

Epifanie animali e crisi dell'umano

Qualche nota sui lavori in video di Mauro Folci

Di Francesca Gallo

Le riflessioni che seguono prendono spunto dall'aver seguito la realizzazione di *Zoe* (2017, fig. 1), uno degli ultimi lavori di Mauro Folci (L'Aquila 1959) presentato allo Spazio Arte dell'Auditorium Parco della Musica di Roma, nella personale *Vacanze* a cura di Anna Cestelli Guidi, nel maggio 2017. Si tratta di una ricerca che si muove in una prospettiva più radicale di quella evocata dai tacchini di Wolf Vostell, metafora di un'umanità istupidita dalla tv, o dalle forze ctonie a cui rimandano pesci e anguille in Carolee Schneemann. Gli animali in Folci, infatti, si collocano in una prospettiva opposta alla nobiltà e all'eroismo a cui allude il cavallo in Joseph Beuys o in Jannis Kounellis, ugualmente distanti dalle ritualità sacrificali di Hermann Nitsch, dall'ottica postcoloniale di Jimmie Durham, nonché dall'ibridazione interspecifica di Matthew Barney, sempre esemplificando.

Invece, si può rintracciare una certa aria di famiglia fra l'interesse di Folci e l'attenzione che il cinema ha dedicato agli animali, fin dai suoi esordi, in una fase storica in cui il paradigma evolutivo informa sia le scienze naturali sia quelle umane. Una vicinanza teorica ribadita, con altri intenti, alcuni decenni più tardi da Michel Foucault, autore fondamentale per molti artisti interessati al mondo animale, in una prospettiva biopolitica.¹

Zoe è una proiezione video di un orso bruno in dormiveglia, che appena si muove. A intervalli irregolari, tale presenza inquietante eppure magnetica, produce un potente verso indistinto: l'animale non parla, ovviamente, il linguaggio articolato è appannaggio dell'uomo. Solo la permanenza dell'osservatore nell'ambiente completamente buio in cui il lavoro è installato consente di cogliere che la proiezione non avviene su uno schermo, ma investe un cumulo informe, ricoperto di stoffa

scura, che dona all'immagine una precipua corporeità, sottraendola alla sua naturale bidimensionalità. Attraverso questo accorgimento, l'animale è quasi reale: è opportuno non avvicinarsi troppo, e infatti il pubblico è confinato al di qua di un cordone di sicurezza.

Folci ha realizzato in prima persona sia le riprese di un esemplare di orso marsicano ricoverato nell'area faunistica di Pescasseroli, nel Parco Nazionale d'Abruzzo, sia quelle dell'orso americano attualmente al Bioparco di Roma, per scegliere infine quest'ultimo come protagonista di *Zoe*. In aggiunta, Folci è riuscito a far posizionare nella gabbia dell'animale un registratore audio le cui riprese notturne, con minore inquinamento acustico, sono state montate come sonoro del video.

La preferenza è andata, quindi, a un esemplare semi-intontito dall'inverno mediterraneo, non abbastanza freddo da consentirgli di andare in letargo. Proprio nello zoo, inoltre, si verifica quello che John Berger ha definito il mancato incontro fra uomo e animale: e in effetti, mentre – durante le riprese – il giovane orso marsicano curioso cerca l'interazione, pur consapevole del recinto, il grande esemplare di plantigrade di Roma evoca compiutamente la delusione che accompagna la visita a tali luoghi di reclusione.² Il mancato riconoscimento fra uomo e animale, nella prospettiva critica delineata da Berger, coincide con una frattura importante nello sviluppo del capitalismo, così come si è evoluto dalle premesse neolitiche. E in effetti, lo si vedrà in chiusura, anche per Folci l'animalità viene esplorata in chiave poststorica, ovvero, per certi versi, in un contesto di fine del capitalismo classico.

Le riprese di *Zoe* sono quanto di più distante si possa immaginare da qualsiasi intento documentario e, al contrario, mostrano l'orso da lontano, scontornato dal contesto in cui si trova, per consegnarlo allo spettatore in una dimensione assoluta, che porta con sé un valore metaforico su cui si dirà a breve.

