

Contributi di:
Daniela Angelucci
Christian Delage
Marcel Duchamp
Federico Ferrari
Pierugi Freira
Mark Godfrey
Elio Graziosi
Vincent Guisueno
Shilpa Gupta
Riccardo Pannatoni
Muriel Pic
Gianluca Solla
Nicola Turani



SOVRAPPOSIZIONI
memoria, trasparenze, accostame



IMM - CULTURA DELL'IMMAGINE

DIREZIONE DELLA COLLANA: ELIO GRAZIOLO, RICCARDO PANATTONI, MARCO BELPOLITI
COORDINAMENTO EDITORIALE: MARTA GRAZIOLO
RINGRAZIAMENTI: GLI ARTISTI, GLI AUTORI, LA GALLERIA CONTINUA (SAN GIMINIANO)
TRADUTTORI: MARTA GRAZIOLO, ELIO GRAZIOLO

SOVRAPPOSIZIONI: MEMORIA, TRASPARENZE, ACCOSTAMENTI / A CURA DI ELIO GRAZIOLO E RICCARDO PANATTONI.
BERGAMO : MORETTI & VITALI, 2016.

196 P. : LL. : 21 CM

(Imm.: 2)

ISBN 9788871866437

1. LINGUAGGIO 2. IMMAGINI CINEMATOGRAFICHE
I. GRAZIOLO, ELIO II. PANATTONI, RICCARDO

CDD (ed. 21.): 700.1

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volumefascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

Copyright © 2016 by Moretti & Vitali Editori
Via Segantini, 6a - 24128 Bergamo
telefono 035.251.300;
fax: 035.4329409
Internet: www.morettievitali.it
e-mail: info@morettievitali.it

Composizione tipografica:
Birdnan (interno e copertina)
Arial Narrow (interno)

Stampa: Global Print Srl, Gorgonzola (MI) - Aprile 2016

SOVRAPPOSIZIONI
memoria, trasparenze, accostamenti
a cura di elio graziole e riccardo panattoni

Moretti & Vitali

non separati. Anche il suo è un "atlante", per quanto "imperfetto", uno in cui lo scavo interno si coniuga con la proiezione all'infinito. In altro modo, su un altro piano, Shilpa Gupta indica con decisione come la memoria non solo divide il sé ma anche lo moltiplica nella pluralità effettiva, reale, dei "molti sé", che per lei ritrovano però la loro unità riuniti sotto lo stesso cielo. Per dirlo, come si noterà, ha sovrapposto a quel cielo delle scritte di luce.

E.G. e R.P.

PERSISTENZE VISIVE O DELL'INNAMORAMENTO

RICCARDO PANATTONI

Nel suo libro dedicato al cinema¹ Jean-Louis Schefer afferma che la durata delle nostre passioni filmiche, ma forse potremmo aggiungere anche delle passioni in quanto tali, può essere misurata soltanto rispetto alla persistenza delle immagini. È la loro iterazione, la ricorrenza con cui ci interpellano, sono i loro ritorni, in alcuni casi magari ritorni inseguiti, sollecitati, ma il più delle volte agiti autonomamente, che le riportano sollecitanti a essere di nuovo presenti ai nostri occhi. Perché, sebbene si tratti ormai di sole immagini mentali, è proprio lì che le vediamo ritornare, come se esistesse un fondo riflesso alla base dei nostri occhi che possa continuare ad accoglierle e a contenerle e da questo strano doppiofondo del nostro sguardo, in sovrapposizione a ciò che stiamo vedendo della realtà che ci circonda, continuassero a guardarci in tutta la loro reale inapparenza, dal luogo segreto di un loro ritornare, come delle intermitenze, totalmente solo per noi.

Questa loro frequenza è assai prossima, prosegue ancora Schefer, a quanto definisce la trasformazione di un'immagine nel suo doppio mnestico, come se nel momento della visione l'immagine materiale si sdoppiasse necessariamente anche in un'immagine mnestica. Tuttavia, perché diventi effettivamente

¹ Jean Luis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Gallimard 1980 (trad. it. a cura di M. Canosa, *L'uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata 2006).

tale, perché entri a far parte della nostra memoria visiva, deve intervenire una trasformazione che la renda ricorrente. In altri termini perché si faccia traccia persistente di un incontro avvenuto in un tempo determinato della nostra vita, deve subentrare un meccanismo di salvaguardia che si accompagna però per Schefer a un lento movimento di cancellazione dei fenomeni. Non si tratta quindi di un mantenere semplicemente in noi l'immagine, di trattenere ad esempio quel determinato particolare o dettaglio, a fronte di un'inevitabile scomparsa nella nostra memoria della scena d'insieme di cui quell'immagine ha fatto parte, ma del fatto che per preservare la particolarità di quell'immagine è necessaria una partecipazione attiva della nostra memoria a una cancellazione della scena che quella stessa immagine ha contenuto.

