

L'evento immobile
Apparizioni



L'evento immobile
Apparizioni

Casa Masaccio
San Giovanni Valdarno
03.11.2012 - 28.11.2012

L'evento immobile
Apparizioni

\

Rassegna realizzata nell'ambito del progetto
di iniziativa regionale
Toscanaincontemporanea2011

\

Mostra e catalogo a cura di
Cristiana Collu
Saretto Cincinelli
Alessandro Sarri

testi di
Saretto Cincinelli
Alessandro Sarri
Elio Grazioli
Riccardo Panattoni
Rocco Ronchi
Paolo Bertetto

Realizzazione
Casa Masaccio Centro per l'arte contemporanea

Coordinamento generale
Fausto Forte

catalogo edito da
Settore8 Editoria

©Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno
©Gli autori per i testi
©Gli artisti e le gallerie per le foto

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

progetto grafico
Settore8 Srl - www.settore8.it

Finito di stampare nel novembre 2012 presso
Tipografia La Zecca - www.tipografialazecca.it

Casa Masaccio Centro per l'Arte
Contemporanea promuove la VI°
edizione della rassegna *L'evento immobile*, a
cura di Cristiana Collu, Saretto Cincinelli
ed Alessandro Sarri, che quest'anno ha per
titolo *Apparizioni*.

L'edizione di quest'anno conclude il
percorso intrapreso dalla rassegna nel
2007, con la partnership del Museo Man di
Nuoro, e proseguito lungo gli anni grazie
non solo all'impegno e alla determinazione
dei curatori, ma anche grazie alla risposta,
sempre attenta e partecipe, della comunità
dell'arte contemporanea e di un pubblico
che non ha mancato di far sentire il proprio
interesse nei confronti dei nuovi linguaggi
della contemporaneità.

L'esposizione segue le due giornate di studio
tenutesi lo scorso maggio a Firenze presso
Ex 3 Centro per l'arte contemporanea -
con interventi di Rocco Ronchi, Riccardo
Panattoni, Elio Grazioli e la presentazione
dell'opera video *Echo* di Hans Schabus - e a
San Giovanni Valdarno, con gli interventi
di Paolo Bertetto, Marco Senaldi e l'opera
video *Untitled, Vulture in the studio* di João
Onofre e contestualmente, a Casa Masaccio,
la mostra *En plein air* di Paolo Meoni.

La mostra di quest'anno si discosta
parzialmente dalle precedenti edizioni,
pur mantenendone i caratteri e la
fisionomia caratteristici, e se da un lato,
tramite le opere degli artisti selezionati
-protagonisti della scena internazionale
ed artisti emergenti- prosegue la propria
indagine su ciò che di permanente e di
fisso resiste ed insiste in ogni immagine in
movimento, misurandosi nello specifico
con il tema dell'Apparizione, dall'altro tenta
anche di contestualizzare e ricapitolare,
retrospettivamente, il complesso iter della
rassegna.

Fausto Forte
Casa Masaccio
Centro per l'Arte Contemporanea

L'evento immobile è stato e continuerà
La essere un progetto emblematico,
per certi versi anche esemplare, non solo
di proficua e reiterata collaborazione
istituzionale ma soprattutto di indagine
tematica. L'azzardo che ha sedotto tutti
coloro che hanno promosso e partecipato
a questa iniziativa è stato quello di
puntare all'approfondimento, a volte
anche ossessivo, di una ricerca che apre
continuamente nuovi versanti da esplorare.
Abbiamo tutti assunto il rischio di seguire
percorsi che potevano rivelarsi sterili, ma
non è successo, e di perseguirne altri che
erano e sono stati intensi, traboccanti e
densi di costellazioni di senso. Ci siamo
trattenuti su quanto ci sembrava necessario
dire e raccontare per cinque edizioni,
continueremmo se non fossimo consapevoli
della trappola in cui potremmo cadere. Ci
fermiamo non tanto perché intravediamo
questa possibilità ma perché quell'ossimoro
contenuto nel titolo ha dispiegato nuove
frontiere e disegnato un paesaggio con
sentieri che, da adesso in poi, vogliamo
percorrere. Rimane il metodo, controtempo
e contro il tempo, rimane l'esigenza, la
necessità o più semplicemente il desiderio di
stare a vedere il tempo che viene mentre gli
andiamo incontro e non mentre gli stiamo
appresso.

Cristiana Collu
Direttore
Museo d'arte moderna e contemporanea
di Trento e Rovereto



Chris Marker
Le Jetté, 1962

Sommario

...Post-scriptum. Note in margine a *L'evento immobile* 8
di Saretto Cincinelli - Cristiana Collu

In ordine di apparizione o la questione ipocondriaca (dell'immagine) 32
di Alessandro Sarri

Dentro il tempo 58
di Elio Grazioli

Cristalli di tempo 70
di Riccardo Panattoni

L'intuizione cieca 78
di Rocco Ronchi

Il cinema d'avanguardia e l'enigma del tempo 90
di Paolo Bertetto



Hollis Frampton
[Nostalgia], 1971

...Post-scriptum. Note in margine a *L'evento immobile*

Saretto Cincinelli - Cristiana Collu

Uno dei più grandi meriti del cinema è stato diffondere la consapevolezza che il tempo può essere dilatato e contratto. È qualcosa che mi attira moltissimo e che, certo, mi spinge a lavorare con il video
(Doug Aitken)

★

Ciò che nel corso degli anni ha assunto la fisionomia di una rassegna nasce da una singola mostra, pensata per la settimana del festival letterario di Gavoi *L'Isola delle storie*: visti i tempi di permanenza e il budget ridotto, elementi controbilanciati dalla disponibilità di uno spazio espositivo appena ristrutturato e da una adeguata strumentazione tecnica, fu ipotizzata una *video-esposizione* in cui film e video occupassero ciascuno il proprio spazio come immagini plastiche in movimento. Fu questa opzione forse a condurre verso opere che mantenevano la loro fisionomia per un tempo piuttosto lungo, come quelle di Sabrina Mezzaqui, Ursula Mayer, Hans Op de Beeck, Patrick Jolley-Rebecca Troste-Inger Lise Hansen, Adrian Paci, Rossella Biscotti, Carl Michael von Hausswolff-Thomas Nordanstad o come le video installazioni di Daniela De Lorenzo e di Massimo Barzagli-Luisa Cortesi. La caratteristica delle opere, tendenzialmente statiche, suggerì il titolo *L'evento immobile*, e quasi a presagire, inconsapevolmente, un futuro per l'operazione, quest'ultimo fu accompagnato dalla specificazione *Contrattempi*.



L'evento immobile. Contrattempi
Gavoi, Casa Lai, 2007

L'anno successivo, con *Incantamenti*, edizione che inaugura la proficua e costante collaborazione con Casa Masaccio, *L'evento immobile* comincia ad assumere l'identità di una rassegna, che mantenendo sottotraccia i caratteri e la fisionomia propri della prima edizione, sarà via via caratterizzata da una serie di elementi costanti: la serrata priorità accordata alla tematizzazione della temporalità inscritta nell'immagine in movimento, la tendenza ad accostare artisti diversi per generazione, nazionalità, carriera e poetiche, la presentazione di alcuni lavori storici e 'pionieristici'... Una rassegna che, nel corso del tempo, ha potuto contare sulla collaborazione di istituzioni, associazioni no-profit e gallerie private che ne hanno ospitato singole iniziative, cooperando alla loro realizzazione: il già ricordato festival *L'Isola delle storie*, Gavoi; l'Asolo International Art Film Festival; Villa Romana, Firenze; Spazio K e Galleria Gentili Prato; Ex 3, Firenze; Museo della Basilica di S. Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, DryFoto e galleria Die Maurer, Prato, e ovviamente il Man di Nuoro.

Merito di quella prima edizione non fu realizzare una mostra dedicata alla rinnovata attenzione per cinema e video che, varie esposizioni, a partire da *L'effct cinéma*, avevano già sondato con mezzi maggiori e da luoghi più prestigiosi, tematizzando ciò che sarà via via definito come *cinema d'esposizione*, *postcinema* ecc.¹, quanto forse la tempestività nel riconoscere in una serie

1) Oltre a *L'effct Cinéma*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, ricordiamo fra le altre, per limitarci all'ambito europeo: *Moving Images*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Lipsia, 1999; *Cinema Cinema Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1999; *Moments in Time: On Narration and Slowness*, Lenbachhaus Kunstbau München, 1999; *Between Cinema and a Hard Place*, Tate, Londra, 2000; *Future Cinema*, ZKM, Karlsruhe, 2003; *Videodreams: Between the Cinema and the Theatrical*, Kunstmuseum Graz, Graz, 2004; *Beyond Cinema: The Art of Projection*, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwartskunst, Berlino, 2006.

L'evento immobile Contrattempi

Gavoi, 2007

Promosso da
Museo Man - Nuoro

Cura
Cristiana Collu, Saretto Cincinelli

Testi in catalogo
*Saretto Cincinelli - Cristiana Collu, Lucia Farinati,
Alessandro Sarri*

Artisti
*Sabrina Mezzaqui, Hans Op de Beeck,
Adrian Paci, Daniela De Lorenzo, Ursula Mayer,
Massimo Barzagli - Luisa Cortesi, Rossella Biscotti,
Patrick Jolley - Rebecca Trost - Inger Lisa Hansen,
Carl Michael von Ausswolff - Thomas Nordanstad*



Daniela De Lorenzo
Dammi il tempo!, 2007

Massimo Barzagli - Luisa Cortesi
La casa assente, 2006

Sabrina Mezzaqui
Campo sportivo, 2003

Adrian Paci
Turn On, 2004

Rossella Biscotti
Patricia e Antonio, 2002

Ursula Mayer
Interiors, 2007

Hans Op de Beeck
All together now..., 2005

Patrick Jolley - Rebecca Trost - Inger Lise Hansen
Here After, 2004

Carl Michael von Hauswolff - Thomas Nordanstad
Hashima, 2002

Rossella Biscotti
Cesar, 2001



di opere, video e cinematografiche -maturate in quell'ambito artistico- e realizzate nei primi anni del nuovo secolo, una sorta di cifra sotterranea, capace, al di là dei temi trattati, di accumunarle e riconnetterle a ricerche che storicamente si erano proposte di indagare, sia pur secondo un andamento carsico, il rapporto movimento/immobilità.

Il legame tra immagine mobile/immagine in movimento può infatti essere considerato come lo snodo principe che, sin dalle origini, scava dentro a quel mutevole territorio di confine, che mantiene in stretta relazione fotografia, cinema e arte contemporanea e che, secondo una linea discontinua, conduce dalle pionieristiche ricerche di pre-cinema (Marey, Muybridge) ai film delle avanguardie storiche, ai radicali esperimenti di Andy Warhol, Michael Snow o Chris Marker e a tutto un filone del cinema sperimentale, senza ovviamente tralasciare le fondamentali ricerche che dalla nascita del videotape giungono sino ai video digitali dei nostri giorni.

Come precocemente evidenziato da Raymond Bellour, infatti, molte delle odierne acquisizioni relative alla natura dell'immagine audiovisiva contemporanea sono dovute proprio al ruolo di *passer* svolto dal video: “... la grande forza dell'arte video è, è stata e sarà, di aver dato vita a dei passaggi. ... Passaggi ... tra mobile ed immobile, tra l'analogia fotografica e quel che la trasforma. Passaggi, corollari che incrociano questi 'universali' dell'immagine senza coincidere esattamente con essi”. Passaggi che identificano la “natura stessa di un medium capace di integrare e trasformare tutti gli altri”, un medium che ha cambiato profondamente il nostro senso della realizzazione, comprensione e percezione delle immagini.

La progressiva introduzione di film e video nel dominio delle arti plastiche, che va di pari passo con la digitalizzazione delle immagini, ha concorso a modificare la tradizionale condizione spettatoriale imposta dalla visione del film in sala, segnando così una cesura fra due tipi di ricezione: l'una statica e passiva, contraddistinta dall'immobilità e dall'immersione nel buio, e l'altra attiva, mobile e discontinua, che connota l'attuale fruizione in musei e gallerie d'arte, marcando un mutamento di paradigma nella ricezione delle immagini audiovisive in movimento. Un mutamento iniziato, per così dire in sordina, con la diffusione di massa di vhs e dvd che, permettendo il rewind, l'accelerazione, l'arresto sull'immagine, ha contribuito -anche nel quotidiano- a farci pensare, per la prima volta, al film come a qualcosa di “manipolabile”, inaugurando una nuova dinamica della visione, segnata dal passaggio dalla proiezione alla consultazione illimitata che, come scrive Païni, trascina con sé una variazione dell'interpretazione: “on ne voit pas le même film, selon qui l'est projecté ou consulté”.

Questo mutamento viene precocemente portato in primo piano dalla videoinstallazione *24 Hours Psycho*, 1993, di Douglas Gordon, la cui origine, stando alle dichiarazioni dello stesso artista² - è parzialmente debitrice del mutato clima di visione e ricezione del film, divenuto nel tempo -grazie anche ad essa- un oggetto d'esposizione come un altro.

Alla semplicità estrema dell'idea -una sorta di ready-made *aidé*- corrisponde un'opera altamente sofisticata. Gordon, sottolinea Dubois, « *repréend le film Psycho (...) pour l'exposer (pas seulement le projeter) dans un espace et une institution d'art. Il l'expose même integralment (dans son intégralité) mais pas dans son intérêt puisqu'il lui fait subir une distorsion fondamentale, sous la forme d'un ralenti extrême de l'image...* » Al centro dell'operazione non c'è più il film, la suspense, la narrazione, ma l'esperienza ricettiva basata sulla durata della percezione e persino sulla pazienza dello spettatore. « *La lenteur de cette projection métamorphose complètement la sensation visuelle du film, que l'on (re) découvre dans les plus infimes détail, dans la plasticité de chacun de ses plans et de ses mouvements décomposés. L'expérience est autant plastique que temporelle: on a l'impression de voir Psycho ... comme si on ne l'avait jamais vu... Chaque geste, chaque expression du visage, chaque action se trouve quasiment analysée, 'scrutée contemplativement'; on y découvre mille facettes insoupçonnées, invisibles, qui nous sont ainsi révélées dans et par l'épaisseur du ralenti* ». Gordon sembra così innescare « *une expérience analytique métaperceptive où l'acte de voir des images est lui-même interrogé. Voir un 'film exposé', ce n'est pas le revoir, c'est le voir (ou l'entendre) autrement, et donc c'est s'interroger sur cette altérité* ».³

L'evento immobile si inserisce in questo rinnovato clima di diffusione e ricezione dell'immagine audiovisiva in movimento, caratterizzandosi, sin dall'inizio, come una videoesposizione che fa della contaminazione e del passaggio fra immagini di diversa natura, più che della ricerca sullo specifico di un medium, la sua cifra essenziale. Diversamente da altre mostre il suo focus non appare però esclusivamente centrato sull'effetto cinema, né sembra esaurirsi nel pur ineludibile confronto fra cinema-video e pittura-fotografia, ma si colloca più sul versante dell'immagine-tempo che non su quello dell'immagine-movimento.

² Ricorda Gordon: “Ero nella camera di mio fratello, giocando con il videoregistratore e con le cassette che mi trovavo sottomano. Per terra ce n'era una, si trattava di *Psycho*, e quando la vidi pensai 'fantastico, Five minutes *Psycho*, sarebbe veramente eccezionale'. Così provai a guardare *Psycho* in fast forward, ed era abbastanza interessante, e poi provai a fare l'inverso /.../ cominciai a guardarlo in slow ... e questa è veramente l'origine dell'idea: più lo guardavo in slow motion, più mi rendevo conto di quanto potesse essere interessante”.

³ Philippe Dubois, *Un effet Cinéma dans l'art contemporain*, Cinéma & Cie. International Film Studies Journal, n.8 (2006) pp.20-21

L'evento immobile
Incantamenti

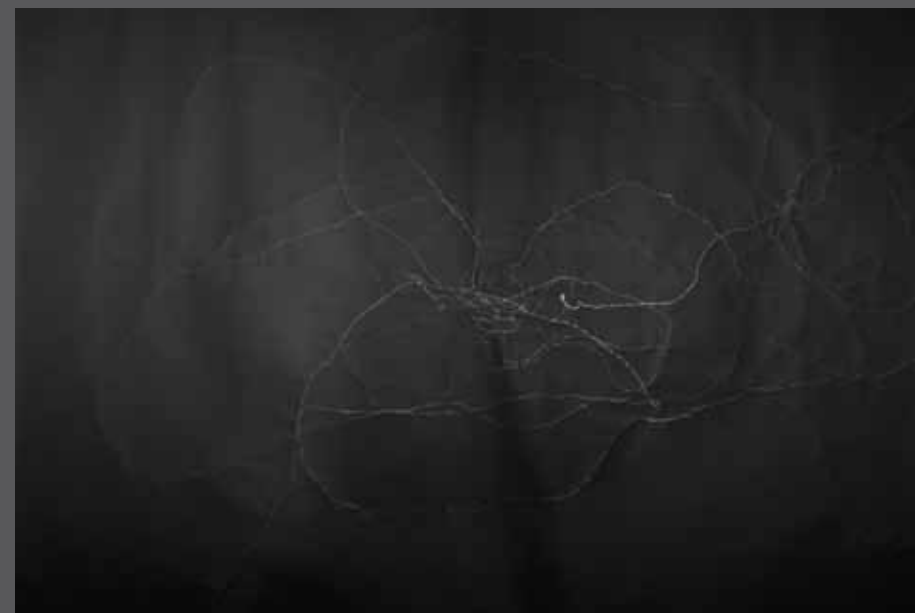
Gavoi, 2008

Promosso da
Museo Man - Nuoro
Casa Masaccio, - San Giovanni Valdarno

Cura
Cristiana Collu, Saretto Cincinelli

Testi in catalogo
Saretto Cincinelli, Alessandro Sarri

Artisti
*Emanuele Becheri, Mark Lewis, Christiane Löhr,
Jorge Molder, Andrea Santarlasci, Sophie Whettnall,
Farid Rahimi, Kan Xuan.*



Sophie Whettnall
Over the Sea, 2007

Andrea Santarlasci
Un po' di finito infinito, 2007

Mark Lewis
Algonquin Park, Early March, 2002

Emanuele Becheri
Senza titolo (Shining), 2007

Jorge Molder
Linha do Tempo/Timeline, 2000

Christiane Löhr
Kleine Kuppel - Graskuppel - Flache Kuppel, 2008

Farid Rahimi
Devero, 2006

Kan Xuan
In Focus, Out Focus, 2007



L'immobilità, che l'ossimoro del titolo cerca di declinare, non appare infatti immediatamente riducibile alla staticità della camera o del soggetto ripreso ma, più in generale, a quella che potremmo definire una dimensione *in meno* dell'immagine in movimento, una dimensione che, venendo a mancare, finisce per ripercuotersi *après coup* sull'espressività di opere che si sottraggono volontariamente all'eloquenza e alla prevedibilità che caratterizza l'attuale uso del linguaggio audiovisivo.

