

PREMESSE 7

Incidente ed espediente
Impronta e traccia
Icnologia
Impronta-realismo, impronta-schematismo
Polarità
Itinerario di massima



MOVIMENTO/TEMPO 19

Analisi cinetica e resa del movimento
Rendere il tempo sensibile
Prospettiva dinamica: dalla deformazione al ritmo
Sopravvivenze e formule del pathos
Posa lunga come immagine-tempo

INTERAZIONE/SPAZIO 61

Il gesto e la dialettica intenzionale tra corpo e spazio
Il segno-traccia dalla carne al chiasma
Figura/Sfondo. Il chiasma e il problema del bordo
Altri incroci fra corpo e spazio: prima apparizione dello sguardo
Figura/Sfondo. L'inconscio ottico



IMMAGINARIO/FANTASIA 111

Un'altra polarità
Certificati di illusione
Haunted photography

PERFORMANCE/INFORME 151

Il fulcro sulla forma
La fotografia e l'estetico
Il cortocircuito dell'immagine-atto
Crudezza e indistinzione
Crudezza traslata e orbita attorno al reale
Primo vettore di traslazione della crudezza: l'indistinzione
Secondo vettore di traslazione della crudezza: l'informe
Dualistico o dialettico: quale informe?
L'informe dialettico del segno-traccia:
corpo in frammenti e pulsazione
Dall'anamorfofi alla macchia, fino alla maschera
Il gesto e la traccia: l'estetica della lettera



EPILOGO 229

PREMESSE

Incidente ed espediente

Luce scarsa, una stanza in penombra o una notte illuminata da lampioni. Una figura in posa, un obiettivo aperto per un tempo lungo. Oppure una figura in velocità, più veloce dell'otturatore, o una macchina fotografica malferma. Tutti conosciamo il risultato; in italiano lo chiamiamo mosso, per distinguerlo dalle sfocature ottiche. Gli inglesi dicono sempre *blur*, salvo a volte aggiungere *motion*, per operare la stessa distinzione. Tutto chiaro.

Talmente chiaro da trattarlo con sufficienza: che si pratichi o che si commenti, il mosso è collocato quasi sempre tra l'incidente e l'espedito. Incidente come errore o come caso fortunato; espediente come pratica di significato retorico o linguistico. Effettistica, quindi. Più o meno calcata.

In fondo è vero: per moltissime fotografie mosse è inutile approfondire, anzi si rischia di fornire giustificazioni a pratiche deleterie e vuote. Per altre invece è superficiale fermarsi; e d'altronde non è opportuno analizzare ogni situazione che varrebbe la pena esaminare. È necessario delimitare il campo: non tutto il mosso, parola anche brutta, in qualche modo povera, ma quello che deriva da una posa lunga e sperimentale.

Dunque: non quando sia presente una semplice interazione episodica fra un dispositivo fotografico e il suo soggetto per un tempo diverso dall'istante; ma solo se diventa uno studio ponderato dei meccanismi virtuali che le variabili e le costanti in gioco possono innescare in condizioni dialetticamente controllate. Impronta e traccia, stasi e movimento, figura e sfondo, tempo e durata, istante e narrazione, carne e mondo, reale e immaginario, forma e informe: il più possibile lontani dall'incidente non consapevole e al riparo dall'espedito di maniera.

Impronta e traccia

Il polo dialettico fondante va istituito a livello dei segni. Operando una distinzione che ha il sapore di una precisazione, centrale nella costruzione dei discorsi a venire, sì orbitanti, ma altrimenti troppo dispersi rispetto al nucleo caldo delle questioni.

La classificazione ormai classica vede prevalere nel fotografico il segno indicale, funzione-calco di qualcosa che lì è passata o è stata. I cerchi bagnati sul bancone come vestigi dei bicchieri, le fotografie come resto di quanto visto dall'obiettivo.

È il noto ritornello intonato da Peirce sulla fotografia come indice ovvero impronta o traccia del reale¹. Talmente risaputo che è difficile ci si soffermi su questi due sinonimi. Impronta e traccia appaiono termini equivalenti, o perlomeno sono usati per le indubbie affinità semantiche, non per le differenze. In queste, che sono sfumature, si annidano le direttrici da cui partire.

Apprezziabile: l'impronta si produce per pressione di un corpo in loco su una superficie adatta a riceverne le forme; la traccia è il prodotto su un'analogica superficie della pressione-incisione di un corpo in movimento. È la scia, il graffio, la strisciata.

Segnala l'avvenuta presenza di un corpo in un luogo, ma nel mentre del suo spostamento. L'impronta è statica, la traccia è dinamica. Entrambe sono indizi di un passaggio in un luogo, ma l'una dello esservi stati, l'altra dell'essersi lì mossi.

