

Sul paesaggio

Una campagna assolata nel tiepido pomeriggio di primavera. Lo sguardo che lentamente si stacca dalla linea di terra per lievitare nel cielo azzurro, in quegli spazi in cui il sentimento dell'umana finitudine si affaccia supremo sulla nostra timida coscienza e... No, niente di tutto questo! Un istante, un attimo e la pupilla sprofonda al di là della parete oggettiva del reale, errando furiosa, impazzita, in quei luoghi non-luoghi nei quali la percezione non basta più alla comprensione di ciò che ci scorre frontalmente. La realtà è una scenografia che si dispiega all'infinito, un fondale continuo, l'ombra del tempo, variabile da cui non può prescindere. Lo spazio-tempo, complementarità che difetta nella curvatura, reciprocità malata che si dà come omogeneità diffusa e continua, senza alcuna incrinatura. Fendere questo corpo spazio-temporale, aprire un varco nella "scena" della realtà, sembra essere la più alta ambizione della pittura. La pittura è ciò che consegue alla sovrapposizione di uno spazio ad un altro spazio ponendosi come luogo di negazione del primo e come apertura ulteriore, come limite della lacerazione di una realtà negata e come sfondamento della fisicità, illusoria, del piano ottico.

La profondità della campagna si è ritirata nella bidimensionalità piatta dello schermo. L'infinito dell'orizzonte si è trasferito nel vuoto che dimora dietro il punto luminoso, nel *pixel*, al di là del quale c'è veramente il nulla, come quando lo schermo è spento. Tale schermo si dispiega in luogo della cara finestra albertiana, la quale sembra aver chiuso le imposte sulla realtà.

Il mutamento più violento riguarda la natura stessa dell'esperienza, la quale non si costituisce come "azione" del soggetto in un dato luogo bensì come "inazione" dell'individuo rispetto alla macchina. La continuità tra l'uomo

e il territorio si è stabilizzata e compressa nelle modalità “interattive” della tecnologia. L’interfaccia disegna i confini sconfinati di un soliloquio attestato da vani tentativi di contatto con un mondo che non si rende più presente al nostro corpo. L’esperienza fisica in quanto espressione di tensioni muscolari e nervose si è irrigidita e sedentarizzata in una strana forma di sopravvivenza mummificata. La passività degli arti di fronte alle trappole virtuali degli schermi piatti, ha conferito una certa obsolescenza al nostro organismo, destinato, forse, a scivolare in una atrofia senza precedenti. Se il nostro corpo è sempre più immobile, la materia ad esso esterna si muove sempre più veloce. L’accelerazione dovuta alle onde elettromagnetiche riduce la distanza geografica fino ad annullare l’esperienza nella stretta mortale del “tempo reale”. Venendo a mancare l’oscillazione spaziale, il desiderio cioè di protendere il corpo fuori dalla propria definita territorialità, viene il dubbio di essere sempre nello stesso luogo. Questa ubiquità potenziale sottrae all’individuo ogni pretesa di autenticità, poiché egli appartiene ad ogni luogo nello stesso modo, e quindi a nessun luogo.

Il paesaggio è visibile, oggi, come rovescio di realtà, residuo iconografico di una distanza reale perduta. Tra visione reale e visione rappresentata si interpone una possibilità della superficie di agire come punto di sutura di questo rovesciamento. Da una parte la superficie bianca, prima di farsi immagine, è il luogo vergine in cui lo sguardo dell’artista proietta la sintesi della sua appartenenza al mondo, e dall’altra la stessa superficie è il luogo del compimento di tale appartenenza, proiezione espressa attraverso il valore figurale, ovvero iconografico, della tela in quanto supporto materiale dell’immagine dipinta. Tra le due parti vi è ancora una terza possibilità della superficie di agire come luogo marginale di una visione possibile ma ancora irrisolta. Questo avviene nel momento in cui la superficie, attraverso l’immagine su di essa dipinta, si dà come anti-immagine, considerando

l'immagine vera e propria, quella dipinta, come pagina deputata non al superamento della realtà quanto alla sua comprensione. Sarà quindi possibile individuare uno scollamento tra l'immagine dipinta sulla superficie e ciò che la superficie, in quanto luogo spazialmente presente e definito, promuove attraverso l'immagine su di essa dipinta. Il livello di comprensione della realtà è accentuato da qualità radicate nel valore espositivo dell'immagine. Ora il valore espositivo è direttamente proporzionale alla visibilità dell'immagine, e ciò avviene attraverso una logica di comprensione immediata delle qualità figurali di quest'ultima, che conducono, paradossalmente, ad un grado zero della visibilità quando l'immagine annulla ogni valore simbolico riducendosi ad informazione. L'informazione non è altro che la riduzione dell'immagine a tautologia, promozione della visibilità ad una super-visibilità che si dà come assoluta trasparenza, come agglomerato segnico autosignificante. Il livello figurale, quello che potrebbe essere definito come messaggio, ed il livello segnico, che ha sede nelle qualità materiali che strutturano l'immagine, il mezzo, finiscono per risolversi in una perversa coincidenza. L'oggetto muto che ci interroga sull'autenticità di un *hic et nunc* ridotto in brandelli e fagocitato dall'occhio come carcassa del quotidiano. Questa immagine è risucchiata dallo stesso vuoto prodotto dalla sua messa in opera, dalla spettacolarizzazione, impotente, di una vitalità spettrale, o meglio di una morte preceduta da nessuna vita. La circolarità tautologica ha partorito un feto morto ed il nostro sguardo, ogni qual volta si rivolge ad esso, porta le condoglianze alla natura perduta.