Una dimensione (*in meno*) capace di inaugurare una visione dell'opera che tende a far sentire nel flusso di immagini e di suoni che caratterizza un'immagine mobile la presenza incessante di una frattura diastematica, di un intervallo costitutivo che, sottotraccia, svela l'azione formativa del tempo nel processo compositivo.

Film e video proposti nelle varie edizioni de L'evento immobile cercano, in maniera sempre diversa, di sottrarre il tempo dall'orizzontalità della cronologia rappresentativo-narrativa, per porre l'accento non solo su ciò che è rappresentato, ma anche sul processo di rappresentazione. L'intento è quello di far emergere una dimensione temporale che non si esprime estensivamente, ma si dispiega intensivamente attraverso apparizioni, epifanie, choc, sospensioni, silenzi. Non il tempo cronologico, né solamente quello chiuso della diegesi, ma quello che avvertiamo nella consapevolezza del passaggio, dello scarto e del movimento estatico tra immagini, o nell'attesa e nella sospensione del loro rapporto. È in questo gioco di protenzioni e ritenzioni che il flusso della visione sente su di sé l'irruenza dell'intervallo, come momento di sospensione/apparizione e anacronismo assoluto, in cui il lontano si incontra con il vicino, il dentro con il fuori, la rappresentazione con il rappresentato, la cosa vista con l'atto del vedere, il dato con il costruito, la presenza con l'alterità.

La presenza di una frattura diastematica, che rende performativa, nel processo compositivo, l'azione del tempo, emerge, in modo più e meno evidente, in tutte le edizioni della rassegna, a cominciare da *Contrattempi*.

In tutte le opere della prima edizione, infatti, una qualche dimensione tipica del 'cinematografico' del 'fotografico' o del 'pittorico', con maggiore o minore radicalità tende, a dissolversi ma, come in un gioco in cui chi vince perde, esse paiono guadagnare dall'economia che le caratterizza, un'economia che, paradossalmente, finisce per restituire un *surplus* di presenza alle immagini di partenza, come nei video-haiku di Sabrina Mezzaqui (*Campo sportivo*, 2003), negli elaborati ritorni della narrazione su se stessa di Ursula

Mayer (*Interiors*, 2007) o di Hans Op de Beeck (*All Together Now...*, 2005), nel reciproco rimandarsi di presenza-assenza inscenato dal passaggio fra immagini di diversa natura di Massimo Barzagli-Luisa Cortesi, (*La casa assente*, 2006) nel ricorso al contrattempo che caratterizza le pose di Daniela De Lorenzo (*Dammi il tempo*, 2007) nelle mute autopresentazioni che fondano i videoritratti di Rossella Biscotti (*Patricia e Antonio*, 2002) nella staticità severa e metaforica dei *tableaux vivants* collettivi di Adrian Paci (*Turn On*, 2004) negli interni ed esterni disabitati ma fortemente evocativi di Patrick Jolley-Rebecca Trost-Inger Lisa Hansen (*Here After*, 2004) e/o di Carl Michael von Osswald-Thomas Nordstad (*Hashima, Japan*, 2002).

La centralità della dimensione temporale è posta in primo piano anche in *Incantamenti*, che tende ad allargare la propria sfera d'attenzione anche verso altri media (disegno, fotografia, scultura), con l'intento di porre in risonanza *forma fluens* e *fluxus formae* (R. Pierantoni). Se molte opere della prima edizione chiamavano in causa un effetto di immobilità, mostrandoci dei *tableaux vivants* del movimento, alcune di quelle della seconda sembrano piuttosto alludere, tramite l'idea di stratificazione, reiterazione, traccia e specularità, a quel che potremmo definire un'implicita e potenziale *movenza dell'immagine*. Movenza all'opera sia nei lavori plastici di Emanuele Becheri che, come una sorta di fotografia a lentissima risoluzione temporale, registrano ed esibiscono i resti di scie madreperlacee, tracciati di chiocciole colte nella fuoriuscita da un terreno sentito come innaturale, sia nei rispecchiamenti e nella *mise en abîme* dei disegni integrati nei mobili-scultura di Andrea Santarlasci, che nella loro reiterazione danno vita al paradosso di una estensione interminabile sigillata in uno spazio limitato.

La metamorfosi immobile che libera e nello stesso tempo ancora l'evento al suo già-stato o all'imminenza del proprio accadere, viene indagata, in questa edizione, anche attraverso l'accostamento di alcuni procedimenti generativi iscritti nel cuore stesso delle opere: il fuori fuoco, le cui interminabili modulazioni animano l'immobilità del soggetto abietto di Kan Xuan non mostrandoci la messa a fuoco di un'immagine ma l'immagine di una messa a fuoco; lo zoom, che in *Algonquin Park, Early March* di Mark Lewis si configura come un falso movimento, un ingrandimento in cui ciò che è raggiunto alla fine, proprio come in una sfocatura, è già implicitamente contenuto, *in absentia*, nel dettaglio iniziale; il fermo immagine, all'opera nelle videoanimazioni immobili di Farid Rahimi, che produce l'azzeramento della narrazione, convogliando l'attenzione dello spettatore, più che sul soggetto, sul mistero e l'ambiguità dell'immagine e della sua genesi; la ripetizione differente, la reiterazione di un gesto o di un'azione, simili e sempre diversi,

Promosso da

Lo sguardo ostinato

Casa Masaccio - Pieve di San Giovanni Battista, 2009

Promosso da

*Casa Masaccio - San Giovanni Valdarno
con la partnership del Man - Nuoro*

Cura

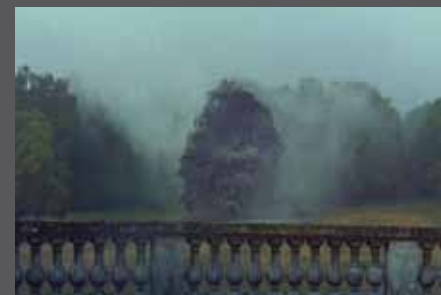
Cristiana Collu, Saretto Cincinelli

Testi in catalogo

Saretto Cincinelli-Cristiana Collu, Alessandro Sarri

Artisti

*Emanuele Becheri, Yael Davids, Cyprien Gaillard, Carlos
Garaicoa, Carlo Guaita, Sejla Kamic, Ange Leccia, Paolo
Meoni, Ane Mette Hol, Adrian Paci, Cristiana Palandri,
Luca Rento, Guido van der Werve*



Cyprien Gaillard

Real Promenade of Fictive War, 2004

Sejla Kamic

Dream House, 2002

Adrian Paci

Centro di permanenza temporanea, 2007

Guido van der Werve

*Nummer acht, Everything is going to be
alright, 2007*

Carlo Guaita

*senza titolo (Dagherrotipi), 2009
(particolare)*

Paolo Meoni

Dusty Faces, 2009

Ange Leccia

La mer, 2001

Luca Rento

perdutamente, 1 agosto 2004 07.34.08

Ane Mette Hol

Untitled (Large reproduction of photocopy), 2002

Yael Davids

Face, 2000-2001

sommandosi alla messa in *loop* dell'immagine, producono *l'incantamento* di un evento che finisce per trasformarsi in ritmo in *100 times*, 2003, di Kan Xuan e *Shadow boxing*, 2004 di Sophie Whettnall e *Linha do tempo* 2001 di Jorge Molder.

In *L'evento immobile. Lo sguardo ostinato* l'intento è ancora quello di far chiarezza intorno a un'idea di narrazione implosa, confrontando ed incrociando l'immagine fissa della foto e della pittura con l'immagine in movimento, concentrandosi in particolare sul rapporto tra *l'eterno presente* dell'immagine video o cinematografica e il *già stato* del tempo fermo, sigillato, di un'opera plastica. La mostra muove anche dalla volontà di indagare quella zona intermedia, nata dalla separazione disciplinare tra fotografia e cinema, in cui sono fiorite ricerche e sperimentazioni, la cui fertile ambiguità si fonda su scambi reciproci e spesso indecidibili fra fissità e movimento, rafforzatasi negli ultimi anni con l'affermazione delle nuove tecnologie digitali, che hanno amplificato una prossimità che potremmo ormai definire costitutiva della ricerca artistica contemporanea.

Bellour osserva come il video abbia consentito il passaggio ad un altro tempo dell'immagine: come se la plasmabilità che il digitale di per sé permette avesse reso di nuovo inevitabile la ridefinizione di un rapporto fra immagine in movimento e pittura. Le caratteristiche proprie ai due diversi regimi di rappresentazione si trovano entrambe messe in questione, assieme all'orizzonte delle nostre aspettative, nelle immagini statiche e silenziose di Luca Rento che, incastonate in bianche cornici minimaliste, presentano indiretti richiami al fantasma della pittura, la cui ricezione in quanto tale viene però messa in crisi non appena vi compare, sia pure impercettibilmente, il movimento; il "paesaggio sublime" svolge un ruolo determinante anche in *Nummer acht, Everything is going to be alright* (2007) di Guido van der Werve, in cui a turbare la staticità della visione è ancora una volta l'inserzione silenziosa di un movimento percepito come un paradossale avanzare *sur place*; ancora, i paesaggi della pittura romantica sono il punto di partenza anche di *Real Remnants of Fictive Wars* di Cyprien Gaillard, ed anche in questo caso l'intervento dell'artista (attraverso l'uso di estintori che liberano una spessa nube tossica di fumo bianco) è finalizzato a mettere in discussione il processo di rappresentazione, cancellando l'immagine del paesaggio l'artista lo rivela in una dimensione più profonda. Una visione de-naturalizzata, astratta, da cui sembra essere evaporato ogni elemento rappresentativo, è componente portata in primo piano sia nel video *La mer* di Ange Leccia, sia in alcuni *frottage* di Carlo Guaita, e ad accomunare entrambi gli artisti interviene anche una esemplare economia espressiva mirante ad una sospensione e ad

un incantamento del tempo; una "modificazione dello sguardo" è richiesta nel video *Temporale*, di Emanuele Becheri, in cui l'incantamento sembra prodursi dal reiterare ad infinitum un frammento di quotidiano, o in quello di Sejla Kamerić, un'opera che oscillando fra pittura, fotografia e video, mostra l'immagine di una tipica baracca di un campo profughi della regione di Sarajevo, che pare fluttuare tra paesaggi sempre diversi restando ostinatamente identica a se stessa.

In *Annunciazioni* le opere in mostra (video, fotografie, installazioni site-specific) si misurano con uno dei topoi pittorici più tradizionali e problematici, nonché di più difficile decrittazione, quello appunto dell'Annunciazione, tramite uno sguardo obliquo che nel luogo del confronto pare dissolversi, ritrarsi⁴. A far da collante tra i diversi lavori, più che un rimando diretto al topos tradizionale, è la comune dimensione incoativa che collega indissolubilmente l'immobilità di un evento al suo annuncio. In effetti, più che la ripresa canonica di un tema, il focus di questa edizione appare incentrato su ciò che potremmo definire un *dispositivo annunciativo*, l'ostinarsi di uno sguardo dove sembra non accadere niente, la paradossale sutura di temporalità e spazialità impossibili, unificate e sdoppiate allo stesso tempo e, in breve, la messa in scena di un'impossibilità. *Uncentimetrocentoanni, 12 gennaio 2010 14.20.00* (2010) di Luca Rento è un video costituito da un'unica inquadratura dove sembra non accadere nulla, ma in cui la solitaria figura dell'artista, immobile all'interno di una grotta, sembra cedere il ruolo di protagonista al cadere di una goccia. Nella sapiente costruzione dell'immagine, l'opera si configura come una sorta di *Annunciazione* laica che separa e mette in relazione due temporalità divergenti, quella della goccia e quella dell'uomo che paiono elidersi a vicenda. *Reconstruction du jardin delectable* (2008) di Carolina Saquel, raffigura l'instancabile moto di una macchina da presa, che perlustra una figura topica di molte annunciazioni: il giardino, luogo che l'inesausto moto 'a perdere' tende a trasformare in un labirinto senza via di uscita. *Album Havana* (2007) di Kim Sooja, è un video in cui non si mostrano persone, ma sagome intenzionalmente sfumate che progressivamente diventano sempre più astratte fino al punto di svanire e non lasciare altro che il passaggio della luce e del tempo. Prendendo dichiaratamente le mosse dall'*Annunciazione con Sant'Emidio*, 1486, di Carlo Crivelli, *While She Waits for the Light* (2009) di Megan e Murray McMillan, mostra attraverso un modulo prospettico

⁴ Se infatti eccettuiamo il riferimento esplicito all'Annunciazione di Filippo Lippi in San Lorenzo (Firenze) di Serge Domingie e quello molto libero ma puntuale di Megan e Murray McMillan all'Annunciazione con Sant'Emidio di Carlo Crivelli e l'implicito, duplice, metaforico omaggio reso da Massimo Bartolini all'Annunciazione di Beato Angelico, nessuna delle opere in mostra appare geneticamente riconducibile a questo importante topos della storia dell'arte.

L'evento immobile
Annunciazioni

Casa Masaccio / Museo della Basilica di S. Maria delle
Grazie / Pieve di San Giovanni Battista, 2010

promosso da
Casa Masaccio San Giovanni Valdarno
con la partnership del Man Nuoro

Cura
Cristiana Collu, Saretto Cincinelli, Alessandro Sarri

Testi in catalogo:
Saretto Cincinelli - Cristiana Collu, Alessandro Sarri,
Michela Martini

Artisti
Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Massimo Bartolini,
Emanuele Becheri, Elie Cristiani, Daniela De Lorenzo,
Serge Domingie, Kim Sooja, Yaron Lapid, Megane
e Murray Mc Millan, Noëlle Pujol, Luca Rento,
Carolina Saquet, Ruth Scott



Ruth Scott
Lashing, 2008

Kim Sooja
An Album: Havana, 2007

Yaron Lapid
Arcadia, downtown, 2009

Megan e Murray McMillan
White She Waits for the Light, 2009

Carolina Saquet
Pentimenti, 2004

Serge Domingie
Senza Titolo [particolare], 1993

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla
Deadline, 2007

Emanuele Becheri
Glas, 2009

Noëlle Pujol
Animaux entre eux, 2009

Daniela De Lorenzo
Lei, 2002



appositamente costruito, la successione delle varie tappe della devoluzione spazio-temporale, anche e soprattutto in riferimento alla questione cruciale della luce. *Lei* (2002) di Daniela De Lorenzo è un dittico fotografico dove due figure, che nascono originariamente come autoritratti, paiono accomunate da una scena assente, che tuttavia non contraddice il loro isolamento. Come in un'annunciazione siamo posti di fronte a una riunione che separa, ad una temporalità ferma, spazializzata, che richiama uno stallo tensivo, un dinamismo statico. In *Glas* (2009) di Emanuele Becheri, l'icona si manifesta solo al prezzo della sua sparizione, del suo immediato trasformarsi in traccia evanescente. Con l'impraticabile afferramento dell'immagine l'artista ci mostra, tramite la trasformazione della vista in visione e dell'apparenza in apparizione, che non esiste esperienza pura, piena e senza vuoti; ci fa vedere che, a determinate condizioni, c'è dell'irrapresentabile in ogni immagine.

L'ultima edizione di *L'evento immobile. Sfogliare il tempo* segna una sorta di ritorno alle origini, sia nella selezione delle opere, esclusivamente cinematografiche e video, sia nella scelta di alcuni lavori seminali, quali *La jetée* di Chris Marker e (*nostalgia*) di Hollis Frampton, come punti di partenza attraverso cui indagare la temporalità dell'immagine in movimento e il legame soggiacente la dialettica tra immagine immobile e immagine dinamica.

La paradossale coincidenza tra immagine statica e immagine mobile emerge in differenti modalità ad esempio in *After Day and Night* di Ane Mette Holl, in cui tempo rappresentato e tempo di rappresentazione coincidono quasi senza scarto, a creare una sorta di effetto di fissità che sin dall'inizio scaturisce da un'immagine in continua impercettibile mutazione; in *Breathless*, 2009, di Katharine Segura Harvey, ove il tentativo di ricondurre l'immagine video verso la stasi avviene attraverso una serie di inquadrature fisse e "vuote" che, nel loro eludere ostinatamente la centralità del personaggio, finiscono per configurarsi come successivi *decadrage*; o ancora in *Movie Goer* (2004) o *A Fraction of a Second Earlier* (2009) di Alexandra Navratil, in cui prepotente emerge il confronto tra l'è stato del tempo immobile, congelato, della fotografia o la fissità artificiale del diorama, e il *sempre ora* del video che, in questo caso, non fa altro che rianimare contraddittoriamente questo è stato tramite un falso movimento che ne salvaguarda l'effetto di fissità; o infine in *Silent stories* (2006) di Jutta Strohmaier, in cui nelle transizioni aperte fra immagini statiche e immagini in movimento si inseriscono resti o avanzi di una narrazione che non giungerà mai a compimento, quasi fosse sigillata, assieme ai suoi personaggi, in una sorta di intervallo temporale.

Un tempo incongruo, dimenticato, posto per così dire fra parentesi, colto più per i suoi effetti che per la sua durata, costituisce la dimensione prima di *Unbend*, 2006 di Paolo Meoni; una temporalità in stato d'arresto, una sorta di fuori-tempo, che implica una cronologia che non accumula, non iscrive, non si totalizza, un tempo in-finito, emerge anche dalla reiterazione di un gesto che sembra rimangiare o annullare se stesso nell'istante in cui si compie, in *Sur face (mirrors)* di Margot Quan Knight.

La prospettiva di un tempo immobile, diviso, fratturato, prodotto dall'effetto di fissità, è testimoniata da *La jetée* di Marker e dai fotofilm di Drivas, Pratschke & Hámos, che inscenano una dialettica in stato d'arresto tra immagine statica e dinamica, in cui il fotogramma non si dissolve, come nel cinema, per dar vita al movimento, ma permane ostinatamente in se stesso. Iniettando nell'irrealtà del movimento cinematografico la realtà dell'immagine fotografica, tali lavori mostrano, in proiezione, la mirabile opera di indebolimento cui gli artisti hanno sottoposto (tramite l'incantamento del "sempre ora" e la dinamizzazione del "è stato") i confini di cinema e foto.

