



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[www.unibg.it/cav-elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav-elephantandcastle)

**DILUVI**

a cura di Nunzia Palmieri  
aprile 2010

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

MASSIMILIANO FIERRO

## Il corpo dissolve(nza): immersione ed emersione d'immagini

### I. Prima del viaggio: un ceppo, una fotografia, un corpo e un sonaglio

*L'onde dell'acqua crescano il simulacro della cosa che in loro si specchia*  
Leonardo da Vinci - Codice Arundel

Il ceppo.

Nel 2003 l'iraniano Abbas Kiarostami gira *Five*, cinque cortometraggi dedicati al regista giapponese Yasujiro Ozu (e all'acqua). Il primo di questi è *Wood*: un piano sequenza di dieci minuti, girato in digitale, ci mostra un ceppo di legno che "attende", su una battigia, l'onda che prima o poi lo porterà via. L'occhio della camera rimane quasi immobile, intento a registrare i suoni della risacca e i tentennamenti visivo-acustici dell'acqua marina che sembra lasciare quel pezzo di legno in una zona franca: non troppo vicino per essere inghiottito dal mare, né troppo lontano per rimanerne estraneo. Improvvisamente, viene raggiunto dalle onde. Il ceppo accusa il colpo e un pezzo di legno si stacca dal suo "corpo" [Figura 1]: un evento fortuito ha colpito il nostro sguardo, che ora è chiamato a seguire e a desiderare due "storie", due tragitti, due figure. Kiarostami non muove il suo "occhio", rimane sulla battigia mentre i due legnetti cominciano ad allontanarsi, tanto che il più piccolo svanisce nel fuori campo dell'inquadratura. Lo sguardo si carica d'attesa, fino a quando all'orizzonte, ondeggiando e avvicinandosi lentamente, fa di nuovo capolino il piccolo legnetto, nell'e-



Figura 1: *Wood* (2003), Abbas Kiarostami

stremo tentativo di ricongiungersi alla sua parte mancante sulla battigia.

La fotografia.

Ancora un piano sequenza: siamo all'interno di un *loft*. Una lenta ma progressiva zoomata di 45 minuti avvicina il nostro sguardo ad una fotografia (di onde marine) appesa al muro dell'appartamento. È *Wavelength* (1967), film sperimentale del canadese Michael Snow, emblema del cinema strutturalista americano degli anni Sessanta (il titolo del film non si riferisce solo all'oggetto raffigurato nella fotografia, ma anche alle effettive onde sonore che ascoltiamo per 45 minuti e che passano dalle note gravi a quelle acute). La zoomata, che avvicina progressivamente il nostro sguardo ad un oggetto inizialmente troppo distante per essere riconosciuto, opera una sorta di esclusione/inclusione di eventi collaterali, lasciati da Snow appositamente ai margini (fuori campo). Siamo in una doppia attesa/desiderio, quella di giungere al dettaglio (la fotografia), e quella di comprendere cosa accade attorno a noi. L'inquadratura stringe sempre più il nostro campo visivo, fino a "tuffarsi",



Figura 2: *Wavelength* (1967), Michael Snow

con una dissolvenza incrociata, nella fotografia del mare appesa alla parete [Figura 2]: l'immagine d'acqua è un desiderio d'immagine, l'anelare di uno sguardo/corpo.

Un corpo tra le rapide.

Nella furia impetuosa delle acque, dove i corsi si rivoltano e la schiuma dell'impatto copre la superficie di un bianco accecante, si scorge il corpo di un uomo che cerca di non annegare. Non è solo, trascina con sé qualcosa: tiene ben stretto tra le mani un animale, sembra una pecora, che cerca attentamente di non mollare per non lasciarlo inghiottire dalle acque. I due corpi non sembra si possano opporre più di tanto ai moti della corrente, tanto che alla fine trovano con essa una sorta di accordo: lasciarsi trascinare via, solo per sopravvivere. *Le stagioni* (1975), film del regista armeno Artavazd Peleshian, inizia proprio con questa lenta ma progressiva "dissolvenza" di un corpo nell'acqua: è venuta meno la soglia e la distanza che dividevano la Terra dall'universo liquido (*Wood* e *Wavelength*), l'acqua non è più solo l'«incarnazione cangiante di qualcosa di inafferrabile», come scrive Luisella Farinotti in un bel



Video 1: *Le stagioni* (1975), Artavazd Peleshian

saggio dedicato alla simbologia dell'acqua nel cinema,<sup>1</sup> ma abolizione delle soglie, abisso che inghiotte corpi e forme, spazio-tempo che chiama a sé. Ora il corpo è pronto per compiere un viaggio, un viaggio per sopravvivere e per non morire annegato/dissolto, perchè tra non molto sarà interamente sommerso dalla furia delle acque [Video 1].

Vedo «sonagli a forma di croce».

