

Dario Neira. *Sulla propria pelle*.
di Giorgina Bertolino

Nel seguire l'evoluzione del lavoro di Dario Neira, mi accorgo della presenza di un passaggio essenziale. Potrei dire cronologico ma preferisco far ricorso alla geografia e pensare piuttosto a qualcosa di simile a un passo, al punto dove l'esperienza del movimento o dello sguardo cambiano: da salita a discesa, da regione a regione. Geografico e non cronologico perché il luogo, a differenza del tempo, è ripercorribile. Ci si può tornare. Il passo di cui parlo è segnato nelle diciture dei titoli, da intendersi quali indicazioni di località e dunque, in questo caso, come tappe e stazioni di ricerca. I primi lavori sono paesaggi. L'artista li chiama *Skinscapes*. Paesaggi di pelli di uomini e donne, pazientemente colte attraverso il filtro della fotografia e poi raccordate a formare una superficie. La superficie, esattamente come quella della terra, non è semplice ma tutta intessuta di quella densità che, sin dal primo sguardo, induce a riconoscere, a decifrare, a cogliere il peso dei volumi o i contorni del disegno. Sono, gli *Skinscapes*, delle cartine mute e silenziose. Qualcosa di simile a ciò che si scorge dall'oblò di un aereo, provando meraviglia per la terra di sotto, ricca e complicata eppure ridotta a una tal sintesi che ci lascia abbracciare e capire persino la forma di una montagna. Gli *Skinscapes* sono dei sorvoli. Rappresentano il primo esercizio che l'artista compie su quello che diverrà poi il tema centrale della sua ricerca. Un esercizio lento di ricognizione e di conoscenza. Significativamente legati e somiglianti ai *paesaggi* sono i ritratti: una serie di esplorazioni dei corpi degli amici, fatti per prelievi, prossimità, intimità e poi riassemblati in forme nuove, uniche e irripetibili, nate – sicuramente - da un'idea dell'altro che si è formata non solo sui dati della sua storia e del suo carattere quanto invece dal saperne, da sempre o già, le inflessioni della voce e dei modi. La sua aria. Per dire di questa conoscenza *alla seconda*, diciamo: *a pelle*. Una semplice frase con cui riassumiamo l'osmosi che fonda l'intuizione dell'altro, il suo essere inspiegabile, estraneo, eppure conoscibile...amichevole o minaccioso.

La tecnica è ancora la stessa. Neira fotografa parti di pelle che poi ritaglia e raccorda nella composizione. Sceglie un approccio lenticolare, procede per dettagli minuti e infine restituisce una pagina che è insieme traccia di un *unicum* e di un *quodlibet*, un qualunque. Mi viene in mente un bellissimo testo di Giorgio Agamben sul tema del *quodlibet*. Il libro s'intitola *La comunità che viene*. So di potervi far ricorso perché negli appunti dedicati al proprio lavoro, Dario Neira mette spesso in relazione la pelle, così come ha scelto di mostrarcela, con l'idea di corallità e di moltitudine.

«... *quodlibet ens* – scrive Agamben - non è “l'essere, non importa quale”, ma “l'essere tale che comunque importa”; esso contiene, cioè, già sempre un rimando al desiderare (*libet*), l'essere qual-si-voglia è in relazione originale con il desiderio»¹. Questo tipo di singolarità, sommersa nell'apparenza dell'indistinzione, è legata per il filosofo alla capacità umana dell'accoglienza e dell'incontro, intesi quali principi fondativi dell'idea di comunità.

L'indistinguibilità (che infatti l'artista estende dall'identità al genere e ad altre forme di appartenenza, status e ruolo) è certamente uno dei parametri di lettura delle sue opere. Segna un discrimine che ne allontana la pertinenza dalle forme artistiche di catalogazione quanto, per fare un esempio illustre, dal bellissimo cimento intrapreso da Giuseppe Penone con l'operazione *Svolgere la pelle*, nel 1970-71. Tentativo quello di trasporre il proprio corpo su una superficie piana ma dove, a differenza che qui, la riconoscibilità era conservata nell'apparire “autobiografico” di parti sufficientemente estese del volto dell'autore. Riconnesse in una griglia, quelle parti alludevano, anche visivamente, alla progressione di un avvicinamento e quindi di un riconoscimento possibile. In Neira, al contrario, l'aptico - cioè quella prossimità dello sguardo che fa sì che la vista si mischi ad altri sensi, come il tatto, l'olfatto e l'udito – predomina paradossalmente sull'ottico. Dico paradossalmente perché il mezzo scelto dall'artista è, come abbiamo detto, la fotografia e, tra l'altro, non della specie della *snapshot* che spesso fa leva sulla sfocatura e sull'imprecisione. La miopia confusa che restituisce la condizione dello stare vicini, è data infatti non dalla parte ma dal

¹ G. Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, p. 9.

tutto ed è del resto conseguente ad una scelta di campo ove la pelle è assunta come *pars pro toto*. Dove cioè è la sineddoche che sta per corpo e, da qui, per *specie* o, altrimenti, per coro e moltitudine. Indistinzione e confusione sono ottenute dalla composizione di miriadi di dettagli che aprono così, anche in chi guarda, nuovi passaggi e ulteriori e inesauribili geografie.