Gli innumerevoli slittamenti di senso originati dall'incontro tra il tempo filmico e il tempo fotografico sono proposti in *Rewind* di Paolo Meoni e in (*nostalgia*) di Hollis Frampton, in cui la fotografia rivendica, in negativo, la sua materialità di oggetto cartaceo: difatti essa è soggetta ad un processo di distruzione filmato in tempo reale sino alla sua totale riduzione in cenere. Lasciando che il supporto continui a decomporsi sotto gli occhi dell'osservatore, Frampton ottiene il paradossale risultato di infondere all'immagine statica una sorta di movimento residuale che sembra riportarla in vita prima della sua definitiva dissoluzione.

L'evento immobile
Sfogliare il tempo

Casa Masaccio / Palazzo d'Arnolfo, 2011

promosso da
Casa Masaccio San Giovanni Valdarno
 con la partnership del Man Nuoro

Cura
Cristiana Collu, Saretto Cincinelli, Alessandro Sarri

Testi in catalogo
*Saretto Cincinelli, Alessandro Sarri, Gusztav Hámos -
 Katja Pratschke -Thomas Tode, Sergio Vitale, Rinaldo
 Censi, interviste agli artisti a cura di Martina Bartalini*

Artisti
*Chris Marker, George Drivas,
 Katja Pratschke & Gustáv Hámos, Ane Mette Hol,
 Emanuele Becheri, Paolo Meoni, Alejandro Moncada,
 Margot Quan Knight, Rob Carter, Alexandra Navratil,
 Arnold von Wedemeyer, Jutta Strohmaier, Kathrin Sonntag,
 Katherine Segura Harvey, Alexandros Papathanasiou*



George Drivas
Case Study, 2007
Katja Pratschke & Gustáv Hámos
Rien ne va plus, 2005
Ane Mette Hol
After Day and Night, 2010
 (particolare)
Emanuele Becheri
Time out of joint, 2008
Jutta Strohmaier
Silent story, 2006

Margot Quan Knight
Sur face (mirrors), 2009
Arnold von Wedemeyer
The Cabin (on-time, still life IV), 2009
Alexandra Navratil
A Fraction of a Second Earlier, 2009
Rob Carter
Stone on stone, 2009
Katherine Segura Harvey
Breathless, 2009

Alejandro Moncada
Circa, 2005
Alexandros Papathanasiou
Here Is Always Somewhere False, 2010
Kathrin Sonntag
Tango, 2006
 Courtesy Galerie Kamm

*

Sfogliando a ritroso i cataloghi delle diverse edizioni, appare chiara non solo una sostanziale unità di intenti nella progettazione ma anche una certa similitudine fra le tipologie delle opere proposte, un po' come se invece di assistere a successivi capitoli di una storia queste si configurassero come una sorta di variazioni e approfondimenti sul tema, una sorta di ripetizione differente: al punto che alcune opere presenti in una edizione avrebbero potuto figurare perfettamente anche in un'altra, senza perdere la loro pertinenza. L'intento de *L'evento immobile* non è stato infatti quello di costringere le opere in un'interpretazione univoca, di modularsi attorno alla ricerca di un nucleo caratterizzato da una astratta esemplarità teorica, quanto piuttosto quello di mettere in luce la fertilità *di un terreno di ricerca* in cui proliferano ipotesi maggiormente metaforiche e persino apparentemente contraddittorie.

Trattandosi di un terreno la cui fertilità risulta praticamente inesauribile, consideriamo paradossalmente compiuto, proprio perché incompatibile, il nostro reiterato e necessariamente parziale accostamento a un tema in contornabile.

Il vertiginoso sviluppo delle tecnologie digitali ha infatti raggiunto un tale livello di perfezione da rendere ormai praticamente impossibile stabilire qualsivoglia confine tra immagine statica e dinamica, contribuendo con ciò a dissolvere le ormai obsolete distinzioni moderniste che contrapponevano il mondo dell'immagine statica a quello dell'immagine in movimento.

Nella proiezione digitale l'immagine statica non rappresenta altro che uno stato liminale dell'immagine in movimento. Nella sua modalità predefinita il segnale video è, infatti, in continua evoluzione: ogni 25° di secondo, l'immagine si rinnova, sia che si tratti di un'immagine fissa sia che si tratti di un'immagine mobile; dunque nel caso di una foto analogica convertita in segnale digitale, essa pur mantenendo la sua fissità, risulterà comunque continuamente aggiornata. L'immagine statica può ormai essere rubricata come un caso particolare dell'immagine in movimento: si tratta di una

paradossale immagine in movimento che non si muove; la stasi dell'immagine risulta sempre temporanea, poiché quest'ultima può essere rianimata in qualsiasi momento.

La fissità finisce così per indicare non più la qualità immanente di un determinato medium, quanto piuttosto e semplicemente una modalità di visualizzazione opzionale del segnale video. In altre parole: la stasi e il movimento divengono semplici modalità alternative e mutevoli di un unico segnale elettronico.

Come sottolinea Dubois⁵, *“per effetto del video agli inizi e in seguito soprattutto del digitale, gli ordini temporali dell'immagine si sono notevolmente elasticizzati ... L'opposizione dichiarata (tra immobilità e movimento) si è trasformata in modulazione. Una delle caratteristiche più rilevanti delle modalità contemporanee dell'immagine, è certamente quella di cambiare costantemente la velocità, di passare da un ordine di tempo a un altro senza soluzione di continuità, senza interruzioni né cambiamenti di natura. Oggi lo scorrimento non si contrappone più radicalmente alla fissità ... L'istante non è più il contrario della durata, così come il movimento non è più la negazione dell'immobilità. Non abbiamo più a che fare con 'la fotografia contro il cinema', ma siamo passati oltre. ... Siamo entrati nell'era del cambiamento di velocità permanente dell'immagine, a prescindere dalla sua 'natura'. Dall'opposizione radicale (la negazione reciproca) siamo passati all'inclusione reciproca. L'immobilità (apparente) è concepita come una forma di movimento, l'istante come una forma di durata. Ed è così che si dischiudono per la percezione, i paradossi delle immagini contemporanee”* [...] *“Siamo entrati in un'era che è al contempo 'post-fotografica' e 'post-cinematografica', in cui il tempo e il movimento sono diventati forme di elasticità dell'immagine e non sono più un dato di fatto (una volta per tutte) di essa. Al di là della 'fotografia' e del 'cinema', l'immagine contemporanea fabbrica il proprio tempo, esattamente come si lavora un materiale, ed è questa materia-tempo dell'immagine che si offre direttamente alla percezione dello spettatore.”*

⁵ Philippe Dubois, *La materia-tempo e i suoi paradossi percettivi nell'opera di David Claerbout*, in David Claerbout, cat. della mostra a cura di S. Cincinelli, Mart, Rovereto 2012, pp. 62-64.



L'evento immobile. Sfogliare il Tempo
Katharine Segura Harvey
Breathless, 2009
Veduta dell'installazione, Galleria Gentili

L'evento immobile. Sfogliare il Tempo
Paolo Meoni
Unbend, 2006
Veduta dell'installazione, Galleria Gentili

In ordine di apparizione o la questione ipocondriaca (dell'immagine)

Alessandro Sarri

L'oggetto a funziona come inanimato ed è in quanto causa che esso appare come fantasma. Causa rispetto a ciò che il desiderio è, e di cui il fantasma è il montaggio.

Jacques Lacan

Il ritrarsi non è una negazione della presenza, né la sua pura latenza [...] È l'alterità: senza misura comune con una presenza o un passato che si raccoglie in sincronia del correlativo.

Emmanuel Lévinas

L'aparizione ovvero ciò che è stato preso e mai più ridato? Che cosa è già apparso attraverso l'aparizione che l'aparizione stessa s'incarica proprio di (non) far percepire? Si tratta di non vederla l'aparizione oppure l'aparizione non è che una risacca o piuttosto un *cul de sac* ipocondriaco di un qualcosa che appare senza alcuna traccia di apparizione? Esiste infatti la questione dell'aparizione? E se esiste, a che tipo di domanda saremmo al cospetto in un orizzonte di manifestatività in cui esposizione e apparizione coincidono? In altre parole l'aparizione incarna la mancanza endogena, la supplementarietà costitutiva che già la questione prescrive oppure ciò che appare, indivisamente, non è dell'ordine del qualcosa, della contingenza, dell'articolazione? L'aparizione lascia, per così dire, un posto vuoto all'aparizione, una costruzione, la messa in gioco, diremmo qui ipocondriaca, fra ciò che non defluisce in ciò che non si genera? Ciò che qui si chiamerà apparizione - o dell'immagine ipocondriaca - non apparirà dunque che come *l'ing(u)aggio more idiosincratico* nel senso che si manifesterà sempre

indirettamente, intransitivamente e mai come tale, anticipatamente transitivo? Attraverso una sorta di *pharmakon* omeostatico - "all'azione senza afferrare nulla di ciò" (Edmund Husserl) - che potrebbe far pensare che ciò che si vede apparire contenga l'aparizione da cui la visione si sente irriducibilmente e anasemicamente aspirata, divenendo insensata a partire dalla correzione displasica di cui l'investe appunto la coniazione ipocondriaca? Abbandonata da qualcosa che è lì in quanto non potrà mai apparire se non attraverso l'aparizione che la preclude mostrandosi tra ciò che è inedito e se stessa? Che cosa si annulla nella mortificazione dell'aparizione in cui sembra proprio apparire, come indica Rocco Ronchi, "non un'altra cosa dissimulata dalla prima cosa, ma l'altro rispetto ad ogni cosa"? Che cosa significa che l'aparizione non si esaurisce nel rinvio ad un'immagine, fra la prerogativa e *la panne*, esibendo la messa in gioco, cancellata, del senza processo, che fa una sola e medesima cosa con l'immagine della sua apparizione? Forse l'immagine è proprio ciò che non manca all'aparizione che manca di niente - generando le proprie evidenze attraverso una mancanza che non si mantiene costante - consistendo solo nel fatto che essa si sperimenta tale? Volendo ricostituire sul vuoto presentato dall'aparizione si deve dire allora che l'ipocondria che deve essere individuata nell'immagine si situa su tutt'altro piano dell'immagine che ha da farsi impedire nell'ipocondria stessa? E in fondo l'aparizione non è dunque, come scrive Jacques Lacan, "una leggibilità senza sbocco" che non deve trovare qualcosa che non è stato prestato se non mediante il prelievo che "gli fornisce il suo quadro"? E ciò significa proprio, parafrasando ancora Lacan, che bisogna che l'aparizione sia rifiutata perché possa essere raggiunta sulla scala rovesciata della legge dell'immagine? Una modalità di proliferazione omeostatica del rapporto dell'immagine che non cessa mai di mostrare per (non) mostrare nulla di "ciò che dell'aparizione è stato abolito" (Sigmund Freud) e a cui necessita un cominciamento attraverso il modo in cui agisce, collaborando con le proprie resistenze? Le immagini che si lamentano di allucinazioni disosofobiche non mostrano forse altro che quando c'è qualcosa da mostrare è perché c'è qualcosa che è dato da mostrare? Si tratta allora, come indica Jacques-Alain Miller a proposito del *sinthomo* lacaniano, "di riduzione piuttosto che di interpretazione? E se, in questo caso, c'è interpretazione, è perché serve alla riduzione dell'aparizione? L'aparizione che forclude l'immagine che forclude l'aparizione? Un'aparizione che non convoca in "nessun segreto testimoniale" (Carmelo Meazza), mediante una *donalità* che non appartiene a ciò che rende possibile e che non solo deve ritirare il mittente ma deve ritirare anche il destinatario, "senza fare cura, senza segreto, senza ospite e senza nome, senza pathos, senza istante sfasato"?

Flüchtig hingemachte männer
Daniel Paul Schreber

È quello che non mi potrei immaginare in sogno
Pierre Férida

nom du père, non du père, non-dupes errent
Jacques Lacan

La vista dell'apparizione: Helen Dowling, *Lissancephaly*. *La velocità di un footage sonoro di un partitura bachiana suonata da Glenn Gould viene contraffatta per sincronizzarla sui movimenti irripetibili di un diversamente abile seduto al piano che sembra mimarne l'esecuzione.* Come fa questo stiramento, questo lamento duplicativo, questo effetto-visiera, a produrre l'illusione d'apparizione di cui soffre realmente l'immagine, pur sollecitando la pressione o prensione diacronica, la reobase noematica ritenuta in qualcosa di strutturalmente non presente? A che tipo d'assenza si rivolge l'ipocondria dell'apparizione che urta, gioca specialmente in qualcosa che è dell'ordine della limitazione? Forse ha a che fare con un qualcosa che manca al posto di una mancanza? O, più precisamente, ha a che fare con l'epitome di un'assenza che assorbe dal dentro di sé che a sé ritorna dal fuori? L'immagine ipocondriaca si fissa, è dunque ripetitiva? Si direbbe forse che l'auscultazione, la vista (*"pas-toute"*, scrive Lacan, ad un tempo il passo impossibile e il non impossibile) che gli viene concessa ipostatizzi prima di tutto una circospezione, come se appunto rischiasse di essere espropriata allo stesso tempo di qualcosa contenuto dal lamento e dall'interlocutore interno che questo lamento preserva? Come spiegare che alla despecificazione dell'immagine possono corrispondere forme d'interrogazione sulle supplenze pur tuttavia in opera? L'apparizione come attesa da un lato, perché si tratta di un'illeità (*in altero*), come reiterata dall'altro (*in loco*), poiché l'immagine si riferisce sempre al fenomeno di averla (sempre) già vista? Si tratta di sapere se mostra ciò che mostra come divenire- *le cache est un cadre*, per rovesciare l'assunto baziniano - vincolato, come scrive Carmelo Meazza a proposito dell'immagine husserliana della coda della cometa, "a un punto-ora dove si correla un passare che resta però in orbita, in ritenzione del fuoco del punto-ora"?

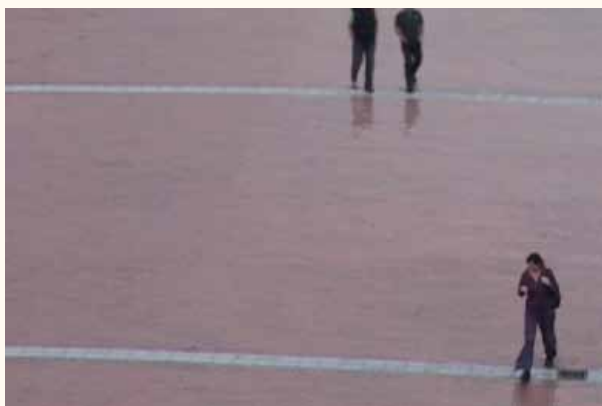


Helen Dowling
Lissancephaly, 2009



Robbert Weide
Vogels, 2011

Lo svelamento dell'apparizione: Robbert Weide, *Vogels*. *Un albero è inquadrato per 8 minuti, Degli uccelli vi si posano senza soluzione di continuità, entrando ed uscendo dall'inquadratura. A ciascun uccello è stato attribuito un numero che appare ogni volta che l'animale entra in campo e si posa su di un ramo.* Le deformazioni e i "trapassi d'informità" (Pierre Fédida) nella regressione iussiva di ogni immagine, sono degli ingrandimenti di questi disturbi intervenuti negli scambi sventati fra l'atto (dell'apparire) e la sua rivulsione tantalica che (non) si forma di nuovo? Interiezioni che non assumono allora una cadenza ripetitiva per il semplice fatto che l'immagine è presente a riceverle, mentre l'interpolazione transferale non può, in nessun caso, essere estraneo alla propria apparizione - come variazione dalla variazione? Bisognerebbe allora spingersi oltre e domandarsi come l'inferenza di cui si lamenta l'immagine prenda il nome che sarebbe il gesto precluso così incluso dal lamento reiterato, allo scopo di conservare, viva nella sua morte (morta), l'apparizione intervenutavi? È sempre l'immagine a mostrare o abbiamo qui un'altra struttura che d'altronde non si consegna assolutamente ad una metafrasi sventata che non si rivolge mai ad un'immagine così neutralizzata da venire ingrandita fino ad assumere le dimensioni stesse dell'immagine? Per quale ragione l'immagine, dice Lacan, "raggiunge la sua massima efficacia quando riesce a mostrare una cosa mostrandone un'altra", costituendo in questo modo la sproporzione contestuale che ne rende evidente l'inferenza? È ancora come una minaccia, intimamente risentita nell'identificazione con l'immagine, che può dunque essere riattivata e quindi vissuta la morte ipocondriaca?



Robbert Weide
Streetrebels, 2009

L'incoazione dell'apparizione: Robbert Weide, *Streetrebels*. *L'immagine* *indugia su di una porzione di una piazza sulla quale si avvicendano passanti le cui deambulazioni, alternativamente, sembrano bloccarsi 'a luogo' salvo poi proseguire, analogicamente, alla stessa stregua dell'entrata in campo. È proprio per questo che l'ipocondria esagera il reale? Quello che Laurence Bataille indicherebbe come "il cosa vuole che voglia da sé" di ciò che non essendo stato rigettato nell'immagine non può che (non) essere apparso nell'apparizione? L'istanza ipocodriaca che l'apparizione rinnova nella propria forma è forse una cosa che non presuppone per forza l'immagine di cui si serve per (non) mostrarsi? L'apparizione allora si suppone essere il *sinthomo* che inventa la propria equivalenza pur conservandone la costante, come scrive ancora Lacan, "l'olofrase", "la presa in massa" di un'immagine morta morta? È l'ausilio più manifesto dell'elemento ipocondriaco in rapporto a ciò che prescinde dal supporto all'immagine come propria apparizione dimensionale? Il rovescio sospeso al limite fissato dall'apparizione mutuata da ciò che non si confonde, ipocondricamente, con la funzione in quanto interferisce nel dispositivo incoativo per surdeterminare una direzione così impressa, così coagulata? Il farsi poi apparizione di rigetto per entrare, quale rifiuto, senza penetrare nella callidità dello sguardo ipocondriaco che ora, scrive Marcel Czermak, "è uno specchio senza foglia d'argento"? L'apparizione è qui occultata mediante un "sacrificio mutilatore" (Lacan), in cui lo sforzo di ricostituzione si declina nella discrezione (dell'immagine) come duplicazione ripetitiva del rimosso?*

La rivelazione dell'apparizione: Sean Rogg, *Wolf Ram*. In un interno domestico, due bambini, un maschio e una femmina, presumibilmente gemelli, iniziano, a turno, una sistematica distruzione in crescendo della casa. È così che continua l'apparizione non dimenticando mai che l'impotenza si trova, per così dire, al centro (esterno) dell'ipocondria? Ciò che sembra contare non è forse la frantumazione dell'immagine in ciò che gli è proprio e specifico, l'estirpazione in essa di ogni punto di aggancio, di ogni allucinare negativo che positivizza un'attualità delle rappresentazioni e perciò la negazione di cui essa (non) è (mai) capace? L'ipocondria satura di questa esperienza è un'apparizione irreversibile d'assenza che annienta la capacità di ricevere la propria proiezione che ora, a forza di esistere, non arriva a non esistere? L'immagine ipocondriaca, linguaggio d'apparizione di una conversione coartata, deformante e incorporante che si ascolta mediante l'esclusione inestensibile, l'impregnamento senza sintomo di ciò che viene mai raccontato mentre cerca di farsi dissolvere sventando così l'assorbimento? Occorre forse ammettere che l'apparizione è qualcosa che mostra (nel)l'immagine, al di qua, nell'immagine, anche quando l'immagine non lo sa e (non) giunge a destinazione (ipocondriaca)? Da un lato immaginizzare l'ipocondria del reale come tale e dall'altro realizzare l'ipocondria dell'immaginario come tale? Poiché niente in sé ne indica propriamente l'attribuzione, la rivelazione, si tratta allora di comprendere la causa per la quale l'apparizione, nella disposizione stessa del proprio essere, risulti così vincolata ad un'immagine per la quale non è chiaramente fatta?



