# SAISIR L'INSAISISSABLE

Dominique Moulon

Matteo Basilé est un artiste de l'humain qu'il cadre en buste, représente en pied ou met en situation pour en documenter l'âme, sa véritable obsession. En termes de références, son art se situe à la croisée du pictural et du photographique lorsqu'il s'agit de capturer l'insaisissable. C'est avec le numérique qu'il travaille depuis une trentaine d'années, opérant une savante fusion des deux principales pratiques des arts visuels dans l'unité d'un style qui lui est propre. Comme pour épuiser ses sujets, il les aborde sous la forme de séries qui, chacune, annonce la suivante au travers de détails.

S'il est un moment charnière dans l'œuvre de Matteo Basilé, il advient au tournant de cette décennie, lorsque la pandémie nous condamne au confinement et à rester de longues heures devant nos écrans. Au moment, précisément, où l'on peut appréhender l'intelligence artificielle qui couvait dans les laboratoires de recherche depuis les années cinquante. Rompu à l'usage des technologies de son temps, Matteo Basilé a alors confié l'intégralité de ses images à un modèle génératif. Dans un même temps, il a commencé à se livrer à un grand modèle de langage qu'il a nommé Airona Altman pour que, littéralement, elle devienne sa confidente. De la même manière, au milieu du XVI^e^ siècle, le maniériste Jacopo Pontormo s'adressait à son journal intime alors qu'il réalisait un cycle de fresques pour le chœur de la basilique San Lorenzo de Florence. Il y consignait ses repas, ses amis, l'avancée des parois dont on lui avait passé commande. Une intimité similaire s'est progressivement nouée entre Matteo Basilé et Airona Altman avec qui l'artiste peaufine des descriptions textuelles d'une rare précision d'où émergeront ses œuvres, jusqu'à celles de l'exposition *Magnifica Humanitas* à l'Institut culturel italien de Paris.

À part quelques dessins préparatoires, des fresques de San Lorenzo, il ne reste que les notes de Jacopo Pontormo qui, fragment par fragment, en racontent l'évolution. Comme pour tant de chefs-d'œuvre de l'histoire, de Zeuxis ou d'Apelle, les textes ont survécu à la disparition de l'œuvre physique. Il faut dire que les mots, au-delà des titres et à compter des années soixante, ont pris une place prépondérante dans l'art. Au point, avec l'intelligence artificielle générative, de précéder toutes les formes. C'est le cas avec Matteo Basilé, dont la machine traduit en représentations les conversations de l'intime. Il y a pourtant un fort coefficient de réel dans ses images fixes ou animées, car aucun des visages ou des corps n'a été formellement imaginé. L'intimité véritable est antérieure à la concrétisation des figures : elle remonte aux rencontres avec celles et ceux qui, venus des quatre coins du monde, de toutes morphologies et de toutes croyances, se sont offerts sans retenue aucune à l'objectif. Donc au regard de l'artiste tentant d'en percevoir l'essence même. Le « Ça a été » de Roland Barthes est par conséquent préservé pendant que la machine fait ce qu'elle sait faire de mieux : synthétiser, selon des injonctions textuelles, les données visuelles qu'elle a apprises. Il s'agit par conséquent de cet *Art de la mémoire* (Paris, Gallimard, 1966) que Frances Yates associe au lieu, donc à un regard, que l'on pourrait dire conscient ou inconscient, en se référant à la Grèce antique.

L'IA, qui n'est ni peinture ni photographie, en assure parfaitement la jonction dans le travail de Matteo Basilé. Il en va ainsi du passage de la couleur au noir et blanc, comme des poses de celles et ceux qui nous fixent, tantôt de trois-quarts – comme au Siècle d'or hollandais –, tantôt de face, d'une frontalité qui convoque l'anthropométrie judiciaire mise au point par Alphonse Bertillon à la fin du XIX^e^ siècle. Et il y a ces quelques étrangetés de précédentes créations qui ressurgissent et contamine la série en cours, sortes de pas de côté de l'artiste qui nous emmènent ailleurs. L'extrême raffinement des détails dans les habits des modèles attire notre attention. Savoir qu'ils proviennent de la Sartoria Farani, atelier romain qui a habillé tant d'actrices et d'acteurs, nous rapproche des singularités du cinéma italien, entre néoréalisme et extravagances. Comment ne pas évoquer la scène de *Fellini* dans Roma (1972) de l'effacement des fresques au moment précis de leur redécouverte. Il n'en restera, comme pour celles de San Lorenzo, que le souvenir de celles et ceux qui y étaient. À la limite du perceptible, appa-