Se sostituiamo a impronta il più aulico 'vestigio', possiamo leggerlo nell'italiano ottocentesco di Niccolò Tommaseo: "Vestigio è l'impronta lasciata da un corpo sul luogo onde passò e dove stette; traccia è linea qualunque sia dell'oggetto, impressa o descritta comechessia su altro corpo. Non ogni traccia è vestigio, perché l'impressione de'corpi non sempre lascia impronta. Il vestigio è un'impronta: si cerca. La traccia è una linea più o meno prolungata: si segue. Il vestigio indica il luogo dond'uno è passato; la traccia indica parte della via ch'egli ha fatta. A propriamente parlare i vestigi sono una specie di traccia"².

Va detto che una combinazione di impronte uguali e conseguenti, i cacciatori e i detective lo sanno, equivale a una traccia. Seguire le tracce dell'animale significa infatti sviluppare un percorso d'inseguimento che valuta le impronte dell'animale nel loro susseguirsi durante l'avanzata della preda. Ciascuna si produce per pressione sul posto, ma la loro sequenza indica l'incedere. Un'impronta da sola, invece, non costituisce propriamente una traccia, è un indizio di avvenuta presenza, ma non mi dice nulla sugli spostamenti e il loro evolversi spazio-temporale. È un'informazione in questo senso meno ricca, un sottoinsieme della traccia. Le impronte sono resti statici, la loro lacunosità ci costringe a un lavoro di ricostruzione degli avvenimenti più ipotetico, ma dall'altra parte hanno il vantaggio di portare segni più inequivocabili della propria matrice, di somigliarvi più strettamente. La traccia dovrebbe essere, dal lato dell'inseguimento, meno fraintendibile. In condizioni ideali basta seguirla per raggiungere l'obiettivo. Eppure anche la traccia può essere ambigua, addirittura oscura. Anch'essa, sebbene dinamica, rimane un residuo: può ingannare l'inseguitore con ciò che le manca. In quanto linea, non ricorda così da vicino il corpo che l'ha provocata. Dal lato dell'analogia è quindi una sorta di impronta malriuscita, dovuta alla pressione malferma di un corpo in moto. In più la traccia non sempre lascia segni duraturi, può avere carattere effimero. Si pensi alla scia di un'elica o a quella di un aereo. Certo anche l'impronta può essere cancellata, ma solitamente da un agente esterno: un'orma cancellata dalla pioggia, per esempio, o dall'azione erosiva del tempo. Certe tracce hanno invece una loro provvisorietà intrinseca, nascono già destinate a sparire.

È questa la qualità che pone in risalto Georges Didi-Huberman per differenziare impronta e traccia: "Il vocabolario dell'impronta coincide in buona parte con quello della traccia, anche se, ovviamente, si rende necessaria una distinzione concettuale – l'impronta, ad esempio, è una traccia destinata a durare, a sopravvivere, a fare ritorno"³. Seguendo la sua via, le tracce intese come indice di un passaggio in movimento (che siano però durature) rientrerebbero nella categoria delle impronte. Le uniche vere tracce sarebbero quindi quelle fuggevoli: quelle più sopra chiamate tracce sarebbero comunque definite impronte, ma provocate da qualcosa in movimento.

Basta intendersi: a Georges Didi-Huberman non interessa la questione del movimento e non ha bisogno di operare la nostra distinzione. Parlando a livello terminologico, nessuno commette forzature, semplicemente mette l'accento su aspetti diversi. Tuttavia, per le questioni che si andranno qui sviluppando, è operativamente conveniente associare alla traccia la questione del movimento e all'impronta quello della stasi. In caso contrario si dovrebbe parlare di due tipi di impronte, l'una dinamica e l'altra statica. Il che potrebbe portare confusione o perlomeno pesantezza per il continuo bisogno di precisazioni.

Iconologia

Detto questo, esiste già una scienza delle impronte⁴. Il suo studio non appartiene direttamente all'arte, più abituata a occuparsi di iconologia, da cui questo sapere differisce per solo una vocale. Se l'*eikōn* è tra gli oggetti privilegiati degli storici dell'arte, l'*ichnos* è maneggiata dai paleontologi, storici investigatori che indagano su un passato che ha lasciato solo indizi, senza documenti né tradizione. L'iconologia è dunque una scienza dei segni deboli, il cui senso è attribuibile solo dopo un'attenta analisi visiva e anche tattile. In questo mutua molti dei suoi saperi dall'arte venatoria. Come il cacciatore, anche il paleontologo sa che non può contare su una scienza positiva e acquisita. Il segno che deve interpretare non solo è ambiguo, ma è massimamente dialettico, frutto di un'operazione che non è un atto totalmente ideale e volontario. Conosce quindi la grande articolazione delle forme a cui va incontro, forme che sono processi, frutto di un compromesso fra il gesto, le caratteristiche dell'animale e il substrato che l'accoglie. Un gesto che ha avuto un suo tempo, quindi una sua durata, e che questo tempo contiene: un'orma premuta per più tempo sarà diversa per qualità. Potrebbe essere più marcata, più intelligibile; potrebbe anche, al contrario, essere troppo marcata, farsi illeggibile.