L'occhio si abbandona a ciò che vede. Apro una pagina del *Codice F* (1508-1509) di Leonardo da Vinci, leggo la descrizione di un fenomeno ottico abbastanza consueto quando si osserva l'acqua e i suoi riflessi. «Il razzo del sole, passato per li sonagli della superficie dell'acqua, manda al fondo d'essa acqua un simulacro d'esso sonaglio che ha la forma di croce. Non ho ancora investigato la causa, ma io stimo che sia per cagion d'altri piccoli sonagli che sien congiunti intorno a esso sonaglio maggiore» (Schneider 2001:87). Un'immagine (*simulacro*) si trasforma in un'altra immagine; l'acqua

<sup>1</sup> <http://www.italianostra-milano.org/cms/files/farinotti.pdf>.

riflette, mentre un raggio di sole passa attraverso una bolla d'acqua (sonaglio) congiungendo il fondo con la superficie.

Riflessi di luce, immagini deformate, chiazze crociate di bagliori fluttuanti: l'acqua deforma le cose, consuma i corpi e le immagini ponendoli in dissolvenza, come se le stesse forme che in essa si specchiano e si immergono fossero destinate al cambiamento o al totale dissolvimento.

Ecco dunque il viaggio di corpi e di figure immerse: nell'acqua e attraverso l'acqua essi desiderano, si trasformano, si dissolvono o semplicemente si rigenerano. L'acqua è morte, così come vita, essa dissolve, così come dà sembianza, in un'incessante tensione dialettica tra opposti, dove corpi e sguardi anelano "all'altro da sé": viaggio di corpi immersi.

## 2. Il viaggio di corpi immersi

### 2.1 Visioni ad occhi chiusi. Corpi che sopravvivono

*Si immagini un mondo vivo di oggetti incomprensibili e luminoso di una varietà senza fine di movimenti e di innumerevoli gradazioni di colori. Si immagini un mondo prima del 'principio era la parola'.*

*Metafore della visione - Stan Brakhage*

C'è un fenomeno ottico molto simile alle descrizioni di Leonardo sui *sonagli* a forma di croce: fissando una fonte luminosa con gli occhi quasi completamente chiusi, lasciando dunque che la luce penetri filtrata tra le palpebre e le ciglia, si riescono a vedere una serie di *sonagli* incrociati, o qualcosa che gli somiglia molto. Nella storia del cinema, più esattamente in quella del cinema cosiddetto sperimentale, c'è stato un regista che ha dedicato quasi tutta la sua carriera a "materializzare" questo tipo di visione, da lui definita

*closed-eye vision*, una sorta di visione ipnagogica: l'americano Stan Brakhage.

Cosa vede un occhio sommerso? Come riesce a distinguere e a trattenere le forme, se le figure svaniscono e passano le une sulle altre? L'effetto *fou* dissolve i contorni e mette in moto tutto ciò che è stabile.

Al di là di una evidente quanto voluta forzatura, l'associazione suggestiva tra l'arte di Brakhage e la visione dei *sonagli* leonardeschi, sembra fondarsi su una comune volontà di tradurre, sul piano visivo, qualcosa che effettivamente accade nei processi di osservazione del reale (reale interno in Brakhage, esterno in Leonardo). Se le pagine degli appunti di Leonardo restituiscono questa continua cangiante delle forme e del pensiero attraverso il dialogo serrato tra le parole e i disegni 'idraulici' che le affiancano,<sup>2</sup> la stessa traduzione avviene, in Brakhage, attraverso un montaggio che dissolve forme e figure in un flusso di coscienza-visiva. Scrive nel suo *Metafore della visione*: «il dipingere a mano [direttamente sulla pellicola] era sempre in relazione ad una particolare 'visione ad occhi chiusi' che viene solo durante i sogni. Il tipo più comune di 'visione ad occhi chiusi' è quella che si ha se chiudiamo gli occhi di giorno ed osserviamo il passaggio di forme e contorni attraverso lo sfondo rosso della palpebra» (Stan Brakhage 1970:47). Non si vuole andare ovviamente più in là di una semplice suggestione (anche se lo "sfumato" di Leonardo trova non poche affinità con alcune pagine di Brakhage), ma è davvero visivamente ineccepibile la somi-

<sup>2</sup> Nelle pagine del *Manoscritto I*, ad esempio, dopo aver definito alcuni termini come *pelago*, *gorgo*, fiume, Leonardo viene rapito improvvisamente da una vera e propria corrente lessicale, un fiume di ben 64 vocaboli sui movimenti dell'acqua, come se il liquido stesso avesse preso per un attimo la parola: «risaltazione, circolazione, rivoluzione, rivotamenti, [...], sommergimento, surgimento, declinazione, [...], cavamento, [...], confregazioni, ondazioni, [...], bollimenti, [...], riattuffamenti, serpeggianti rigori, [...], frusso e refrusso, [...], bollori, [...]» (Schneider 2001:52). Un flusso di pensiero che, a distanza di secoli, cambia e arricchisce ancora il nostro stesso modo di guardare, restituendo sinesteticamente il debito ed il legame che l'uomo intrattiene col mondo sensibile che lo circonda: una corrente d'acqua non potrà più essere la stessa dopo questo fiume di parole.

glianza tra i riflessi d'acqua e la *closed-eye vision* (soprattutto in alcune sue manifestazioni [Figura 3]). Una visione sommersa nelle acque, visione di un corpo che stenta a sopravvivere, nel tentativo di dare forma all'informe (desiderio d'immagine) e consistenza ad una vera e propria conoscenza visiva: «si immagini un occhio non limitato da artificiali leggi prospettiche, [...] [un occhio] che debba conoscere ogni oggetto incontrato nella vita attraverso un'avventura percettiva. Quanti colori vi sono in un prato per un bambino che ignora il 'Verde'? [...] lo sviluppo della conoscenza visiva è oggi quasi universalmente messo da parte» (Brakhage 1970:55-56). Brakhage indaga l'universo interno della visione, si occupa della precarietà delle immagini instabili e, in almeno due occasioni, "affronta" direttamente l'acqua come elemento e oggetto di una vera e propria conoscenza visiva.