L'orso di *Zoe* quasi non si muove, produce suoni indistinti e, così facendo, evoca un'animalità generica, priva di connotati specifici: non a caso è un animale solitario, cioè con una ridotta vita sociale, colto in una fase di inattività – che probabilmente caratterizza tutta la sua vita in cattività – dedito al riposo, indifferente agli stimoli esterni e privo di preoccupazioni per la propria autoconservazione. Una forma di vita apparentemente incosciente, senza alcuna finalità che ne orienti l'agire. In Folci questo animale, come dichiarato fin dal titolo, evoca la *zoe*, quella parte della vita che accomuna – secondo le filosofie antiche – tutte le forme viventi, in quanto non è

ancora differenziata in generi e specie, e di cui si potrebbe trovare traccia perfino in quella parte del DNA umano condiviso con il resto del vivente.

Folci ha una vera predilezione per animali inattivi e incoscienti, che si prestano a illustrare il concetto heideggeriano dello «stordimento», precipua caratteristica del rapporto dell'animale con l'ambiente che lo circonda.³ Felice Cimatti ne ha recentemente stilato un catalogo: asinello, pecore, pollo spennato, orso e leone.⁴ E, sovente, tale soggetto viene affrontato da Folci nella forma video: un dato interessante per un artista che rifugge da qualsiasi specialismo tecnico, stilistico e formale.⁵

È noto, infatti, che Folci si serve delle immagini a scopi prevalentemente narrativi e concettuali: per raccontare apologhi dal significato filosofico, per illustrare assunti teorici, per denunciare aberrazioni sociali del nostro tempo o del passato recente. Ma, pur con tali premesse, l'opera video non ha mai una trama o uno sviluppo narrativo, neppure quando il riferimento iconografico di partenza è filmico, come nel caso di *Penultimità* (2009, fig. 2). Un lavoro che consiste, in prima battuta, nella ripresa, per un minuto e mezzo, dell'ultimo fotogramma del film *Au hasard Balthazar* (1966) di Robert Bresson. Così *Penultimità* è concentrato sull'ultimo istante di vita dell'asino protagonista del film: anche in questo caso, si tratta di una inquadratura fissa che prolunga innaturalmente la scena, conferendole quindi uno statuto di rivelazione e costringendo l'osservatore a meditarvi sopra.

In un altro lavoro video, *Noia* (2009, fig. 3), il protagonista è un leone, ripreso in una sorta di dialogo muto con un uomo, uno di fronte all'altro, seduti al tavolo: in un contesto, quindi, del tutto innaturale, reso possibile solo dalla disponibilità di un domatore e del suo animale. Come in *Zoe*, anche qui la proiezione è pensata per un'installazione particolare, costituita da un cubo di 64 grandi casse acustiche che diffondono un suono indistinto, talmente prolungato dal rallentamento della registrazione da risultare indecifrabile. Anche le immagini sono rallentate, con l'intento di rendere ancora più ovattati e sospesi i minimi gesti dei due: le mani dell'uomo, le zampe e il muso del leone, ripresi da un'inquadratura fissa.

Il perimetro delle casse acustiche funziona ancora una volta da barriera e ostacolo alla visione, al contatto diretto con la ripresa, come il cordone di sicurezza in *Zoe*. Il video di *Noia*, infatti, si scorge solo sbirciando tra le fessure lasciate tra una fila di casse e quella sovrastante, distanziate dai libri provenienti dalla biblioteca personale dell'artista che entrano così a far parte dell'architettura che accoglie e protegge lo

speciale incontro fra l'uomo e il leone (fig. 4). Una scelta che, è stato notato, richiama l'iconografia del San Girolamo nello studio,⁶ ma potrebbe anche rievocare l'evangelista Marco.

La condizione citata nel titolo, *Noia*, pone un interrogativo circa la somiglianza/differenza fra l'uomo e l'animale. Se si accetta il riferimento, esplicitato da Folci, alle note riflessioni di Martin Heidegger sul «mondo» costruito dall'uomo e sull'«ambiente» che invece incapsula l'animale, la noia è appannaggio dell'umano. Solo in questa condizione estrema l'uomo è libero, perché ha sospeso i legami strumentali con gli oggetti e la loro concretezza.⁷ In tale prospettiva teorica *Noia* sembra umanizzare il leone, del quale si potrebbe immaginare un'attività speculativa. La scelta del mezzo video, installato o meno, in Folci si coniuga con la vocazione all'illustrazione talvolta didattica, talvolta compendiosa, di concetti filosofici in chiave attuale, o di critiche graffianti alla società dei media e alle istituzioni culturali. I video, tuttavia – lo si è già notato – non hanno una struttura narrativa, anzi nei casi citati si tratta di riprese a camera fissa, in cui gli accadimenti sono veramente minimi. L'immagine, quindi, ha valore di epifania e rivelazione, fruibile attraverso la barriera frapposta fra essa e l'osservatore, per una visione in qualche modo distanziata. Nessuna fascinazione naturalistica, nessun cedimento al simulacro.

