

Su Manuele Cecconello videoartista

I materiali visivi che utilizza Manuele Cecconello subiscono un trattamento preventivo di sottrazione di ornamenti e di sensi, rispetto alle forme referenziali e funzionali della quotidianità che tendono alla complessità del caso. L'operazione estetica dell'autore tende, infatti, a riportare le forme già strutturate delle figure riconoscibili ad una condizione primitiva di essenza stessa della materia per cui essa si dà essenzialmente come contorno di volumi occupati o come cromatismo allo stato del suo potenziale concepimento e organizzazione in struttura.

Un ruolo di assoluta dominanza gioca, in tal senso, l'elemento sonoro che, nel modo concreto scelto dal lavoro di Luca Sigurtà, che da tempo si mostra congeniale complemento alle poetiche audiovisive di Cecconello, non fa che evidenziare il lavoro di riduzione progressiva del senso strutturato verso i confini di una semantica del possibile.

Quali sono i nuovi ordini che questo percorso artistico sembra suggerire? Tra la memoria dell'immagine verosimile della tradizione foto-cinematografica e l'impressione di complessità a cui costringe la fuggevole fluttuazione del film elettronico, a noi sembra che le questioni che la video-arte di Cecconello pone possano racchiudersi entro due cruciali contesti di riflessione sulla modernità dell'immagine riprodotta e del suono formalizzato.

Il primo riguarda la relazione tra l'effetto del prodotto visuale e la riconoscibilità del referente, da intendersi, più in generale, come il trattamento che l'autore esegue della memoria di una propria idea del visibile. Esso è riconducibile esemplarmente al dittico *Terre e Acque* dove l'autore supera brillantemente il conflitto natura/cultura riportando la materia espressiva ad una condizione pre-strutturata in cui la forma è il significato (parafrasando al completo il noto assioma di McLuhan sulla transitività dei contenuti sul mezzo grammaticalizzato che li supporta). Le *Terre* e le *Acque* sono rielaborate nei modi rappresentativi delle loro occasionali mutevolezze, e lo sguardo che, come la macchina-automa di Michael Snow ne *La région centrale*, le scruta, in un omaggio pressoché costante che l'autore celebra al suo primo amore, il cinema, non si stanca mai di modificare la sua distanza dal soggetto: terre come dettagli di grana fine o come insiemi di spessa consistenza, oppure acque che gorgogliano, e si frangono sulle minutaglie dei loro letti. Non c'è, appunto, memoria né di terre né di acque, ma solo l'apparente occasionalità di una sequenza di forme, composte in un montaggio che pulsa più che narrare. In questa messa in scena l'autore cerca (e trova) un motivo conduttore formale nella sgranatura del referente, tangibile testimonianza del bisogno di dichiarare una poetica della non riconoscibilità della memoria, rinuncia al realismo foto-cinematografico della tradizione, ricerca dello stadio pre-semantico delle cose, quello appunto in cui esse (le cose) sono ancora materia.

Il secondo riguarda invece la formalizzazione dello spazio. In *Waiting room*, per esempio, la moltiplicazione della stessa immagine sulle pareti interne di un volume solido trasforma la profondità prospettica in gioco caleidoscopico. Oppure in *Live Cuneo*, distintamente giocato sulla reciprocità di tre piani sovrapposti attraverso un gioco dialettico-mimetico in cui l'illusione del vero (terzo piano) è posta sullo sfondo, categorizzata da un mascherino sbilenco in lenta evoluzione (secondo piano)

che distorce ogni possibile paradigma convenzionale di percezione (l'obliquità del mascherino come moderna cornice aurea), il tutto filtrato dai felici cromatismi (primo piano) che confondono, come fantasmi di oggetti e figure che appartengono alla memoria e al sogno dei paesaggi del terzo piano, dichiarando però la gerarchia stessa dei piani e proponendosi come un telo da scostare sistematicamente per confermare freudianamente l'illusione di realtà del piano di sfondo, ovvero l'aspirazione primordiale dello spettatore che guarda per scoprire e ri-conoscere la propria esperienza del mondo.