Oltre a questo, c'è un'altra temporalità in continua evoluzione processuale. La stratificazione, la deformazione, la cancellatura dovuta all'azione del tempo geologico aggiungono difficoltà al paleontologo e lo portano ad affrontare l'anacronismo: "Il suo materiale lo costringe a riconoscere la complessità del tempo che opera nelle cose visive. [...] Conosce ad esempio [...] la sovrapposizione delle tracce moderne e delle tracce preistoriche; sperimenta su ogni impronta la coesistenza del tempo più breve – il passo che passa, il gesto panico, lo sfioramento di un'ala di libellula – e del tempo più lungo, quello della 'forma che si rapprende', cioè del tempo della fossilizzazione. Insomma, sa bene che le forme sono tempi all'opera, tempi contraddittori che si fondono nella stessa immagine: il tempo della terra e il tempo del piede che, in un istante vi si è posato per sempre"⁵.

La paleontologia ci insegna allora che l'impronta (che sia traccia, per come l'abbiamo definita, o che sia impronta propriamente detta) è sempre connessa al tempo. Qui preme precisare che il rapporto col tempo della traccia è differente da quello dell'impronta. La dinamicità, la durata nel movimento sono protagonisti

nella prima, la stratificazione, la sedimentazione sono preponderanti nella seconda. Sempre in un quadro dialettico che non esclude l'una per l'altra: temporalmente ogni traccia ha in sé dell'impronta, e ogni impronta è in parentela con la traccia. Su queste diverse modalità di segnalare e portare il tempo, disuguali eppure in parte sovrapponibili, torneremo.

Impronta-realismo, impronta-schematismo

Altro può far risaltare lo studio della preistoria. Rivedendo attentamente le raffigurazioni rupestri, ci si accorge di altri intrecci e complessità nel funzionamento del segno-traccia o del segno-impronta. Si nota come la maggior parte delle impronte di mani nelle grotte siano mani negative. Ovvero eseguite, secondo una delle ipotesi, spruzzando il colore sulla mano e togliendola in seguito dalla superficie su cui era appoggiata. Si lascia così una sagoma della mano sulla roccia: ma solo una volta che l'arto non sia più lì, giacente sul posto. L'impronta si rivela così in assenza: non solo designando in tal modo il duplice meccanismo, al tempo stesso di contiguità e distanza, proprio di ogni segno indicale, ma anche provocando il primo elementare effetto temporale, ancorché potentissimo. "Il fatto che l'impronta sia, in tal senso, il contatto di un'assenza spiegherebbe la potenza del suo rapporto con il tempo, che è la potenza fantasmatica di 'ciò che ritorna', delle sopravvivenze: cose che vengono da lontano ma che restano, di fronte a noi, vicine a noi, a significarci la loro assenza"⁶.

Non facciamo però in tempo a porci di fronte alla nota dialettica presenza/assenza, che subito ce ne appare un'altra, che Georges Didi-Huberman prontamente segnala. L'impronta rupestre, in quanto immagine agli albori, sembra ondeggiare continuamente fra presenza e rappresentazione, ma anche fra realismo e schematismo (simbolismo): non solo le impronte di mani vengono ritoccate per divenire più realistiche, ma esistono anche stupefacenti esempi di impronte imitate. Ungiate di orso e orme di equidi perfettamente riprodotte dall'uomo, anche accanto alle vere tracce lasciate dagli animali. E ancora, segni interpretati in un primo momento come astratti si sono rivelati appartenere proprio a questo insieme di impronte imitate. D'altra parte si trattava di cacciatori, abituati a leggere i segni nel terreno come noi leggeremmo un libro. Era per loro naturale vedere nelle tracce l'aspetto realistico, ma anche il portato simbolico. Non stupisce allora che nelle impronte di equidi possa convivere la ricerca della realistica con il simbolo di un'immagine vulvare, l'impronta-realismo con quella schematismo: "Queste straordinarie figure ci offrono quindi una bella lezione di estetica e di semiotica: in esse il processo non si oppone mai al risultato, né l'«astratto» al «figurativo». Né il tracciato alla traccia, né la traccia al simbolo. Il fatto che l'impronta si presenti come l'«alba delle immagini» non significa affatto che essa ne sia l'esistenza semplificata, al contrario"⁷.