Sean Rogg
Wolf Ram, 2008

La rilevazione dell'apparizione: João Onofre. *Untitled (Vulture in the studio)* Camera fissa sull'atelier dell'artista. Nella stanza non c'è nessuno ma da una porta aperta si cominciano a distinguere stridori sempre più distinti che sfociano nell'entrata in campo di un grosso avvoltoio che inizia così un'inesausta corea entropica tra le diverse parti dello spazio. Penetrare la fenditura nell'immagine non è replicare una scissione – forse un lutto – ammettendo che solo l'apparizione (non) avrà il potere di pensarla altrimenti? Il ricettacolo ipocondriaco può pensare la propria morte senza accorgersene, poiché l'apparizione non ne parlerà e non ne rappresenterà nulla sotto forma di ciò che gli garantisce di rimanere viva a veglia della propria immagine rigettata, in salvo o in agonia? E tale condensazione del lutto non è allora la necessità di custodire, a guisa dell'apparizione, il contenuto interno all'esterno del suo oggetto, per quanto la differenza sia appunto quella di una propria analogia? Il contenuto, il complemento si manifesta quando la necrosi ipocondriaca diventa uno scomparso, sopravvissuto a questo disfaccimento? L'ipocondria sarebbe forse, mutuando Alex Pagliardini, l'apparire dal niente che rileva tale niente in quanto apparso? "L'inter-io" (Lacan) dell'apparizione come processo velato dalla presentificazione del noumeno stesso nell'attimo preciso in cui (non) si rileva che come interruzione, così com'è semplicemente data, diastemicamente?



João Onofre
Vulture in the studio, 2002



Ruben Bellinkx
Table meeting, 2010

Il palesamento dell'apparizione: Ruben Bellinkx, *Table meeting*. *La ripresa* scivola su di un lungo tavolo in una sala apparentemente deserta. Progressivamente si nota qualcosa come conficcato attraverso il tavolo. La reiterazione dello scivolamento palindromico della camera rivela delle dita che spuntano da alcune zone del tavolo. La camera continua il suo lavoro, rivelando alla fine numerose persone sotto il tavolo ciascuna in una postura diversa nel tentativo appunto di tenere la posizione del singolo dito infitto in appositi fori opportunamente disseminati sul tavolo. Ciò che è assente nell'ipocondria è di poter investire le rappresentazioni di cose, come se queste – sul modello dell'immagine – fossero solo in grado di rendere una verità dell'implesso positivo e metanoico? E il cosiddetto soma metanoico non è allora connotato dalla sola legge di una smentita apportata alla funzionalità dell'apparizione? Un'ipocondria mimetica, una minaccia d'intervento che parla o che parla di sé in sua presenza? Ciò che non si potrebbe mai rappresentare come doppio, massicciamente ostruito dallo stato che stempera l'emergenza deformata nell'apparizione – apparsa - il cui sviluppo non si è trovato inibito o estratto? E l'immagine poi saprebbe tutto del corpo intero perché, come scrive Pierre Fédida, "ha la competenza di proiettarlo in frammenti", facendo attenzione a non disturbarlo né, *a fortiori*, ad arrecargli danno? C'è qualcosa che (si) palesa di per sé dall'impossibilità di accordare con l'immagine un certo trascorso della visione dell'ipocondria che continua a non funzionare se non per non farsi precludere, al passato, per ritornare sempre allo stesso posto - passaggio all'atto/atto al passaggio? Per il solo fatto che l'apparizione appare, l'immagine fallisce in ciò che c'è di eliminabile nella propria indelebilità in quanto non c'è quasi niente di ciò che la circonda che in qualche modo essa (non) sia? L'ordine dell'apparizione procede dunque, mutuando Blaise Pascal, per digressione su un punto che è in rapporto con la fine, per mostrarla sempre?



Ruben Bellinkx
Table of meeting, 2010



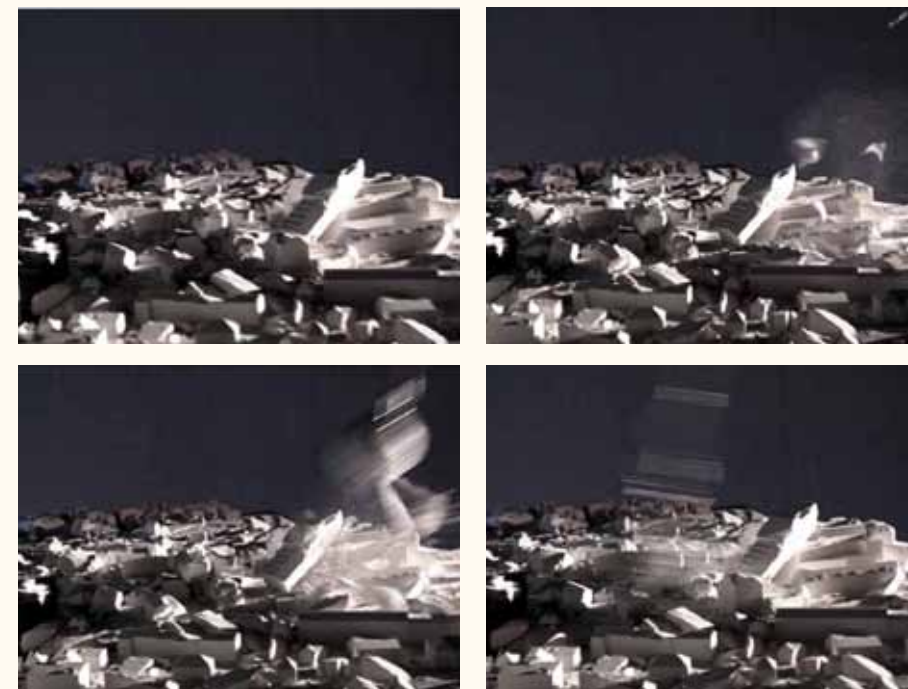
L'apparizione dell'apparizione: Marrit Snel, Eggs of chaos. *Il tragitto di una larva che si muove in tempo reale su di una superficie disseminata di piccole uova che assume una ad una fino a completo esaurimento per poi uscire di campo.* Si può dire che la resa ipocondriaca si assimila ad una sorta di travaglio la cui identificazione è adatta ad essere scambiata per quella - raso immagine - di un'apparizione avvenuta, travestita e nello stesso difesa nel proprio riconoscimento nonostante una "zona trasversalmente trasversale" (Hervé Castanet)? Un'immagine che mutua l'affermazione per non isolare l'oggetto ossidionale interno che bisogna non conservare che (non) è altro che "ciò che non è se non la trasposizione stessa del proprio vuoto stesso - rimosso - in essa" (Ellis Donda)? In altre parole, in che misura ciò che tocca l'integrità dell'apparizione in una capienza mimetica non può non manifestarsi o nominarsi che in una specie di "vicarianza evenemenziale", scrive ancora Fédida, che ne supplisce, - attraverso un senza resto - ciò che ne esclude il riconoscimento come espressione di un lutto oramai resosi impossibile? Si tratta di preparare, sotto l'assioma in cui viene avvicinata l'apparizione, quello che le resiste disintegrandola al posto di ciò che l'ausculta privandosi, facendosi sottrarre l'ipocondria apparsa proprio per non far morire la sua morte? Che cosa arriva, che cosa resta, nell'apparizione della nozione di provvidenza, dell'istanza risarci(ca)trice così tanto essenziale all'iscrizione dell'immagine che non mostra che ciò che (non) mostra mai?

Marrit Snel
Eggs of chaos, 2008



La comparizione dell'apparizione: Katrin Connan / Sophie Krayer, *Lullaby*. Una maquette ripresa in soggettiva su cui oscilla, avvicinandosi progressivamente, una sorta di pendolo la cui estremità consiste in una sfera di metallo riempita di sabbia che, a tempo debito, inizierà a colpirla fino a distruggerla.. Come non parlare più investendo il termine, la posizione che sbarra e ottura l'immagine senza l'ipocondria? L'immagine che crede di essere stata senza essersi lasciata sfuggire quell'ipocondria che essa non è o non è più e che intanto l'assorbe al di qua di questo termine inscritto? Che ne è di questa differenza in cerca di fusione che, emettendo dall'immagine, ne serba la referenza eternamente intatta in un'esclusione medusata che in quanto "si è si resta" (Viviane Forrester), si contende la stessa immagine e, mancando questa, una stessa ipocondria che non è (più) disposta a incarnare? L'ipocondria: l'immagine è apparizione in quanto decifra il proprio enigma prima di tutto e prima di tutto? L'enigma per il tempo di quella consumazione che è, di fatto, per il solo fatto di farla comparire, irrevocabile, in quanto non c'è niente che si rivalga perché non esiste (più) acronimia? Il solo modo che ha di procedere per il solo fatto che ricrea l'ipocondria perché non recede, non è aspirata dall'immagine da cui è omessa, in quanto (non) appare? "Sistendo", scrive Lacan, in una sorta di compensazione tesa a valorizzare l'ipocondria che gli è propria proprio a spese dell'immagine? L'immagine che, aggiungerebbe Lacan, ha un corpo ma non lo è mentre l'apparizione non ha un corpo ma lo è?

Katrin Connan - Sophie Krayer
Lullaby, 2007



<
Katrin Connan - Sophie Krayer
Lullaby, 2007

L'esordio dell'apparizione: Ruben Bellinkx, *The Trophy Due proiezioni sincroniche*, da una parte una testa di cervo presuntamente impagliata e appesa ad una parete come trofeo e dall'altra la parte mancante del suo corpo che continua dal versante opposto della stessa parete: l'animale è vivo. Cos'è che sventa l'ipocondria se non ciò che gli rinvia l'apparizione ingrandita, deformata e demoltiplicata del proprio funzionamento diastemico in una comparazione avvenuta se non altro attraverso il rapporto, la compulsione che l'avrebbe fatta trovare divisa, al di là dell'immagine? Il non trascritto che si altera nell'immagine in cui s'inscrive, a sua volta, riversandosi nella combinazione come attraverso le cesure cenestopatiche che si neutralizzano (mai)? Ciò è perché il caso ipocondriaco scrive quando riscrive l'apparizione dell'immagine che non si ritira da se stessa nel momento in cui si ripristina nello spazio o divieto della sua ipocondria o specularità completamente passiva? Se l'apparizione pensa, per questa immagine, all'ipocondria, essa conserverà dunque il suo supposto esaurirsi nell'esordio puntuale di un'equivalenza che risulta da una compensazione imposta da quel che si produce d'articolato, rimediandolo prima, in quanto non gli appartiene? Un'apparizione in cui s'interroga e risponde a se stessa un'ipocondria che è sentita come un qualcosa che gli è intimamente estranea e che gli manifesta un'immagine a cui niente la preparava? Un'eternità che fa di ciò che mostra una replica sintomatica che poggia sulla supposizione del reale, che non è nient'altro che propria invenzione "pansée" (Lacan), ad un tempo pensata, riparata, curata?

Il principio dell'apparizione: João Onofre, *Castings*. *Nel corso di un falso casting, una serie di aspiranti attori recitano a turno, avanzando uno per uno verso la camera, una frase tratta dal film Stromboli di Roberto Rossellini*. Si tratta di qualcosa che riguarda l'immagine ma che non tocca il fondo del (proprio) rapporto, misconosciuto, mediante l'attribuzione che ciò che essa sta mostrando, non l'ha mostrato nessuna ipocondria? Nessuna anticipazione è sufficiente per arrestare l'immagine, che è così in eccesso da non potersi mai arrestare su una visione che lascerebbe lo spazio per una possibile debilità, per un'oscillazione assolutamente irreparabile? Significa allora che nel



Ruben Bellinkx
The Trophy, 2011



João Onofre
Casting, 2000

momento della stabilizzazione della sua ipocondria, l'immagine presenta uno stato più impassibile che al momento dell'invasione dell'ipocondria? Non esiste forse proprietà ipocondriaca? L'ipocondria non rinnova allora il suo principio in un punto che non ha maggiore spessore ed esistenza di quello nel quale l'aveva manifestato prima? L'apparizione non è allora già più rimossa ma rigettata nell'affermazione, nella certezza che (si) obbliga a restituire ciò che (non) ha ricevuto e quindi perduto in questo momento che simbolizza prematuramente che (non) c'è (più) apparizione? Qualcosa che è (stato) rigettato, (stato) represso, (stato) respinto ma anche (stato) compulsato da ciò era già (stato) rimosso precedentemente? Cos'è dunque che distingue l'apparizione dell'immagine in quanto non è compresa, cosa che non le impedisce di (non) essere vista come tale (non) cessando di (non) far stabilizzare al proprio limite quel fenomeno primariamente incluso nella propria esclusione? L'apparizione allora, esattamente come il Dio del presidente Schreber, non ha forse rapporti completi, autentici, che con dei cadaveri?

riferimenti bibliografici

Lucia Simona Bonifati, *La psicosi in Jacques Lacan*, Franco Angeli, Milano, 2000

Rosine Debray, Christophe Dejours, Pierre Fédida, *Psicopatologia dell'esperienza del corpo*, Borla, Roma, 2004

Ellis Donda, *Metafore di una visione*, Kappa, Roma, 1983

Irma, *La conversazione di Arcachon*, Astrolabio, Roma, 1999

Jacques Lacan, *Il seminario, Libro III, Le psicosi (1955-56)*, Einaudi, Torino, 1985

Jacques Lacan, *Il seminario, Libro XXIII, Il sinthomo (1975-76)*, Astrolabio, Roma, 2006

Emmanuel Lévinas, *Altrimenti che l'essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano, 1983

Carmelo Meazza, *La comunità s-velata. Questioni per Jean-Luc Nancy*, Guida, Napoli, 2010

Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati, Introduzione al seminario XXIII "Il sinthomo" di Jacques Lacan*, Astrolabio, Roma, 2006

Alex Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad, Teramo, 2011

Rocco Ronchi, *Il pensiero bastardo*, Christian Marinotti, Milano, 2001

Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, Adelphi, Milano, 1974



George Drivas
Empirical data, 2010
Ex3 Centro per l'Arte Contemporanea, Firenze

Dentro il tempo

Elio Grazioli

Invece che illustrare le diverse concezioni del tempo, da quelle filosofiche a quelle scientifiche a quelle estetiche,¹ o sceglierne una preferibile alle altre e usarla come paradigma interpretativo, ho pensato di proporvi di entrare, il più letteralmente possibile, dentro il tempo, di farvelo sentire, percepire, in barba alle teorie che lo vedono come un'entità astratta, una categoria o simili.

Che la fotografia abbia una parte importante in questo è evidente: attimo bloccato, e come tale reso visibile, reso per la prima volta percepibile, ha aperto una dimensione percettiva in più. Ma, lasciando da parte l'istantaneità, l'immagine singola fissa, partiamo da quando la fotografia ha cercato di cattura il movimento, cioè lo scorrere, invece che la sezione, del tempo. Ebbene, che differenza c'è tra la cronofotografia di Eadweard Muybridge e quella di Étienne Marey? Dal punto di vista che sto preparando qui introduttivamente, diciamo che Muybridge descrive, documenta,

analizza il tempo, lo scandisce, lo ricostruisce in una successione, sembra quasi una pellicola cinematografica; Marey invece mette tutto in un'unica immagine e in questo modo mostra, apre, è come se moltiplicasse l'immagine al proprio interno, come se entrasse dentro il movimento e dentro il tempo invece che inseguirlo. La differenza è qui fondamentale, perché cambia proprio l'idea della fotografia, anche quella istantanea, che allora, invece che movimento e spazio bloccati, attimo sospeso, diventa apertura dell'istante per guardarci dentro, per vedere il tempo.

Marcel Duchamp si è rifatto a Marey e si capisce bene che non volesse essere confuso con i futuristi, perché per lui il tempo è una dimensione in più, che si aggiunge allo spazio per guardarvi dentro, o per guardare fuori, al di là, attraverso di esso: un vetro, una porta, un varco attraverso cui intravedere la dimensione per cui sensorialmente non siamo attrezzati, la "quarta" di cui il mondo tridimensionale è la proiezione. È la dimensione che egli chiamava dell'"infrasottile": la differenza ultrasottile, al limite dell'impercettibile e dell'indecidibile, eppure reale. È ciò che ci permette di vedere anche il *ready-made* come sdoppiamento,

¹ Per chi si occupa d'arte contemporanea come noi, una sintesi efficace dei cambiamenti nella concezione del tempo, da Bergson a Husserl, Merleau-Ponty e oltre, è quella di Daniel Birnbaum in *Cronologia*, trad. it. Postmedia, Milano, 2007, in particolare le pagine 29-32.



Stan Douglas
Overture, 1986

piuttosto che come medesimo, quindi come una sorta di "fotografia tridimensionale". Il "ritardo" e l'"anticipo" sono i suoi modi per aprire e dilatare il tempo, per mostrarlo come fattore effettivo, per entrarci dentro: un po' prima o un po' dopo, un non ancora o un già dopo (si pensi all'istantanea in questi termini e si vedrà come funziona diversamente dalla pura documentazione e fissazione).

So che molti non ne possono più dei rimandi a Duchamp, ma qui insisto brevemente perché, insomma, a me pare che sia stato l'unico artista che abbia pensato una cosa del genere: vedere il tempo, vederlo davvero, guardarci dentro, invece che analizzarlo, che descriverne gli effetti, che scanderlo.