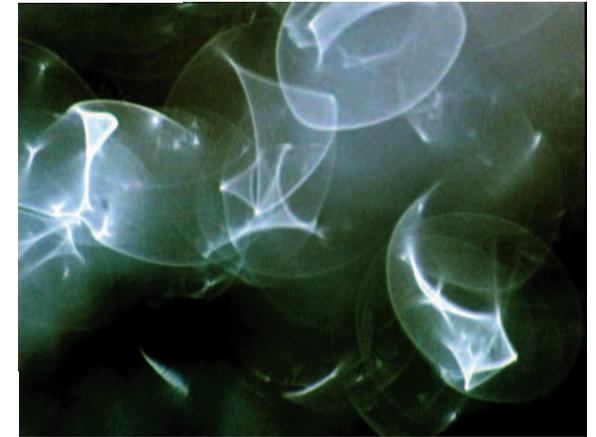


Figura 3: Sonagli a forma di croce - *Commingled containers* (1997), Stan Brakhage

La prima occasione si presenta nel 1978 con *Thot-Fal'n*, un piccolo film di 10 minuti dedicato, come lui stesso scrive, alla «dissolvenza» delle figure, una dissolvenza che viene messa in atto da una serie di inquadrature "riempite" d'acqua. Le immagini iniziali del film, infatti, ci mostrano la superficie ondeggiante e riflettente di una piscina nella quale nuota una donna (la prima moglie del regista, Jane): i bordi non sono visibili e la nuotatrice percorre più volte la diagonale dell'inquadratura. Dopo una serie di stacchi veloci, Brakhage abbandona la superficie e si immerge con lo sguardo: i *sonagli* luminosi dell'inizio, diventano spot di luce abbagliante,

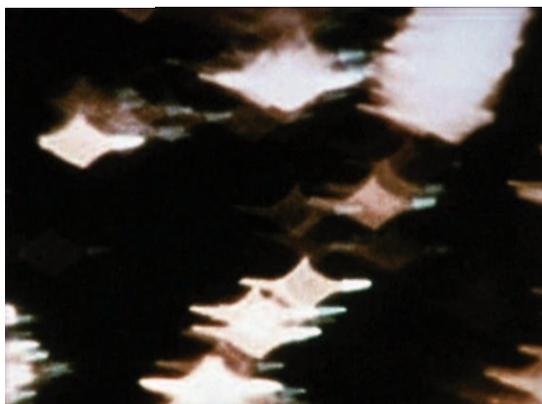


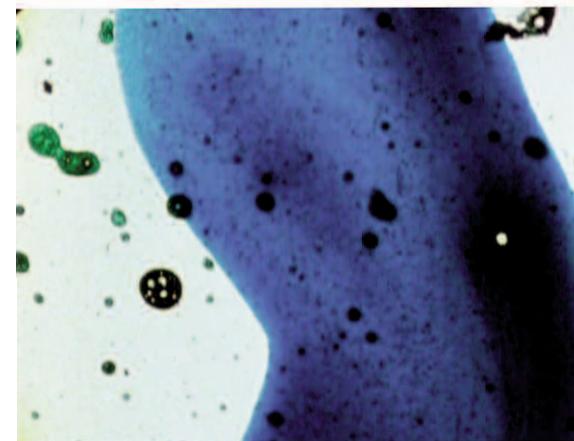
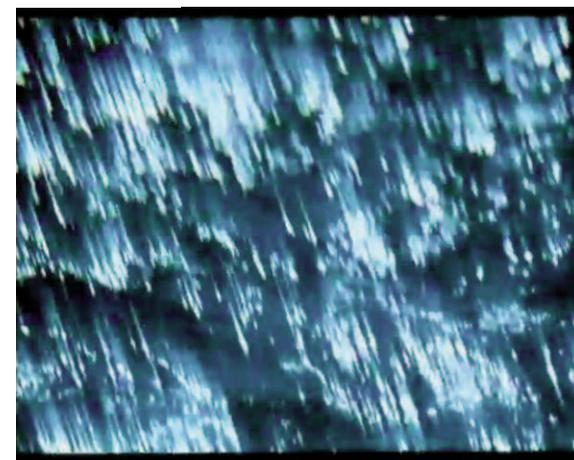
Figura 4: *Thot fal'n* (1978), Stan Brakhage