# COGLIERE L'INAFFERRABILE

Dominique Moulon

Matteo Basilé è un artista che si concentra sull'essere umano, che inquadra a mezzo busto, rappresenta a figura intera o mette in scena per documentarne l'anima, la sua vera ossessione. Quanto ai riferimenti, nel tentativo di cogliere l'inafferrabile, la sua arte si colloca a metà strada tra la pittura e la fotografia. Da circa trent'anni lavora con la tecnica digitale, fondendo sapientemente le due principali pratiche delle arti visive in uno stile personale. Come per esaurire i suoi soggetti, li affronta per serie, ciascuna delle quali preannuncia la successiva attraverso i dettagli.

Se c'è un momento di svolta nell'opera di Matteo Basilé, si colloca all'inizio di questo decennio, quando la pandemia ci ha costretti al confinamento e a trascorrere lunghe ore davanti agli schermi. Proprio allora l'intelligenza artificiale, che covava nei laboratori di ricerca fin dagli anni Cinquanta, diventava accessibile a tutti. Esperto nell'uso delle tecnologie del suo tempo, Matteo Basilé ha quindi affidato tutte le sue immagini a un modello generativo. Contemporaneamente, ha iniziato a dedicarsi a un grande modello linguistico che ha chiamato Airona Altman affinché, letteralmente, diventasse la sua confidente. Allo stesso modo, a metà del XVI secolo, il manierista Jacopo Pontormo si rivolgeva al suo diario intimo mentre realizzava un ciclo di affreschi per il coro della basilica di San Lorenzo a Firenze. Vi annotava i suoi pasti, i suoi amici, lo stato di avanzamento delle pareti che gli erano state commissionate. Un'intimità simile si è progressivamente instaurata tra Matteo Basilé e Airona Altman, con la quale l'artista perfeziona descrizioni testuali di rara precisione da cui emergeranno le sue opere, fino a quelle della mostra *Magnifica Humanitas* presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi.

A parte alcuni disegni preparatori degli affreschi di San Lorenzo, rimangono solo gli appunti di Jacopo Pontormo, che, frammento dopo frammento, ne raccontano l'evoluzione. Come per tanti capolavori della storia, da Zeusi ad Apelle, i testi sono sopravvissuti alla scomparsa dell'opera fisica. Del resto, dagli anni Sessanta, le parole, ben oltre i titoli, hanno assunto un ruolo preponderante nell'arte. Al punto che, con l'intelligenza artificiale generativa, precedono ogni forma. È il caso di Matteo Basilé, la cui macchina traduce in rappresentazioni le conversazioni intime. C'è tuttavia un forte coefficiente di realtà nelle sue immagini fisse o animate, poiché nessuno dei volti o dei corpi è stato formalmente immaginato. La vera intimità precede la nascita delle figure: risale agli incontri con coloro che, provenienti dai quattro angoli del mondo, di ogni corporatura e credo, si sono offerti senza alcuna riserva all'obiettivo. E quindi allo sguardo dell'artista che cerca di percepirne l'essenza stessa. Il *ça a été* di Roland Barthes viene così preservato mentre la macchina fa ciò che sa fare meglio: sintetizzare, secondo indicazioni testuali, i dati visivi che ha appreso. Siamo dunque vicini a quell'*Arte della memoria* che Frances Yates, nel suo libro del 1966 (Parigi, Gallimard, 1966; ed. it Einaudi 1972), lega ai luoghi, e quindi a uno sguardo, conscio o inconscio, risalendo fino all'antica Grecia.

