

Image in di Emilio Villa: il «deserto» della tecnologia e la voce della «memoria antica»

Chiara Portesine

Il testo che Emilio Villa scrive nel 1969 per accompagnare il filmato di Vittorio Armentano* proviene dal futuro; ha la freschezza di una profezia e la solennità di una radiografia documentaria. Villa si assume la responsabilità di illustrare verbalmente un *collage* di cine-frammenti sottratti all'immaginario consumistico e giustapposti sullo schermo attraverso la prassi tipicamente novecentesca di un montaggio straniante e dialettico. Non si tratta, insomma, di descrivere gli «attributi» di un'opera d'arte fissa, ma di captare l'enigma che le «immagini-movimento» traghettano nel breve tempo della propria apparizione-sparizione sullo schermo. Nell'inseguire questi simulacri iconografici, Villa si trova a parlare *ex abrupto* della società e della metropoli contemporanea. La pagina sembra affacciarsi direttamente sul presente storico – una finestra (quella dell'attualità) piuttosto difficile da intravedere aperta nelle pagine villiane. E, infatti, l'ascoltatore non dovrà lasciarsi ingannare da alcuni stilemi apparentemente presi a prestito dalle coeve analisi sociologiche sulla civiltà dello spettacolo; l'osservazione delle «immagini che popolano la fantasia sociale di una metropoli», come recita l'incipit del discorso villiano, non ha alcun valore inquisitorio o antropologico. All'altezza cronologica del 1969, l'enfasi riservata all'«iconosfera» e alle potenziali storture (etico-estetiche) di un mondo colonizzato da un onnipresente *medium*-messaggio visuale era ormai entrata a far parte del bagaglio discorsivo di qualsiasi artista e operatore culturale. Sulla potenziale nocività delle «immagini» quali specchi ustori di un *novissimo* demone tecnologico, infatti, gli intellettuali italiani si stavano interrogando almeno dall'inizio degli anni Sessanta, con una bellicosa progenie di apocalittici e integrati, di benjaminiani e adorniani.

A Villa non interessa ripetere e amplificare le premesse di un dibattito precocemente esauritosi, cannibalizzato ormai dalla militanza politica post-

1968. Il poeta preferisce scavare nei meandri più profondi e arcaici dell'immaginario contemporaneo; da questa archeologia del tessuto sociale (e della sua necrosi) affiorerà, nel finale, una voce arcaica (e, dunque, futuribile), una profezia diagnostica.

Le iconografie che abitano parassitariamente la metropoli contemporanea vengono paragonate da Villa a un «incessante smog» destinato a «modificare in modo fondamentale» la natura umana e – aspetto ancor più rilevante – a «creare un nuovo apparato di mistero che sostituisca l'antica idea della enigmaticità del mondo». Villa insiste sulla valenza mistagogica di questi nuovi feticci visivi che vengono a imporsi come idoli di una «nuova nascente universale religione». Al poeta interessa la potenzialità sostitutiva e non meramente distruttiva dei *novissimi* dispositivi mediali: le neo-immagini della pubblicità non si limitano ad annientare l'età dell'oro pre-industriale (funzione depauperante o peggiorativa della tecnica). Piuttosto, *si sostituiscono* al mondo, in una commutazione più subdola dei fattori in gioco: la sottrazione degli oggetti reali comporta un'addizione ipertrofica di «immagini di realtà» che hanno la capacità di «penetrare gli occhi, occupare il tempo e la sostanza stessa dell'uomo moderno». L'umanità ha perduto il «mondo reale» e si aggira in un panorama di simulacri baudrillardiani e di contenitori vuoti, di *significanti* truccati artificialmente da *significati*. «L'antica gloriosa natura», sostiene Villa, «è sempre più lontana, lontana», e il mondo assomiglia a un «deserto scosso da figure e trasalimenti», una *waste land* di detriti che conservano soltanto la parvenza pubblicitaria dell'oggetto trafugato.

