

Identità in transito: media e autoritratto nell'opera di **Cosimo Terlizzi**

La ricerca di Cosimo Terlizzi si iscrive in quel più ampio movimento di racconto, rappresentazione e condivisione del sé che segna, in modo forte, la produzione artistica nata con la “rivoluzione digitale”, interessata a interrogare contemporaneamente il ruolo dei media nella messa in forma dell'esperienza e il problema della realtà e della sua rappresentazione.

Luca Malavasi

Nella sua ultima performance, *How to...* del 2013¹, Cosimo Terlizzi mette in scena un dispositivo mediale complesso, quasi un gioco di specchi, in cui un ragazzo seduto davanti a un computer portatile è “doppiato” su un grande schermo alle sue spalle grazie a una webcam e, al contempo, messo in dialogo con se stesso come in un campo-controcampo (fig. 1). La performance, del resto, indaga il rapporto tra soggetto, autoritratto e media, esemplificandolo attraverso il “problema” del sorriso fotografico: sullo schermo, accanto al riquadro occupato dalla webcam, sfila una presentazione audiovisiva in cui una voce metallica, in parallelo a una sequenza di fotografie e disegni, spiega come nella fotografia di fine '800 e primi del '900 i soggetti non sorridessero mai. Colpa, in parte, dell'eredità del ritratto pittorico, ma anche della difficoltà di mantenere una “posa” come il sorriso: all'epoca, infatti, i tempi di esposizione erano particolarmente

lunghe. A questa rapida ricognizione storica segue un video YouTube, *How to Take Good Smiling Pictures*, protagonista Chris Crocker, internet celebrity e edutainer, il quale, rivolgendosi a chi “non sa come sorridere” quando deve realizzare un autoscatto, illustra un trucco semplicissimo: come se fossi schizofrenico, sghignazza a te stesso mentre ti fotografi. Il consiglio viene eseguito dal vivo, come pure il secondo, proveniente da un altro video YouTube, in cui una ragazza, dopo aver sbucciato una banana, sfrega l’interno della buccia sui denti per sbiancarli e ottenere così un sorriso smagliante. Terzo video: una serie di esercizi per migliorare il proprio sorriso, eseguiti in *split screen* da un docente e da tre “allievi” – due donne e un bambino.

La performance *How to...*² rappresenta uno sviluppo affascinante all’interno del percorso artistico di Cosimo Terlizzi (classe 1973, pugliese d’origine ma formatosi a Bologna), il quale, fin dai primi lavori della fine degli anni ’90, ha fatto del tema dell’identità – di volta in volta interrogato in forme diverse, tra video (il medium prediletto), fotografia, performance e scultura – il centro della propria ricerca. In questo senso egli si iscrive in quel più ampio movimento di racconto, rappresentazione e condivisione del sé che segna, in modo forte, la produzione artistica nata con la “rivoluzione digitale”: una produzione che, influenzata da molteplici fattori – in parte interni alla storia dei media, in parte determinati dalle caratteristiche della società digitale –, non si limita a rilanciare una logica della “presenza” e della “testimonianza” individuale dell’artista, ma la declina nel quadro di una riflessione che interroga contemporaneamente il ruolo dei media nella messa in forma dell’esperienza e il problema della realtà e della sua rappresentazione³, tra estetica relazionale e postproduttività⁴. In particolare, *How to...* insiste sul ruolo “costruttivo” – e, al limite, dogmatico – che i nuovi media svolgono nel definire la relazione tra soggetto e mondo: l’involucro mediale e visivo che circonfonde e accompagna, col suo brusio costante, l’azione del soggetto nella contemporaneità manifesta in questo caso tutta la sua pervasività, rivelandosi non semplicemente un ostacolo all’autenticità ma, anche, un filtro che spinge a riprogrammare per l’immagine un gesto tanto semplice, naturale e istintivo come il sorriso.