L'elemento di maggiore fascino del progetto visivo di Cecconello, tuttavia, si esercita e si consuma sul piano comunicativo attraverso l'adozione di un modello rituale originale, costruito sulla coscienza emotiva e sulle regole dell'immaginario collettivo di questo tempo. L'autore spiazza il proprio pubblico insistendo sistematicamente sulla centralità foto-cinematografica: non vi è video in cui non appaiano spazi o cose del quotidiano. Egli ne sopprime però, fin dalle prime inquadrature, l'autonomia del loro esistere come oggetti riconoscibili per segnare, attraverso le sgranature e le sedimentazioni delle tecniche descritte, per esempio, nei lavori fin qui citati, la loro mutevolezza non tanto cronologica quanto patemica. L'amore filmico, che suggeriva all'artista le modalità prevalentemente narrative del discorso *sulla* passione, evolve verso un amore iconico nel quale le modalità (originali) tendono a manifestare un dominante discorso *della* passione. Pensiamo al lavoro sui pellegrini di Lourdes (*Venite all'acqua*), ma, anche più lontano ancora ai temi materici di *Catrame*: il discorso della passione è caratterizzato da una rinuncia quasi totale alla dimensione temporale, che non è, strettamente, rinuncia al racconto (ben esplicitato nelle microrelazioni interne all'inquadratura, sui piani di profondità, sul tentativo di cancellazione dell'illusione del vero) ma rinuncia alla cronologia dell'immagine in movimento, quasi un ritorno necessario al quadro, al dipinto, alla fotografia, dove non esiste un *prima* e un *dopo* ma soltanto un *durante*.

Questa adesione al modello rituale viene confermata dalle scelte sonore. La musica di Sigurtà enfatizza quasi all'estremo la rinuncia al racconto diacronico, seguendo al contempo, un percorso molto simile all'elaborazione immaginifica di Cecconello di cui si è detto. La scelta concreta di Sigurtà sospende la dimensione cronologica del flusso di immagini e riporta il film al quadro, e lo fa a partire, anche qui, dalla rinuncia alle convenzioni della tradizione cinematografica a favore di una percezione puro-visibilista e puro-auditiva. Poche ma chiare ed essenziali le linee compositive della colonna dei suoni: 1) rinuncia alla puntualizzazione classica; 2) descrittività del trattamento piuttosto che del senso narrativo; 3) costruzione a ritroso per sottrazione della dimensione armonica verticale dei timbri; 4) tentativo di strutturazione narrativa della dimensione dialogica orizzontale per contrapposizioni semplici (suoni singoli, voci deformate in frammenti di discorso funzionale, rumori accennati e senza volume armonico, concezione della frase sonora non come piacere melodico ma come "sgranatura" uditiva della quotidianità funzionale).

Le scelte della composizione sonora nei video-materiali di Cecconello proseguono la coerenza del discorso *della* passione nel loro proporsi come congelamento di ogni diacronia. Nel cinema classico, così come nel melodramma operistico, la musica

scandisce l'inevitabile trascorrere degli eventi, della loro durata aristotelica (principio-mezzo-fine), attraverso la progressione melodica, il colore delle frasi e dei timbri, la retorica stessa dei suoni. Sigurtà e Ceconello rinunciano al paradigma della musica che racconta, sperimentando e adottando il paradigma della musica che mostra: il riferimento a John Cage, quindi, prima di tutto, diventa quasi d'obbligo, nella necessaria considerazione di quanto quella sperimentazione, che opera in universi sonori ricontestualizzati legittimi l'operazione sul visivo (estrema sintesi novecentesca del *ready-made* duchampiano di inizio secolo: Duchamp e i fratelli Lumière, continuano a manifestarsi come le vere lontane matrici di questa ricomposizione sonoro-immaginifica del quotidiano che, a cavallo tra secondo e terzo millennio, giunge ad affinare la percezione del reale attraverso le ormai infinite contaminazioni della sua riproduzione). Ma anche i minimalisti ripetitivi come Terry Riley (*Purple moonlight*) e Philip Glass (*Untitled – Land Art I*), che provocano l'annullamento della progressione narrativa attraverso l'ossessiva ripetizione di stesse cellule musicali. Fino alle esperienze più recenti di Gavin Bryars che tentano ardite operazioni di armonizzazione di rumori e suoni del quotidiano, decontestualizzati dalle loro funzioni originarie e ridotti in micro-cellule di senso acustico puro.

La congenialità del suono all'immagine trattata, per Ceconello, si mostra dunque come un'operazione di reciprocità estetica, nella quale le complesse e articolate stratificazioni presenti nelle arti riproduttive del ventesimo secolo sono potenzialmente capaci di ricomporsi, come per un eccesso implosivo o un big-bang al contrario, in un silenzio risolutivo. Ceconello risponde così al fracasso del cinema elettronico televisivo dello spot e del clip con un ritorno alla naturale essenzialità delle materie espressive che sono in grado di dire ancor prima di strutturarsi, ponendo un fondamento originale ad un diverso modo di guardare attraverso le finestre del mondo, e un'ipotesi suggestiva su un'arte dell'immagine sonora del prossimo futuro che reclama la dignità e l'autorevolezza di una diversa gerarchia dei sensi della percezione.

Renato Candia