A secernere questi surrogati artificiali è una macchina «che riproduce all'infinito» un «materiale meccanico riproduttivo» – in un'insistenza accordata all'ipnosi da ripetizione che non sarà completamente estranea alle tesi enunciate da Walter Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) – pubblicata per la prima volta in Italia da Einaudi nel 1966.

Se Benjamin, tuttavia, è interessato a riflettere sulle ricadute formali impresse all'opera d'arte e alla sua aura dalla tecnica della riproducibilità, Villa si concentra qui sulle trasformazioni che agiscono *fuori* dall'arte e *all'interno*

dell'individuo. La tecnologia 'allaga' il reale contagiando il perimetro stesso dell'essere umano: l'immagine diventa letteralmente «un virus» (termine fin troppo facile da spendere in questi mesi pandemici) che l'essere umano «ingerisce e non digerisce». Questo batterio della modernità (o, meglio, della sua fine) si installa sulla retina degli abitanti-consumatori: «la nostra percezione si meccanizza», non è soltanto il paesaggio a portare le stigmate dell'industrializzazione. Se muta il *visto*, muta anche e soprattutto il *vedere*, l'apparato percettivo subisce una trasformazione irreversibile e quasi biopolitica. All'immagine ancora tutto sommato umanistica e romantica del «cine-occhio» formalizzata da Dziga Vertov – che eredita dall'occhio biologico la capacità mimetica di registrare il reale, sostituendo alla trasparenza della visione la trasparenza altrettanto immediata della macchina da presa –, Villa sostituisce la «macchina occhio» del fotografo. Il paragrafo sulla fotografia rappresenta forse la sezione più sorprendente dell'intero testo villiano – anticipando di un paio di anni il saggio *Per la fotografia eidogrammatica di Mario Samarughi* (1971) che il poeta scriverà in occasione della mostra romana dell'artista allestita presso la Galleria d'Arte Valle Giulia.

È necessario riportare per intero la definizione apodittica del fotografo confezionata da Villa:

L'eroe immaginario, lo stacanovista neo erotico dell'immensa officina delle immagini, eccolo, il fotografo: i più veementi e assurdi della realtà si annidano nel suo occhio, la sua macchina occhio; grande interlocutore, il fotografo ferisce il mondo, lo seziona, lo inchioda in tutti i suoi atomi, in tutti i suoi atti; le sue figurazioni entrano nell'inquietudine quotidiana come ventate, e la fotografia è l'arte più bugiarda che si conosca, essa può permettersi qualsiasi mistificazione, qualsiasi finzione, questa finzione è oggi la sola realtà per i nostri occhi.

Villa sottrae il messaggio fotografico alla mimesi tecnologica per riconsegnarlo in pasto all'artificio illusionistico del caleidoscopio, alla magia stregonesca dell'eterna e bugiarda rifrazione.

Se ci affidassimo alla nostra sensibilità storicizzante di *flâneurs* degli anni Zero, verrebbe spontaneo ricollegare queste riflessioni a due opere canoniche relative al *medium* fotografico – vale a dire il saggio di Susan Sontag *On*

Photography (1977), pubblicato da Einaudi nel 1978, e, soprattutto, *La camera chiara* di Roland Barthes (1980), iper-citata ed assunta quasi a 'libretto rosso' dei foto-adepti. In realtà, ad un'analisi meno impressionistica, l'impostazione del problema si rivela sideralmente diversa, e sarà sufficiente citare qui soltanto alcuni scarti logici, legati in particolare al *negativo* del fotogramma, al suo rapporto con la Fine.

Per Sontag, ogni fotografia rappresenta «una traccia spettrale»; scattare una fotografia significa «partecipare della mortalità», dal momento che, isolando e «congelando» un preciso momento nel *continuum* dell'esistenza, l'obiettivo non fa altro che «attestare l'inesorabile azione dissolvante del tempo» (p. 15). Secondo Sontag, insomma, la fotografia funziona come un infallibile «memento mori», un talismano memoriale che, interrompendo il flusso del reale, anticipa la stasi definitiva della morte. La fotografia è *memoria* e *memoria* dell'unico atto che non potremo mai ricordare.