L'anti-immagine, l'odierno paesaggio, è in realtà il prodotto di un cortocircuito temporale che si genera dalla possibilità della superficie di essere in principio luogo potenziale, supporto vergine, ed in seguito immagine, atto della visione, ma di riferirsi ad un'immagine ulteriore, invisibile, che precede l'immagine finale e che viene dopo il bianco della tela. Ora è

possibile ammettere l'esistenza di un'azione, quella del fare pittura, all'interno della tela-supporto, atta a definire un insieme di segni, un'immagine, in grado di rappresentare una figura che precede tale azione, e quindi la causa della sua stessa apparizione? Si può dipingere considerando la realtà dapprima attraverso una concezione lineare del tempo e, in seguito, trasferire il prodotto di tale operare su una temporalità di tipo ciclico? Questo è possibile, forse, soltanto se si considera l'immagine dipinta sulla superficie, necessariamente terminata dal punto di vista esecutivo e necessariamente non-finita dal punto di vista del significato che esprime, offrendo quest'ultima come cornice, come soglia, di una visibilità ulteriore. Dunque un'immagine finita che esprime le stesse qualità figurale della superficie quando l'immagine non era ancora presente su di essa, quando cioè la superficie della tela è perfettamente bianca. A questo punto bisognerà valutare la possibilità che esistano delle immagini che esprimono le stesse qualità della tela bianca non dipinta, che esista un pericoloso equilibrio, per la coscienza del soggetto vedente, tra visibilità ed invisibilità, e che l'una si dia reciprocamente con l'altra. Bisogna pensare al gesto pittorico come ad un atto di sottrazione di visibilità, ovvero mentre si fa pittura si cancella la realtà. Più il nostro occhio si deposita sul quadro e più il nostro sguardo si fa dimentico del reale, mettendosi a capo di un'esperienza visiva finalizzata alla sua sparizione.

All'interno di un insieme di immagini, una volta ammesso che tutto il rappresentato debba definirsi tale, allora bisognerà individuare dei sottoinsiemi di immagini che, pur essendo tali, si comportano da anti-immagini, nel senso di una precedenza temporale alla risoluzione di significato di quest'ultime. Queste anti-immagini non sono altro che immagini sulla probabilità dell'immagine, tentativi di argomentare una ragione visiva che precede quel grado di risoluzione con il quale il nostro occhio si appropria di tutto ciò che frontalmente gli si presenta. Questo trattenere in superficie,

inteso come vedere, non è altro che il risultato dello schiacciamento di profondità operato in seno alla realtà, schiacciamento come termine ultimo di un'impossibilità prospettica. Non è il caso di introdurre differenze di tipo qualitativo, ritenendo, in modo errato, che l'anti-immagine si possa dare come forma primordiale di immagine, in quanto la differenza tra le due agisce ad un livello che possiamo definire espositivo, valore che è in diretta relazione con le aspettative del fruitore. Bisogna pensare al fruitore non come ad un ricettore di forme visive in sé chiuse, bensì come operatore primo di una possibilità visiva ancora in via di formazione, formazione indicata come possibile da quel luogo che chiamiamo quadro e che si dà unicamente come apertura di un desiderio, visivo, colto al culmine della sua visibilità, e quindi nella sua invisibilità.

L'anti-immagine trattiene in sé la possibilità di un orizzonte infinito, prodotto dalla sospensione di cui lo sguardo si appropria nel momento in cui la superficie si dà come soglia, attraverso quell'inversione temporale, tra verginità e saturazione, che permette all'immagine dipinta, l'anti-immagine, di darsi come diaframma tra visibile e invisibile. Lo schermo è l'epitaffio della natura. La perdita dell'orizzonte messa in scena dalla riproducibilità, attraverso l'apparato fittizio dei punti luminosi, dei *pixel*, potrebbe generare una nuova profondità, e quindi un nuovo orizzonte, che ha sede nello stesso meccanismo di distribuzione delle immagini digitali presente nel software informatico. La metafora della finestra è ricorrente, bisogna soltanto capire su quale tipo di realtà ha riaperto le sue imposte. Nel software il metodo con finestre è una soluzione atta a distribuire in maniera progressiva e gerarchica l'informazione, e quindi in stretto legame con necessità di tipo operativo. Nella realtà non esiste un ordine con cui guardare le cose né una priorità dei punti di vista. Se è ancora possibile considerare il quadro come una finestra sul mondo, bisognerà adesso risalire l'aspetto metaforico ed esprimere quello