L'immagine-impronta e l'immagine-traccia per quanto primordiali non sono allora semplici. Il loro meccanismo originario e originante è continuamente sedimentato e

ripreso, antidiluviano e attuale, contiguo al proprio materiale processo di creazione eppure carico di forza simbolica. In quanto frutto di un gesto primitivo è carico di ritorni ancestrali. Ritorni che portano vertiginosamente indietro mentre si esprimono nella forza d'immagine più attuale. Immagini ataviche che fanno balzi in avanti, solleticando sensibilità contemporanee.

È l'energia oscillante che troviamo anche nella fotografia: traccia, calco, marca, realtà, immagine, simbolo, passato, presente. Queste sono le virtualità che abitano la prima immagine propriamente tecnica, allargandone gli argini con continue vibrazioni. E l'alveo digitale non fa che amplificarle, renderle vorticoso⁸.

Polarità

Il ragazzo è in piedi, dietro di lui un muro scrostato. Ralph Eugene Meatyard è un ottico, conosce la precisione. Chiede però al suo giovane soggetto qualcosa di inusuale in fotografia. Muovere le braccia mentre l'otturatore è aperto e la luce sta passando. Muoverle come fossero ali. La pellicola non ha il tempo di fissare questa azione: le braccia quasi spariscono. Al loro posto rimane una sorta di alone ectoplasmico, un vapore che vuole penetrare le porosità del muro, defluire nelle sue crepe, negli anfratti.

Muoverle come se fossero ali. Ed è nel muro che le ritroviamo: poco sopra, una lacerazione nell'intonaco disegna per lo sguardo dell'uomo: due strappi a forma di ali sembrano restituire in effigie il gesto che il muro ha assorbito. Quasi un riaffiorare delle movenze volatili che il ragazzo ha tracciato.

Ralph Meatyard è un ottico, conosce la precisione. Non cerca di fuggire il suo lavoro, cerca solo un'altra precisione. Sperimenta la percezione al di là del dato: non tutto è a fuoco, non tutto è visibile allo stesso modo. Ci sono modi diversi di darsi alla visibilità, c'è una dialettica a cui non si sfugge, una dialettica che permea i confini e li sfrangia. Figura contro sfondo, figura e sfondo: figura che penetra lo sfondo, sfondo che ingloba la figura; traccia che scompare e impronta che ritorna, impronta che nasconde e traccia che segnala; marchio contro simbolo e marchio con il simbolo: realtà e immaginario, simbolico e reale, tempo e istante, movimento e durata. Tutti vibrano senza una posizione affatto definita. È questa la precisione che cerca: non il congelamento rassicurante di uno zero assoluto della fotografia, ma il faticoso esperimento di un'azione fotografica dilatata, surriscaldata in molti lati: temporale, spaziale, fenomenologico, estetico.

È un'immagine a poli, dunque. Gravida di polarità cangianti e interconnesse. Una fotografia che si muove fra antinomie coniugabili, in cui i contrasti non si compongono solo in un verso, ma vivono proprio di una pulsazione. Da un capo all'altro, incessante.

La coppia dialogica istitutiva, da cui si snodano le altre, è quella impronta/traccia. Da una parte la stasi, ma anche il sedimento temporale; il calco, e quindi la memoria e la sopravvivenza; lo sfondo misurato e quindi la dimensione spaziale; Dall'altra il

muoversi, non solo lo spostamento; la scia, col suo senso molto vero dell'effimero; la figura, solidale al proprio moto, e quindi connessa intimamente alla durata temporale.

L'immagine del ragazzo 'con le ali' è allora un caso magistrale la cui chiave di decifrazione è l'intreccio fecondo di queste due modalità indicali. Intreccio che è proprio di quella posa lunga e sperimentale che sarà oggetto delle pagine a venire. Si scoprirà che il viluppo non si ferma alla questione spazio-temporale, all'analisi cinetica o alla prospettiva dinamica, al tempo-movimento o al tempo-durata. Non solo Henri Bergson. Anzi, come detto nella prima di queste premesse, si analizzeranno svariate condizioni dialetticamente controllate: il polo impronta/traccia danzerà fra l'indice di durata e il tempo sopravvivate del gesto ancestrale; fra l'invisibilità del tempo e l'esigenza di rendere il tempo sensibile; fra il cinema e la posa.