Ogni opera, inoltre, si completa con testi dell'artista che situano e decodificano le immagini, mentre queste ultime servono soprattutto da innesco per (o ancoraggio a) contenuti concettuali e teorici.

Negli animali di Folci si rintraccia la memoria dell'apologo infantile, mescolata a ricordi di un mondo in cui città e campagna erano più contigue di adesso; ma essi sono anche il veicolo per l'accesso a riflessioni di natura filosofica, come si è detto, intorno a un'umanità profondamente in crisi, evirata della capacità progettuale e di autodeterminazione, ridotta piuttosto a istinti e bisogni primordiali. Non un ritorno a un ideale stato di natura, quindi, ma una regressione in cui consumismo e progresso tecnologico convivono con una scarsa moralità. Tale pessimismo senza uscita si radica nell'osservazione critica della tarda modernità, in cui il capitalismo cognitivo assoggetta tutte le prerogative dell'umano: dal linguaggio ai sogni, dal tempo di lavoro al tempo libero. Una posizione che recentemente Nicolas Bourriaud ha riconosciuto nell'operato di diversi artisti.⁸

Gli animali di Folci additano una condizione poststorica, in cui la fine della storia è intesa come fine della capacità di immaginare il futuro e quindi il cambiamento.

L'artista, d'altronde, fa proprie, infatti, le osservazioni di Alexander Kojève a proposito dell'uomo poststorico che tenderebbe a tornare alla condizione animale. Una riflessione che, secondo alcuni, può anche essere intesa come un aggiornamento del termine umano, divenuto obsoleto.⁹ Secondo altri, invece, riporta in auge la «soglia preistorica in cui quella frontiera [fra umano e animale] è stata definita».¹⁰ In ogni caso, a Folci l'umanità appare bloccata dentro un perenne *déjà-vu* – piuttosto simile, direi, al tempo ciclico del mondo naturale – che trasforma il tempo lineare della possibilità, nella ripetizione dell'identico.¹¹

IMMAGINI

1. Mauro Folci, *Zoe*, 2016, still dal video.
2. Mauro Folci, *Penultimità*, 2009, still dal video.
3. Mauro Folci, *Noia*, 2009, still dal video.
4. Mauro Folci, *Noia*, 2009, vedute dell'installazione.

¹ Cfr. Raymond Bellour, "From Hypnosis to Animals" (2009), in Filipa Ramos (ed.), *Animals*, Whitechapel Gallery-MIT Press, London-Cambridge (Mass.), 2016, pp. 91-93; Seung-Hoon Jeong, "A Global Cinematic Zone of Animal and Technology" (2013), *ibidem.*, pp. 93-100.

² John Berger, "Perché guardiamo gli animali?" (1977), in Id., *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano, 2017, pp. 9-42.

³ Cfr. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

⁴ Cfr. Felice Cimatti, "Esodo e divenire-animale", in Anna Cestelli Guidi (a cura di), *Mauro Folci. Vacanze*, Quodlibet, Roma, 2018, pp. 135-143.

⁵ Ma riferimenti all'animalità ricorrono anche in altri lavori di Folci, come *Concerto transumante per flatus vocis* (2005), *Cavallinità* (2013), *Antonio Caronia, filosofo canino* (2015): cfr. www.maurofolci.it

⁶ Cfr. Marta Roberti, *Lavorare parlando. Parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma, 2010.

⁷ Cfr. Giorgio Agamben, *op. cit.*

⁸ Cfr. Nicolas Bourriaud, *L'exforma. Arte, ideologia e scarto* (2014), Postmedia, Milano 2016.

⁹ Cfr. Ana Teixeira Pinto, "The Post-Human Animal" (2015), in Filipa Ramos (ed.), *op. cit.*, pp. 106-109.

¹⁰ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ Cfr. Paolo Virno, *Il ricordo del presente*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.