come fossero provocati da un occhio in balia delle onde (*closed-eye vision* [Figura 4]). Le figure scivolano le une sulle altre, l'occhio osserva mentre tutto sembra sfuggire: lo sguardo desidera ed "ansima d'immagini", nel tentativo di sopravvivere all'annegamento e alla cecità assoluta che lo stanno per inghiottire. Lo stesso Brakhage scrive che il film doveva tratteggiare «graficamente il processo della dimenticanza»,<sup>3</sup> connessa al fluire e alla perdita delle immagini precarie che si hanno del mondo, immagini che vengono costantemente sostituite da altre immagini. Questo continuo processo di aggiustamento delle e alle forme (processo che effettivamente avviene nei processi di conoscenza visiva del reale (Garroni 2005)), crea la sensazione di ondeggiamenti e scintillii progressivi, come di un mondo di figure sommerso dall'acqua, forme che sfuggono ad ogni tentativo di definizione e attraverso le quali un corpo/sguardo tenta di *vedere attraverso*. Quattro anni prima, con *The text of light* (1974), Brakhage aveva già sperimentato una visione filtrata e offuscata, girando per oltre quattro ore attraverso il vetro smerigliato di un posacenere (il cinema sperimentale annovera una serie ininterrotta di visioni "oscurate": sempre legata al mondo delle acque, ad esempio, è l'opera del regista francese Patrick Bokanowski, con i suoi *La plage*, *Au bord du lac* e l'ultimo *Solar Beats*).

C'è un altro piccolo film girato da Brakhage quasi vent'anni dopo: *Commingle containers* (1997). Questa volta l'acqua non è il

pretesto per esporre processi di pensiero visivo, ma è il tema stesso del film. Il regista americano lo gira all'epoca del suo ricovero in ospedale (per un cancro alla vescica che lo porterà alla morte nel 2003), e lo fa come se avesse la sensazione che sarebbe stata la sua ultima prova. In questa sorta di pre-testamento, lo sguardo si spinge nelle viscere: non ci sono più corpi, o barlumi di figure cangianti, l'occhio è circondato ed immerso nell'acqua,

si vedono solo bagliori e sonagli di luce a forma di croce [Figura 3]. La visione è talmente "sommersa" che Brakhage decide di intervenire dipingendo direttamente sulla pellicola, pratica assente nel precedente lavoro [Video 2 e Figura 5]. La visione si è "incarnata" nell'acqua (come nel lessico dei 64 vocaboli per Leonardo), i corpi e le forme svaniscono in una ennesima e totale dissolvenza.



Video 2 e Figura 5: *Commingle containers* (1997), Stan Brakhage

<sup>3</sup> Note per il catalogo on-line della Canyon Cinema – [www.canyoncinema.com](http://www.canyoncinema.com)

## 2.2. Percezioni liquide. Corpi che desiderano

*Un mondo nel quale il movimento regna sovrano, dove la forma - perpetuamente mobile, come liquefatta - non è più altro che una certa lentezza di scorrimento [...]. Tutte le dottrine della solidità - religiose, filosofiche, scientifiche - cedono già, escono dai loro cardini, vengono mobilitate dalla deriva, entrano in liquidità.*

*Esprit de cinéma* - Jean Epstein

Se Leonardo avesse avuto a disposizione una cinepresa, probabilmente l'avrebbe messa davanti a dell'acqua che scorre (forse avrebbe apprezzato *H2O*, un film del 1929 di Ralph Steiner [Video 3], che mostra l'acqua come «elemento dinamico che duplica i movimenti delle immagini»).<sup>4</sup> Come riporta Gilles Deleuze nel suo *L'immagine-movimento*, Marcel L'Herbier, uno degli esponenti della cosiddetta scuola impressionista francese, aveva pensato a qualcosa di molto simile nel suo progetto *Le torrent*, un film «in cui l'acqua doveva essere il personaggio principale» (Gilles Deleuze 1984:98). «Ciò che la scuola francese trovava nell'acqua, [prosegue Deleuze] era la promessa o l'identificazione di un altro stato di percezione: una percezione più che umana, una percezione che non era più tagliata sui solidi, che non aveva più il solido come oggetto, per condizione, per ambiente» (Gilles Deleuze 1984:100-101).

Esiste dunque una percezione liquida? E che progetto potrebbe mai essere quello di un corpo/sguardo che restituisce l'essenza continuamente mobile delle forme e, più in generale, del flusso incessante della vita?

Alla fine degli anni Quaranta Jean Epstein, esponente di punta della *première vague* francese e grande teorico del cinema, scrive *Alcool et cinéma*. Nel paragrafo *Logica del fluido* espone chiaramente il suo intento:



Video 3: *H2O* (1929), Ralph Steiner

«[il] valore positivo attribuito alla stabilità ha lasciato in noi, fino a oggi, un'abitudine atavica. Apprezziamo sempre in modo particolare le costruzioni più resistenti, le materie più dure, le misure indeformabili, i caratteri tenaci, le divinità e gli ideali immutabili. Disprezziamo la fragilità, la volubilità e l'incostanza. Non solo la nostra pratica empirica e la scienza, ma anche la nostra religione, la nostra filosofia e la nostra morale si fondano sul primato dell'elemento solido. Senza dubbio Eraclito aveva reagito con la sua dottrina del conflitto e del movimento universali, ma Parmenide e Zenone di Elea fecero trionfare [...] il culto di ciò che rimane sempre uguale a se stesso e la fede nell'identità immutabile, base di ogni sistema razionale. [...] Dovettero trascorrere venti secoli prima che concezioni ispirate a Eraclito trovassero credito presso un pubblico appena numeroso, prima che Giordano Bruno, Hegel, Schopenhauer, Bergson, Engels ecc riuscissero a riabilitare il divenire, il cambiamento, il flusso, considerati come aspetti essenziali dell'essere [...]. Più di qualche ricordo di viaggio o di vertigine, fu l'abitudine allo spettacolo cinematografico a rendere popolare la rappresentazione del mondo nella sua grande mobilità.