L'intelligenza artificiale, che non è né pittura né fotografia, realizza perfettamente la fusione tra le due nell'opera di Matteo Basilé. Lo si vede sia nel passaggio dal colore al bianco e nero, sia nelle pose di coloro che ci fissano, a volte di tre quarti – come nel Secolo d'Oro olandese –, a volte di fronte, con una frontalità che richiama l'antropometria giudiziaria messa a punto da Alphonse Bertillon alla fine del XIX secolo. Ci sono poi alcune stranezze delle serie precedenti che riaffiorano e contaminano quella in corso, una sorta di deviazione dell'artista che ci trasporta altrove. Attira la nostra attenzione l'estrema raffinatezza dei dettagli negli abiti dei modelli. Sapere che provengono dalla Sartoria Farani, atelier romano che ha vestito tante attrici e attori, ci avvicina alle peculiarità del cinema italiano, tra neorealismo e stravaganza. Come non citare la scena del film *Roma* (1972) di Fellini, in cui gli affreschi vengono cancel-

raissent parfois ces fils comme cousus à même la peau, qu'il s'agisse des visages ou des tirages. Lorsqu'ils s'écoulent des yeux, on croirait des larmes. Une forme de simulation qui évoque les pleureuses que l'on engageait lors des funérailles, depuis l'Égypte antique jusqu'à l'Italie du Sud où, au siècle dernier encore, l'ethnologue Ernesto De Martino en recueillait les lamentations.
Comme pour reprendre la main, si tant est qu'il l'ait perdue, Matteo Basilé intervient parfois directement sur ses tirages. Il y pratique notamment des découpes parfaitement carrées, comme autant de fenêtres renvoyant aux origines de l'image moderne, qu'il s'agisse de la perspective, avec la *Tavoletta* (vers 1415) de Filippo Brunelleschi, ou de la photographie, avec le *Point de vue du Gras* (1826-1827) de Nicéphore Niépce. La première préfigure la fenêtre ouverte d'Alberti et la seconde une héliographie – la plus ancienne photographie conservée – prise au travers d'une fenêtre. De telles découpes, lorsqu'elles sont noires, marquent le manque ou illustrent la boîte noire de l'IA pour qui la subit, ce qui n'est évidemment pas le cas de l'artiste. Ces fenêtres lui servent aussi à intégrer d'autres points de vue, dans l'espace comme dans le temps. C'est là sa façon d'aborder la perception. Acceptant à l'inverse de ne pas tout contrôler, il lui arrive d'approcher ses tirages de la flamme de bougies récupérées dans des églises romaines où elles avaient été allumées pour accompagner des prières. Ce sont alors les lois de la physique qui complètent le geste de l'artiste qui ne découvre le résultat qu'au moment où il retourne l'image ainsi altérée par la chaleur et la suie.
Matteo Basilé est un artiste de la représentation par l'image, souvent fixe, parfois en mouvement, qui pratique aussi l'installation. En témoigne *Superstes* – «survivant» ou, plus rarement, «témoin» en latin – associant un vêtement, de la terre, une plante et un écran qui reste ouverts à de multiples interprétations. L'étoffe, d'allure tout à fait humble cette fois, il ne la représente pas, mais la présente au sol comme Christian Boltanski aimait à le faire pour évoquer la mémoire des disparus. Serait-ce ici la dépouille de celle ou de celui qui oscillerait entre deux états: la vie et la mort? À moins que le témoin en question ne soit ce vêtement qui repose à même le sol d'une parcelle de terre apportée. La