

Di Francesco Imbimbo

L'universo percettivo dell'uomo contemporaneo è un accumulo apparentemente caotico di sedimenti mnestici risputati a riva dalle dinamiche fuori controllo di un metabolismo ormai saturo. Suppongo da un'attitudine altrettanto ricettiva, magari corretta da un intuito ben più vigile, venga mutuata la peculiare qualità caleidoscopica –composita, frammentaria ed instabile ad un tempo- delle tele qui esposte, spettinate da un irrequieto maelstrom visivo. La metafora marina, oltretutto, si attaglia particolarmente all'opera della Iuri, come si evince dai soggetti. Anche se il mare che mette in scena Annalisa non è tanto l'orizzonte delle sfide esplorative più ambiziose, né il teatro di quell'esperienza intimamente trasformativa che è il viaggio, è piuttosto una sorta di bagnasciuga mediatico dove i nodi di una comunicazione onnivora vengono al pettine, dove i relitti insepolti di un mercato burrascoso, dall'"esuberanza" autodistruttiva, trovano la loro ultimativa destinazione. Solo talvolta un biancheggiare rissoso di gabbiani redime queste dune artificiali dalla loro immonda e sconscrata desolazione (METAMORFOSI DI UN PAESAGGIO). In questa schietta vocazione salvifica (assai più efficace delle app ironicamente evocate da un'altra delle opere in mostra), arte e natura si scoprono alleate; segnalandosi entrambe per la ventata di vitalità introdotta in ciascuna delle trasmutazioni propiziate.

Invano, per contro, nelle tele della Iuri, le TECNOLOGIE si sforzano di camuffare la loro innata vocazione alla rottamazione dietro le rifiniture di un algido design; se il silicio dei circuiti informatici tradisce la sua parentela con sabbie primordiali... ed esiziali, l'estroso ri-assemblaggio degli accessori quasi li assimila a strumenti di morte. La mostra stessa suonerebbe come una pagina dell'Ecclesiaste, se la refrattarietà al degrado dei nostri idoli di plastica non ci inducesse a rimpiangere la prospettiva di una dissoluzione più radicale. Per secoli l'uomo ha scommesso la sua immortalità sul marmo e sul bronzo, ma, per ironia del destino, saranno i suoi abomini di plastica a sopravvivergli.

L'ICARO di Annalisa Iuri è l'uomo moderno, il quale stacca le penne della propria livrea dalla labirintica siepe che quotidianamente indirizza i suoi comportamenti di consumatore. In tal modo egli affida il suo anelito di libertà a un corredo di simboli muti ed ottusi, a quei contrassegni di appartenenza, i brand del mercato globalizzato (puntualmente collezionati e incorporati nel manufatto artistico, anche in forma di collage), che definiscono le forme della sua cattività; dunque incatena fatalmente la sua proiezione verso il futuro alla sua zavorra più subdola. C'è qualcosa di eterodosso in questa rilettura del mito di Icaro: il suo non è lo scacco dell'hybris punita, egli –ci ammonisce la Iuri- falla semmai per non avere osato abbastanza, per non aver saputo immaginare un mondo alternativo. Se l'uomo medio, nelle sue rotte precarie, si aggrappa tendenzialmente a un bouquet di opzioni preconfezionate, la creatività dell'artista è la sola risorsa che possa riaffermare la sacrosanta vocazione all'immortalità contro la mortificante tirannia dell'effimero. Quell'artista in un altro lavoro invitato ad allevare in sé la medesima insofferenza del limite esemplificata dal genio leonardesco.

Per contrappunto, il sentiero dell'uomo contemporaneo è tragicamente votato all'umiliazione, anziché alle evoluzioni di un volo acrobatico si assimila allo strisciare di un mutante acefalo, la cui scapola, tatuata dalle rotative del tipografo, ostenta qualche indecifrabile marchio di dannazione; un torso umanoide che annaspa con zampe di iguana tra le spire del suo agone, come un rettiliano imbalsamato in un terrario. Tra le due

installazioni, se quella della seconda sala spicca per la concettuale teatralità del gesto, questa si segnala per le sue raffinate qualità compositive e la sua sobrietà persino severa; quasi una traduzione plastica degli esperimenti calcografici imperniati sulla sovrimpressione ospitati nelle teche della prima sala, a conferma di una soluzione di allestimento particolarmente congeniale.