<sup>4</sup> Come si legge nel già citato saggio della Farinotti <http://www.italianostramilano.org/cms/files/farinotti.pdf>

[...] Anche il cinema ai suoi inizi era statico [...] poi, in un circolo privato, affiorò il tema della fotogenia del movimento [...].» (Jean Epstein 2002:57-58).

Il cinema, dunque, rappresenta il mezzo ideale per restituire la realtà in movimento, proprio perchè rende evidenti gli aspetti mobili dell'universo che altrimenti rimarrebbero insondabili (in questo risiede la sua specificità). Va dunque da sé che il gusto per le immagini d'acqua mostrato da Epstein, e in generale da tutti gli esponenti dell'avanguardia francese, sia fundamentalmente legato alla possibilità di estrarre ed isolare il movimento stesso. In realtà la ragione va cercata ancora più in profondità; dietro l'amore per le immagini d'acqua, infatti, sembra celarsi l'esigenza di scovare un nuovo modello percettivo, alla cui base starebbe quella che Monica Dall'Asta definisce una «percezione decentrata, diffusa, avvolgente, fluida, dove la materia viene già data in partenza come immagine» (Jean Epstein 2002:140). Una percezione siffatta non può che essere anticartesiana, nel momento in cui non è più portata a dividere preventivamente e perentoriamente il visibile dal vedente, o a separare, ad esempio in chiave cinematografica, una veduta oggettiva da una soggettiva, perché il suo tratto distintivo è la sinergia e la fluidità del sistema. L'universo cinematografico, secondo Epstein, abolisce dunque la costanza e l'identità delle forme (solidità), a favore di un mondo fluido che tiene in relazione più aspetti, più anime (un mondo in cui agisce la *lirosafia*, dice Epstein, frutto di una conoscenza razionale e al tempo stesso emotiva).

«Così la configurazione dello spazio cinematografico [prosegue Epstein] non soltanto sfugge al rigido egocentrismo della configurazione euclidea, non soltanto si sottrae a una proporzionalità esclusivamente umana, ma non ammette né centri prospettici né metri unici, di qualunque tipo essi siano [...]. Lo spazio cinematografico non è uno spazio omogeneo [...]. Nella fluidità del mondo [...] è difficile stabilire un'identità perfetta e il principio d'identità vi possiede solo un valore approssimativo» (Jean Epstein 2002:60-62).

Il cinema è dunque una «droga spirituale», come suggerisce il titolo del saggio, un varco che permette l'accesso ad una dimensione ulteriore del visibile (un anticorpo agli eccessi della ragione), dimensione che è negata alle altre forme di linguaggio.

Uno dei procedimenti cinematografici cardine di questo universo liquido è la dissolvenza incrociata (che esemplifica l'unità di vedute oggettive e soggettive): in questi film si notano spesso immagini di volti impressi sulle acque, come quello di Marie in *Coeur fidèle* (1923) di Epstein [Figura 6], o della figura femminile in *Thèmes et variations* di Germaine Dulac [Figura 7], oppure quello nel contemporaneo ma dadaista *Entr'acte* di René Clair [Figura 8]. Le acque incontrano un corpo/sguardo e lo mettono letteralmente in dissolvenza; mentre però in Brakhage quel corpo è inghiottito dalla furia 'marina', e le forme fluiscono le une sulle altre in maniera caotica, sul modello dei «ravvoltamenti» e «sommergimenti» leonardeschi (quasi una soggettiva di un corpo che annega), in Epstein, e in generale nella scuola francese, questa tensione tra corpo/sguardo e acqua trova nel procedimento della dissolvenza incrociata un equilibrio e fusione quasi perfetti («fotogenici» direbbe Epstein). Non si è più di fronte