Quando vedo il lavoro di un artista o ne ascolto il racconto o la spiegazione, penso spesso ai gesti che stanno dietro al risultato. Cerco di immaginarmi le azioni che si è dato da compiere. Dario fotografa se stesso, chi gli è vicino, gli amici. Chiede intimità e collaborazione alle quali restituisce in fondo una cura, assimilabile a un carezza, ma dall'esito talvolta crudo. Dimostrando la nostra singola appartenenza alla condizione della nuda vita, ricorda di questa, senza moralismi, una biologia basilare fatta di imperfezioni, fragilità e pericoli. Solleva, inevitabilmente, i temi del ripugnante e dell'antiestetico, li rende sintomi, più che simboli, di ciò che può cambiare, degradare, ammalarsi, come apparirà evidente nel video *Disease*, realizzato nel 2005.

Ma torniamo al passo iniziale che, nel procedere della ricerca di Dario Neira, io colloco nella comparsa della parola, ora non più soltanto demandata al titolo. La parola prende corpo, comincia a un certo punto a farsi volume, a segnare il passaggio dal piano, dai sorvoli compiuti nei paesaggi e nei ritratti, a una forma di risonanza. In un certo senso, proprio come la pelle, il linguaggio è un filtro tra interno ed esterno, il tentativo, reso codice, di tradurre informazioni altrimenti mute. Come la pelle la parola è esposta, è materia che lavora, rielabora, svela o nasconde, segnando incessantemente il passaggio tra dentro e fuori. Anche se in misura ben diversa, pelle e parola toccano l'esperienza della soglia, lo stare dentro a un fuori. Nel Kafka della *Colonia penale* appaiono significativamente collegate dall'attività di una macchina che dispensa una sentenza ma, a un certo punto, anche conoscenza.

In *John 1,14*, del 2004, l'artista richiama la frase evangelica "The word became flesh". Le lettere adesive, riempite con i consueti lembi fotografici di pelle, campeggiano monumentali su una grande parete. *John* e *G.C.Lichtemberg* (un recente lightbox in cui fa spicco la scritta *parla affinché possa vederti*) sono, oltre che iscrizioni a misura installativa, riflessioni sul tema del corpo, citazioni che portano in luce la plurivocità ricca e complicata della sua descrizione e definizione. Hanno in questo senso il peso degli enunciati. L'impiego, salvo rare eccezioni, dell'inglese (*Fear, Me, Heat, Noise*) gioca a neutralizzare la pronuncia delle parole o delle brevi frasi, le assimila a slogan che potrebbero stare, indifferentemente, su una maglietta, su un manifesto pubblicitario o nel *refrain* di una canzone. Questa strategia di normalizzazione rende il contenuto del messaggio ancora più incisivo e problematico. Deciso a rendere visibile un sottovoce (paure, ossessioni, patologie), l'artista lavora analogamente sulla ridondanza. Sono infatti le parole stesse a domandare e decidere i materiali, le forme, le misure e le posizioni delle cose che compongono le installazioni, secondo una semiotica che utilizza la metafora, il letterale, lo stereotipo corrente. Così, nella serie *Phobiae* del 2004, la declinazione di paure comuni o rare come la claustrophobia, l'aviophobia o la glossophobia, si sviluppa nel cumulo e nella sovrapposizione di sette barre di ferro grezzo che portano su un lato le relative diciture. Sono immediatamente percepibili come pesi e come lame e fanno sentire tutto il senso dell'impedimento. La ridondanza consiste allora proprio nell'associazione di quel peso alla pelle che lo scrive e lo dice drammaticamente. In lavori come *Phobiae* e come *Me*, la pelle assume dunque un carico, avverando un altro modo comune di dire. *Sulla propria pelle*.

Diversamente dalle modalità della Body-Art, qui non c'è concreta inflizione di dolore, poiché, sembra dirci l'artista, essa è già presente, già scritta. La cura sembra allora consistere proprio nella paziente sedimentazione del *Me*, un autoritratto di più ampia e plurale validità, costruito di laminazioni successive, di scarti, recuperati e ridotati di senso. Nella disposizione espositiva quel *Me*, che lascia visibile sui lati il processo costruttivo e di sedimentazione dell'oggetto e del sé, appare talvolta ben stabile sulla propria base, altre volte riverso a una parete, spigoloso e in equilibrio precario.