Filosofotografia di Settanni

Mi è accaduto osservando questi lavori di Pino Settanni di avere la sensazione di ricordare tramite essi certe incursioni della mente in zone franche, virginali per quella discreta intenzione che essa pone addentrandosi in luoghi dove è già stata o dove ha la volontà di ritornare. Ad esempio a Nubicuculia, la città ideata da Aristofane per la commedia «Gli Uccelli» dove il Coro posto nel cielo tra gli dei e gli uomini recita: «...
...Uomini dalla vita oscura, simili alle stirpi delle foglie, deboli creature impastate di fango, ombre instabili, effimere, senz'ali, mortali infelici, vani come sogni; rivolgete la mente a noi che siamo immortali, da sempre viventi, eterei, immuni da vecchiaia, e pensiamo eterni pensieri. Da noi saprete tutta la verità sulle cose celesti, la natura degli uccelli e degli dei, dei fiumi, dell'Erebo e del Caos;...» E se questa può essere la «regione» poetica da cui Settanni sembra trarre alimento per l'ininterrotta investigazione sui «*voli*», si deve supporre però che, in termini di sensibilità percettiva, di mitologia individuale e di condivisione di un pensiero visivo moderno e poi contemporaneo, le sue «istantanee» o i materiali su cui «riflette» elaborandone il codice fotografico di base, possono aver avuto origine «altrove». Sia che ne riconosca i dati tuttora, sia che li abbia conosciuti e poi opportunamente e fortunatamente dimenticati. Per questo parlavo di «sensibilità» e «condivisione» ma aggiungerei «connaturalità», col pensiero visivo degli ultimi cent'anni. Così che in quest'arco di esperienze si possono includere anche i «*Calligrammi*» di Apollinaire da cui giustamente Villa avrà condiviso il neologismo che ha segnato i lavori appunto definiti «*Voligrammi*». Ma prima di questo tempo, come non evocare per la natura dei soggetti e soprattutto per la speculazione che ne deriva, quello osservatorio unico che fu l'occhio e la mente di Leonardo, capace di trarre le assolute leggi dalle assolute libertà dei voli?
Volendo tuttavia ricostruire un passato prossimo alla natura dei lavori di Settanni (almeno per ciò che riguarda attitudini ideologiche, modalità di osservazione, e anche alcune intuizioni sul piano della techne) mi sembra di poter individuare gradi di parentela con lezioni di grande qualità. Ancora quel sentimento iniziale di cui accennavo mi ha condotto agli esempi del Monet della «La Cathédrale de Rouen» (1892-93) proprio nelle varianti delle «harmonie brune», i «temps gris» dell'effet du matin'; harmonie blanche, soleil matinal; harmoniebleue e' plein soleil; harmonie bleue et or. E poi a Cezanne, a quel suo ossessivo sguardo verso le luci mutevoli e le arie cangianti alla base di tutto il ciclo de «La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves» (1902-06), che tuttavia non è solo affare di volontà analitica ma certamente *tensione filosofica.* E questa è intanto la prima qualità con cui non mi sembra improprio definire il lavoro di Settanni. Tanto più che quel che Monet e Cezanne ricavavano in termini di varianti