Figura 6: *Coeur fidèle* (1923), Jean Epstein

Figura 7: *Thèmes et variations* (1930), Germaine Dulac

Figura 8: *Entr'acte* (1924), René Clair



Figura 9: *L'Atalante* (1934), Jean Vigo

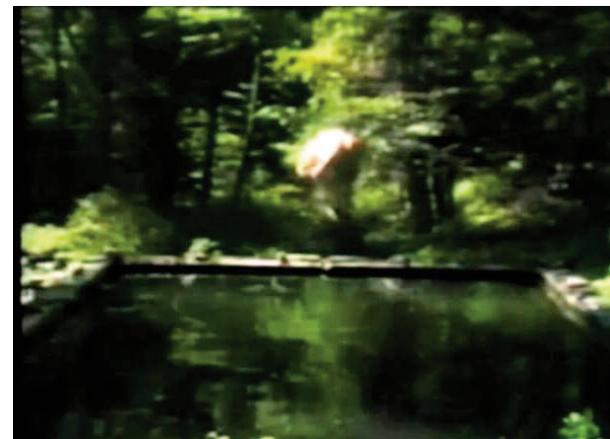
alla soggettiva di un annegamento (Brakhage), ma ad una tensione tra oggettiva e soggettiva, tra interno ed esterno, tra soggetto desiderante e oggetto del desiderio. Il corpo immerso della scuola francese, proprio perché avverte questa tensione, trova dunque nell'acqua il luogo dedito all'appagamento dei propri desideri: è il caso della coppia di amanti in *Coeur fidèle*, così come di Jean, protagonista del capolavoro del realismo poetico *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo. In questo film, che ovviamente risente del gusto d'acqua degli impressionisti ma che non può essere affrontato con tutti i parametri epsteiniani, l'acqua è l'elemento cardine del viaggio compiuto da Jean e Juliette su una barca (*L'Atalante*, appunto). L'acqua è un «delirio di assenza» (Maurizio Grande 2004:102), un desiderio d'immagine che trova una risonanza drammaturgica nella ricerca «dell'altro da sé». Nella sequenza più citata e famosa del film, quella nel corso della quale Jean si tuffa in cerca di Juliette [Figura 9 e Video 4], l'acqua diventa esattamente il luogo di appagamento dei desideri: Jean cerca l'amore, e il suo desiderio si tramuta in proiezione, un desiderio d'immagine/corpo in dissolvenza.

### 2.3. Intermezzi elettronici. Corpi anfibio

Inquadratura fissa di un bosco: un uomo si avvicina ad una piscina, sale sul bordo mentre la sua immagine viene riflessa dall'acqua. Rimane fermo alcuni istanti, poi all'improvviso si butta. Fermo immagine: il suo corpo rimane sospeso in aria, non c'è più alcun riflesso in acqua [Video 5].

*The reflecting pool*, video realizzato nel 1977 da Bill Viola, uno degli artisti contemporanei più rappresentativi della videoarte, inizia proprio con una sottrazione d'immagine. Anche il mondo elettronico, dunque, che comprende l'universo eterogeneo delle videoinstallazioni, sembra rispecchiare l'assunto acqua/desiderio: topos irrinunciabile dell'immagine elettronica è infatti la fluidità del mondo liquido (si veda l'opera dell'artista italiano Fabrizio Plessi e alcuni videoambienti del gruppo Studio Azzurro). L'universo elettronico è dunque uno spazio senza confini, senza 'materia' e in perenne movimento (molto interessante, ad esempio, il video *The Crystal Aquarium* (1995) della britannica Jayne Parker).

Il piano fisso di *The reflecting pool* è diviso in due grandi sezioni: Viola congela il tempo nella sezione superiore dell'inquadratura, mentre lo lascia scorrere in quella inferiore, creando così una doppia ricezione dell'immagine, visto che lo spettatore è chiamato



Video 5: *The reflecting pool* (1977), Bill Viola

Video 6: *Ocean without a shore* (2007), Bill Viola

a pensare a ciò che vede come ad una divisione nell'unità, ad un'immobilità (*freeze frame*) nella mobilità (flusso delle immagini). Ma il processo messo in atto dall'artista americano non si ferma a questo livello: il corpo sospeso in aria, comincia lentamente a dissolversi, fino a confondersi con gli alberi della foresta. La nuova estetica elettronica, che sostituisce il piano sequenza con un'immagine stratificata (nella quale la continuità temporale non è data più dalla ripresa continua, ma dalle infinite possibilità visive - apertura di finestre, *split screen*, ecc. - all'interno della stessa immagine), ci costringe a vedere la successione temporale nella fissità del quadro: alla dissolvenza del corpo sospeso, corrisponde l'apparizione di riflessi e di ombre nell'acqua. Questa ha trasformato il corpo, ha dissolto le sue forme mutandolo in riflesso senza origine. *The reflecting pool* si chiude con un'emersione dalle acque: il corpo che inizialmente si era palesato dai boschi, ora vi fa ritorno, dopo essere riemerso da quella piscina nella quale si era precedentemente buttato.

Bill Viola ha dedicato al binomio corpo/acqua molte videoinstallazioni, giocando spesso proprio sulla tensione/desiderio d'immagine: in esse l'acqua diventa "spazio altro" per eccellenza, Ade

Video 7: *The crossing* (1996), Bill Viola

dalla quale riemergere solo come apparizione. Nella videoinstallazione *Ocean without a shore*, ad esempio, questa polarità e tensione tra apparizione e dissolvenza è sottolineata dal "tragitto" dei corpi che, una volta emersi dall'abisso nero di un'immagine in bianco e nero, vengono colpiti da una cascata d'acqua che restituisce loro forma e colore. Ma proprio in quanto corpi spaesati e ibridi (elementi che Viola accentua attraverso l'utilizzo del ralenti), tendono a tornare al loro stato originario (l'abisso nero) [Video 6]. *The crossing* è una videoinstallazione molto simile: il lento avvicinarsi di un corpo, sempre in ralenti, caratteristica di gran parte dei lavori di Viola (*The greetings*), viene interrotto da una graduale, ma imponente, massa d'acqua caduta dall'alto. Il corpo viene letteralmente investito e messo in dissolvenza, fino alla sua totale sparizione [Video 7] (si veda anche la videoinstallazione *He weeps for you*, nel corso della quale l'immagine del corpo - spettatore - svanisce nella caduta intermittente di una goccia d'acqua a tutto schermo). Ma in che modo, dunque, si palesa un desiderio d'immagine?