Da lui saltiamo allora velocemente a cinquant'anni dopo, perché – anche qui la questione meriterebbe una verifica e un approfondimento interessanti dal punto di vista storico – non è un caso che questi temi e questa sensibilità ricompaiano

solo negli anni sessanta. La cosa mi interessa in modo particolare perché mostra che il Pop non è solo quello schematizzato come specchio del consumo e che il Concettuale non è solo analisi metalinguistica.

Dunque: come mostrare il tempo? Una modalità usata è stata quella di romperne la linearità, smontarla, oggi si direbbe "decostruirla". Prendo un esempio che mi sembra particolarmente efficace, quello delle *Variable pieces* di Douglas Huebler, come la n. 4, del 1968, per la quale l'artista ha fotografato delle bambine che giocavano a saltare la corda, riprendendole a tempi regolati, ogni tot secondi, alla Muybridge mi verrebbe da dire; ma poi che cosa ha fatto? Una volta staminate, le ha mescolate! Così la successione cronologica è del tutto persa, ma... Che cosa vediamo di

fatto quando guardiamo queste foto? Vediamo un altro tempo, vediamo il tempo attraverso una sua immagine diversa – attraverso le immagini dei suoi salti appunto.

Un'altra modalità tipica della seconda metà degli anni sessanta è quella del ritardo – duchampiana, ribadirei, dunque – effettuato attraverso dispositivi soprattutto video. Così nei videocorridoi di Bruce Nauman (1968) e nelle stanze di Dan Graham (1974-76), dove è in gioco, dice Françoise Parfait, il ritardo tra “informazione fisica e informazione visiva o intellettuale”,² un ritardo nella percezione di sé.

A me affascina molto questa idea del ritardo, perché la trovo anche molto esistenziale, se così posso dire. Intendo dire che ciascuno di noi deve aver provato a suo modo una sensazione di ritardo, di vivere con un piccolo, minimo, infrasottile, scarto temporale, per cui gli è parso talvolta di assistere agli eventi invece che esserci dentro, come se da fuori vi guardassimo all'interno. Mi si permetta un accenno a un romanzo tutti incentrato su questa sensazione, da cui cito solo poche righe: “Il più grande errore della mia vita è stato informarmi sull'orario. Ritornato, chiesi che ora era. [...] Semplicemente non venni riconosciuto, anche se feci la domanda a uno studente di un paio di anni più vecchio che conoscevo. In realtà, mi disse che ora era, ma capii chiaramente o ebbi la sensazione fisica che il suo orologio e il mio indicassero orari diversi. Più precisamente, la mia coscienza contava un altro tempo. Si creò un

intervallo. [...] Era quasi invisibile, è del tutto invisibile, ma esiste perché lo sento. [...] Tutto sembra uguale, ma è spostato. Come un mirino sfasato. Miri giusto, ma la pallottola va un po' fuori bersaglio. Il mirino si può regolare, mentre il cervello, che capisce il tempo e in cui si è creato l'intervallo, no. Hai la sensazione di essere di fianco”.³ In fondo è lo scarto tra l'agire e la consapevolezza, la presa di coscienza, l'attenzione, la visione. È come la fotografia: nell'istante stesso è già contenuto l'intervallo, lo scarto, il salto.

Soprattutto e in particolare è il video – estensione in movimento, comunque la si voglia mettere, della fotografia – a offrire nuove possibilità di vedere il tempo. Si può partire dal limitarsi a una (non)azione e tenerla ferma a lungo: da Andy Warhol dunque, di cui cito *Sleep*, del 1963, per via di quegli occhi chiusi, quel dormire-sognare-forse-morire,⁴ e dunque lo strano scarto che sta nel nostro guardare qualcuno che non guarda (il mondo esterno), o al contrario gli *Screentest*, in cui il più delle volte si tratta del cosiddetto sguardo in macchina, dove la fissità dello sguardo mi sembra materializzare il tempo, dargli sostanza, per quanto trasparente.

Da qui possiamo passare a Vito Acconci. Il suo famoso video *Centers*, del 1971, per Rosalind Krauss è il ribaltamento del dettato modernista di “indicare il centro della tela” come segno di autoreferenzialità “narcisista” dell'opera, di indicazione della struttura interna dell'opera-oggetto;

³ Sigitas Parulskis, *Tre secondi di cielo*, trad. it. Isbn, Milano, 2004, p. 10.

⁴ Che ci ricorda anche *L'homme qui dort* di Georges Perec, che è del 1967.

quella di Acconci sarebbe una parodia di quella convinzione dell'arte precedente e il rovesciamento della sua direzione: il centro sei tu.⁵ Ma che cosa indica di fatto Acconci in quel video? Indica lo spettatore? O la propria immagine riflessa (o immaginata)? O la videocamera che lo sta riprendendo? O ancora il vetro del monitor su cui è trasmesso il video? Con tutte queste possibili distinzioni sembra un po' il “Ceci n'est pas une pipe” analizzato da Michel Foucault. Noi potremmo aggiungere ancora che indica il tempo, quello stesso tempo in cui si impegna a tenere il dito alzato ad indicare, finché non ce la fa più.

Qui, in questa solo apparente tautologia – che il più delle volte è effettivamente solo “apparente” –, mi vengono in mente, con un doppio salto temporale e di stile, i video di Tacita Dean, non tanto il loro tempo dilatato, in cui comunque aspettiamo sempre che accada qualcosa, che sia il raggio verde o un suo corrispettivo, quanto il nodo temporale che mi pare trapelare dalla dichiarazione sul video che ha Mario Merz come soggetto (*Mario Merz*, 2002). A questo proposito a infatti dichiarato di essere partita dalla somiglianza tra Merz e suo padre, ma concludendo: “improvvisamente non ritrovavo più i tratti di mio padre sul viso di Mario, né nei gesti delle sue mani o nei piccoli passi che faceva camminando. Avevo come l'impressione che l'origine del mio desiderio si fosse consumata e che girare quel film mi avesse liberato dalla mia soggettività. Mario Merz si era trasformato in Mario Merz. Mi sembrava che la loro somiglianza apparente fosse

stato soltanto un mezzo che mi avesse condotto a realizzare un film su Mario quel pomeriggio nel giardino di San Gimignano. Quella destabilizzante somiglianza che vedevo tra lui e mio padre non la vedevo quasi più”.⁶ Qui sono gli effetti del tempo, la perdita di somiglianza e il ritrovamento di sé come altro, che mi interessa introdurre per ritrovarli in maniera più specifica e centrale nell'esempio che più ci interessa in questo nostro excursus, come si vedrà.

Continuiamo dunque, ritrovando, anche qui certo non casualmente, in un altro periodo preciso altre opere sul tempo che ci riguardano. È la seconda metà degli anni novanta, in cui si concentrano i più importanti lavori sulla visione del tempo da cui traggio le mie considerazioni. A partire dal mirabile *Der Sandermann* (1995) di Stan Douglas, con quella faglia centrale, appena percettibile all'inizio e poi misteriosamente presente per tutto il video, taglio che è veramente l'immagine della *différance* derridiana, quella differenza che, per noi qui, mostra il tempo nella differenza e differendolo. È lì che noi guardiamo per tutto il video, o dove lo sguardo si sente attratto a tornare ogni volta che guarda altrove; lì infatti le immagini delle due parti, sinistra e destra, sembrano al tempo stesso scomparire o, al contrario, uscire: è il taglio da cui sgorga il tempo nel suo farsi immagine, nel rendersi visibile. Stan Douglas aveva già fatto ben nove anni prima, nel 1986, un video meno noto, apparentemente più semplice ma altrettanto efficace, una sorta di incubolo di *Der Sandermann*. Si intitola

² Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, Regard, Paris, 2001, p. 152.

⁵ Rosalind Krauss, *Video: Le estetiche del narcisismo*, trad. it. in *Inventario perpetuo*, Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 3-20.

⁶ Tacita Dean, catalogo della mostra della Fondazione Trussardi, Palazzo Dugnani, Milano, 2009, p. 30.



Douglas Gordon
24 Hours Psycho, 1993

Ouverture Proust ed è composto da una ripresa dal davanti di un treno delle rotaie e del paesaggio lungo un percorso in montagna con entrata in galleria. Il buio della galleria permette all'artista di mettere il pezzo in loop, così vediamo ripetersi sempre lo stesso percorso, ma sulle immagini è montato un sonoro, costituito da un brano della *Recherche* di Proust incentrato sulla riflessione sul tempo e la memoria. La lettura del testo è più lunga del percorso del treno, per cui le stesse parole non tornano mai sulle stesse immagini; vi è sempre uno scarto, che ci mostra appunto il "taglio" invisibile.

Un'altra opera importante in quel periodo su questo argomento fu quella di Pierre Huygue. Con lui ciò che si rende visibile è l'intervallo, l'in-between, come si dice in inglese. Huygue mostra letteralmente quello che ci sta dentro, cioè il tempo, appunto. Si prenda *L'Ellipse*, del 1998, in cui l'artista fa percorrere, vent'anni dopo, a Bruno Ganz interprete di *L'amico americano* di Wim Wenders,

un percorso tagliato nel montaggio del film originale. Lo vediamo così alla finestra di un edificio notare qualcosa, uscire dall'appartamento, attraversare la Senna e recarsi nel punto in cui Wenders aveva ripreso a filmarlo. Si può dire che Huygue ha aperto la scena di Wenders e ci ha guardato dentro. Che cosa ha visto? Un'altra storia, letteralmente, "fatta di malinconia e di presenza al mondo mescolate", dice Françoise Parfait; per noi ha guardato il tempo, quello che il montaggio – il grande antagonista del nostro discorso, di fatto – taglia e toglie.⁷

Nel 1998 poi, in *Sleeptalking*, Huygue rifarà proprio quello *Sleep* di Warhol che abbiamo visto in un punto cruciale del nostro percorso. Che cosa vediamo quando guardiamo questi video? Vediamo Bruno Ganz o John

⁷ Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, cit., p. 290.

Corso più vecchi di venti e trentacinque anni, cioè vediamo il tempo trascorso insieme a quello che trascorre e a quello che è stato tagliato, insomma il tempo, quasi nient'altro, soprattutto il tempo.

Ora veniamo al clou del nostro discorso, al suo vero centro.

Un'altra modalità per mostrare il tempo, anzi la più evidente, verrebbe da dire, è il *ralenti*, il rallentatore. Il maestro riconosciuto è senza dubbio Bill Viola, che l'ha saputo usare nei modi più diversi, sempre per rovesciare ciò a cui si oppone o ciò che crediamo di star vedendo. Così il rallentatore è ciò che trasforma la fissità in movimento, ma senza che noi vi assistiamo veramente: mi riferisco a quegli incredibili "quadri", come *The quintet of astonished*, del 2000, in cui sembra che qualcuno si muova appena *non* lo guardi, mentre quelli che guardi non riesci mai a coglierli in movimento – una sensazione davvero particolare, quella di arrivare in ritardo, e come il rubinetto che smette di gocciolare quando lo guardi di Duchamp. Oppure trasforma il tuffo, la caduta, in volo, emersione, come nei celeberrimi *Angels for the millenium*, del 2003.

Qui cito Giorgio Agamben, il quale giustamente scrive che in Viola "le immagini si caricano di tempo",⁸ cogliendo, anche lui per rovesciamento, come il *ralenti* non sia, per usare le parole di Roger Caillois, una sorta di "psicastenia leggendaria" del cinema che si lascia andare, che rallenta perdendo le forze – quasi per tornare fotografia –, ma è piuttosto l'immagine ferma che si carica di

⁸ Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 52.

tempo, che prende vita,⁹ che si libera "dal proprio destino spettarle", dice sempre Agamben.

Questo nella migliore delle ipotesi, perché a noi Viola sembra invece troppo sopraffatto dal contenuto delle sue immagini, finendo col diventare illustrativo, edulcorato, emozionale, spettacolare, e restituendo le immagini proprio al loro destino spettrale, come i personaggi del suo *Ocean without a shore* (2007), che si affacciano di qua, ma decidono di tornare dove sono venute, dal bianco e nero, da quell'altro mondo o dimensione che invece che aprirci ci precludono. Discorsi di angeli e anime, di spiritualità piuttosto che di percezione. Il tempo, anche nella interpretazione positiva di Agamben, è qui "memoria e prefigurazione", la vita è warburghiana *nachleben*, vita postuma, sopravvivenza, persistenza storica; non è il tempo in sé, vorremmo dire, nella sua concreta, percepibile presenza.

A Viola per questo noi qui contrapponiamo Douglas Gordon, che è il vero centro del nostro discorso. Gordon non è illustrativo, anzi è sfigurante, non spettacolare ma sempre al limite, fin dell'insopportabile, come vedremo – come Warhol, di cui davvero non si può guardare per intero un film di 6, 8 o 24 ore di un'immagine quasi fissa –, non parla di mistero ma, se ci si permette di sintetizzare con un termine che ha tutta una sua storia nell'arte del XX secolo, di "ignoto", cioè di qualcosa da scoprire, non da dimostrare. Il tempo, infine, mentre lo mostra, insieme lo annulla, lo fa diventare altro.

⁹ Ugo Mulas diceva di *Sleep* e degli altri film dello stesso periodo di Warhol che "sembrano la proiezione ingigantita di una fotografia, una foto che batte le ciglia, deglutisce" (*La fotografia*, Einaudi, Torino, 1973, p. 38).

Innanzitutto Gordon non rallenta la ripresa e la proiezione della realtà, come Viola, ma scene o interi film già esistenti, lavora cioè con l'immagine, sull'immagine in movimento. In particolare mi riferisco, ed è il clou del nostro percorso, a *24 hour Psycho*, del 1993, dove, com'è noto, prende il film *Psycho* di Hitchcock e lo "stira", proiettandolo al rallentatore, facendogli raggiungere la durata di 24 ore. L'effetto è straordinario, non si può immaginare – sta tutto qui, in realtà –, occorre provarlo, perché è una questione tutta sensoriale: non c'è più trama, non c'è azione, non c'è più niente, solo l'immagine e il tempo, l'immagine del tempo, il tempo dell'immagine, in senso stretto. Non guardiamo niente se non il tempo che scorre, ma proprio perché è così lento, è come se lo vedessimo, lo sentissimo, come vedere una superficie trasparente, come sentire un rumore al di là di un vetro.

Qui chiamo in aiuto Don DeLillo, il quale, com'è noto, ha incorniciato il suo romanzo *Punto omega* tra due visite alla mostra di *24 hour Psycho* a New York. Sono due capitoli memorabili e che andrebbero citati per intero per vederne la costruzione, lo sviluppo, che è tutto di riflessione su questa perturbante opera al limite. Ma vediamo le parti che ci riguardano più direttamente: "quello che succedeva, qualsiasi cosa fosse, ci metteva un'eternità a succedere [...] Meno c'era da vedere più lui guardava intensamente, e più vedeva. Era questo il senso. Vedere quello che c'è, finalmente guardare e sapere che stai guardando, sentire il tempo che passa, essere sensibile a ciò che accade nei più piccoli registri di

movimento".¹⁰ "[...] cinema allo stato puro, tempo allo stato puro. L'orrore potente di quel vecchio film dalle atmosfere gotiche era incorporato nel tempo. Quanto doveva rimanere lì, quante settimane o mesi, prima che lo schema temporale del film finisse per assorbire il suo; o forse questo processo era già in corso?"¹¹

L'esperienza è così intensa, concreta e sconvolgente, che va ben al di là della visione di un'opera: "Sarebbe stato in grado di uscire per strada dopo un giorno e una notte passati ininterrottamente a vivere in quel piano temporale così radicalmente diverso? [...] sarebbe riuscito poi a vivere nel mondo? Voleva viverci? Ma dov'era, in realtà, il mondo?"¹² È, dunque, che il rapporto tra rappresentazione e realtà si è rovesciato, proprio tramite il fatto che non di realtà si tratta ma di un film: "Il film originale era finzione, quello era vero".¹³ Ora, cioè, si vede diversamente il mondo, il reale stesso, diventato altro: "Sembrava reale, il ritmo era paradossalmente reale, i corpi che si muovono come su una musica, quasi non si muovono, dodecaфония, le cose che accadono e non accadono, causa ed effetto separati in modo così reciso da sembrargli reali, come si dice che sono reali tutte le cose del mondo fisico che non capiamo. [...] Luce e suoni, monotonia senza parole, un accenno a una vita altra, un mondo altro, quella strana luminosa realtà che respira e mangia, quella cosa che non è cinema".¹⁴

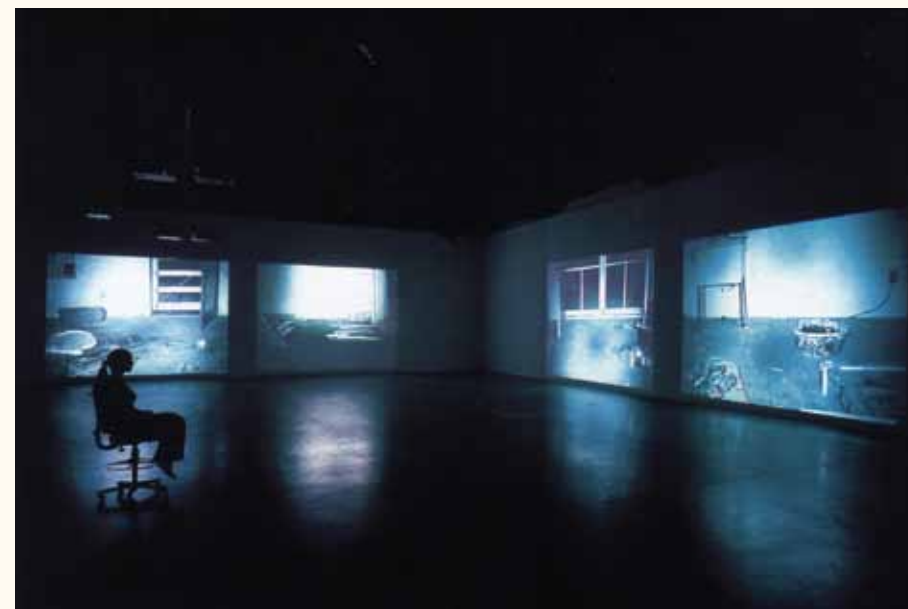
10\ Don De Lillo, *Punto omega*, trad. it. Einaudi, Torino, 2010, pp. 6-7.

11\ Ivi, p. 8.

12\ Ivi, pp. 14-15.

13\ Ivi, p. 15.

14\ Ivi, pp. 16-17.