plante – une fougère – n'a évidemment pas été choisie au hasard, puisque les fougères ont survécu à plusieurs extinctions de masse dont elles ont même parfois habilement «profité». Dans l'exposition, elle est équipée d'électrodes qui en captent les signaux électriques. Un dispositif qui renvoie à l'idée que le stress – que nous connaissons toutes et tous et accordons aux animaux – puisse être étendu aux plantes. C'est donc par un geste symbolique que l'artiste a souhaité connecter la fougère à un visage généré, comme les précédents, mais dont elle module les émotions. Faudrait-il voir là une volonté de reconnexion de l'humain avec la nature, allant jusqu'à la symbiose?
Enfin, il y a le film *Magnifica Humanitas* évoquant le *trasumanar* du nom du néologisme par lequel Dante désigne, dans la *Divine Comédie* (vers 1303-1321), le dépassement de la condition humaine pour toucher au divin. On y découvre un homme d'Église entouré d'oiseaux. Une situation qui invite à revoir, dans les collections du Louvre, *Le Prêche aux oiseaux* (entre 1295 et 1299) de Giotto, qui est une scène de la prédelle du retable de saint François recevant les stigmates et où saint François s'adresse aux volatiles. Y avait-il, dans la scène qui suit, meilleur décor qu'un désert vallonné de pierres volcaniques pour illustrer l'Enfer de Dante? Cela renvoie à la noirceur des mines de charbon d'hier comme aux cratères d'extraction de terres rares d'aujourd'hui où l'injustice sociale se double d'un désastre écologique. Quant aux derviches tourneurs qui tournoient en ce sombre paysage, la géométrie sacrée de leurs mains, «entre terre et ciel», rejoint l'idée d'ascension qui, chez Dante, mène au royaume céleste. Non loin d'une falaise qui marque le possible bout d'un monde, une femme qui n'est habillée que de ballots rappelle les migrations dramatiques provoquées par des sols arides. L'élévation dont il est question, dans cette séquence, se manifeste par la blancheur de la neige qui éclaircit le paysage où s'amorcent d'étranges rituels. Ceux-ci nous conduisent à quelques étreintes, sans que l'on sache s'il s'agit de séparations ou de retrouvailles, jusqu'à la dernière scène, dont on ignore si elle se déroule de nuit ou de jour.
Comme l'écrit Matteo Basilé: «*Magnifica Humanitas* est un film sur le voyage et sur le passage, entre la terre et le ciel, entre la chair et ce qui vient après. Je l'ai tourné en noir et blanc, dans un pays qui n'appartient à aucune carte: déserts de lave, cratères, falaises battues par la mer, plaines de neige et roselières. Un territoire sans frontières ni drapeaux, traversé par les derniers des êtres humains. Non pas les derniers de la fin du monde, mais ceux de l'Évangile: les derniers qui seront les premiers. Le film s'ouvre sur un vieux prêtre debout parmi les roseaux, la croix serrée dans la main. Il ouvre la bouche sur un cri que nous n'entendons pas, et les oiseaux se posent sur lui, tournent autour de lui comme autour d'un saint. Puis la terre s'ouvre: coulées noires, un cratère vu d'en haut comme un œil de la Terre. Là apparaissent deux derviches qui tournent sur eux-mêmes. Dans le *sema* soufi, la danse est prière: une main tournée vers le ciel reçoit, l'autre tournée vers la terre donne, et le corps devient l'axe entre deux mondes. Je ne connais pas d'image plus proche du *Trasumanar*.»