La critica alle retoriche d’uso associate al digitale e ai nuovi media, con particolare riferimento al racconto del sé, è evidente: il lato in ombra di “miti” come la trasparenza e l’immediatezza è infatti una forte carica prescrittiva, come se il corpo dovesse riconfigurarsi (esemplarmente attraverso la logica del *tutorial*) per una *mise en geste* tecnologicamente efficace – un nuovo, diverso “saper fare” e “saper essere” che tocca tutti gli aspetti della vita. Così, da un “sorriso impossibile” (quello dei soggetti in posa di fronte al pesante apparato fotografico di fine dell’800) si è passati oggi all’“impossibilità del sorriso”, inteso come gesto spontaneo, automatico, libera espressione dell’individuo. L’analisi dell’azione *dispositiva* dei media nella messa in scena della realtà è, del resto, uno dei temi che si riaffacciano continuamente nell’opera di Terlizzi: così, per esempio, in quella specie di “critofilm” che è *Ritratto di famiglia* (2001, 5’) – di cui *How to...* rappresenta, per certi versi, una continuazione e uno sviluppo – la “retorica” della fotografia di famiglia di fine ’800 (l’immagine utilizzata da Terlizzi risale, per l’esattezza, al 1867) viene esplorata anzitutto in quanto codice sociale, e analizzata attraverso il linguaggio cinematografico (carrellate, panoramiche, stacchi ecc.). Un *altro sguardo* forza adesso la superficie della “messa in scena”, cercando dietro i ruoli, le posizioni e le gerarchie previste dall’“impaginazione” della fotografia di famiglia (a sua volta dipendente da un’ideologia della struttura familiare) altre piste narrative e sentimentali: una dimensione repressa, nascosta, censurata che l’analisi cinematografica coglie contro la logica stessa di questa tipologia di ritratti, e cioè a partire dal frammento e dal dettaglio, intesi come il *bagliore* di una controcena, lo “schianto” dell’ideale fotografico che quel codice prova a realizzare⁵.

L’idea che il concetto di finzione stia assumendo, nella società digitale, una dimensione nuova – pervasivamente nuova, nel cuore stesso di una “rivoluzione” che alimenta un’esposizione permanente del sé – è uno dei temi portanti dell’opera più significativa di Terlizzi, il dittico composto da *Folder* (2010, 74’) e *L’uomo doppio* (2012, 67’). Due documentari in cui l’impulso autoritrattistico che attraversa buona parte della ricerca dell’artista (penso, in particolare, a *S.N. Via senza nome Casa senza numero*, 2001-2008, 25’, e a *Murgia 3 episodi*, 2008, 60’) si precisa in una

Dalla performance *How to...*

scrittura apertamente diaristica, in cui il diario è però consapevolmente, nel solco di quell'indagine rivolta al dispositivo di cui si è detto, un "diario mediale": la scrittura del sé risulta infatti intrecciata a una costante riflessione sulla medialità, «sul tipo e sulla qualità della relazione che i soggetti intrattengono con i media»⁶. Il diario, così, diventa – si chiama – *folder*, "cartella" digitale appoggiata sul *desktop* di un computer, punto permanente, senza tempo, di convergenza di materiali diversissimi, non ordinati ma accumulati, raccolti in vista di una successiva interrogazione. E questo detta la struttura al film, tanto che *Folder* può essere descritto, in primo luogo, come la rappresentazione della *forma* che assume oggi – dentro l'*ipervita* digitale⁷ – l'impulso diaristico, inserendosi così in quel più vasto processo di riflessione che l'arte contemporanea rivolge alla "struttura archiviante dell'archivio"⁸ e, con riferimento all'autoritratto, alla natura spiccatamente gestuale e processuale della scrittura del sé⁹. Interrogare e archiviare l'io e, insieme, dare forma al *come* (contemporaneo) questo momento di riflessione e raccolta si compie: è vero, come ricorda Bellour (citando il Michel Beaujour di *Miroirs d'encre*) che l'autoritratto (che sussume in sé la forma diaristica) si colloca, per definizione e in opposizione all'autobiografia, «dalla parte dell'analogico, del metamorfico e del poetico più che del narrativo», e che «il suo principale aspetto è quello del discontinuo, della giustapposizione anacronistica, del montaggio»¹⁰. Ma è anche vero che *Folder* – come il successivo *L'uomo doppio* –, nel sollevare la domanda autoritratistica ("Chi sono io?"), la contamina, per l'appunto, con una domanda ulteriore ("Come si mostra, oggi, l'io che si chiede chi è?"), precisando e aggiornando l'"informe" grazie alla logica dei media digitali – in particolare, il modello del database, la struttura del *folder*, il principio della convergenza di materiali e scritture di diversa consistenza e provenienza. In questo senso, due mi sembrano gli aspetti più appariscenti dell'operazione di "composizio-

