

SINTONIE E INTERFERENZE

Vent'anni fa una piccola *querelle* fra critici d'arte rappresentò l'ultima occasione di confronto tra diverse ipotesi interpretative. Nel 1988 Longanesi dava alle stampe *Dietro l'immagine*, un libro in cui Federico Zeri raccontava a Ludovica Ripa di Meana il suo percorso di lettura delle opere. Sulla scia delle ricerche di ambito iconologico, il decano della critica illustrava un metodo per decifrare le immagini, per svelarne i significati più reconditi e chiarificatori, ma pur sempre con una certa riverenza e senza privarle della loro aura. L'anno successivo Rizzoli pubblicava *Davanti all'immagine*, il volume in cui Vittorio Sgarbi contestava – più nella forma che nella sostanza – il “metodo Zeri” e proponeva un atteggiamento di assoluta frontalità nei confronti dell'opera, una sorta di corpo a corpo con l'immagine che esaltava la fierezza dell'osservatore.

Polemiche come questa oggi risultano teneramente antiche. Di metodi interpretativi non si parla più, semplicemente perché non si interpreta, ma al massimo si “mappa” – da “mappare”, orrendo neologismo entrato nell'uso – si stila cioè un panorama dell'esistente guardandosi bene dal giudicarlo. Forse però una diatriba come quella tra Sgarbi e Zeri oggi risulterebbe anche datata. Da tempo la questione non è più se stare *dietro* o *davanti* all'immagine, ma come starle *dentro*.

L'arte, persino quella contemporanea, esattamente da un ventennio non è più una questione per addetti ai lavori. Masse sempre più voluminose di pubblico riempiono ogni genere di musei, soprattutto nel mondo anglosassone. Sempre più persone hanno gli strumenti per porsi correttamente davanti alle immagini e per capire “cosa c'è dietro”. Resta il problema di addentrarsi al loro interno, di farle proprie, di capire che relazione possono avere con la vita.

Il libro che avete tra le mani costituisce un singolare tentativo di attraversamento e appropriazione della dimensione iconica. Il dialogo tra

fotografie e dipinti è strutturato in modo tale da costruire una dialettica tra “opere guardate” e “opere che guardano”, tra una visione in apparenza constatativa, cioè neutra e garbata, e uno sguardo onirico e conturbante, tra un realismo sottilmente e allusivamente magico e un incanto con ricadute sul reale.

L'arte è sullo sfondo: sia le fotografie di Dario Zucchi che i dipinti di suo fratello Lucio nascono da immagini “già date”, da celebri opere d'arte. A prima vista questi lavori potrebbero essere considerati dei casi di “post-produzione” – per usare la formula coniata dal critico francese Nicolas Bourriaud – cioè di immagini che si originano da altre immagini, nell'ambito di quella sorta di autoreferenzialità dell'arte e di eclissi della realtà che caratterizza l'era postmoderna. L'intuizione da cui scaturiscono si muove però nella direzione opposta: l'obbiettivo consiste infatti nel verificare le immagini, nel saggiarne la loro capacità di interagire con il reale, di farsi non solo contaminare ma anche modificare da esso, e magari di trasformarlo a loro volta.

Per realizzare le sue foto Dario Zucchi si reca nei musei, si apposta in prossimità di celebri capolavori e attende, finché la situazione non giunge a una sorta di ipotetico zenit e gli fornisce in tal modo l'occasione per lo scatto. Da questo punto di vista il suo lavoro è quello del fotografo classico, tradizionale, che vuole catturare l'istante, che vuole sottrarre al tempo un frammento prodigioso di realtà. Lo zenit atteso da Dario ha in effetti qualcosa di miracoloso, cioè di sorprendente e paradossale: esprimendoci in una terminologia musicale, o perlomeno sonora, possiamo affermare che esso si verifica quando *un'interferenza produce una sintonia*.

Il compito di interferire spetta ai visitatori dei musei. Nelle foto di Dario li vediamo quasi sempre di spalle mentre osservano opere minimaliste, o neoespressioniste, o qualche indimenticabile icona della pittura dell'Ottocento. L'osservatore, per come è a sua volta osservato e inquadrato

dall'artista-fotografo, si sovrappone all'oggetto di contemplazione, si inserisce nel suo campo visivo, in parte occultandolo. Grazie a dettagli di natura formale – riverberi, allineamenti, nessi cromatici ... e persino una sciarpa prodigiosamente azzeccata – questa interferenza genera una percettibile sintonia con l'oggetto stesso: come se lo spettatore – riavvalendoci di un lessico di ordine sonoro – si ponesse *sulla stessa lunghezza d'onda* dell'opera.

La situazione è specularmente rovesciata nel caso dei dipinti di Lucio: qui infatti ci troviamo di fronte a *una sintonia che produce un'interferenza*. All'origine c'è una predilezione istintiva, un'impulsiva simpatia, una corrispondenza interiore con alcuni capolavori della storia dell'arte. L'interesse per queste opere si fa poi così acuto da interferire con esse, da trasformarsi in immedesimazione e in seguito persino in assimilazione. Vediamo allora la sagoma di Lucio mentre si intrufola sul *set* di un dipinto di Hopper – alla presenza, per così dire, dell'autore – o mentre ridipinge un Rothko o si immerge e fa capolino da una delle quattordici *Stazioni della Croce* di Barnett Newman. Quello che può sembrare un bisogno di protagonismo è invece un desiderio di partecipazione, ma soprattutto un'ansia di verifica: la verifica dell'attinenza tra un'immagine e la propria interiorità.

Lucio vuole “toccare con mano”, vuole avere insomma riscontri tangibili, o forse soltanto insistere sulla concretezza, sulla sostanzialità della corrispondenza tra l'opera e il suo fruitore. Leggo così la presenza costante di mani all'interno dei dipinti, anche in quelli che non citano capolavori della storia dell'arte. E' come se l'oniricità complessiva della scena, il clima allo stesso tempo ironico e visionario di cui è pervasa, volesse acquisire consistenza, spessore, e si facesse letteralmente palpabile. Una pittura, com'è quella di Lucio, fatta di trasparenze, incastri, diluizioni prospettiche, viene quindi controbilanciata e resa armoniosa dalla paradossale densità del sogno, dalla corposità dell'enigma.

Tra i dipinti che preferisco ci sono quelli in cui l'interferenza avviene con le immagini scattate dal fratello. D'altra parte nelle superfici desertiche solcate da impensabili strade, negli avvallamenti sabbiosi che evocano suggestioni astratte, nella luce assoluta fotografata da Dario è come se fosse presente già *in nuce* la poetica di Lucio, o quantomeno la sua propensione a raffigurare miraggi. Ma soprattutto è come se questo interferire tra opere rendesse manifesto che la sintonia è in primo luogo fra i loro autori.

Roberto Borghi