Una mostra, questa, racchiusa idealmente tra due estremi: da una parte, un clochard al cartoccio, sagoma torpida e anonima vomitata sopra un sacco della spazzatura dallo scatolone/crisalide che ha eletto a propria dimora (TUTTI A CASA), infelice lepidottero inchiodato nel guado di un'evoluzione abortita; dall'altra, quella regale figura muliebre che Annalisa, per comodità, mi concederà di ribattezzare –giusto il tempo di questa vernice- “Nostra Signora dei rifiuti”, assisa a presidio delle “porte dell’inferno”.

Qualche osservazione sulla prima opera, spunto promettente per una potenziale installazione: perché un accattone, volto osceno di un individualismo che non può rinviare oltre l'amissione della propria sconfitta, dovrebbe rappresentarci? Poiché incarna in maniera paradigmatica il metabolismo perverso della civiltà contemporanea. Intanto in quanto relitto umano, immagine di deiezione, rifiuto vivente scaricato ai margini della vita produttiva; ma anche per l'inconsapevolezza del suo giacere, immagine involontaria della collusione del consumatore, invischiato nei meccanismi del consumo al punto da rimanerne vittima, reificato alla stregua di un prodotto; come le merci definite dallo scatolone che le consegna alla loro sempre più effimera parabola vitale e dal sacco che ne raccoglierà le scorie. Viviamo -non lo dimentichiamo- nell'epoca in cui i nostri profili di consumatori, le coordinate cioè delle nostre private abitudini di consumo, vengono venduti alle aziende come un bene tra gli altri; dopo averci manipolato in tutte le forme immaginabili, il mercato necessita di un feedback per orientarsi a propria volta, e dunque non esita a intrufolarsi nella nostra privacy per verificare la risposta del potenziale acquirente. Quindi tende a confortarci nei nostri comportamenti, restringendo inavvertitamente ogni giorno il perimetro del nostro territorio esperienziale, il nostro terreno di caccia; un'invisibile gabbia su misura, così ermetica che la sola evasione possibile è una cassa di legno zincata.

Il mercato è abile a lusingare il nostro ego; che poi si tratti di un io postulato e fasullo spetta alla nostra serenità di giudizio riconoscerlo: insomma, finché siamo utili, in questa dialettica contraddittoria di idealizzazione e liquidazione, siamo in qualche modo importanti; o almeno, quel che rimane del nostro portafoglio lo è. Ecco che il confronto con la dimensione dell'idealizzazione mobilita aree simboliche diametralmente opposte, al punto che -non saprei dire quanto consapevolmente- l'artista si avvale di soluzioni compositive ammiccanti a una dignità familiare a quanti abbiano confidenza con la ritrattistica klimtiana. Di qui potrebbe derivare la scelta di lasciar affiorare “tridimensionali” dettagli fisiognomici attraverso piatte campiture, che li vestono e al contempo li serrano come in una morsa; per esempio in un'opera come TRASFORMAZIONI, che declina la cattività dell'uomo contemporaneo al femminile. Salvo che qui la regalità della posa stride studiamente con la qualità raccogliatrice della livrea; se Klimt elevava un inno all'eleganza e al lusso dei committenti ritratti, qui un'identità minacciata non può intingere nell'oro i suoi panneggi, ma solo avvilupparsi in un grigiame persino più putrido della ruggine che ogni cosa corrompe. Ciò che in questa “vendemmia delle futilità”, invece, ostinatamente alla corruzione resiste è proprio la materia più corruttrice in assoluto, la plastica. Mentre, livellandosi in un ciarpame indifferenziato, generi variopinti vengono a smarrire i loro connotati particolari, dalla massa amorfa parrebbe sorgere come la sintesi di un'individualità nuova. Se non fosse che la venustà della fanciulla è aggredita da incrostazioni, incrostante da etichettature equivocate; la sua afasia è imbellettata da un ammiccare di icone falsamente rassicuranti, forse leggibili come sintomi di una latente regressione (un Mickey Mouse che vediamo far capolino qua e là in più di un lavoro, riletto nella sua dimensione più demoniaca). Ecco che su ogni labbro la civiltà dei consumi si affretta ad apporre il proprio sigillo. Qui la riscossa del narcisismo è parodiata nell'ineffabile.