Dal film *L'uomo doppio*

ne” di Folder: la *spazializzazione del tempo* e il *frammentismo scritturale*. A governare l’esilissima narrazione del film è infatti, come detto, il modello del database, con la sua contro-narrazione¹¹ che si impone come interfaccia nella lettura dei materiali, convogliati in uno “stare insieme” debitore di un gesto di vero e proprio *riversamento* digitale. Come in un *folder*, appunto, “luogo di appunti”, tutto è presente contemporaneamente, dentro una processualità non-lineare, e l’esile puntualizzazione spazio-temporale (nomi di città – Budapest, Lione, Berlino, Anversa, Bruxells, Basilea, Brighton, Milano, Bologna, Roma, Napoli, Bitonto... – e date – dal 2008 al 2010) rimanda più alla logica del *filename* che a una segnaletica narrativa; al tempo stesso si confrontano nel film, senza però segnare alcuno “stacco” differenziale (secondo una logica in cui prevale, sull’azione del montaggio, un’operazione di accumulo e *bricolage*), materiali mediali eterogenei – riprese effettuate con macchine fotografiche, telefonini e videocamere, fotografie, frammenti di programmi televisivi, schermi di computer con pagine di Word, conversazioni Skype e chat... – ma, anche, sul fronte della pratica autoritrattistica, più modelli enunciazionali (Terlizzi passa senza soluzione di continuità dal ruolo di autore delle riprese a quello di soggetto che si autoriprende a quello di oggetto di riprese altrui, in contesti pubblici o nel quadro degli *home movies* girati assieme al marito, Damien Modolo) e diversi codici espressivi – il cinema, la scrittura, la voce.

In sintesi, una logica iperscritturale, in cui la risposta alla domanda autoritrattistica sono il *collage*, l’inclusione, l’apertura e il flusso mediale, il *transito* del soggetto attraverso l’eterogeneità dei materiali e una memoria di sé e della propria esperienza abbandonata alla *grafia*, senza alcuna volontà o possibilità di vera e propria scrittura e interpretazione¹². In questo senso Folder sembra incarnare, anche, la forma contemporanea di quell’impossibile – ma fertile –

(ri)trovarsi indicato da Nietzsche e ripreso esplicitamente all'interno del film: «Siamo ignoti a noi medesimi, noi uomini della conoscenza, noi a noi stessi: è questo un fatto che ha le sue buone ragioni. Non abbiamo mai cercato noi stessi – come potrebbe mai accadere che ci si possa, un bel giorno, trovare? Restiamo necessariamente estranei a noi stessi, non ci comprendiamo, non possiamo fare a meno di confonderci con altri. Per noi vale in eterno la frase: “Ognuno è a se stesso il più lontano”»¹³. Animato dal motto “distruggi il tuo ego” dell'amica transgender di Terlizzi, Fabiana – il cui suicidio, nel 2008, innesca il diario –, *Folder* testimonia infine, attraverso la sua informe anti-narrazione, non solo del processo autoritrattistico contemporaneo ma, anche, del possibile percorso di autoconoscenza inscritto in esso: è nel frammento, nella deflagrazione dell'unità e dei rapporti di causa ed effetto, nella labilità dei tracciati memoriali (bagliori, non storie), nella sintassi “inorganica” del *folder* che il soggetto contemporaneo può forse tentare un percorso di reale, attuale avvicinamento a se stesso, coincidente con il riconoscimento di quella lontananza di cui parla Nietzsche. Della processualità tecnologicamente fondata propria del gesto autoritrattistico contemporaneo Terlizzi non si limita, dunque, a indicare (né, tantomeno, a vivere) la fascinazione narcisistica o la trappola ontologica¹⁴, ma riconosce – nel solco di quell’“alleggerimento” e di quella trasformazione dei corpi propri dell'autoritratto video¹⁵ – un dispositivo complesso e rischioso in grado, quantomeno, di realizzare compiutamente la necessaria *pars destruens* di qualsiasi processo di esplorazione dell'identità soggettiva.