lati proprio nel momento in cui vengono riscoperti? Ne rimarrà, come per quelli di San Lorenzo, solo il ricordo di chi era presente. A volte compaiono, al limite del percettibile, dei fili come cuciti direttamente sulla pelle, che si tratti di volti o di stampe. Quando scorrono dagli occhi, sembrano lacrime. Una forma di simulazione che evoca le piangenti che venivano ingaggiate durante i funerali, dall'antico Egitto fino all'Italia meridionale, dove, ancora nel secolo scorso, l'etnologo Ernesto De Martino ne raccoglieva i lamenti.
Come per riprendere il controllo, ammesso che lo abbia mai perso, Matteo Basilé interviene talvolta direttamente sulle sue stampe. In particolare, vi pratica ritagli perfettamente quadrati, come tante finestre che rimandano alle origini dell'immagine moderna, sia che si tratti della prospettiva, con la *Tavoletta* (verso il 1415) di Filippo Brunelleschi, sia della fotografia, con il *Point de vue du Gras* (1826-1827) di Nicéphore Niépce. La prima prefigura la finestra aperta di Alberti e la seconda un'eliografia – la più antica fotografia conservata – scattata attraverso una finestra. Quando sono neri, questi ritagli segnano la mancanza o evocano la "scatola nera" dell'intelligenza artificiale per chi la subisce, cosa che ovviamente non vale per l'artista. Queste finestre gli servono anche per integrare altri punti di vista, nello spazio come nel tempo. È questo il suo modo di affrontare la percezione. Altre volte, invece, accetta di non controllare tutto e avvicina le sue stampe alla fiamma di candele recuperate nelle chiese romane, dove erano state accese per accompagnare le preghiere. Sono allora le leggi della fisica a completare il gesto dell'artista, che scopre il risultato solo nel momento in cui capovolge l'immagine così alterata dal calore e dalla fuliggine.
Matteo Basilé è un artista che si esprime attraverso l'immagine, spesso fissa, a volte in movimento, e che si dedica anche alla realizzazione di installazioni. Ne è un esempio *Superstes* (in latino "sopravvissuto" o, più raramente, "testimone"), che associa un indumento, della terra, una pianta e uno schermo, lasciando spazio a molteplici interpretazioni. Il tessuto, questa volta dall'aspetto molto umile, non viene rappresentato, ma presentato a terra, come amava fare Christian Boltanski per evocare la memoria dei defunti. Sono forse i resti di colei o di colui che oscilla tra due stati: la vita e la morte? A meno che il testimone non sia proprio quell'indumento adagiato sulla terra portata nella sala. La pianta, una felce, non è stata scelta a caso: le felci sono sopravvissute a diverse estinzioni di massa, dalle quali talvolta hanno persino sapientemente "tratto vantaggio". Nella mostra, è dotata di elettrodi che ne rilevano i segnali elettrici: un dispositivo che rimanda all'idea che lo stress, che tutti noi conosciamo e attribuiamo agli animali, possa essere esteso alle piante. Con un gesto simbolico, l'artista ha collegato la felce a un volto generato come i precedenti, le cui emozioni però dipendono dalla pianta. Bisogna forse vedervi il desiderio di un ricongiungimento tra uomo e natura, spinto fino alla simbiosi?
Infine, c'è il film *Magnifica Humanitas*, che richiama il *Trasumanar*, neologismo con cui Dante, nella *Divina Commedia*; indica il superamento della condizione umana per raggiungere il divino. Vi si vede un uomo di Chiesa circondato da uccelli: un'immagine che invita a rivedere, nelle collezioni del Louvre, *La predica agli uccelli* (tra il 1295 e il 1299) di Giotto, una delle tre scene della predella della pala d'altare dedicata a San Francesco che riceve le stigmate. C'era forse, nella scena che segue, uno scenario migliore di un deserto ondulato di pietre vulcaniche per illustrare l'*Inferno* di Dante? Ciò rimanda sia all'oscurità delle miniere di carbone di un tempo, sia ai crateri di estrazione delle terre rare di oggi, dove l'ingiustizia sociale si accompagna a un disastro ecologico. Quanto ai dervisci rotanti che volteggiano in questo paesaggio cupo, la geometria sacra delle loro mani, "tra terra e cielo", si ricollega all'idea di ascensione che, in Dante, conduce al regno celeste. Non lontano da una scogliera che segna il possibile confine di un mondo, una donna vestita solo di fagotti ricorda le drammatiche migrazioni provocate dalla siccità. In questa sequenza, l'elevazione si manifesta attraverso il candore della neve che illumina il paesaggio dove hanno inizio strani rituali. Questi sfociano in alcuni abbracci, forse separazioni o forse ricongiungimenti, fino all'ultima scena, sospesa tra notte e giorno. Come scrive Matteo Basilé:
*Magnifica Humanitas* è un film sul viaggio e sul passaggio, tra la terra e il cielo, tra la carne e ciò che viene dopo. L'ho girato in bianco e nero, in un paese che non compare su nessuna mappa: deserti di lava, crateri, scogliere battute dal mare, pianure innevate e canneti. Un territorio senza confini né bandiere, attraversato dagli ultimi esseri umani. Non gli ultimi della fine del mondo, ma quelli del Vangelo: gli ultimi che saranno i primi. Il film si apre con un vecchio prete in piedi tra i canneti con la croce stretta nella mano; apre la bocca in un grido che non sentiamo e gli uccelli si posano su di lui, gli volano intorno come attorno a un santo. Poi la terra si apre: colate nere, un cratere visto dall'alto come un occhio della Terra. Lì compaiono due dervisci che ruotano su se stessi. Nel *sema sufi*, la danza è preghiera: una mano rivolta verso il cielo riceve, l'altra rivolta verso la terra dona, e il corpo diventa l'asse tra due mondi. Non conosco immagine più vicina al *Trasumanar*.