Nel video *The reflecting pool* l'artista americano allestisce una tensione dialettica tra presenza e assenza, tra ciò che vediamo e

ciò che invece siamo costretti a presupporre: siamo invitati a colmare l'ellissi che abbiamo di fronte (il corpo immobile nella parte superiore dell'inquadratura, e la piscina in tempo 'reale' in quella inferiore), e dunque a tradurre in immagine (interna), agevolata anche dal tempo dilatato della fruizione, ciò che viene lasciato in potenza (l'ingresso in acqua del tuffatore e il gioco dei riflessi). L'immagine d'acqua provoca un desiderio d'immagine: se nel tuffatore è il 'desiderio' di un riflesso, e nel riflesso l'esigenza di una sua origine, nello spettatore è l'inesauribile lavoro dell'immaginazione.

#### 2.4. Diluvio *Blue*. Corpi annegati

*Nel pandemonio dell'immagine vi offro il blu universale*

*Blue* – Derek Jarman

Non ci sono più corpi, non ci sono più immagini, tutto è immerso nel profondo blu. Il penultimo film di Derek Jarman, *Blue* (1993), rappresenta l'ultima e paradossale tappa di questo viaggio di corpi immersi. Settanta minuti di schermo blu, popolato da voci, silenzi e rumori. Perché mai includere in questo percorso un film "senza immagini"?

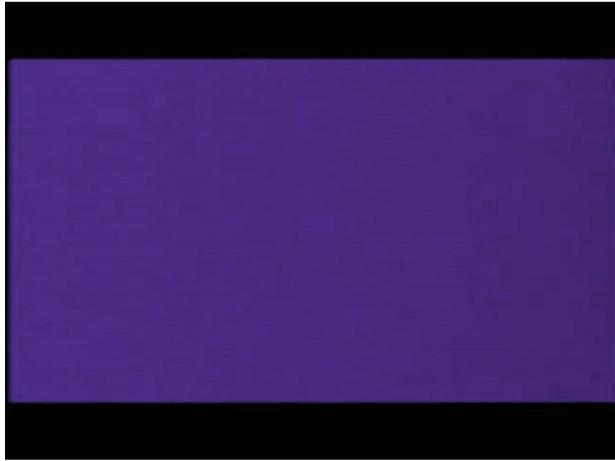
Jarman realizza *Blue* quasi in punto di morte: malato di *Aids* e costretto ogni giorno a prendere medicinali, deve far fronte al "decadimento" progressivo del proprio corpo. Obbligato a lunghi periodi di degenza, che lo condurranno alla morte pochi mesi dopo l'anteprima mondiale del film alla Biennale d'arte di Venezia del 1993 (muore a febbraio del 1994), si interroga su come poter raccontare la sua malattia, come poter rappresentare un virus invisibile e, soprattutto, come riuscire a descrivere il suo "essere per la morte", direbbe Heidegger, il suo essere cioè mortale prima che morente. Le lesioni alla retina, che gli causano periodi di cecità temporanea e un progressivo restringimento del campo visivo, insieme alla passione per le opere e per il pensiero dell'artista Yves Klein, lo inducono ad una scelta monocromatica: un film interamente blu. La perdita della vista, dunque, lo affranca dalle gabbie

dell'immagine, trasferendo sul piano sonoro la forza drammatica di una vera e propria descrizione (Jarman descrive i suoi ricoveri ospedalieri, ricorda gli amici morti, recita poesie, testimonia il 'dissolversi' del corpo e la battaglia che ormai sta perdendo con la malattia). Come rappresentare un virus invisibile? L'unico modo, pensa Jarman, è svincolarsi da qualsiasi traccia narrativa che porterebbe a facili scappatoie melodrammatiche, e affidare al potere dell'immagine acustica tutta la forza drammatica necessaria. Il testo sonoro del film lascia che il niente di visibile, che di fatto immaginiamo, costituisca sempre l'orizzonte di qualcosa, visto che la tensione generata è ancora una volta quella tra assenza e presenza: quello che sembra un semplice "ritorno alla descrizione" è dominato dall'immagine blu che campeggia per tutti i settanta minuti. Il "blu universale": la morte, l'abbandono della «solenne geografia dei limiti umani» («la terra muore e noi non ce ne accorgiamo»), la «porta aperta sull'anima».<sup>5</sup> Ed è proprio all'interno di questa tensione che prende forma una delle associazioni più forti e "tangibili": quella del blu con l'acqua e con la morte («nelle acque sento le voci di amici morti»). Recita Jarman nella struggente poesia finale:

«pescatore di perle in mari azzurri, acque profonde che lambiscono l'isola dei morti, in baie di corallo anfora trabocca oro sull'immobile fondo marino. Noi giacciamo lì, ci fanno vento le vele gonfie di navi dimenticate, scosse dai venti luttuosi del profondo; ragazzi perduti dormono per sempre in un tenero abbraccio [...]» [Video 8].