letterale di tale definizione, rappresentando la finestra come anti-immagine, ovvero come cornice di una illusione possibile. Dato che il paesaggio, quello naturale, non si può più rappresentare, o meglio guardare senza i filtri del virtuale, si potrà mirare, assumendo la finestra nella sua qualità di cornice, alla sua marginalità, alla sua apparizione in quanto riflesso della sua invisibilità. La finestra prodotta dal software informatico, la stessa che ha sottratto il nostro sguardo alla natura, si fa adesso luogo di una visibilità perduta e, contemporaneamente, ritrovata come possibile, come invisibile. Se è vero, come sostiene Florenskij, che la finestra o è luce o è legno e vetro, allora stiamo affidando il nostro sguardo alla materialità di ciò che chiamiamo finestra, nella speranza che il buio da essa circoscritto possa condurci a nuova luce, luce che renderà nuovamente visibile il paesaggio.

Il tentativo della pittura è forse quello di esprimere quella frazione temporale in cui, dopo aver cliccato sul *mouse*, la pagina non si è ancora aperta e una certa sospensione, visiva ed emotiva, confinata tra due finalità di tipo pratico, trattiene, in sé, tutto il senso dello stupore e della menzogna tecnologica.

L'orizzonte, quello perduto e recuperato attraverso la superficie, nel momento in cui essa si dà come finestra, è ciò che scaturisce dalla sospensione dello sguardo una volta che esso si *affaccia* sulla finestra, sulla tela, per poi congedarsi dalle qualità materiali di quest'ultima. Nell'esperienza reale si pensa all'orizzonte come ad uno dei due margini in cui è confinata la visione, quello cioè che insieme all'occhio dell'osservatore, che ne è il secondo, circoscrive la visibilità in quanto distanza, ovvero profondità parziale e finita. Quando si osserva un dipinto l'occhio del fruitore è perpendicolare al quadro ma la distanza ravvicinata non permette all'orizzonte di costruirsi fisicamente in quanto lontananza. Se cioè il nostro sguardo si allontana dal quadro finché esso sarà visibile soltanto come un punto, allora l'occhio avrà

ridotto la superficie ad orizzonte. Ma l'orizzonte di cui si parla non è espresso da una distanza fisica bensì da una costruzione mentale promossa dalle qualità percettive della pagina pittorica attraverso il valore iconico di quest'ultima. Tale orizzonte, quello rappresentato come possibile, si costituisce soltanto come prodotto tra l'occhio e la superficie, quindi come profondità continuamente ritrovata. L'orizzonte, che anche nella realtà è una convenzione visiva, un'illusione, in pittura è il prodotto di una illusione doppia, quella della superficie e quella del nostro sguardo che, per un istante, assume la stessa superficie come realtà. L'orizzonte si genera quindi dalla crisi che lo sguardo subisce a seguito del ridotto valore di esposizione dell'immagine rappresentata. Soltanto attraverso l'oblio di tale immagine, che agisce soltanto come vettore visivo, colui che guarda potrà finalmente vedere al di là della superficie, ricostruendo l'orizzontalità perduta. Bisogna ipotizzare che nell'esperienza reale, fisica, quando avanza il corpo, in proporzione, anche la linea, chiaramente immaginaria, dell'orizzonte si sposta in avanti. Ad un avanzamento fisico corrisponde uno slittamento percettivo. Lo sguardo non riuscirà mai a posarsi definitivamente in movimento, ovvero non riuscirà ad individuare i due margini entro i quali vedere, poiché l'orizzonte avanzerà di continuo, all'infinito, fuggendo lo sguardo nella sua inafferrabilità. Possiamo ipotizzare di definire un orizzonte ogni qual volta una distanza mantiene i due margini al limite della visibilità, quando l'orizzonte è così lontano da annullare la profondità offrendosi come bidimensionale. Ora di fronte al quadro, o meglio *nel* quadro, l'orizzonte si costituisce come diaframma tra visibilità ed invisibilità, come risultante dello sconfinamento dello sguardo oltre la tela. Viene a mancare la possibilità della linea d'orizzonte come margine secondo di una distanza fisica, nel momento in cui tale linea è il prodotto di una distanza ravvicinata, o meglio di una "distanza media", la pittura. Accade quindi che di fronte alla tela, quando l'osservatore è

immobile, si vive la medesima esperienza di quando il medesimo osservatore è in movimento di fronte al paesaggio naturale. In conclusione, colui che guarda pur essendo immobile di fronte al quadro è, in realtà, in continuo movimento, cammina davanti al quadro ma non sbatte mai la fronte contro di esso, ricostruendo ininterrottamente il proprio orizzonte. Il quadro non è altro se non uno sfondamento nel corpo quantificabile della realtà, una possibilità di dubitare, anche per un solo istante, che la realtà, nel senso più lato del termine, possa riferirsi unicamente all'ordine della visibilità.

Bologna, maggio 2001