

Aldo Iori, "Finalmente un S!U!O!N!O!"

in *K.a.r.p.ü.s.e.e.l.e.r.* (2003)

Verso la metà del '700 in Francia un abate gesuita di nome Louis Bertrand Castel progettò vari strumenti che tentarono una possibile relazione tra il mondo dell'immagine e quello del suono; di particolare interesse è il "clavecin des couleurs", clavicembalo dei colori, affascinante strumento che avrebbe dovuto modulare i colori al pari delle note, realizzando ciò che le teorie settecentesche auspicavano ovvero l'abbattimento delle frontiere fra le arti e la definizione di un linguaggio comune.

L'opera di Karpüseeler si colloca su di un particolare fronte delle arti visive: la sua speculazione tra forma e suono non affonda le radici nel tentativo di connubio tra le due arti che da Castel conduce a Kandinskij, Klee o Veronesi, ovvero dall'Illuminismo attraverso gli statuti stessi della pittura fino ad esiti pittorici contemporanei, ma da una problematica spaziale che parte piuttosto da un forte spostamento del loro rapporto al piano concettuale. Il suono viene enunciato o meglio evocato attraverso la forma nell'idea della sua presenza e della sua mancanza. Se si dovesse introdurre con delle immagini citerei menadi, piante di spazi acustici, l'urlo di Eva di Masaccio o quello della figura umana di Munch o della madre di Eisenstein o ancora i silenzi di Duchamp o le attese di Fontana. La storia delle arti visive e della musica ci indica come il suono possieda una propria idea di forma (mimetica, evocativa o astratta) a prescindere dal suo esito acustico.

L'artista Karpüseeler sembra operare in una sorta di continua e parallela rincorsa del rapporto tra pronunciamento e linguaggio che si determina poi nella forma; il suo percorso è contrappuntato da vocazioni che oggi per differenti vie conducono all'opera esposta nello spazio Aletheia a Perugia. Anche solo la disamina delle parole come 'dialogo', 'silenzio', 'voce' 'ugola' 'vocare', scelte nel tempo per dare titolazione ai suoi lavori, indicano questo percorso. Negli anni ottanta l'artista esordisce con una serie di opere nelle quali l'uso del linguaggio binario muta la scrittura in immagine ("V.I.T.E.", 1981; "C.E.R.V.E.A.U.X.", 1982; "F.A.B.B.R.I.C.A.", 1989) fino al recente "C.O.M.E.T.A." installato sui margini del paesino di Marcellano in Umbria. L'immediato rapporto tra scrittura e pronunciamento viene negato. L'alternanza di presenza e assenza e quindi di bianco e nero, propria di questo codice, conduce a mute epifanie che pongono all'osservatore questioni inerenti il rapporto tra pensiero e creazione generata attraverso la protesi informatica, la sola che permette la decodificazione del senso compiuto della tautologia ("F.R.E.C.C.I.A. - C.U.R.V.A. - C.E.N.T.R.O" del 1993). Altre opere di quegli anni rincorrono invece l'errore del pronunciamento, forse partendo dalle scritture rotanti dell'Anemic cinéma di M. Duchamp o da tanti altri calembour di cui è ricca la storia. Nascono i "Jeu de bot" (1983-95), "L'orealità" (1986), "In/equi/vocare" (1987-2003) o anche "Il varàno di komòdo" (1987) fino alla recentissima "Veradelpozzovera" (2003) presentata in contemporanea con questo lavoro ma in altro luogo perugino. È soprattutto in "Auscultore" (1988) che l'artista si auto definisce in una sorta di ritratto dello scultore come manipolatore continuamente in ascolto di un suono che la materia stessa gli fornisce. Ne deriva la necessità di giungere ad intaccare il materiale solido attraverso l'azione diretta del suono di una parola non ancora pronunciabile in forma compiuta. In "In/equi/vocare" il cavallo ha la cavità orale bloccata da una sfera che non trattiene ma è la materializzazione dell'urlo stesso che, specchiante come le sfere oculari, sembra aver corrotto la forma perfetta del cubo che sta dinnanzi all'animale degli scacchi (ancora un riportare ad una iconografia del gioco caro ai concettuali).