E ancora, dal versante fenomenologico, il gesto-traccia compiuto in uno spazio-impronta diverrà correlativo di un atto intenzionale, conoscitivo e compenetrativo, del soggetto-corpo verso uno spazio-mondo e viceversa. Questo doppio movimento, questo chiasma, ci guiderà da una visione ottica a una visione aptica, dove l'occhio acquista capacità tattili e dove tutto è carne. Ci condurrà, fra psicoanalisi e surrealismo, al problema del bordo, al processo pericolosamente osmotico che porta fino a sensazioni d'invasione o assorbimento: se l'argine arriva a rompersi dilaga l'inquietante reale della psicosi.

La polarità impronta/traccia però, prima e forse in concomitanza con la pantomima isterica, va giudicata anche dal lato della performance. Dove la parola contiene (forse) il termine 'forma' a volte proprio per contraddirlo e dove l'atto propriamente detto si amplifica nell'atto fotografico. Ancor più ci troviamo di fronte a immaginato e il fatto che vi si rilevino aspetti di crudezza traslata, agganciandole a esperienze Body Art, non fa che confermarlo.

C'è un correlato ulteriore: ogni performance ha un suo luogo, un suo, per quanto denegato, palcoscenico. Per questo la posa lunga diventa anche teatro, luogo che aspetta un evento. Meglio se minimo, lontano dall'enfasi, senza sovraccarichi di senso, distante dai momenti decisivi.

Se la traccia scatena le potenze immaginative, se il volo delle ali del ragazzo è riproposto nel distacco dell'intonaco (un volo e una buona forma che solo l'occhio dell'uomo può riconoscere e allo stesso tempo negare) esiste allora un altro piano dell'immaginario: oltre la teatralità e dentro ai paradossi specifici del realismo fotografico. Incontreremo la fotografia spiritica, gli esperimenti di fisiognomica, troveremo che queste potenze sono state ampiamente sfruttate in fotografia per la loro continua altalena tra il narrativo e il non narrativo, tra la sospensione del senso e il potere evocativo, tra la suggestione letteraria e il culto dell'esperimento. Ricerca del reale e fascinazione simbolica.

Quando c'è una ricerca, può avvenire, infine l'incontro. Non certo concordato previamente. Il Reale vuole sorprenderci quasi per caso. Quello che i greci



Ralph Eugene Meatyard, *Untitled*, 1960. Courtesy The Estate of Ralph Eugene Meatyard e Fraenkel Gallery, San Francisco

chiamavano *tyche* e che Lacan riprende per le questioni più inquietanti: “La funzione della *τύχη*, del reale come incontro – incontro in quanto può essere mancato, in quanto essenzialmente è incontro mancato – si è presentata inizialmente, nella storia della psicanalisi, in una forma che, da sola, basta a destare la nostra attenzione – quella del trauma”⁹. Ed è proprio sul versante del trauma che la questione dell’informe ha preso cittadinanza nel dibattito estetico contemporaneo. Un trauma della perdita di forma o della sua trasformazione radicale, che ha portato fino alle conseguenze estreme di un’arte invasa dal reale o dalle sue metamorfosi simulacrali.

In questo terreno i poli traccia/impronta si assegnano un nuovo ruolo: la traccia è presa dal lato del disfacimento, della scomposizione. Si fa macchia, per lo sfondo e contro lo sfondo, per lo schermo e contro lo schermo. Guardare l’opera, ed essere da lei riguardati, segnala allora un’inquietante anamorfoosi. La disorganizzazione dei volti e lo sfilacciarsi dei gesti diventano quasi un luccichio accecante, qualcosa che non quadra. Un riflesso speculare che non conferma, non dona un’identità; invece di ricomporre in un’immagine, segnala che il corpo ritorna in frammenti, subisce un disfacimento. Un fotografico che più che confermare l’esistenza, subisce l’insistenza: un gesto-macchia, che flirta con l’informe, l’abbaglio della *tyche*.

Itinerario di massima

Tra le righe è stato già tracciato, ma vale la pena ricapitolarlo. La partenza è prevista dalle parti del double-face movimento/tempo. In quella zona ai bordi in cui la fotografia incontra il precinema e l’arte si fa strumento per la scienza o forse la scienza si fa pretesto per l’arte. Facendo tappa alla station physiologique di Etienne Jules Marey e sfogliando *Animal locomotion* di Eadweard Muybridge, incontreremo i paradossi di Zenone, il tempo-durata di Henri Bergson, le fotodinamiche dei Fratelli Bragaglia. A moderare questa disputa, tutta cinetica e dinamica, la logica della sensazione di Gilles Deleuze, ma anche le sue opere sul cinema; l’immagine-movimento e l’immagine-tempo non potevano mancare all’appuntamento. E se l’immagine contiene il tempo, lo fa anche dal lato delle sopravvivenze rintracciate da Aby Warburg. È allora un’immagine dialettica, un vortice anacronistico: non si potranno trascurare l’antichissima danza menadica, le ninfe e l’iconografia delle isteriche catalogata da Jean-Martin Charcot alla Salpêtrière.

