

Il viaggio di Iginio sul bordo delle cose

Pietro Gaglianò

Tanti auguri e saluti

Tutto comincia con un messaggio inviato nello spazio. Era il 1977 e un incauto ottimismo alimentava ancora la convinzione che altre forme di vita intelligenti sarebbero volentieri entrate in contatto con il pianeta terra. Con questo slancio, e con l'incrollabile fiducia statunitense nella propria vocazione a rappresentare l'umanità intera, la NASA spedì nel sistema solare le due sonde Voyager; su ognuna di esse venne caricato il Voyager Golden Record su cui sono registrate immagini, musiche e una raccolta di saluti beneauguranti in diverse lingue, ognuno con una sfumatura caratteristica. La versione italiana dice proprio così, *Tanti auguri e saluti*, come direbbe la zia chiudendo l'annuale telefonata natalizia, come scrivevano una volta sulle cartoline i parenti lontani, come nessun extraterrestre, nemmeno il più inverosimile, si immaginerebbe mai di poter capire. Le due sonde, si sa, sono ancora in viaggio, con infinitesimali probabilità di raggiungere davvero qualcosa o qualcuno prima di qualche decina di migliaia di anni. Comincia da qui il progetto di Iginio De Luca, dal paradosso implicito in questi saluti che se un giorno si spingeranno fino a un'intelligenza aliena sicuramente la faranno sorridere per la nostra paesana cordialità, per la bonaria irrilevanza dell'augurio.

L'emissione di un messaggio con tali presupposti, senza nessuna certezza sui destinatari, lanciato attraverso un tempo, letteralmente sovrumano, di migliaia e migliaia di anni, è un atto di fede. Ma ogni fede nell'invisibile e nell'indimostrabile, anche la più oltranzista, si alimenta anche del dubbio. Questa professione di visionarietà si affresca quindi sotto la volta arcana di un universo sospeso dove abitano molti elementi ricorrenti nel lavoro di De Luca, come lui stesso scrive: "l'intervallo, il congelamento, l'apnea, la precarietà, un moto ascensionale dell'emersione, l'epifania di qualcosa che è nascosto, che appare e si rivela". Quasi tutta la sua ricerca, del resto, si svolge (e talora si riavvolge) nell'attenzione alle condizioni di soglia, là dove prendono forma confini mobili, i momenti in cui avvengono i passaggi di stato, in cui la percezione di chi osserva trasforma le persone, i luoghi e le cose in qualcos'altro.

Le sue opere si manifestano così, talora accadendo in maniera repentina, quasi accidentale, irripetibile, nella forzatura di una linea tra interno ed esterno, visibile e invisibile, pubblico e privato, comico e tragico, tra personale e politico. La soglia, in tal modo, è intesa come luogo spiazzante di incertezza ma anche di possibilità inaudite, e con questo spirito viene visitata e poi sovrascritta, contravvenendo alle regole, mettendo in crisi le convenzioni.

Dispositivi democratici

A tutto questo deve essere preparato chi si imbatte nelle opere di De Luca, a questo e all'esercizio di una tenace ironia come possibile resistenza agli abusi di potere. Una riflessione si annoda lungo tutti i suoi lavori e contrappone sempre l'azione positiva (la dichiarazione di un sé individuale o collettivo, la produzione di pensiero critico) alla passività, alla condizione in cui si subisce il controllo occulto, la propaganda, la compressione delle sfere di libertà. Su questa ulteriore linea di soglia l'artista costruisce le sue macchinerie, radunando oggetti, parole, suoni (come se fosse per un altro disco da caricare su Voyager) e offrendoli all'esperienza del visitatore.

I dispositivi per la visione e per l'ascolto delle sue opere sono consapevolmente intesi foucaultianamente come strumenti per l'azione del potere, ma a ruoli ribaltati, o reinventati. Da qui la predilezione per l'affissione di manifesti nello spazio pubblico, praticata in più occasioni e portata

sul margine di un'altra contraddizione quando, all'interno della galleria Marina Bastianello, costruisce una cospicua struttura in tubi innocenti che regge due pannelli di formato 3 metri per 2, tra i più grandi fra quelli che incontriamo per strada (per strada, appunto, e non all'interno di una galleria). Sui due lati di questa struttura ogni giorno vengono affissi altrettanti manifesti: si tratta di immagini tratte dai *Blitz* che De Luca ha compiuto nello spazio pubblico o da altre serie, altre opere, sempre connesse alla sfera dei rapporti tra individuo e sistemi di potere.

Il secondo dispositivo mette in campo la comunicazione audio e qui si concretizza in una struttura, ancora in tubi innocenti, dove due casse trasmettono in loop una sequenza di opere sonore, tutte realizzate dall'artista sonorizzando materiali e luoghi o rielaborando gli inni nazionali, suprema espressione di un'identificazione collettiva astratta e abusata.