Bruce Nauman
Mapping the studio I (Fat change John Cage), 2001

È un'esperienza che io paragonerei a quella famosa di Alberto Giacometti alle Actualités, quando non vede più le figure del film ma solo macchie – e non più azioni ma la loro dissezione in quelli che, un po' al contrario di *24 hour Psycho*, non possiamo che chiamare qui i suoi fotogrammi staccati, senza il "rITARDO" della persistenza retinica che dà l'effetto della continuità.¹⁵ Oppure a quella teoria su cui si basa il romanzo di Philip Dick in italiano intitolato, stranamente ma efficacemente, *Noi marziani*: "– Sa, [la nuova teoria] parte dall'ipotesi che l'individuo autistico sia affetto da un'alterazione del senso del tempo: l'ambiente circostante risulta talmente accelerato che egli non può affrontarlo; in realtà è incapace di percepirlo nel modo

15\ Giacometti racconta questa esperienza in varie occasioni di interviste: vedi per esempio in *Conversazione con Pierre Schneider: Il mio lungo cammino*, trad. it. in A. Giacometti, *Scritti*, SE, Milano, 2001, pp. 301-302.

corretto, proprio come capiterebbe a noi se assistessimo a un programma televisivo trasmesso a grande velocità. Gli oggetti si muoverebbero talmente in fretta che diventerebbero invisibili, e il suono diventerebbe una cosa incomprensibile... capisce? Solo più una confusione di rumori di timbro altissimo. Ora, secondo questa nuova teoria, occorre mettere il bambino autistico in un ambiente chiuso dove c'è uno schermo su cui sono proiettati dei film a velocità molto rallentata, capisce? Sia l'audio che il video rallentati; così lenti che né io né lei riusciremmo a vedere il movimento o a riconoscere il suono come linguaggio umano".¹⁶ Viene proprio

16\ Philip Dick, *Noi marziani*, trad. it. Nord, Milano, 1992, p. 34.

da dire che si tratta di un linguaggio irriconoscibile come “umano”, eppure così rivelatore, profondamente umano.

Douglas Gordon, non tutti lo sanno, l'ha portato in un'altra occasione ancora più all'estremo. Cito anche questa perché mi interessa molto, come si sarà già intuito da un altro accenno fatto più sopra agli effetti vertiginosi della cosiddetta “tautologia”. Si tratta di *Five Year Drive-by*, del 1995, in cui il film *Sentieri selvaggi* di John Ford è rallentato alla durata del tempo del racconto, cioè cinque anni: tempo tornato “reale” dunque!

A queste opere di Douglas Gordon, per concludere vorrei aggiungere ancora due accenni che credo arricchiscano di altri risvolti queste considerazioni. La prima riguarda l'opera di Ange Leccia, fin dall'inizio, o comunque dagli anni ottanta, incentrata sul ready-made come doppio e insieme come “arrangement”, come appunto intitolava le sue opere composte di due esemplari dello stesso oggetto, che arrivavano anche ad essere due ruspe o due petroliere, puramente disposti l'uno di fronte all'altro. Ebbene, negli anni più recenti Leccia ha svolto un lavoro sul video dagli esiti che qui ci sembrano in linea con il nostro discorso. Cito per esempio *Insomnia*, del 2008, in cui l'elaborazione dei colori di una ripresa fissa di un volto disteso ad occhi chiusi – di nuovo – trasforma quella che in realtà è una morta in una dormiente e delicatamente viva, perché è l'immagine a vivere. Il tempo – in questa specie di *ralenti* indecidibile – vi è più che sospeso, a sua volta reso vivo, cioè percepibile, attraverso il puro variare dei colori.



Ange Leccia
Charlotte, 1966

Infine, con una ripresa che spero mostrerà altri rivoli di questo nostro percorso, voglio concludere con un accenno a *Mapping the studio I (Fat chance John Cage)* di Bruce Nauman, del 2001, che consiste, come si ricorderà, nella proiezione su più schermi di riprese notturne dello studio dell'artista quando l'artista non c'è: questione di poco, quasi sempre di scena vuota e ferma, se non per qualche topo che passa ogni tanto, di cui scorgiamo la sagoma e il brillio degli occhietti. Che dire? Per noi è un'ulteriore dimensione temporale, quella dell'al di là, a volte scambiata con quella dell'aldilà: che cosa accade quando noi non ci siamo? Com'è il mondo, come scorre il tempo dove non ci siamo? È la condizione stessa dell'opera.



Hans Schabus
Echo, 2009
Ex3, Firenze, veduta dell'installazione



Paolo Meoni
Stato di Grazia, 2006
Casa Masaccio, veduta dell'installazione

Cristalli di tempo

Riccardo Panattoni

Nel *Seminario XI*¹, dedicato ai quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, Jacques Lacan presenta un breve capitolo sulla schisi tra l'occhio e lo sguardo, dove sostiene che se il soggetto è determinato dal soggetto del significante si può immaginare che nella rete sincronica sottostante a tale determinazione si producano effetti privilegiati di una diacronia. Quest'ultima non affiorerebbe come un effetto statistico imprevedibile, come una pura eventualità destinata a irrompere in modo del tutto improvviso nella percezione che di sé ha il soggetto, ma sarebbe la struttura stessa della rete a implicarne i ritorni. Si tratterebbe dunque di una continua pulsazione diacronica, che potremmo indicare già da ora di tipo fantasmatico, che permane sullo sfondo della costante sincronia che costituisce la soggettività. Sincronia e diacronia devono allora essere intese come simultaneamente sempre in atto l'una rispetto all'altra nel prendere forma del soggetto in quanto tale, anche se è diacronia a produrre effetti privilegiati

e la sincronia a mantenere in atto la rete significante in cui la soggettività è in grado di riconoscersi.

Questi ritorni diacronici, aggiunge Lacan, sarebbero la migliore espressione per avvicinarsi a ciò che si deve intendere con il concetto aristotelico di *automaton*. Tenendo conto che si traduce proprio con "automatismo" la parola *Zwang*, presente nel termine tedesco *Wiederholungszwang*: "coazione a ripetere". Quest'ultima non deve allora essere colta soltanto come la rivelazione di un sintomo, come qualcosa che deve essere risolto, ma anche come un momento costitutivo della stessa soggettività. I ritorni diacronici che costituiscono il vissuto della soggettività deriverebbero allora da una ripetizione automatica del vissuto stesso, come se la soggettività non potesse vivere il tempo della propria vita una sola volta, ma un numero indeterminato di volte; e questo a causa di una scissione automatica presente nel momento stesso della percezione dell'evento vissuto. Si potrebbe di conseguenza affermare che il rapporto costitutivo della soggettività, tra rete sincronica significante e ritorni diacronici, verrebbe

a determinarsi attraverso una schisi originaria della percezione del vissuto, insieme a una coazione a ripetere di tipo automatico.

Rispetto all'effettività di ogni evento vissuto sembrerebbe prodursi nella soggettività la schisi di una ripetizione. Quest'ultima non corrisponderebbe a una reificazione immaginaria effettuata a posteriori per riassumere in sé l'accaduto, ma si determinerebbe originariamente con l'eventuarsi stesso di ciò che ci accade. Questo interspazio inapparente, presente nell'ottica attraverso cui cogliamo l'evento, non rappresenta la necessaria riappropriazione soggettiva dell'oggettività di ciò che è stato, ma è l'accadere stesso dell'evento, nella sua incidenza dialettica con il nostro sguardo, a prodursi in una ripetizione originaria che determina una schisi costitutiva della nostra soggettività.

Nel rapporto che costituiamo, attraverso la via della visione, con gli accadimenti che compongono il nostro vissuto, qualcosa, afferma Lacan, pur trasmettendosi di piano in piano, scivola via, rimane in qualche modo sempre eluso. Quello che del nostro vissuto sembra passare di piano in piano, insieme a ciò che riteniamo ci sia effettivamente accaduto, è proprio la vaga sensazione di una perdita in quanto tale. Questo senso aleatorio di elusione del proprio vissuto viene di conseguenza a far parte costitutiva delle nostre visioni. Il nostro sguardo, mentre osserva il visibile

che gli si presenta, è attraversato simultaneamente dalla temporalità di questa costante elusione di se stesso ed è probabilmente a causa di questa elisione temporale di sé che lo sguardo tende a caratterizzarsi anche come una pulsione scopica. Come una coazione a ripetere che automaticamente vive del proprio inevitabile mancare a se stessa.

Questo passaggio può essere messo maggiormente in evidenza riprendendo il riferimento che Lacan fa al fenomeno del mimetismo. Sulle orme di Caillois tale fenomeno non deve essere inteso come un adattamento, come un mutamento subentrato successivamente nella struttura dell'organismo a causa di sollecitazioni derivate dall'ambiente esterno, ma deve essere colto come una potenza formativa dello stesso organismo, messo in mostra fin dal primo manifestarsi di quest'ultimo. Il mimetismo che interessa a Lacan non è quindi un mimetismo per nascondimento, per forma simbiotica, ma è un mimetismo per sovraesposizione: una visione nell'immagine vista.

L'esempio che Lacan sceglie per indicare questa forma di mimetismo non è affatto casuale, si tratta degli ocelli che alcuni tipi di farfalle presentano nella formazione delle proprie ali. La sollecitazione che queste macchie riprodotte sulle ali determinano, è quella di capire se impressionano lo sguardo per la loro somiglianza con gli occhi o se invece, al contrario, sono gli occhi a rimanere affascinati dalla

¹ Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, Einaudi, Torino 2003.

loro diretta relazione con la forma degli ocelli, cioè se quest'ultimi, la loro immagine, non sia altro che uno specchio per gli occhi. Se infatti fosse soltanto lo sguardo a rimanere impressionato, significherebbe che quelle macchie sono lì soltanto a comandare segretamente la visione per soddisfare l'esigenza di una coscienza. Gli ocelli, colti dallo sguardo come degli occhi, non avrebbero altra funzione che quella di un *escamotage* per avviare una coscienza che si vede vedersi. Coscienza che introduce quel necessario raddoppiamento visivo di focalizzazione significativa, che tuttavia, anziché far vedere meglio, come tendiamo abitualmente a credere, introdurrebbe invece per Lacan un evitamento della funzione stessa dello sguardo.

Affermare infatti che “mi vedo vedendomi” ha una portata del tutto particolare, è ad esempio completamente differente da ciò che sosteniamo con l'espressione “mi scaldo scaldandomi”. Quello che muta all'interno delle sue affermazioni è il riferimento al corpo in quanto tale, nella seconda affermazione si indica in effetti come la sensazione di calore che si diffonde da un punto qualsiasi del proprio corpo, permetta di localizzare tutto quanto il corpo nel suo insieme, in modo tale che la sensazione di calore che si diffonde nell'insieme corporeo concede al contempo al soggetto di sostenere che percettivamente si sta scaldando nel suo essere un tutt'uno con il corpo che è. Nella prima

affermazione invece, in quel “mi vedo vedermi”, non si è affatto sicuri, come nel caso del calore, che si sia completamente invasi dalla visione che si sta vedendo, al contrario s'introduce un necessario distanziamento tra il soggetto che guarda e gli occhi che stanno vedendo. Questo accade perché in realtà sembra essere soltanto il soggetto dello sguardo a dettare agli occhi il postulato della loro visione, quello che devono credere di vedere grazie all'attribuzione di un riconoscimento che sopraggiunge a significare i termini stessi di quella visione.

Uno sguardo che si vede vedersi, nel mentre definisce ciò che sta osservando, sembrerebbe elidere, nell'atto di tale affermazione, proprio la funzione stessa degli occhi, il momento d'incanto in cui gli occhi si rispecchierebbero sulla forma di quelle macchie apparentemente identiche a se stessi. Verrebbe cioè meno il fatto che quella macchia a forma d'occhio, presente sulle ali della farfalla, segnalerebbe in realtà la preesistenza, rispetto al visto, di un dato da vedere. Verrebbe cioè meno una certa passività degli occhi, che si rispecchiano nella forma apparente di ciò che si dà a vedere, rispetto all'atto performativo di un voler vedere ciò che lo sguardo è chiamato a significare e quindi non soltanto a comprendere, ma anche a credere di ricordare. Ciò che rimane da capire allora non è tanto se sia lo sguardo a rimanere impressionato dagli ocelli per la loro somiglianza con gli occhi o se siano gli occhi a rimanere direttamente

incantati dalla corrispondenza della forma degli ocelli con la propria, occorre piuttosto lasciare emergere la simultaneità in cui entrambi accadono, senza tuttavia pensare che per questo coincidano temporalmente in modo perfetto tra di loro.

La schisi che si manifesta tra la funzione dell'occhio e quella dello sguardo lascia emergere in questo modo un costitutivo anacronismo temporale presente nell'atto della visione. Lo sguardo tenderebbe di per sé a compiere quella che potremmo indicare come un'accelerazione schizofrenica orientata al visto, in modo da attribuire, nella forma più veloce possibile, addirittura in quella che potremmo intendere come un'istantaneità, il significato di un riconoscimento nominale. Mentre invece l'occhio si attarderebbe, rispetto all'azione di tale riconoscimento, rimanendo incantato nel rispecchiamento di una forma visiva perfettamente identica al dato da vedere. Lo sguardo tenderebbe cioè a compiere un'immediata accelerazione significativa determinata ad aggirare inconsciamente il dato da vedere già presente all'atto originario della propria visione. Ecco perché l'automatismo delle nostre visioni si origina su di una coazione a ripetere di tipo anamorfico.

Il significato etimologico di *anamorphé* corrisponde infatti a: “di forma ricostruita”. Tanto è vero che intendiamo abitualmente l'anamorfose come la rappresentazione di una

scena in deformazione prospettica, tale per cui la visione corretta avviene soltanto assumendo un punto di vista tangente rispetto all'immagine, mentre se si mantiene una posizione frontale, quella in cui sono posti normalmente i nostri occhi che guardano davanti a sé, la corretta ricostruzione visiva non può avvenire. L'anamorfose dunque è un risalire dalla forma visiva alla forma ricostruita della visione, tuttavia la sua esplicita presenza all'interno di un'immagine riprodotta, come ad esempio nel caso dell'opera *Gli Ambasciatori* di Holbein, opera utilizzata nel seminario dallo stesso Lacan, più che sollecitarci a una necessaria lateralizzazione dello sguardo per cogliere come quell'incomprensibile osso di seppia presente alla base del quadro sia in realtà un teschio, solleva piuttosto qualcosa di essenziale proprio in riferimento a una schisi tra l'occhio e lo sguardo.

L'anamorfose ci rivela innanzitutto come quelle che riteniamo essere le nostre corrette visioni siano in realtà delle forme ricostruite che portano sul proprio fondo una forma visiva. Il nostro sguardo frontale, quello con cui abitualmente guardiamo ciò che ci appare, vede l'immagine come presa nel doppio fondo di una tautologia, da una parte l'immagine che si solleva verso lo sguardo come significato di ciò che vediamo, dall'altra l'immagine che in quanto tale continua a sprofondare in se stessa. Questo fondo della pura visività dell'immagine tendiamo a non coglierlo perché ci appare come il corrispettivo di un perfetto

rispecchiamento. L'anamorfose allora, che pare essere un risalire dalla forma alla forma, consiste piuttosto nello sprofondare dalla forma alla forma. Nell'ottica dello specchio è la manifestazione di ciò che possiamo chiamare il fantasma dell'immagine, l'apparenza sempre effimera e instabile di una perfetta coincidenza con se stessa.

Questa pura visività dell'occhio, rispetto alla capacità significativa dello sguardo, ci viene restituita nel momento del sogno. Quando sogniamo non si tratta più, come nello stato di veglia, di uno sprofondare dello sguardo dalla forma alla forma, per trovare l'incanto della propria immagine visiva riflessa nell'occhio che guarda, ma è l'incanto di un rispecchiamento che si fa tutt'uno con ciò che appare in primo piano. Nel sogno infatti, afferma Lacan, l'assenza di orizzonte, la chiusura di ciò che è contemplato, il suo carattere di emergenza, l'intensificazione anomala dei suoi colori, l'apparire molte volte delle immagini come delle semplici macchie, porta colui che sogna a essere fondamentalmente colui che non vede.

Nel sogno il dato a vedere non si manifesta più nella forma mimetica di ciò che permane immobile al fondo del visto, ma si manifesta in perfetta coincidenza con la visione stessa. Per questo il sogno – allo stesso modo di ciò che accade con la visione di un video o di un film – pur scorrendo, ciò che mette in mostra è in realtà un evento immobile. D'altronde il

soggetto, preso nella visione del sogno, non è in grado di vedere dove ciò che sta guardando lo conduca, può solo seguire ciò che vede facendosi tutt'uno con la propria visione. Il soggetto rimane così incantato dalle immagini che sono le sue, senza tuttavia potersi mai cogliere come colui che è semplice coscienza della propria visione. Ecco perché, per Lacan, l'occhio rimane il rovescio della coscienza.

Potremmo dire che si tratta di un passaggio dall'immobilità del mimetismo a quella del sogno. L'esempio che Lacan introduce a proposito del sogno è di fatti ancora una volta rivolto alle farfalle. In particolare a che cosa significa sognare di essere una farfalla, o ancor meglio, a che cosa voglia dire, da un punto di vista scopico, sognarsi come una farfalla. Questo infatti non può certo voler dire sognare di volare come una farfalla, la difficoltà che permane a indicare questa identificazione è dovuta al fatto che sognare una farfalla o sognare di essere una farfalla, da un punto di vista strettamente scopico, è la stessa cosa. Sognare allora la farfalla, nella quale il soggetto si mimetizza, significa vederla, scrive Lacan, nella sua realtà di sguardo. Significa che le tante figure, i tanti disegni, i tanti colori, sono, rispetto al visto, quel dato da vedere gratuito in cui si trova impresso il marchio di una primitività dell'essenza dello sguardo. Primitività che altro non è che la permanenza dell'immagine nel riflesso dell'occhio, la schisi immobile della sua anamorfose.



L'evento immobile. Annunciazioni
Elie Cristiani J.L.N. 2003-2005
Massimo Bartolini *untitled*, 1998



Massimo Bartolini
untitled, 1998
Casa Masaccio, veduta dell'installazione



L'evento immobile. Lo sguardo ostinato
Carlos Garaicoa
Yo no quiero ver mas a mis vecinos, 2006

L'intuizione cieca

Rocco Ronchi

Prendo le mosse da una considerazione squisitamente fenomenologica. Il movimento implica evidentemente il tempo. Come negarlo? Né possiamo negare di essere tempo in ogni fibra del nostro essere, del quale si è soliti sottolineare la fragilità proprio per evocarne la radicale sottomissione al tempo che tutto consuma. Possiamo però fare anche un'altra constatazione, altrettanto evidente, sebbene in apparente contraddizione con la precedente. Il tempo è scorrimento, è successione, è flusso. Noi siamo tempo e che cosa fa il tempo? Ebbene, il tempo scorre. Ma, chiediamoci, dove scorre quel tempo che noi indubitabilmente siamo? La filosofia è sempre stata turbata da questo domanda. Kant, sul quale dovremo tornare, osservava giustamente che "non è il tempo che scorre, scorre qualcosa del tempo, scorre il mutevole del tempo. Il tempo non scorre. Sono le cose che scorrono nel tempo". Il turbamento della filosofia è più che mai giustificato.