Il corpo, con i suoi movimenti, le sue interazioni, i suoi spasmi anche, è quindi un altro compagno di viaggio. Corpo e spazio, soggetto e oggetto, io e mondo hanno qui confini osmotici. La carne e il chiasma di Maurice Merleau-Ponty ci guideranno in questo continuo scambio, mostrando il lato fenomenologico e intenzionale degli esperimenti a posa lunga. Le interazioni sono però molteplici, o meglio a più punti focali: il gesto, il corpo, lo spazio, la macchina, il tempo, l’esposizione, la fisica, la chimica o l’elettronica.

Di nuovo il bordo, il setto, il diaframma. Una membrana porosa in cui figura e sfondo, soggetto e ambiente si compenetrano divenendo più difficilmente discernibili.

L'orientamento sarà dato da chi di margini e sconfinamenti si è variamente occupato: Jacques Lacan, Rosalind Krauss, Roger Caillois, Georges Bataille, Georges Didi-Huberman, per citarne alcuni. E fra le immagini, i più presenti saranno Ralph Meatyard e Francesca Woodman.

A volte però i viaggi riportano indietro. Arriverà l'ora di recuperare alcuni ami che pescano nel passato, approfittando anche dei compagni di strada fin qui acquisiti. Si troveranno allora altri usi, a cavallo tra scienza, pseudoscienza e preteso mistero. Paradossali certificazioni fotografiche di esperimenti oggi inseriti in un'atmosfera *fin de siècle*: Francis Galton con i suoi *composit*, Hippolyte Baraduc e le fotografie dell'aura, ma anche la fotografia spiritica, forse tra i primi interessi dei fratelli Bragaglia.

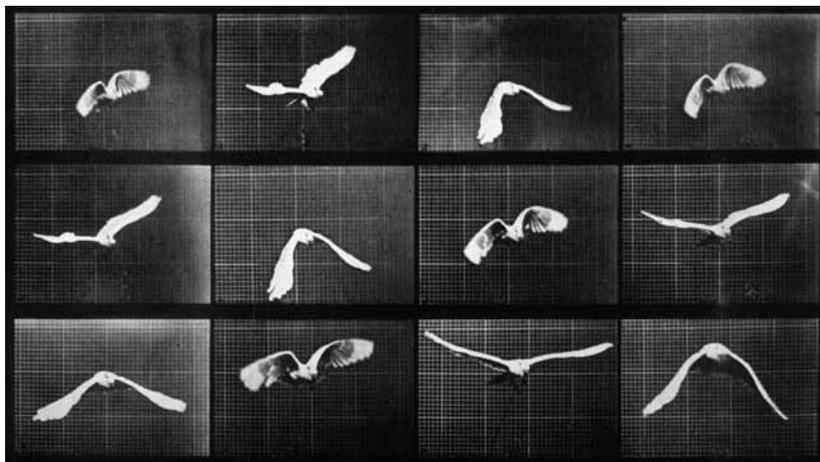
Posa lunga e sperimentale, allora, al servizio della narrazione tra fantasia e immaginario e dei suoi inaspettati risvolti reali fra desiderio e pulsione: ne troveremo esempi in lavori fotografici celebri. Duane Michals e Otto Steinert, fra i più noti.

Ci s'imbatte poi in un lato della questione più strettamente connesso alle pratiche dell'arte contemporanea. Performance in senso lato e in senso stretto si ritroveranno fuse in uno specifico atto fotografico, vera e propria immagine-atto. Gestuale, indicale, intenzionale, isterica e perfino psicotica. Anche qui avremo nuove guide, ad aggiungersi alle precedenti. Tra le varie: Philippe Dubois, Lea Vergine, Giovanni Lista, Victor Turner, Claudio Marra.