L'associazione tra il mare, il blu e la morte, si "coagula" sul corpo di Jarman, un corpo martoriato dalla malattia: «il gocciolio della flebo scandisce i secondi, fonte di un flusso lungo il quale i secondi scorrono per gettarsi nel fiume delle ore, nel mare degli anni, nell'oceano senza tempo». Il corpo e l'acqua si stringono in un vinco-

<sup>5</sup> Come si legge nel già citato saggio della Farinotti <http://www.italianostramilano.org/cms/files/farinotti.pdf>

Video 8: *Blue* (1993), Derek Jarman

lo di mort(e)alità, il liquido “finito” di una flebo si confronta con l’infinito spazio-tempo dell’oceano «senza confini», il tempo si dilata, mentre il corpo diventa tutto blu («il blu si stira, sbadiglia ed è sveglio»).

Il tempo dilatato e la ricchezza immaginativa del nulla di visibile che tuttavia ci chiede di essere immaginato (messo in immagine), fanno di *Blue* un’esperienza fruitiva davvero totalizzante: non ci è più di supporto nessuna immagine d’acqua («l’immagine è una prigione dell’anima»), siamo costretti a desiderarla, ad immaginarla, a sentirla.

### 3. Specchi d’acqua, volti infranti

Una donna è distesa sul letto, a fianco a sé, sul cuscino, un fiore: il marito le accarezza il corpo, la desidera. Un particolare della bocca, poi quello di un occhio che guarda il cuscino: all’improvviso, il

Video 9: *Meshes of the afternoon* (1943), Maya Deren

fiore diventa un coltello. La donna lo afferra e lo scaglia sul volto dell’uomo; lo specchio va in pezzi e al posto del viso una distesa d’acqua. (*Meshes of the afternoon* (1943), Maya Deren [Video 9]).

Se i corpi incontrati in questo viaggio sommerso avessero trovato nell’acqua un semplice specchio riflettente, un semplice “congegno meccanico” che restituisce un’identità del sé, non avrebbero potuto desiderare un’immagine, non avrebbero potuto compiere nessun viaggio (il desiderio nasce solo da una tensione verso “l’altro”). Le immagini d’acqua, proprio come uno specchio, sono uno strumento di seduzione, luogo di tensione di sguardi, di desideri, di riflessi così come di esperienze riflessive. Ed è proprio alla luce di questa doppia tensione (riflesso e riflessività) che ai volti sovrimpresi sulle acque (riflesso), come quello di Marie in *Coeur fidèle*, [Figura 6], fanno spesso seguito inquadrature di “esperienze riflessive” [Figura 10]. Anche *Meshes of the afternoon* lavora su questa doppia ambivalenza: si mettano a confronto la Figura 11 e la Figura 12. Lo stesso Epstein, nel testo del 1926 *Le cinématographe vu de l’Etna*, definisce l’esperienza cinematografica come qualcosa che ha a che fare con un atto riflessivo (e di riflessi). Nel corso del suo soggiorno siciliano (per girare un documen-



Figura 10: *Coeur fidèle* (1923), Jean Epstein

tario sull'Etna), rimane folgorato dalla scalinata a vetri del suo albergo; l'esperienza della visione cinematografica è come la diffrazione di un'immagine in un gigantesco prisma riflettente:

«[...] tutto il vano della scala era rivestito di specchi. Scendevo circondato di me stesso, di riflessi, immagini dei miei gesti, di proiezioni cinematografiche. [...] Ogni percezione è una sorpresa sconcertante e oltraggiosa. Mai mi sono visto tanto e mi guardavo con terrore. Comprendevo quei cani e quelle scimmie che bavano di rabbia davanti a uno specchio. Mi credevo tale, e percependomi altro, questo spettacolo infrangeva le consuetudini di menzogna che ero arrivato a costruire intorno a me stesso. Ciascuno di quegli specchi mi presentava una perversione di me, un'inesattezza della speranza che avevo in me. Quei vetri spettatori mi obbligavano a guardarmi con la loro indifferenza, la loro verità. [...] Il cinematografo, più ancora che un gioco di specchi inclinati, procura tali incontri inattesi con se stessi» (Jean Epstein 2002:137-138).



Figure 11-12: *Meshes of the afternoon* (1943), Maya Deren

Lo specchio d'acqua è la soglia oltre la quale il corpo si frantuma, essa è un volto infranto [Figura 11]. I frammenti di specchio cadono sulla spiaggia, aspettano l'onda che li porterà via.

#### BIBLIOGRAFIA

- BRAKHAGE S. (1970), *Metafore della visione*, Feltrinelli, Milano.  
 SCHNEIDER M. (a cura di) (2001), *Leonardo da Vinci. Delle acque*, Sellerio, Palermo.  
 DELEUZE G. (1984), *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano.  
 EPSTEIN J. (2002), *Alcol e cinema, Il principe costante*, Pozzuolo de Friuli.  
 GARRONI E. (2005), *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari.  
 GRANDE M. (2004), *Jean Vigo, Il Castoro*, Milano.

#### SITOGRAFIA

<http://www.italianostra-milano.org/cms/files/farinotti.pdf>  
[www.canyoncinema.com](http://www.canyoncinema.com)