L'idea dell'ego (e della sua distruzione) torna nel successivo *L'uomo doppio*, che nasce dal precedente (nella prima sequenza Terlizzi prepara una proiezione bolognese di *Folder*, accavallando alle immagini un'intervista radiofonica in cui discute del film) e nel quale il regista sembra inoltre riprendere un'antica fascinazione per la doppiezza, esplorata compiutamente in *I fratelli Fava* (2008, 5'), un cortometraggio con protagonisti due gemelli identici. Più che in *Folder*, del resto, attraverso un diario che dice esplicitamente io («La mia ricerca»), Terlizzi espone e interroga – scegliendosi come esca, oltre che come soggetto – le molte “metà” (uomo, artista, omosessuale, marito) che compongono il suo ego; ma, ancora una volta, l'andamento è de-costruttivo, spiraliforme, e il campo semantico a poco a poco si affolla confusamente di termini vicini o quasi-sinonimi – io, sé, anima, pelle, corpo, carne.

Se *Folder* lasciava vibrare il frammentismo e l'accumulo spaziale e anti-cronologico propri del *folder*, *L'uomo doppio* realizza con più consapevolezza un vero e proprio tentativo di smembramento dell'io, ancora una volta opportunamente sostenuto dalle rifrazioni, dalle incertezze e dalle instabilità di una scrittura diaristica realizzata per mezzo dei media digitali, e quindi segnata dalla loro forma e sintassi. L'idea della lontananza da/del sé – peccato originale, secondo Nietzsche, del nostro non volerci o saperci trovare, e, insieme, destino inscritto nell'attuale rapporto con i media, che forzano, nell'eccesso di esposizione, l'allontanamento del soggetto verso l'impersonale¹⁶ – si risolve allora nella metafora del vuoto, cercata prima attraverso l'interrogazione scientifica (grazie a una visita al Cern di Ginevra e agli studi sul Bosone, “la particella di Dio”), poi nell'incontro con la natura. Sull'isola di Linosa, nel finale del film, il corpo, la memoria e l'identità si riaprono grazie a una danza metamorfica e dionisiaca (fig. 2), accettando il mistero di una trasformazione silenziosa e infinita delle cose. Ma, anche, di un sacrificio del sé, cancellato dietro una maschera (animale o vegetale) e dentro un altro principio di instabilità, transito e movimento: quello, perenne e indifferente, del mare, del vento, della terra, con i quali la spirale dell'ego (anima e corpo, io e carne) entra adesso in dialogo.

1. Con Damien Modolo, eseguita presso il Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle di Varsavia e coprodotta da Traffic Gallery.

2. Che si chiude con un sorriso del performer mantenuto per circa cinque minuti.

3. La bibliografia, al proposito, è ormai molto estesa; mi limito a segnalare: *Autoritratto*, «Fata Morgana», 15, settembre-dicembre 2011; Raymond Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano 2007; Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004;

Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008; Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012; David Shields, *Fame di realtà*, Fazi, Roma 2010; Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009; René Prédal, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Klincksieck, Paris 2008.

4. Cfr. Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010; e Id., *Postproduction*, cit. Un'esaustiva panoramica del lavoro di Terlizzi si trova sul sito personale dell'artista, www.cosimoterlizzi.com.

5. Cfr. Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano 2008.

6. Federica Villa, *Introduzione. Le stanze del pensiero: autorittrattistica e medialità*, in Id. (a cura di), *Vite impersonali. Autorittrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012, posizione 232.

7. Come la definisce lo stesso Terlizzi nel dialogo con Vito Contento *Svelare se stessi, svelare il mondo*, «Rifrazioni. Dal cinema all'oltre», 3, maggio 2010.

8. Cosetta G. Saba, *Archivio, cinema, arte*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 13.

9. F. Villa, *Introduzione*, cit., posizione 306.

10. R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 308.

11. Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2001, in particolare il capitolo 5.

12. Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999, p. 34.

13. Friedrich Nietzsche, *Come si diventa ciò che si è. Ecce Homo e altri scritti autobiografici*, Feltrinelli, Milano 1994.

14. Rosalind Krauss, *The Aesthetics of Narcissism*, "October", 1976.

15. R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 314.

16. F. Villa, *Introduzione*, cit., posizione 352.

Luca Malavasi è ricercatore presso l'Università degli Studi di Genova, dove insegna Storia e critica del cinema e Critica cinematografica. Si occupa di teoria dell'autore e dell'immagine e di storia del cinema contemporaneo. È membro del comitato direttivo della rivista «L'Avventura», redattore di «Cineforum» e critico di «Blow-up»; tra le sue pubblicazioni: *Mario Soldati* (2006), *Dieci film. Esercizi di lettura* (a cura di, 2010), *Italia, cinema di famiglie. Storia, generi, modelli* (a cura di, 2013), *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo* (2013), *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche* (con G. Carluccio e F. Villa, 2015).