psichico e biologico, perché, nel tragico mondo postmoderno, nulla può più essere detto della vita e del soggetto, se non la sua inclusione nel regno delle cose.

Il tempo-durata del film non può essere sintetizzato, il tempo-esistenziale della vita non può essere schematizzato. Questa assenza, questa lancinante mancanza, è l'opera effettiva di Frigo. Nessuna *Ars mnemonica* potrà mai ricostruire le infinite fenomenologie dei sentimenti e delle emozioni. Neppure la più gigantesca ed estesa mappa del territorio (come quella descritta da Borges, realizzata dai cartografi cinesi per compiacere al loro imperatore, grande come il territorio stesso) nulla può dire del viandante che lo attraversa.

In conclusione, la performance realizzata da Frigo evidenzia il passaggio dall'erotismo dell'azione alla pornografia – come direbbe Baudrillard – del reale. Manca ormai la possibilità, nell'attuale condizione postmoderna, della trasformazione della cosa in segno e in significazione; manca al soggetto la capacità di realizzare nuovamente un racconto. Manca ciò che, come insegna Foucault, sta *tra la parola e la cosa*. Ma questa assenza potrebbe essere colmata solo alla condizione di ridare al tempo quella coniugazione che, svolgendo insieme passato presente e futuro, permetterebbe di nuovo la storia e concederebbe al soggetto di predicare ed agire le cose in un universo di senso.