divincolarsi di un corpo imbavagliato; corpo che, anziché articolarsi spontaneamente nello spazio, si agglomera come una montagnola di rifiuti e si sfoglia come una rivista patinata. Insomma, Annalisa pare voglia additare nei rifiuti che produciamo sia il nostro codice identitario più segreto, sia il sintomo patente della nostra crisi d'identità: sapessimo decifrare i segni, il nostro quotidiano mucchietto di pattume sarebbe più eloquente di una pagina di diario, e, prima di ogni altra cosa, racconterebbe la nostra inettitudine ad essere.

Se una delle risorse peculiari dell'installazione è la vocazione a interpretare la singolarità di una location, nell'installazione adiacente la luri ha messo a segno il suo colpo di teatro. Ne L'ISOLA CHE NON C'È (allusione alla sterminata distesa di detriti che le correnti oceaniche hanno radunato in un unico banco, quel "settimo continente", che ci riporta a scenari antediluviani da pangea, cui ci richiamavamo all'inizio) le dinamiche oscure del mondo contemporaneo sono efficacemente compendiate in un'onda anomala, il flutto di spazzatura che erompe dalla laringe cavernosa di una cloaca per travolgerci tutti.

Con il ciclo "A GNO' PARI" la luri scrive il suo "C'era una volta in Friuli". Anziché rammemorare il volto più familiare del padre scomparso, Annalisa sceglie di esplorare il lato più in ombra di quei lineamenti amati: non è questo un sussulto del tempo perduto che ritorna, semmai la reintegrazione di un risvolto mai vissuto di quel tempo. Un'inchiesta dal sapore quasi archeologico che la vede prima aggirarsi armata di macchina fotografica tra i ruderi della ferriera dove il padre trovò impiego negli anni '70, poi intervenire sulle acerbe suggestioni di quegli scatti con pennellate larghe e vigorosamente espressive a imbastire custodie genuinamente pittoriche di viscerali emozioni. Annalisa si arrende all'aura estetica di paesaggi architettonici trasfigurati dall'oblio, quindi ne allontana le epifanie di oniriche brume, cavalcando una lirica vena di malinconia. È la palpebra stessa dell'artista a firmare ogni immagine con una programmatica invasione di campo. L'arte lavora come un filtro, si produce in griglie di segni, qua mena graffi, là sciabolate, ovunque promuove interferenze significative. Evidente la frizione tra un mondo mitizzato ma sostanzialmente incognito e una realtà che ormai, nel suo degrado, si lascia fruire solo in forma di traccia: se, nell'evocazione della figura paterna sullo sfondo delle antiche cattedrali del lavoro, la memoria è costretta ad aggrapparsi a nostalgici brandelli di fantasticherie infantili, la postuma ricostruzione di una realtà più obiettivamente connotata deve affidarsi a un'esperienza necessariamente lacunosa. Una lacunosità che nei cicli calcografici, ulteriormente si amplifica attraverso il generoso ricorso al collage di ritagli e alla frammentarietà dei testi. Lo sguardo di Annalisa deve mediare tra le fantasmagorie di un mondo che non è mai esistito al di fuori della sua immaginazione e le concretissime rovine di luoghi che la storia ha trasformato nel fantasma di loro stessi. La desolazione ce li rivela, se possibile, ancora più carichi di tensioni, di energie forse solo più indisciplinate, deragliate dai binari inflessibili delle antiche catene produttive: a questi vettori spettrali, a queste ectoplasmatiche vibrazioni, fiotti di luce che fendono un'aria ancora satura dei fumi sprigionati dalle colate di metallo, dà voce la pittura, come a ripopolare di echi e stridori il silenzio. Come a distillare da quel silenzio un grido.

Senza indulgere in effusioni intimiste, la luri intona un canto epico almeno quanto elegiaco, sembra servirsi dell'impronta fotografica del padre come di una sonda per saggiare la reversibilità di un processo entropico, come di una leva per restituire ad un immaginario condiviso un mondo di onesta operosità; e mentre lo richiama dai trivi incerti di questo snodo epocale, malinconicamente lo vela, a sottolineatura di una distanza incolmabile, consapevole della valenza di denuncia del suo gesto.