

DISSOI LOGOI

Se dovessimo trovare un prologo in grado di chiarire il percorso di Pietro Roccasalva, l'emergenza di un'opera periferica, in quanto concepita in un relativo isolamento, lo faremmo con l'immagine di una struttura cubica bianca installata sotto gli affreschi storici della volta di una chiesa (Messaggerie musicali, 2002).

E' in questo sorprendente contrasto visuale che si pone la genesi di un'opera atipica, solitaria, costruita all'ombra della grande pittura, quella della cosa mentale, dell'Idea cara alle teorie estetiche del Cinque e del Seicento.

Un dialogo visuale che si rivela innanzitutto virtuale. Concepito al computer, questo "ritratto fotografico", come lo definisce l'artista, fissa le modalità della sua concreta realizzazione spaziale. Installata nella campata della chiesa di San Francesco a Como, la rappresentazione si arricchisce di una nuova dimensione.

La costruzione si rivela volubile: dietro la sua facciata muta sfugge un rumore, un'aria di fanfara, proveniente da un video di animazione che lo spettatore scopre all'interno, attraverso un'apertura situata sul lato nascosto. E' la colonna sonora che accompagna il ritratto digitale animato della stessa chiesa in cui è installata la struttura di Roccasalva (Giocondità, 2002).

Oscillando permanentemente fra virtualità e realtà, Messaggerie musicali è un tentativo di mise en abyme della rappresentazione, proprio come il processo mentale che governa la formazione di un'immagine. "Una pittura", preciserebbe l'artista, ponendosi in tal modo nel solco di una tradizione speculativa dell'arte a partire dal Rinascimento, passando per Duchamp, Magritte e l'arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta.

Mentre la maggior parte della pittura attuale ha trascurato, come ha giustamente sottolineato Barry Schwabsky, la problematica concettuale su "cos'è la pittura", preferendo concentrarsi sulla questione dello stile – "come fare una pittura", Pietro Roccasalva re(inscrive) il proprio approccio "pittorico" in una autentica indagine ontologica. In cui si tratterebbe meno del "quadro come forma", ma, come ha suggerito Hubert Damisch a proposito della sopravvivenza del medium, del "quadro in quanto attività, processo".

In questa prospettiva il disegno, la pittura, la fotografia, l'animazione digitale e l'installazione diventano tutti materiali utilizzabili dall'artista a fini speculari. Non accontentandosi di sottolineare le qualità intrinseche di ognuno di questi media, l'artista esplora, attraverso la loro associazione, le modalità di iscrizione dell'immagine nel reale. Uno spiegamento delle forme nello spazio secondo un approccio programmatico che richiama i principi dell'estetica barocca. Il paragone non è fortuito in quanto Roccasalva attinge largamente al repertorio iconografico e formale dell'arte classica. Più precisamente, nell'opera dell'artista si ritrovano "quei dispositivi di cui necessita ogni rappresentazione per presentarsi nella sua funzione" – "la cornice, gli operatori e i processi di inquadratura e di inquadramento e le loro figure" – evidenziati da Louis Marin nell'illuminante saggio intitolato *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*. Nell'opera seminale Fisima I, così come in Messaggerie musicali, si ritrova così materializzato in tre dimensioni il principio preconizzato dalle teorie classiche di una pittura concepita come cubo scenografico,

la quarta parete frontale, trasparente.

L'ossessione dell'artista nel volere "solidificare" il suolo tramite la sua proiezione tridimensionale sulla superficie della tavola nell'immagine digitale di Fisima I, o concretamente sotto forma di piramide nell'installazione Fisheye (2002), richiama le convenzioni pittoriche in cui "l'avanzamento del fondo grazie alla neutralizzazione relativa della profondità" permette ad esso di apparire "come superficie: il quadro allora, più che rappresentare qualcosa, si mostra come rappresentazione".

Mentre la presenza di un personaggio collocato alla sinistra del cubo scenico di Fisima I ricorda le figure di inquadramento classiche, la cornice imponente della vanità appesa sul muro di fondo (virtuale in Fisima I, concreto in Fisheye) diventa il "completamento costitutivo (che) rende autonomo il quadro nello spazio visibile, (facendone) un oggetto di contemplazione". Nell'impiego di queste figure appartenenti a una retorica pittorica tradizionale non vi è dunque alcuna nostalgia passatista da parte di Roccasalva.

Come nell'opera di Giulio Paolini, il riferimento al classicismo serve soltanto a una riflessione sulla rappresentazione. E mentre le due copie d'antico in gesso in Mimesis di Paolini confrontano, nel loro faccia a faccia, "tutte le possibilità di relazione o di assenza di relazione fra tale immagine e noi", queste figure di una meta-rappresentazione rinviano in Roccasalva soltanto alla loro vacuità simbolica. Ecco dunque il personaggio di inquadramento tradizionalmente destinato ad annunciare con i suoi gesti "ciò che lo spettatore deve vedere", pietosamente relegato all'esterno del dispositivo pittorico; ecco la brillantezza empatica e speculare della cornice della vanità, prodotta in cromo, che "invece di isolare la pittura, la mantiene in relazione con tutto il resto"; infine la vanità stessa che si compone di un tradizionale cranio al quale l'artista ha aggiunto la sua copia in mollica di pane, annichilendo con tale raddoppiamento simbolico superfetatorio il senso di quella "vanitas vanitas".

In un gioco di continuo va e viene fra bi e tridimensione, favorito dall'uso dell'imagerie digitale, l'impresa "pittorica" dell'artista – che egli chiama più specificamente "situazione d'opera" – acquisisce un'altra dimensione. Nel video Fisheye (2002), che deve il suo titolo alla tecnologia fotografica del grandangolo, si ritrova lo spremiagrumi rotativo, sorta di equivalente iconico di un sistema discorsivo che gira a vuoto su se stesso, diventato qui ricettacolo speculare di un viaggio virtuale attraverso gli elementi diversi che compongono l'installazione dallo stesso titolo a Pescara.

Anche lì l'opera funziona come una mise en abyme: il passaggio della ripresa soggettiva attraverso elementi diventati permeabili nega la loro materialità e li rinvia alla loro natura di simulacro. Su un'aria di fanfara che, in maniera ricorrente, accompagna il meccanismo di ciò che sembra davvero una "macchina celibe", la retorica brillante e perversa sviluppata da un'opera all'altra confonde definitivamente ogni possibilità di differenziazione fra l'ordine del virtuale e quello del reale. Come i dissoi logoi dei sofisti greci, le fisime di Roccasalva celebrano

il trionfo dell'artificio e danno corpo al postulato nietzschiano di un reale costruito soltanto delle nostre rappresentazioni mentali e figurate.

CHARLOTTE LAUBARD