Per Villa, invece, la fotografia non funziona come un mero tramite passivo e inerziale di reminiscenze (private e collettive), non sforna *madeleines* tecnologiche e non ha nulla da spartire con il regime nostalgico del ricordo. Il fotografo provoca il reale, lo ferisce ma, soprattutto, «lo inchioda in tutti i suoi atomi, in tutti i suoi atti»: è il sacerdote di questo rito collettivo che sta convertendo il reale in immagine. La società del benessere, scriverà Villa nel paragrafo successivo, è un *processo* (anzi, un «irreversibile processo»), e i fotografi si qualificano come i suoi fedeli (e faustiani) officianti. Nel mondo artificiale della produzione industriale «l'immagine ormai è solamente se stessa» e la fotografia certifica il fatto che la finzione sia «oggi la sola realtà per i nostri occhi». La lente fotografica agisce in termini di *vidimazione*: è il nostro sguardo, e con esso la realtà stessa, ad essere inesorabilmente manipolato e manomesso, il fotografo è soltanto un «grande interlocutore» (ben diverso dal dostoevskijano Inquisitore su cui sembra modulato citazionisticamente il sintagma). E un'altra sintomatica allusione letteraria si può riscontrare nella definizione del reale come «spaccio dell'immagine trionfante» – ossia, naturalmente, una contraffazione del titolo bruniano dello *Spaccio de la bestia trionfante* (1584). Nel dialogo di Bruno – autore tutt'altro che casuale nella

costellazione dei riferimenti villiani – viene inscenato un concilio divino voluto da Giove per porre fine alla decadenza in cui versa lo ‘stato’ celeste. Al centro della disputa allegorica è collocato lo «spaccio» (l’espulsione) dal cielo di alcune figure mitologiche corrotte, come forma di rinnovamento radicale che riflette allegoricamente la necessità di uno «spaccio» dei vizi che abitano anche l’uomo comune e il suo ‘cielo’ identitario. Attraverso un complesso impianto mitologico e metaforico, Bruno denuncia l’allontanamento dal legame originario con la Natura, «diva madre» relegata in posizione subalterna dopo l’affermarsi della religione giudaico-cristiana. La «nova filosofia» dovrà costituirsi, pertanto, all’insegna di un rinnovato patto fra uomo, natura e divinità – non dissimile, in fondo, e anzi pericolosamente prossimo ad alcuni affioramenti neo-agnostici del pensiero di Villa, ben riconoscibili anche nel testo di *Image in*.

Per proseguire con la riflessione relativa alla fotografia, secondo Barthes lo stupore che proviamo di fronte a un’istantanea «affonda le sue radici nella sostanza religiosa [...]; niente da fare: la Fotografia ha qualcosa a che vedere con la resurrezione» (p. 15). Alla fotografia come *resurrezione* Villa sembra sostituire, invece, una fotografia come *apocalisse* (mediata e mediale), un’«agonia recitata» in cui neppure l’atto del morire conserva una forma di ingenuità e ‘naturalzza’. Niente può rinascere e risorgere perché gli enti-fetici del mondo contemporaneo non sono mai nati, non conoscono la temporalità; sono oggetti senza origine.

In questo senso, boicottando i più scontati riferimenti a Sontag e Barthes, le parole di Villa possono essere accostate, tutt’al più, alla posizione veementemente espressa da Charles Baudelaire nel saggio *Il pubblico moderno e la fotografia* (1859), dove leggiamo:

In questi nostri tempi tristi, è sorta una nuova industria che ha contribuito non poco a rafforzare la stupidità nella propria fede a distruggere quanto poteva restare di divino nello spirito francese. Va da sé che questa folla idolatra esige un ideale degno di sé e conforme alla propria natura... Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia. [...] Da allora, la società immonda si riversò, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine volgere sulla lastra. Una follia, uno straordinario fanatismo s’impadronì di tutti questi nuovi adoratori del sole.