cromatiche per i loro dipinti, oggi nell'opera di questo giovane vi è 'indotto' dal puro esercizio di una riflessione che succede all'istante di 'raffreddamento' della fotografia. Si può quasi parlare di un processo inverso a quello dello Impressionismo, e anche di quello fotografico se mai vi fosse. Già con Balla, e mi piace evocare il 'volo di «rondine» (1913), i problemi si spostano ed articolano diversamente in modo esplicito sulle esperienze dei primi giganti della cronofotografia Muybridge e Marey. È vero che per quanto concerne Settanni, in entrambi l'effetto «tempo» è scandito differentemente attraverso vere «varianti di posa» per il moto dei soggetti ritratti, col risultato di ottenere immagini «in sequenza» ove i fotogrammi sono, anche se di poco, dissimili l'uno dall'altro; ma è anche vero che con essi ci si trova per la prima volta scientificamente dinanzi ai problemi estetici della «ripetizione e differenza» della «sequenza», della «serie» della stessa «moltiplicazione» che marcano il coefficente «tempo» nonchè «spazio», dimensioni a cui costantemente si rivolgono queste ultime «varianti cromatiche» di Settanni.
Esse peraltro mi appaiono totalmente autonome non solo dalle «Animal locomation» di Muybridge e degli studi su «Il volo degli uccelli» di Marey (1890) ma anche dalle originali autorevoli derivazioni da questi due pionieri che seppero darci le «teorie» di Campbell e Coca Cola di Warhol e la «Marina (1969) di Dibbets.
In bilico sempre tra immagine fotografica e ricerca pittorica, Settanni induce a pensare che in queste sequenze spinga più a fondo i termini della seconda attitudine, ma è illusoria tale impressione giacchè se si analizzano grammaticalmente queste sue ultime immagini ci si avvede che dietro l'animus pittorico si dispiega l'incondizionata passione della dimensione fotografica.
Questo testimoniano le superfici patinate, i colori, i tagli, le grane, gli ingrandimenti dei particolari, le esposizioni di luce, i montaggi. Ed è interessante la sua preoccupazione di sottrarre ad una codificazione troppo letterale la sua immagine, insomma di evitare una lettura critica univoca sia nell'una che nell'altra connotazione, poichè effettivamente le ragioni del suo lavoro non risiedono nella reificazione della pittura e della fotografia; quanto probabilmente nel raggiungere, mediante la necessaria ambiguità, le grandi verità che risiedono al confine delle regole che dominano entrambe le arti, in quel margine protodisciplinare dove si confondono poesia e filosofia scienza e mito. Ancora su questa soglia il grande despota è l' «*hasard*» che, tuttavia in queste sequenze da geometrico si trasforma e ordina secondo *operazioni* infinite le cui soluzioni sembrano voler indicare categorie di speculazione illuministica: ordine e disordine, tecnologia e natura mobile e inerte, vuoto e pieno infine caso-caos-cose.
È così che dal pozzo dell'obiettivo fotografico, oscuro come l'inconscio, dietro l'archetipo familiare dell'uccello emergono inqualificabili col loro mistero,

i segni. Essi esistono già, sono già tutti nella prima stampa e a ben vedere essi sono la sostanza della 'fotografia', sono la luce o la sua assenza, sono l'intensità crescente del colore o la sua diminuzione, sono le materie, sono quel che «si vede» o s'intravede.
Ed è sempre stupefacente osservare come il vuoto sia relativo, come in esso, fotogramma per fotogramma ogni segno costruisca attorno a se campo e spazio e come la somma di queste «sequenze» dia una percezione dell'invedibile e dello incommensurabile, altre qualità queste con cui si misura il lavoro di Settanni ma non certo nella cifra mistica quanto nella disposizione all'implacabile esigenza interrogativa dell'arte. Qualcosa più di un «blow up» infatti deve esser considerata la bella serie di 25 fotogrammi «Dialogo sui minimi sistemi» in cui l'ultimo porta curiosamente ingrandito un segno bianco di consistenza nebulosa la cui forma rimanda all'immagine-matrice del gabbiano ad ali spiegate. All'interno della serie, un vero mosaico di microtracce, s'avverte un vuoto zenitale e viene da pensare al tuffo di Klein che dimostrò con l'avventura del monochrome che il vuoto in arte non esiste. E Settanni lo conferma: scava a colpi d'ingrandimento da una sequenza all'altra, tracce disorganiche, quasi solitari corpi o *errori* di spazio che, al di là di tutte le spiegazioni pur giustificate tecnicamente, per me restano immagini di un pensiero visivo di questo tempo. E forse le avrebbe apprezzate lo stesso Duchamp perchè assolutamente antiretiniche, talmente reali ed invisibili sono, ad occhio nudo! Alla verticalità di questo lavoro fa da contrappunto l'altra opera « Il Sogno» ordinata in sei sequenze con estrema chiarezza (eppure nella qualità discreta dell'induzione a un pensiero sovratemporale) direi, lineare; nella regola comparativa, un'onda sta ad un gabbiano come - per ingrandimento - un particolare dell'una sta ad un particolare dell'altro.
E se per l'onda, i filologi sarebbero da ultimo tentati a vedervi l'influsso courbettiano, e per la linea sinuosa e il punto di luce un limbo dei 'campi' di Kandinski, per l'insieme e soprattutto per questa 'filosofia' che rende vivi gli istanti ritratti ogni accostamento salta e, riaffiora come un canto all'opera la voce di Aristofane: .....

Pistetero: E questa che roba è, mi vuoi dire?

Metone: Strumenti per misurare l'aria. Nell'insieme l'aria ha la forma di un forno. E quindi dall'altra parte io applico la squadra e il compasso, capisci?

Pistetero: No.

Metone: Con la squadra faccio le misurazioni in modo da ottenere la quadratura del cerchio: in mezzo sta la piazza e le strade portano dritte ad essa, come ad un astro sferico lampeggiano in ogni direzione raggi rettilinei.

Bruno Corà