La concezione kantiana è la concezione predicativa del tempo. Direi che è la concezione "classica". Dalla sua ha la autorità di Aristotele. Il tempo, in ultima analisi, è un predicato di

qualche cosa, di un sostrato, di una sostanza che, appunto, "diviene". Ma se ci chiediamo dove scorre ciò che scorre, se ci chiediamo dove scorre il mutevole, dove scorre, ad esempio, il mio corpo che ahimé invecchia, dove cambia incessantemente il mio corpo, la risposta che dovremmo dare a questa domanda è una sola ed è una risposta assolutamente problematica.

Ciò che scorre, scorre nel presente. È nel presente che scorre tutto ciò che scorre. È nel presente che io registro l'invecchiamento del mio corpo. Ed il presente nel quale scorre tutto ciò che scorre, ebbene tale presente, a ben considerarlo, non scorre affatto. Non può scorrere. Il presente è il luogo dove tutto scorre, ma il presente – al pari del letto del fiume - non scorre.

Il presente è il luogo dove tutto è dato – dove è dato il mio passato, dove è dato il mio futuro, dove mi sono date le mie speranze, i miei rimorsi e le urgenze che devo sbrigare adesso. Ne consegue che il presente è anche l'orizzonte dal quale io non posso mai fuoriuscire. Provate a raggiungere i confini del vostro presente, provate a uscire dal presente! Vi accorgete

che state cercando di saltare al di là della vostra ombra. Voler raggiungere e oltrepassare i confini del presente significa comportarsi come il bambino delle fiabe che vuole raggiungere la pentola d'oro all'inizio dell'arcobaleno. Evidentemente, mentre mi sposto porto i confini dell'orizzonte con me, sempre alla stessa insuperabile distanza.

Il presente come tale non passa. Esso è il luogo originario (ed immobile) in cui tutto ciò che è, mi è dato - e mi è dato nell'unico modo in cui è possibile che qualcosa si dia - mi è dato, cioè, di fronte (come oggetto). La parola latina "obiectum". la parola italiana "oggetto", e con ancor più forza quella tedesca "Gegenstand", vuol dire ciò che mi sta di fronte. Nel presente che non passa, tutto ciò che è dato, mi è dato come oggetto, mi è dato, insomma, come qualcosa che mi sta di fronte, secondo una relazione che è la relazione soggetto oggetto.

Questo presente ha una natura che il filosofo definirebbe con l'aggettivo assoluto. Assoluto vuol dire non relativo a... Questo "Evento immobile" che è al fondo di ogni mobilità è

assoluto perché tutto è relativo a lui, senza che lui sia relativo a niente. Lui è as-solto, sciolto da ogni relazione. Proprio in questo presente Cartesio poneva il suo famoso cogito. Il cogito cartesiano non è alla prima persona dell'indicativo presente per caso. Il cogito cartesiano è al presente perché il presente è il luogo dell'assoluto, di ciò che non passa ed in cui tutto è dato. Io, infatti, posso pensare questo e quello, posso dubitare di quello che vedo e di quello che sento, niente di ciò che è dato si sottrae alla potenza del dubbio, ma non posso in alcun modo dubitare del fatto che sto pensando e che sto dubitando. Non posso dubitare di stare facendo quello che sto facendo, cioè pensare, anche se il contenuto di quello che sto facendo è senz'altro dubbio. Il cogito mi installa in un presente assoluto ed imprescindibile dal quale non posso mai fuoriuscire. Se ne evadessi entrerei in una contraddizione che non è logica ma performativa.

Come posso uscire da ciò che non ha fuori? Eppure accade che ne fuoriesca. Non vi esco però come "io". "Io" è infatti un campo di presenza intrascendibile. Eppure qualcuno

mi ha detto che in quel campo di presenza ci sono entrato e il venirmeno dell'altro mi fa supporre che lo dovrò anch'io abbandonare. Sono nato e dovrò morire. Nascita e morte hanno a che fare con questo paradossale raggiungimento di un confine che non si potrebbe mai raggiungere dal punto di vista logico e che di fatto non si raggiunge mai (qui hanno origine le rassicurazioni di Epicuro...). Hanno a che fare cioè con un trauma, con una ferita, con una frattura, con qualcosa che incrina il piano di questo presente assoluto nel quale, in quanto soggetto, è evidente che io sono già da sempre e che vi resterò per sempre. Logicamente io non morirò mai, così come non sono mai nato. Del resto la morte è il futuro che denota una possibilità pur sempre possibilità. E la nascita la pensiamo sempre al participio passato: sono sempre già nato. Nessuno è contemporaneo alla propria nascita così come non lo sarà alla propria morte. Il presente è immobile, è l'evento immobile in cui tutto ciò che scorre scorre e niente altro. Il presente è eterno.

Questa eternità è claustrofobica. Il presente è la gabbia dalla quale non posso uscire per quanto mi agiti. Tutto è dato in esso, ma tutto è dato in esso a condizione che questo presente assoluto non sia mai dato a se stesso. Esso deve restare invisibile al fondo di ogni visibilità. Se infatti anche il presente si facesse oggetto, se anch'esso ci stesse di fronte come tutti gli altri oggetti del mondo (che

mi sono dati in esso) resteremmo intrappolati in quel famoso paradosso che minaccia la filosofia fin dal suo atto di nascita e con il quale la filosofia non ha mai cessato di misurarsi. È il paradosso del regresso all'infinito. Perché se anche il presente fosse dato a se stesso allora non si cadrebbe in un circolo vizioso. Occorrerebbe, infatti, un altro presente nel quale il presente mi fosse dato, e così via all'infinito. Come la macchia cieca che rende possibile la visione senza poter essere a sua volta oggetto di visione, anche il presente è fondamento senza poter oggetto della riflessione. È questo il grande problema della riflessione, dello statuto del cogito riflessivo, che da sempre tormenta i fenomenologi.

Ora, rispetto a questa situazione claustrofobica, paradossale e aporetica, che cosa scopre la psicoanalisi? E perché oggi la psicoanalisi - e soprattutto la psicoanalisi lacaniana - costituisce una frontiera del pensiero speculativo? In questi due o tre anni mi sta capitando sempre più spesso di dovermi misurare da filosofo con tematiche lacaniane. Lacan torna continuamente fuori. Non è un caso. Attraverso Lacan, la domanda che chiede che cosa scopre la psicoanalisi trova infatti una risposta speculativamente seducente. La scoperta freudiana è ovviamente quella che tutti conosciamo: è la scoperta dell'inconscio. Che cosa sia l'inconscio è questione sterminata per la quale non abbiamo né il tempo, né il modo, né io le competenze necessarie per rispondere. Tuttavia l'inconscio

ha un senso immediatamente comprensibile.

“Inconscio” significa ciò che è assolto dalla relazione alla coscienza, ciò che vige al di fuori del soggetto, comunque si intenda questo vigere. Con “inconscio” si intende la scoperta di un territorio. Tale territorio l'ultimo Lacan lo chiamerà “reale” e lo distinguerà dagli altri due registri - il simbolico e l'immaginario - che hanno caratterizzato il suo primo insegnamento. Lacan nell'inconscio freudiano individua un territorio che ha una caratteristica “morfologica” che ad un filosofo non può non apparire subito straordinariamente seducente ed intrigante. È un territorio che si trova al di fuori da quella correlazione originaria che lega ogni ente a quell'ambito di presenza nel quale tutto mi è dato. L'inconscio nomina un reale senza correlazione, un reale che sussiste in qualche modo prima della coscienza o a lato di essa. Un territorio situato fuori, veramente fuori, da quell'orizzonte che nella premessa del mio discorso è stato posto come intrascendibile. Fuori dall'assoluto del presente vivente. Fuori dall'assoluto, vale a dire fuori da ciò che si definisce come non avente alcun fuori!

Anzi, la psicoanalisi compie un passo ulteriore. Essa pone la coscienza, la presenza a sé, il cogito, come qualcosa di postumo rispetto a questo reale. Lacan insiste su questo punto, Lacan lavora molto sulla parola *object*, oggetto, e dice che l'inconscio è

oggetto, ma oggetto in psicoanalisi non significa ciò che sta di fronte, non significa Gegenstand. Ob in latino, è preposizione che con l'accusativo, significa “a causa di”. Rimanda a ciò che viene prima e che causa. L'inconscio è causa, non oggetto. Non è ciò che ci sta di fronte nell'aperto della luce, non è oggetto dato al soggetto, non è manifestazione. Per questo, poi, la psicoanalisi è una scienza diversa da tutte le altre. Perché tutte le scienze sono tali dal momento che presuppongono un oggetto, un ambito dell'ente di cui sono scienza regionale, e si strutturano secondo la relazione soggetto-oggetto. Ogni scienza ha un oggetto e si rapporta a questo oggetto nella modalità di un oggetto che sta di fronte. Ma l'oggetto della psicoanalisi - l'inconscio - non è oggetto, non sta di fronte. L'inconscio è causa: causa del desiderio e causa della coscienza.

Per chiarire la natura di questo scoperta, che ha molto a che fare con l'esperienza artistica, ed in particolare con determinate operazioni cosiddette “concettuali” che vengono condotte oggi soprattutto nell'ambito della pratica video, occorre fare riferimento ad un passo famosissimo del filosofo che inaugura in qualche modo la modernità. Mi riferisco ovviamente a Kant. All'inizio della nostra epoca, Kant ci dice che la conoscenza umana ha due radici: sensibilità e intelletto. Sensibilità significa intuizione (non avendo l'uomo in quanto essere finito nessuna capacità di intuizione intellettuale). Intuizione vuol dire

conoscenza sensibile, conoscenza ricettiva. Concetto significa, invece, conoscenza intellettuale, attività spontanea. L'unico modo che abbiamo per rapportarci al mondo esterno è attraverso i sensi. La sensibilità è una delle fonti indiscutibili della conoscenza, ma essa funziona sempre insieme al concetto, insieme alla spontaneità del concetto. La conoscenza umana è perciò una sintesi a priori, è correlazione di intuizione sensibile e di concetti. Solo così la conoscenza umana ha un oggetto e può aspirare alla universalità e alla necessità.

Possiamo ora citare la frase di Kant, che si trova nella seconda parte della Critica alla ragione pura nella introduzione alla logica trascendentale. È una frase celeberrima, che da sola riassume in qualche modo tutta l'epistemologia della contemporaneità (è il credo dei moderni). Kant dice che pensieri senza intuizione sono vuoti - e quindi toglietevi dalla testa di produrre una metafisica, vale a dire una conoscenza razionale a priori della natura, perché non possiamo immaginare pensieri che non abbiano un contenuto sensibile, il pensiero deve sempre riferirsi alla esperienza - e aggiunge subito dopo che però anche l'intuizione senza concetto è cieca.

L'intuizione, insomma, non è mai vergine, l'intuizione è sempre mediata e ora sappiamo da cosa: essa è mediata, dall'intuizione pura di spazio e tempo, dalle categorie tramite lo schema-tismo. È sempre mediata perché

altrimenti non vedrebbe, sarebbe, come infatti egli dice, cieca. Ora io vorrei soffermarmi proprio su questa ultima espressione di Kant, troppo spesso data per scontata e considerata ovvia nel suo significato: Le intuizioni senza concetto sono cieche. Kant sta forse qui dicendoci che un'intuizione che non sia mediata dal concetto, che cioè non sia mediata dal soggetto trascendentale, che non sia, quindi, il risultato di una costruzione, è una non-intuizione? No, ci sta dicendo proprio quello che effettivamente dice, e cioè che una simile intuizione è "cieca". Ora, che cosa è un'intuizione cieca?

Lacan può risponderci. Nel Seminario XI, racconta un episodio legato alla sua esperienza di giovanotto avventuroso impegnato in una partita di pesca in Normandia. Qui si trova insieme a dei ruvidi pescatori su una barca. Ad un certo punto un suo compagno di viaggio gli indica una scatoletta di sardine galleggiante in mezzo al mare. Questo signore, il cui nome è Giovannino, rivolgendosi a Lacan, gli dice con tono ironico: vedi, caro Jacques, la vedi quella scatoletta di sardine? Sì, la vedo, risponde Lacan. E Giovannino risponde: ebbene lei non ti vede. E si mette a ridere. Lacan racconta che l'osservazione giocosa di Giovannino non l'aveva affatto divertito. Ne era rimasto anzi turbato. Se infatti la scatoletta non mi vede, argomenta Lacan, dal momento che il non vedere è una espressione difettiva che concerne un mancato rapporto nella

visione in atto, una cecità dell'intuire, questo significa che quella scatoletta mi guarda ma non mi vede, che c'è cioè un guardare che non è un vedere qualcosa da parte di qualcuno (tecnicamente: c'è un guardare che non è coscienza di, che non è intenzionalità d'atto o, detto più semplicemente, c'è coscienza ma non c'è intenzionalità)

Ebbene, quando noi usiamo l'espressione kantiana di intuizione cieca, che cosa intendiamo? Intuizione cieca è sicuramente un guardare, perché intuizione vuol dire rapporto, intuizione vuol dire in qualche modo sguardo, ma è un guardare non mediato dall'oggetto e dal soggetto, è un guardare che non ha più il "mondo" come suo orizzonte. L'intuizione è cieca quando guarda ma non vede.

L'intuizione cieca ci rimanda ad una nozione di immagine che è veramente problematica e che mette a soqquadro tutta la nostra estetica (soprattutto la nostra estetica trascendentale). Su tale nozione di immagine, che, come vedremo, ha il suo battesimo in Bergson, lavorano Lacan e Deleuze, in particolare il Deleuze degli scritti sul cinema. Ed è tale immagine che è al centro di tante sperimentazioni dell'arte contemporanea, soprattutto quando questa si affida al dispositivo fotografico e alle sue derivazioni cinematografiche e video. L'intuizione cieca di Kant ci rimanda infatti ad un tipo di immagine paradossale, che taglia definitivamente i ponti con ogni passato figurativo (connesso cioè

all'esercizio della "raffigurazione"). Cioè ad una immagine che non è immagine di niente e che non è immagine per nessuno. Una immagine che è pura immagine in sé. Ci rimanda cioè ad un visibile che è senza oggetto, che non è visione di qualche cosa, e che, al tempo stesso, è una visione senza soggetto.

Ora, tutte le volte che parliamo di visione riferiamo la visione a quel famoso presente di cui parlavamo prima. Visione come coscienza di vedere qualcosa. Visione come intenzionalità. Visione come "essere nel mondo". Quella scatoletta di sardine, proprio come l'intuizione cieca di Kant, rimanda invece alla possibilità di una immagine che non soltanto è senza oggetto, ma che è anche senza soggetto (senza coscienza, senza intenzionalità, senza mondo). Rimanda ad una immagine che esiste in se stessa. Lacan aveva ragione ad essere turbato dalla inconsapevole saggezza del pescatore Giovannino!

Vorrei citare, a questo proposito, una nozione paradossale ma fecondissima di "materia" che è stata elaborata da Henri Bergson nel primo capitolo di Materia e memoria e che è stata ampiamente discussa e ripresa da Gilles Deleuze per provare a spiegare il materialismo profondo del cinema: è la nozione di materia intesa come "insieme di immagini che esistono in se stesse". Non posso approfondirla in questa sede, ma se ne ha una idea proprio muovendo da quanto si è

appena detto a proposito della intuizione cieca di Kant. Materia-immagine significa infatti che c'è un campo, un campo visibile, dove si presenta però una visibilità che non è la visibilità di niente e di nessuno.

Per dare concretezza a quanto altrimenti apparirebbe solo come una astrazione speculativa, si può fare un esempio, un esempio che mi ha sempre affascinato moltissimo. Di nuovo dobbiamo tornare a Freud, a quel Freud che nel corso di tutta la sua esistenza teorica non ha mai rinunciato ad una idea che al senso comune non può che sembrare completamente assurda, vale a dire all'idea della cosiddetta "scena primaria". Freud ne discute, tra l'altro, nel celebre caso clinico dell'Uomo dei lupi. All'origine di una nevrosi fobica ci sarebbe un trauma che Freud ricostruisce durante l'analisi. Un bambino di un anno e mezzo si alza nel cuore della notte e vede i propri genitori che stanno facendo l'amore more ferarum. Naturalmente un bambino ad un anno e mezzo, che cosa può mai saperne di un coito more ferarum? Assolutamente niente. Tuttavia quello in quella faticosa occasione (non) vede, quello che insomma guarda senza vedere, deciderà la sua esistenza futura di nevrotico. Solo a quattro anni elaborerà in un sogno quello che ha guardato senza vedere: è il famoso sogno dei lupi. E poi in occasione di una nevrosi che lo attenderà nel tempo rielaborerà ulteriormente quella scena. Solo a quattro anni di

distanza comincerà insomma a vedere indirettamente, attraverso un sogno, quello che aveva guardato senza vedere. Il sogno elabora una intuizione cieca!

Ora capite bene che una affermazione di questo genere è veramente paradossale. Freud radica l'esistenza stessa di un soggetto in una visione che dobbiamo supporre priva totalmente di autocoscienza, perché il bambino non intende affatto quello che sta vedendo. Non lo sa. Lo saprà dopo, "posteriormente", con un effetto nachträglich. Il bambino indubbiamente "guarda". C'è una immagine dipinta nella sua retina, come se una fotografia fosse stata scattata automaticamente, ma è l'immagine di niente e non è l'immagine di nessuno. È un segno, o meglio una traccia, senza interpretante. Eppure quella scena primaria decide una esistenza. Quello che accade, dice Freud, è l'avvenimento di una iscrizione, di una traccia o di una registrazione, che precede la sua significazione, il suo voler-dire. Quello che avviene, in altre parole, è un trauma che produrrà senso solo après-coup, un senso per altro sempre rivedibile, solo probabile, che non potrà mai sottrarsi al dubbio cartesiano (come è testimoniato anche dalle esitazioni dello stesso Freud nell'interpretazione della vicenda dell'uomo dei lupi). Si imprime una traccia la quale farà i suoi effetti posteriormente.

E quella traccia è veramente una fotografia intesa nel senso originario,

nel senso etimologico della parola, è una impressione pura, non prodotta da mano d'uomo (acheropita), che si è prodotta "automaticamente": iscrizione senza coscienza, che ha avuto luogo fuori dal presente vivente dal quale sarebbe logicamente impossibile fuoriuscire! Una iscrizione che comincerà a diventare un significato solo quando il bambino, a quattro anni, si sognerà la scena dei lupi senza ovviamente intenderne ancora la portata (che gli sarà rivelata solo dall'analisi). Insomma, più vecchio dell'assoluto del cogito c'è l'assoluto del fuori, al quale attinge una specie di dispositivo automatico che trasgredisce i confini del "mondo" umano.