E passando attraverso le pratiche performative più estreme e i loro correlativi traslati negli esperimenti a posa lunga, alla fine del percorso, come sua stazione d'arrivo, avremo, lo abbiamo già accennato, un ultimo fondamentale incontro. L'ultima faccia di questo sfaccettato esperimento, che ora appare totalmente riduttivo definire come 'mosso'. Una faccia in incipiente disfacimento, un incontro inquietante con la macchia-anamorfosi dell'informe. L'altro lato, meno simbolico e meno anedddotico, della stessa narrazione immaginaria. Un fiume che ha le rive dalle parti del reale. A farci da traghettatori avremo oltre ai già citati Lacan, Caillois, Deleuze Merleau-Ponty, Krauss, Bataille, anche Hal Foster e Massimo Recalcati. E molti altri che abbiamo e non abbiamo nominato. È in quest'ambito tra performance e informe che incontreremo di nuovo Duane Michals, ma anche Arnulf Rainer e Roni Horn. E poi di nuovo Francesca Woodman e Ralph Meatyard, che ci porteranno nel finale verso la pratica laterale della maschera. Una sorta di corollario.

Questo a grandi linee. Le ramificazioni saranno molte. Ogni sezione del libro, in linea con le direttive di queste premesse, avrà come titolo una coppia polare-dialettica di riferimento.

1. Cfr. Peirce Charles Sanders, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge (Mass), 1931-1958, vol. 2 par. 281 e vol 3 par. 361; in ambito più strettamente legato alla teoria fotografica, numerosi sono gli studiosi che a vario titolo fanno riferimento alla teoria peirciana. Fra i molti: Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Henri Van Lier, Jean-Marie Schaeffer, Claudio Marra, Roberto Signorini.
2. Tommaseo Niccolò, *Nuovo dizionario dei sinonimi e dei contrari della lingua italiana*, Gabinetto Vessieux, Firenze, 1838, p. 1070.
3. Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008 [trad. it.: *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boinghieri, Torino, 2009, p. 293].
4. Ne parla distesamente Georges Didi-Huberman nella seconda *ouverture* che chiude *La somiglianza per contatto*, op. cit., p. 288 e seg.
5. *ivi* p. 303.
6. *ivi* p. 43.
7. *ivi* p. 47.
8. Avendo ampiamente discusso degli eventuali cambiamenti teorici dovuti al passaggio dall'analogico al digitale nel mio *La caverna chiara. Fotografia e campo immaginario ai tempi della tecnologia digitale*, Q#4, Museo Fotografia Contemporanea-Lupetti, 2005 e nel successivo articolo "La terza pillola. L'incontro col reale nel fotografico contemporaneo", in "Biblioteca Teatrale", n. 81-82 (gennaio-giugno 2007), Bulzoni Editore, Roma, 2008, rimando a essi per le mie posizioni al riguardo.
9. Lacan Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan Livre XI. Le quatre concept fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1973 [trad. it.: *Il seminario, libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1979-2003, pp. 53-54].



Étienne-Jules Marey, Étude théorique du vol des oiseaux, 1882

MOVIMENTO/TEMPO

Analisi cinetica e resa del movimento

Il precinema nutre il problema del movimento con nomi dal sapore misterico-scientifico: taumatropi, fenachistoscopi, cineografi e poi, ancora, zootropi e Prassinoscopi. E con l'avvento della fotografia, zoopraxiscopi e kinetoscopi. Per citarne alcuni, ovviamente. Come in tutte le epoche pionieristiche le invenzioni e le migliorie si accavallano. E anche i brevetti. Tutti questi nomi però, di reminiscenza greca, riferiscono il problema della riproduzione scopica del movimento dai due lati in cui è da sempre immerso. Il lato sperimentale, anche analitico, e il lato immaginario, anzi fantasmagorico. *Thauma* è la meraviglia, *fenachistès* si riferisce all'inganno, *kinesis* al movimento e *pràxis* all'azione. È evidente che la resa del movimento, anche a scopo realistico e scientifico, muove i suoi primi passi nel regno dell'illusione ottica: è un raggio dell'occhio. Tutto si basa sulla persistenza retinica, caratteristica peculiare della visione umana. Ma non conviene fermarsi alla trappola fisiologica. Il rapporto di questi esperimenti con il prodigioso ha anche radici più profonde. Nei teatri d'ombra, nei giochi di specchi, nelle proiezioni; ci parla della fascinazione irresistibile delle immagini evanescenti, di cui approfittava la lanterna magica per stupire gli astanti; ci spiega anche perché il cinema sia ancor oggi soprattutto una grande macchina di finzioni e di sogno.