Nel 1986 Karpüseeler si avvale della collaborazione dell'istituto romano di acustica O. M. Corbino per la realizzazione di alcune opere nelle quali il pronunciamento, quindi il suono

della voce, genera una forma che intacca la forma pura. Nascono “L’AR-TE-È-DI-PA-RO-LA” (1987), quattro blocchi monolitici cilindrici che portano i colpi violenti delle sillabe, e “A(-NOIR)E(BLANC)I(ROUGE)U(VERT)O(BLEU)” (1987), cinque cilindri torniti a 360° secondo le curve sonore derivate dalla vocalità della rispettiva lettera, che segnano il passaggio a modalità esecutive differenti e che portano l’artista a intraprendere due parallele vie.

La forma del lavoro diviene più assoluta verso una verticalità memore degli animali di Brancusi o verso lo sprofondamento nel buio del nero di Malevich. Alla prima “Ugola d’oro” installata a Capri nel 1988 seguono le serie delle “Voce” (1989-99), dei “Verso il silenzio” (1991-99) e anche dei “Dialogo” (1999) o delle cosiddette “Geometrie” (1997). Verso una rarefazione del suono che diviene riflessione ed eco interiore.

Una seconda via prende le mosse da un’indagine che attraversa il livello più intimo dell’autoritratto. L’artista si interroga sulla propria forma e lo fa non con la propria immagine corporea ma avvalendosi del proprio nome artistico (nato da un’erronea trascrizione meccanica di quello anagrafico). L’artista è il suo nome nella firma che autentica il lavoro, nella definizione di un’appartenenza a una forma e ad un pensiero. Qui, come anche in altri artisti centroitaliani, l’antica tradizione etrusca del ritratto sembra riaffacciarsi come necessità di ritrovarsi e riconoscersi nell’immagine del sé, nel lavoro come momento primo di un’identità.

Se si esclude un primo episodio di matrice fotografica realizzato in bianco e nero del 1982, gli “autoritratto” sono tutti del 1991 e sono un piccolo modello e tre opere in legno realizzate con la tecnica dei lavori del 1987: il pronunciamento tornisce la forma geometrica di un cilindro alto quanto l’autore, di un disco che possiede tridimensionalità di un abbraccio e di un parallelepipedo dalle dimensioni di un quadro della tradizione classica del ritratto. Un quinto autoritratto, sempre del 1991, viene titolato “Autoritratto in fil di voce” ed è realizzato con un tondino di ferro verniciato che si sostiene grazie ad una base nera che pare uno dei lavori specchianti semisferici che vedono la luce proprio in quegli anni; il metallo si flette e si curva a ricostruire il profilo della tornitura dei precedenti autoritratti fino a raggiungere l’altezza della persona. Segna un immaginario confine tra la materia e la sua ombra sonora.

Oggi con “K.A.R.P.Ü.S.E.E.L.E.R (suonato)” un altro autoritratto: all’indomani della sua riproduzione genetica l’artista ritorna sul proprio io giocando anche sulla doppiezza del termine ‘suonato’ posto come sottotitolo al lavoro. Il nome “Karpüseeler” viene scomposto nel codice a barre e ricomposto in presenza e assenza; il pieno diviene canna di ottone e da orizzontale viene appeso in verticale, a comporre una parte di un tutto che assume le sembianze di uno strumento musicale. L’artista ci fornisce il percussore che dovrà produrre un suono compiuto. Suono non rumore e non musica ancora; ugola non più muta ma stranamente articolata da un linguaggio che apparentemente proviene da un ‘altro da sé’. La possibilità è aperta: non credo che l’artista comprenda l’intervento del pubblico se non in una ironica possibilità flagellatoria. L’opera è sicuramente visiva (oltre che mentale naturalmente) e possiede la facoltà aggiuntiva di produrre suoni. Non credo inoltre che lo si debba intendere come uno strumento musicale (positiva velleità che avevano opere pure interessanti già presentate più di un anno fa nel medesimo spazio) né come nuova ricerca linguistica che dischiuda il lavoro a nuove sonorità future. Un suono necessario e (finalmente!) udibile anche da chi non sa vedere.

entro le mura etrusche, 110011,1001, duemilatre.