Villa oltrepassa il vaticinio baudelairiano eliminando la questione della «lastra» e dello specchio fotografico in cui le masse si rifletterebero narcisisticamente; tutto è diventato lastra, ogni aspetto della realtà ha smesso di essere reale («pseudo realismo, forte pseudo realismo, insensato realismo, insensato pseudo realismo», scriverà Villa in una sorta di litania definitiva). Persino la sagoma di un fiore, «generato dalla grazia chiarissima della natura», potrà essere riconvertita meccanicamente in un «artificio nebuloso», segnando lo «scarto supremo della decomposizione». Ed è proprio sulla corruzione di questa modernità tecnologica 'guasta', à *la Eliot*, che si conclude il saggio vaticinante di Villa. Dopo la «macchina occhio» del fotografo, è la metropoli stessa a diventare una «città occhio», un agglomerato mostruoso di «occhi pazzi, manichini fantasma, manichini del notturno»; la natura e l'umanità sono immobilizzate in una «stasi allucinatoria» che le rende simili a spettrali e svuotati automi. Nei «nuovi paesaggi della tecnologia», in questa «durezza astratta della realtà macchinistica» l'uomo è già *antiquato* (come profetizzava Günther Anders nel 1952), è un fossile preistorico del tutto paragonabile ai reperti che Villa descriverà nell'*Arte dell'uomo primordiale*. Eppure proprio nelle righe conclusive si scorge uno spiraglio di potenziale redenzione che «i volti dell'antica bellezza, i volti umani segnano come una memoria antica». Il passato può cercare di riscattare il presente *attraverso l'arte*, e questo è l'unico 'valore' che Villa riconosce all'estetica, obliterando qualsivoglia forma di *engagement* o neo-umanesimo residuale. «La parte più sollevata, più solenne, più audace della produzione artistica moderna», scriveva il poeta in un articolo intitolato *Noi e la preistoria* (1954), «è quella che cerca il suo orientamento nella naturale reviviscenza delle etimologie sorprese nel loro trasalimento originario». E il 1969, del resto, è l'anno in cui vengono pubblicati due importanti volumi napoletani 'ultra-originari' – ossia il *Traitée de pédèrasthie céleste* (Napoli, Colonnese) e *La râge oblique – La râge oublie (Journal)* (Napoli, Visual Art Center).

L'arte può e deve coltivare l'ambizione di capovolgere la devianza tecnologica (e forse il nome di Heidegger giunge troppo tardi in questa breve nota critica,

ma non per questo è meno necessario). La questione non riguarda, infatti, un reazionario e aprioristico rifiuto della tecnica *tout court*. In un proclama agli artisti stilato all'inizio degli anni Settanta e citato nel *Clandestino* di Aldo Tagliaferri, Villa sentenziava significativamente:

Intendiamo fondare un Ordine della diacronia dell'immaginario per la realizzazione di nuovi compiti e impegni di pensiero e di attuazione intellettuale di una rinnovata visione del mondo e dei rapporti tra il mondo e le arti: che assumano la responsabilità e la coscienza di sottrarsi alla egemonia, suadente e vessatoria, della società, della sua immagine, del suo linguaggio, e ardiscano porre sotto controllo e giudizio l'immaginario proposto e disposto dallo sceneggiato della tecnocrazia: non contro il mondo della tecnica, ma contro il suo massacrante congegno, per tendenza annichilatorio. La «tecnologia» che dà forma al mondo attuale non è una condizione divina o demoniaca, ma uno strumento autoprodottosi e destinato a autoestinguersi.

Nelle immagini fabbricate dalla tecnica senza il «controllo» e il «giudizio» dell'uomo, invece, non c'è alcuno spazio per la redenzione; quando verrà il tempo della Fine (il dileguarsi delle parole e delle immagini nella gnosticissima «luce ombra», che suggella il finale di *Image in*), la falce dell'ultimo giudice troverà soltanto dei «manichini fantasma» – e, se avranno avuto il coraggio del proprio immaginario, qualche solitario artista in carne e ossa.

* <https://gamm.org/2021/09/21/image-in-vittorio-armentano-testo-di-emilio-villa-1969/>