Un terzo elemento pone in relazione i due dispositivi: un megafono installato sulla parete e attrezzato di un motorino che lo fa ruotare di 180 gradi, come una videocamera di sorveglianza che monitora lo spazio e chi lo attraversa. La tromba del megafono, infatti, è chiusa da uno specchio (ma potrebbe essere una lente) e trasforma così l'oggetto in qualcosa di sinistramente ambiguo che include il visitatore in una maglia di ruoli, tra la protesta e il controllo. Non è un caso che il megafono sia ricorrente nelle opere di De Luca, con alterazioni della sua riconoscibile morfologia, con l'aggiunta di frasi e con l'uso tradizionale, quello a noi più familiare, di strumento per l'amplificazione della voce durante azioni di protesta. Ma la forma del megafono, così simile agli altoparlanti usati anche nei campi di concentramento, ci ricorda la versatilità di ogni strumento e l'impossibilità di considerarlo neutrale.

Così sono i dispositivi: appartengono agli apparati del potere (e in questa tradizione di comunicazione egemonica sono stati elaborati), con effetti tragici nelle sue declinazioni totalitarie, ma sono poi stati assorbiti nelle relazioni della vita democratica e, molte volte, utilizzati come supporti per la lotta per i diritti, per la protesta, anche radicale. La successione dei manifesti (incollati uno sull'altro in una stratificazione identica a quella delle pubblicità e delle comunicazioni elettorali) e la sequenza delle tracce sonore nella mostra veneziana suggeriscono quanto questa consapevolezza sia profondamente, sensibilmente presente nel lavoro di De Luca. I manifesti affissi riferiscono parti incomplete di una storia, porgono indizi, offrono punti di vista non del tutto espliciti (al contrario di quanto fa la dinamica della comunicazione di massa) e mai convenzionali che, raccolti insieme compongono una critica del mito della democrazia come uguaglianza e giustizia. E di questo parlano anche gli interventi sulle tracce audio degli inni nazionali e l'occhiuto megafono, risvegliando il pensiero che il funzionamento dei sistemi di governo nel mondo europeo include la possibile deviazione verso l'autoritarismo e la corrente, patente, condizione di esclusione di alcune categorie sociali.

Ironico e quasi demiurgico

Iginio De Luca traduce tutto questo in installazioni, performance, video e altri formati e (quasi) dappertutto corre un rumore di sottofondo: è la risata sommessa dell'artista che osserva il mondo con un disincanto e una franca, amara rassegnazione a cui si possono opporre solo l'ironia, che senza minimizzare le persone e le vicende le pone in una dimensione attingibile, e l'esperienza dell'arte, che suggerisce il senso del possibile e, quindi, l'alternativa al grigiore di questi costrutti oppressivi, e l'ispirazione per resistere.

È la posizione che la figura dell'artista, inteso come soggettività nella grammatica contemporanea della produzione culturale, copre da quando ha assunto autonomia rispetto ai poteri politici e spirituali. È la posizione che a fatica alcuni artisti oggi riescono ancora a mantenere rispetto a

nuovi poteri amministrativi e finanziari, legati alle oligarchie del sistema dell'arte. Fino a quando questa posizione rimane salda, o almeno difendibile, anche a costo di rinunce e esclusioni, o comunque riconoscibile, l'arte può ancora essere lo squarcio nel velo di Maya.

L'artista quindi non crea mondi ma li svela. E Iginio, da questa posizione, lo fa con la leggerezza alata di un sorriso (talvolta amaro, come ricorda anche il titolo di una sua mostra di qualche anno fa) e con l'impegno fisico, corporeo del lavoro. Un altro tratto costante della sua ricerca è infatti la forte sensorialità di cui investe gli oggetti e la materia: è un'azione che si concretizza in installazioni e, inaspettatamente, anche nella capacità pittorica. Soprattutto però il contatto con la superficie delle cose ha il respiro di una creazione musicale. De Luca, da navigato percussionista, ha suonato, tra le altre cose, un letto, alcuni reperti romani, un intero paese e il paesaggio. E ha fatto suonare le persone, le comunità, i ragazzi di una scuola, immergendo il passaggio della quotidianità nella connessione speciale con sé e con il mondo che solo l'arte consente.

Mi raccomando i saluti

La visione complessiva della mostra, con la stratificazione dei flussi visivi e sonori, richiede quindi un lungo tempo di ascolto e il ritorno quotidiano in galleria. A chiosa e conclusione di questo azzardo, in uno spazio appartato e buio, nel retro, lampeggia al ritmo del codice morse un lightbox con l'immagine di un chiosco di fiori e piante. È uno dei tanti che illuminano incessantemente la notte di Roma, ai quali De Luca ha dedicato una serie di fotografie e un video, attratto dalla sospensione in cui paiono levitare in bolle di luce. La capitale è costellata di queste cellule tropicali aperte 24 ore al giorno, in modo misterioso, enigmatico, quasi come sonde spaziali immerse nel buio cosmico e lanciate come un messaggio di resistenza, di pura sopravvivenza, o solo come un laconico saluto ai passanti. Il messaggio battuto dal lampeggiare morse, naturalmente, è *Tanti auguri e saluti*.