Per rendere credibile tutte l'eziologia della nevrosi, dobbiamo supporre che all'origine del fatto cosciente, all'origine delle nevrosi, all'origine dei problemi che subentreranno poi, all'origine insomma del "romanzo familiare" di questo nobile russo che si era rivolto a Freud per cercare di capire le ragioni della sua nevrosi, vi sia una scena assolutamente primaria. Non una rimozione è la causa prima della nevrosi. La rimozione avverrà infatti dopo, quando questa immagine sarà stata elaborata nel sogno dei lupi. Il sogno, come il sintomo nevrotico, è già una rimozione di quella immagine fotografica.

All'origine, come causa, dell'intera vita cosciente di un individuo e di tutte le rielaborazioni posteriori di quella scena, vi è dunque una scena

veramente paradossale. Una scena preistorica che non ha né spettatori né copione. Una immagine pura - in sé, direbbe Bergson - che funziona come causa, rispetto alla quale la coscienza si costituisce posteriormente (ma anche l'inconscio inteso come luogo del rimosso viene dopo).

Freud lo ricorda sempre. La coscienza, i processi consci, sono, scrive, "secondari". O ancora: la coscienza subentra al posto di una traccia mnestica. Prima c'è la traccia mnestica, una sorta di memoria senza io e senza ricordo. La coscienza, il sistema del riconoscimento e anche quello della rimozione, dice Freud viene après coup, a posteriori, dopo, come una sorta di effetto postumo. Originariamente c'è una immagine pura senza soggetto, senza oggetto. C'è veramente lo sguardo vuoto della scatola di sardine che ha turbato il giovane Lacan nei mari agitati della Normandia. Prima c'è il reale.

La questione che io pongo è allora la seguente: non è forse tale visibilità anonima, una visibilità senza oggetto né oggetto, l'utopia del cinema come arte materialistica? Non è essa che ritroviamo agente nell'ontologia dell'immagine fotografica di Bazin o nel piano sequenza infinito, nel cinema come scrittura della realtà, di cui parlava Pasolini in Empirismo eretico? Non è forse questo ambito che precede il presente assoluto della coscienza quello che, in qualche modo, il dispositivo fotografico ed il

dispositivo cinematografico riescono ad attingere, esautorando il più possibile l'occhio umano (l'occhio che vede), sostituendosi alla sua intenzionalità, surrogando di meccanismi la percezione quasi volessero annullarla, mettendo in questione ogni demiurgia, irridendo infine il principio stesso della creazione artistica (l'"opera" di un uomo)? Non è forse la possibilità materiale, tecnica, di uno sguardo che non vede, la praticabilità di una intuizione cieca, quello che veramente attrae, come una falena di fronte alla luce, chi oggi si affida sempre di più a questo genere di dispositivi?

Secondo Deleuze le cose stanno proprio così. La grande pittura, secondo lui, ha sempre sognato il cinema (Bazin ha ben chiara questa connessione nel suo saggio sull'ontologia dell'immagine). Il cinema dà a quel sogno una possibilità materiale, almeno là dove può estrinsecare la sua potenza. Esso riesce a trasformare l'occhio dell'uomo nell'occhio della materia (il cine-occhio di Vertov, ad esempio) e a dare consistenza sensibile a quel sogno di assoluto.

Allora – e concludo – dove sta l'interesse della psicanalisi freudiana e lacaniana per le questioni che stiamo sollevando? Tornando a Freud, dicevamo che Lacan ha scoperto il reale fuori dalla coscienza, e lo ha scoperto come causa. E ha scoperto il simbolico - il grande Altro - non come origine ma come (sintomo) postumo rispetto a questo reale. L'inconscio strutturato

come un linguaggio viene dopo questo reale. Il simbolico in qualche modo è una risposta alla insorgenza del reale

E quando Lacan fa riferimento alla pulsione, quando fa riferimento a quel "godimento" – che gode oggi di una pessima stampa, perché il mio amico Massimo Recalcati ne ha fatto (anche con ottime ragioni) la cifra della corruzione italiana – introduce nel piano teorico un elemento decisivo che non può lasciare insensibile il filosofo. Il tema della jouissance come lo tratta Lacan è fondamentale perché la pulsione, essendo totalmente non figurativa, essendo totalmente fuori dalla dimensione della luce, al di là della estetica trascendentale, oltre il segno e il suo voler-dire, essendo qualche cosa che sta prima di tutto questo, indica il radicamento originario del soggetto nella materia-immagine. Attraverso il godimento il soggetto tocca insomma qualcosa di inumano, di non-umano (e perciò, se visto con gli occhi del mondo, anche di dis-umano). Il patto stipulato tra sensibilità e intelletto, tra ricettività e spontaneità, che, secondo Kant, fondava la conoscenza, nel godimento si scioglie. E attraverso la pulsione, nell'intuizione cieca, nel dispositivo cine-fotografico, tocchiamo il limite in un certo senso dell'e-sistenza, tocchiamo quel punctum di extimité in cui l'esistenza umana smette di essere umana e forse smette anche di essere e-sistenza, cessa cioè di essere trascendenza, Dasein, in der Welt sein. In quel punto comincia anche la veggenza.



L'evento immobile. Annunciazioni
Daniela De Lorenzo
Surplace, 2007
Museo della Basilica di S. Maria delle Grazie
veduta dell'installazione



L'evento immobile. Annunciazioni

Massimo Bartolini

Untitled, 2007

Museo della Basilica di S. Maria delle Grazie

veduta dell'installazione

Il cinema d'avanguardia e l'enigma del tempo

Paolo Bertetto

Mentre il cinema narrativo attiva un'immagine divenire segnata dal rapporto profondo con il raccontare e con il flusso del visibile, il cinema d'avanguardia e sperimentale produce una relazione con il tempo diversificata e complessa. Già nel grande cinema d'avanguardia degli anni venti le prospettive sono molteplici e la configurazione del tempo diventa uno dei modi essenziali di costruzione di uno statuto sperimentale e anomalo del cinema. Innanzitutto il cinema surrealista sostituisce alla temporalità lineare dell'immagine divenire un'altra temporalità che non esclude il divenire, ma lo rielabora nell'orizzonte del fantasma e del sogno. I film surrealisti *Un chien andalou* e *L'âge d'or* di Bunuel, su scenario di Dalí e Bunuel, ma anche *La coquille et le clergyman* di Germaine Dulac, su scenario di Artaud, inscrivono la temporalità nella psiche e la trasformano in un orizzonte di oggettivazione fantasmatica. Anche se il surrealismo insiste sull'importanza della dimensione onirica, i film sono piuttosto percorsi complessi nel fantasma e negano il tempo esterno per delineare una temporalità psichica che non è azzerata

come, secondo Freud, avviene nell'inconscio, ma è ridisegnata in rapporto alle attività di figurazione, di spostamento e di condensazione operanti nella psiche. Il tempo dei film surrealisti non è lineare e oggettivo, ma non per questo perde la sua fluidità. È un flusso, ma è un flusso svincolato dalle coordinate spaziali e legato alle dinamiche dei fantasmi e delle ossessioni, dei desideri e delle figure. In *Un chien andalou*, il tempo immaginario è formato da eventi esemplari del desiderio e da fantasmi legati al desiderio. Sono avventure dell'io e del desiderio fissate in un insieme di concrezioni di grande forza, connessi soprattutto alla vita sessuale, e trasformate in dinamiche che si estendono nella temporalità psichica. Ma sono anche tempi che delineano un percorso di maturazione della sessualità e del desiderio, dall'indistinzione iniziale di maschile femminile sino all'oggettivarsi del desiderio frustrato e alle figure di morte che concludono il film.

In *La coquille et le clergyman* il tempo è il luogo di un'iniziazione in cui l'alchimia e la sessualità si intrecciano e segna un andamento talmente

complicato che il film è stato proiettato in Europa per decine di anni a bobine alternate senza che nessuno se ne accorgesse (la copia della Cinémathèque Française ha avuto a lungo la seconda e la terza bobina invertite tra loro). Il tempo psichico della formazione di un soggetto e le modalità di iniziazione alla maturità sono mostrate attraverso una serie di scene in cui la perspicuità e l'irrazionalità si mescolano inestricabilmente.

In modo profondamente diverso, invece, in *Entr'acte* – che è un film di area dada, inventato da Picabia e realizzato da Clair – il tempo appare deliberatamente frantumato e diversamente costituito. Frammenti, immagini irrelate, senza connessioni palesi, costituiscono la prima parte del film: la ballerina con la barba, l'uovo sullo zampillo d'acqua, il cacciatore che spara. Sono nuclei visivi separati che non intessono nessuna temporalità oltre il tempo fissato e limitato del segmento stesso: sono forme di tempo puntuativo, discontinuo, che non si fa flusso. Poi di colpo nella seconda parte del film la sequenza del funerale propone una temporalità assolutamente diversa, segnata da un forte dinamismo, e da una fluidità intensificata. Ma ancora una volta il tempo delle immagini

non corrisponde al tempo oggettivo perché è caratterizzato dall'intensificazione della velocità del carro funebre inseguito dalla gente, e quindi da un'accelerazione particolare del tutto anomala, che favorisce evidentemente l'effetto ludico e di divertimento. E poi nel finale del film la magia del prestidigitatore che fa scomparire tutti, introduce la variabile della magia e della sua irrazionalità e fa esplodere ulteriormente la dimensione temporale.

Un'altra idea del tempo filmico è invece proposta da un altro importante film dell'avanguardia parigina, quel *Ballet mécanique* firmato insieme da Léger e da Murphy, che costituisce sicuramente uno dei grandi modelli dell'avanguardia. *Ballet mécanique* è segnato da un tempo ritmico intensivo, correlato al dinamismo degli oggetti e delle immagini, posti in contrasto tra loro, e destituito di ogni riferimento a scene ed azioni effettive (al massimo nel film vediamo gesti ripetuti). Il montaggio rapidissimo effettuato spesso per opposizione più che per analogia, crea un tempo ritmico-musicale sincopato, che si connota insieme sul piano del fittizio, dell'artificiale e si pone infondo come un estremo del moderno, un'esaltazione

della spinta dinamica e dell'affermazione della velocità proprie della civilisation machiniste e di larghi settori dell'avanguardia novecentesca. Un tempo che esalta all'ennesima potenza i caratteri di dinamismo del moderno e che si pone quindi come emblema dell'ipermodernità.

Ancora più radicale è il lavoro di distruzione della temporalità realizzata da Man Ray nei suoi film riconducibili al dada. In *Le retour à la raison* le procedure di composizione del testo, affidate largamente alla casualità, secondo le dichiarazioni dell'autore- in parte inesatte, peraltro- e l'idea dell'assemblaggio non programmato, creano un film in cui non è possibile cogliere una coerenza comunicativa, né uno spazio o un tempo coordinati. L'assenza di un progetto che non sia l'idea di non avere un progetto, azzerano non soltanto il senso, ma anche la possibilità di costruzione della temporalità. L'accumulo di immagini, di enti irrelati, senza connessione, senza logica rende impossibile la produzione di un mondo immaginario e di un tempo e afferma l'orizzonte del non senso. Meno radicalmente in *Emak Bakia*, Man Ray assembla microtemporalità irrelate, legate a piccoli eventi colti nella loro immediatezza (l'autore in viaggio con la macchina presa, Rigaut che si sfilava il colletto inamidato dalla camicia, una donna che si trucca) al non tempo dei giochi del luce, delle rifrazioni sui cristalli, dei colletti che girano su una piattaforma. E il passaggio

iniziale dai rayograph, ottenuti con puntine, spilli, sale e pepe, all'immagine di un campo di margherite segna il passaggio dall'anomalia totale dell'immagine non ripresa, destituita di temporalità, all'immagine oggettiva irrelata, che implica un tempo frammentato e spezzato.

Nelle esperienze più significative e radicali dell'avanguardia americana degli anni cinquanta e sessanta, poi, il tempo assume una configurazione diversa e più articolata, legata a sperimentazioni che negano la logica della narrazione classica, ma lavorano in prospettive di narrazione altre –come si diceva allora- e sviluppano modi complessi di temporalità.

Kenneth Anger inizia giovanissimo in *Fireworks* (1948), recuperando dal cinema surrealista e da Cocteau il tempo psichico del desiderio e dell'ossessione, e figurando fantasmi masochistici e omosessuali. Poi negli anni cinquanta e sessanta, con il ciclo "Magick", sviluppa una ricerca sulla costituzione della ritualità magica e della sua temporalità misteriosa. *Inauguration of the Pleasure Dome* disegna il tempo di una cerimonia magica ispirata dalla lezione di Crowley, un tempo singolare e differente, in cui gli atti si inscrivono nell'orizzonte del rito e i corpi sono trasfigurati in un orizzonte di significazione complessa e di continui rinvii alla simbologia esoterica. Il tempo della magia si oppone al tempo lineare, la trasfigurazione dei soggetti nella cerimonialità iniziatica sottrae valore al tempo dell'esistenza.

Ma insieme nel flusso delle immagini riemerge anche il tempo del piacere, legato ai corpi immaginari, disseminato nei godimenti esibiti nell'orgia finale. E la pratica sistematica della sovraimpressione –che arriva sino a sette riprese accumulate in una sola immagine- supera la temporalità immediata per costruire una dialettica di tempi diversi estremamente variata.

In *Invocation of My Demon Brother*, il tempo cerimoniale dell'evocazione demoniaca in un rituale officiato dallo stesso Anger, l'apparizione del capo della chiesa di satana in America (Anton Le Voy, presente anche nel polanskiano *Rosemary's Baby*), le immagini e i simboli della magia nera, creano una dialettica ulteriore tra il tempo immobile della magia e il tempo del rituale, assolutamente altra rispetto alle forme della temporalità conosciuta.

Ancora più complessa è l'operazione sul tempo che effettua un autore come Brakhage nel suo film di massimo impegno, *The Art of Vision*. Il film presenta una complessità strutturale estrema e si avvale non solo di sovraimpressioni sistematiche di segmenti visivi particolari, ma soprattutto di un modello compositivo sofisticato influenzato dalla letteratura di Gertrud Stein –come ha dichiarato l'autore stesso. Nel film Brakhage attiva procedure e riprese, forme visive, metodi e temporalità estremamente diverse. Innanzitutto Brakhage teorizza e

cerca di mettere in atto uno sguardo vergine pre-storico, impegnato a cogliere una visibilità primigenia. Ma questo movimento intenzionalmente regressivo è legato alla volontà di inscrivere nel film un tempo sempre uguale e sempre ripetuto, che è il tempo cosmico della natura e dei suoi cicli eterni. Il ciclo delle stagioni segna infatti la mitografia del film che propone il gesto della scalata di una montagna da parte del protagonista, che è l'autore stesso, intenzionato ad abbattere un albero morto. Accompagnato da un cane (una versione del film, più breve e meno complessa è intitolata *Dog Star Man*), l'uomo sale il pendio ripido, passando da una stagione all'altra, dalla neve dell'inverno al caldo soffocante dell'estate, in un'ascesa che è anche purificazione soggettiva e realizzazione simbolica della condizione esistenziale. Il tempo cosmico dell'ascesa è poi inframmezzato da immagini infinitamente diverse, che cercano di percepire non solo il visibile aldilà della omologazione abituale, ma anche l'invisibile, anche quanto l'occhio umano non può vedere, ma il cinema di Brakhage coglie in filigrana, nelle pieghe del mondo, sotto la superficie del cose. Immagini al microscopio e immagini astronomiche, scene della vita familiare e figure dell'eros, eventi carichi di valore simbolico come il parto e figure dell'invisibile si mescolano in un intreccio di visioni di grande forza. E tra il tempo regressivo dell'immagine primigenia e il tempo cosmico delle stagioni

- extra-soggettivo e oltre-umano
- si determina una interazione del tutto singolare che allarga la visualità possibile.

L'altra grande esperienza del tempo nell'avanguardia americana è poi costituita naturalmente dal cinema di Warhol, un cinema che fa della temporalità uno degli assi fondamentali del progetto filmico. La temporalità dei film di Warhol è innanzitutto connessa alla macchina da presa e al caricatore utilizzati: segno di un intreccio tra tecnologia e stile tutt'altro che privo di rilevanza. Dopo i primi film costituiti da segmenti di 2'30" circa, Warhol comincia a lavorare con una Auricon dotata di un ampio caricatore, che gli consente di girare in diretta sino a 50'. E Warhol comincia a realizzare i suoi film in piano sequenza, caratterizzati spesso (non sempre) da un'unica ripresa senza interruzioni. L'azione è dilatata all'estremo. I tempi morti si mescolano allo sviluppo lento degli eventi, il dialogo entra nel film, con una ripetitività e una disfunzionalità singolari. In questa prospettiva forse il film più significativo è Vinyl, un piano sequenza che dapprima racconta le violenze del protagonista del romanzo di Burgess (A Clockwork Orange -destinato a diventare famoso nella versione di Kubrick) e poi propone sullo schermo due azioni diverse una più vicina alla mdp e l'altra più lontana. Così all'interno della stessa immagine con un effetto di profondità di campo due azioni e

due temporalità si sovrappongono, portando dentro il flusso filmico la profonda innovazione di una scissione temporale. Nella medesima immagine due tempi narrativi si inscrivono con un'evidente illogicità, che finisce per allargare le nostre capacità di comprensione e di immaginazione (d'altro canto un piano sequenza con due tempi interni sarà poi realizzato anche da Anghelopoulos con O Thiasos).

L'assunzione della centralità del tempo nell'esperienza filmica è poi oggettivata con la massima evidenza, insieme concreta e concettuale, con Empire, il film di otto ore in ripresa teoricamente continua dedicato all'immagine dell'Empire State Building dal pomeriggio alla notte. Un'immagine che non muta mai e che trova il suo centro e la sua logica nel tempo, insieme dilatato e registrato nella sua purezza, deprivato di ogni elemento d'azione e riportato alla sua astrazione totale. Un tempo insieme esaltato alla massima potenza e azzerato.

Come se dietro le temporalità molteplici dell'avanguardia si nascondesse un enigma dalle risonanze misteriose.



L'evento immobile. Annunciazioni
Luca Rento
uncentimetrocentoanni, 12 gennaio 2010 14.20.00
Pieve di S. Giovanni Battista

casa masaccio ARTE CONTEMPORANEA

Si ringraziano gli artisti e tutti coloro che a vario titolo hanno creduto in questo progetto e contribuito alla sua realizzazione.