Non è difficile allora immaginare il clima in cui muovono i propri esperimenti fotografici sul movimento il fotografo-inventore Eadweard Muybridge e il fisiologo Étienne-Jules Marey. Entrambi sono spinti da una volontà scientifica, un desiderio analitico e anche da un interesse anatomico sulla resa esatta del movimento, che li porta verso il problema della rappresentazione artistica del gesto. Eppure condividono con altri fotografi sperimentatori, Francis Galton con i suoi *composit* fisiognomici per primo, una doppia appartenenza: da un lato lo spirito positivista ottocentesco, la fiducia nella misurabilità, nella precisione macchinica; dall'altro una corrente più sotterranea, forse spiritualista. Un'eredità quasi alchemica, che rende molta scienza del diciannovesimo secolo inaspettata parente, nelle sue pieghe, delle *wunderkammern* seicentesche, dove si affiancava già, accanto al pensiero parascientifico, il corpo-macchina cartesiano.

Ed è proprio il corpo inteso come apparato funzionale il punto di partenza palese degli studi di Muybridge e Marey: un meccanismo infatti può divenire oggetto di un'analisi meccanica razionale. Se ne può descrivere la cinetica mostrandone gli stadi, le ciclicità, gli snodi. Significative sono proprio le tute che Étienne-Jules Marey faceva indossare per alcune sue prove: in esse, completamente nere, le articolazioni e gli arti erano segnati da linee e punti, assimilando in tal modo il corpo umano a un sistema meccanico a vincoli, di quelli studiati dalla meccanica. Non a caso pubblica nel 1878 *La méthode graphique* e nel 1885 *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, libri che testimoniano la fiducia nella capacità della scienza di sviscerare i fenomeni naturali applicando schematismi che li traducano

in un codice analizzabile e interpretabile. È chiaro quindi che sia gli esperimenti sulla locomozione equina portati avanti a Palo Alto da Eadweard Muybridge, sia le numerose prove di Étienne-Jules Marey, eseguite alla *Station Physiologique*, partono dal medesimo convincimento che lo strumento meccanico permetta con precisione la scomposizione nei minimi termini del movimento. All'interno della coppia dialogica movimento/tempo, dove è la questione spostamento a fare da interfaccia, si capisce facilmente che i test dei due pionieri sono focalizzati primariamente sul polo del movimento. Se lo spostamento segnala un passaggio di tempo e avviene mediante il movimento, sembra infatti naturale a Étienne-Jules Marey chiamare le proprie analisi del moto 'cronofotografie'. È una prospettiva precisa che considera lo spazio-tempo secondo le nozioni della fisica classica: in una situazione cinetica, dopo un certo tempo t , si ha uno spostamento s . Anche chiamando in causa le nozioni del calcolo infinitesimale, rimane sostanzialmente una visione spazializzata del tempo, un'intenzione di misura che utilizza lo spostamento come indice temporale.

Non è il caso ovviamente di addentrarci nelle raffinatezze della questione fisica teorica, basta considerare invece che, per questi primi sperimentatori della fotografia in movimento, la posizione classica appare perfettamente accettata. Per questo, se l'analisi del movimento appare senza dubbio la questione centrale dell'*Animal locomotion* di Muybridge, anche nelle prove cronofotografiche di Marey, forse più interessate anche al problema tempo, la cinetica rimane predominante. Il gesto nel suo frazionamento infinitesimale viene catturato grazie allo strumento tecnico che, più dell'occhio umano, ha la capacità chirurgica di fermare istanti e rivelare particolari inediti nell'anatomia del movimento. Da qui anche il tratto d'ossessività presente negli scatti multipli di Muybridge e le ripercussioni sulla rappresentazione dell'azione nell'arte a lui contemporanea, con l'interesse dei pittori realisti o di Rodin per il dibattito sulla rappresentazione viva ed esatta del gesto.

La predominanza dell'atto sul tempo marca anche i primi tentativi di animazione che seguono all'invenzione del fucile cronofotografico da parte di Marey, con scatti a ripetizione prima su disco e poi su pellicola. La ricostruzione animata che ne risulta è infatti decisamente più portata a catturare l'attenzione sull'azione in corso che a dare la sensazione di un passaggio del tempo. Si tratta certo di limiti tecnici, ma anche di una precisa focalizzazione concettuale. In questo senso, l'espedito del fucile fotografico traduce un interesse per una cattura, quasi una predazione, che permetta di inviluppare in un numero finito di eventi fotografici, leggibili anche singolarmente, il fluire di azioni all'occhio fugacissime come il volo degli uccelli. Ne risulta una forte impressione di schematismo, che non fa che confermare le premesse di fiducia scientifica da cui queste esperienze sono scaturite. Va detto, però, che la controparte meno misurata, l'aspetto meno controllato, si sente comunque sottotraccia. Queste analisi sembrano rivelare anche un tratto vagamente irrazionalista, come spesso accade quando la visione tecnica eccede le possibilità oculari dell'uomo.

A condensare più di tutto questa celata ambivalenza, sono in particolare le lastre