Accogliendo questa indicazione di Schefer, sembrerebbe che un'immagine possa all'istante impressionarsi in noi attraverso una cancellazione della scena, come se l'insieme scenico e la singolarità dell'immagine non potessero stare direttamente insieme. Nel momento in cui un'immagine, pur nella sua singolarità e per certi versi quasi inavvertitamente scivola nell'insieme scenico della visione, il suo riflesso ci apparirebbe soltanto come una parte destinata a comporre il significato espressivo della situazione che ci si presenta davanti. In altri termini sarebbe il solo registro del simbolico a dettare i termini della percezione: la grammatica dell'occhio riconoscerebbe l'insieme della visione che gli si presenta allo sguardo e il suo significato sarebbe così costituito, ci sentiremmo cioè in grado di poterne parlare, di approntarne anche una descrizione se lo ritenessimo necessario, anzi, con ogni probabilità ne diamo comunque almeno a noi stessi una lettura implicita.

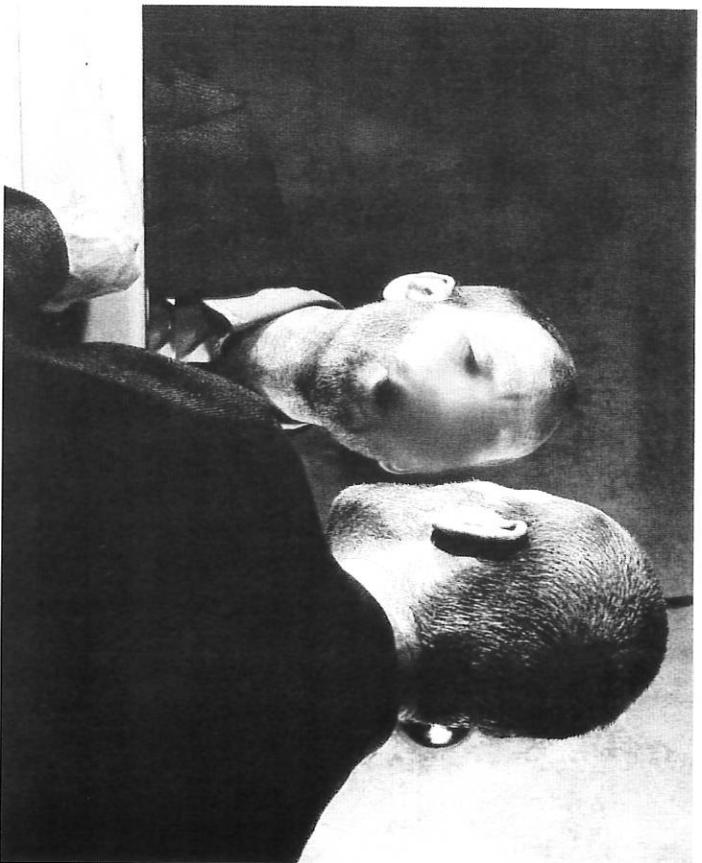
Se così fosse però non solo non saremmo in grado di riconoscere la durata delle nostre passioni, ma per alcuni versi non avremmo neppure il tempo di poterle effettivamente incontrare. D'altronde, come scrive Deleuze,² essendo dei soggetti abitualmente presi in situazioni senso-motorie ci accade di essere in grado di tollerare e sopportare più o meno ogni scena che ci si presenti davanti allo sguardo, di essere in grado cioè di farla traslare dal visivo al simbolico con una certa immediatezza. Per quanto quella determinata scena possa essere carica di forza, impressionarci positivamente o negativamente, il sistema di reazioni che mettiamo in atto si lega a una funzione visiva di tipo pragmatico.

² Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, Paris 1983 (trad. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1, Ubulitri*, Milano 1984).

che ci permette così di farcene una ragione, di collocarla all'interno di un significato che la riduca a essere solo parte della percezione complessiva di noi stessi: quella scena non risulterà mai essere un tutto di noi. Può accadere però che i nostri schemi senso-motori si inceppino o addirittura si rompano e allora al nostro sguardo apparirebbe un altro tipo di immagine, quella che Deleuze chiama un'immagine ottica-pura, un'immagine cioè senza alcuna indicazione metaforica, capace di far sorgere la cosa in se stessa: letteralmente.

Questa immagine reale, dove non c'è più uno sguardo che osserva e una scena che si lascia osservare, la potremmo definire come una veduta, un punto d'incrocio cioè tra uno sguardo e un darsi da vedere. Se un soggetto arriva abitualmente all'incontro con la scena che gli si presenta allo sguardo anticipandola nella vacuità della propria immaginazione senso-motoria, l'evento effettivo dell'incontro comporta una scissione nella propria soggettivazione tra ciò che di quell'evento passa, trasla nell'ordine del simbolico, attraverso la capacità del soggetto di attribuire grazie al linguaggio un senso a ciò che gli si è presentato e ciò che invece si trattiene, non passa, viene assorbito inconsciamente dalla stessa soggettivazione, movimento che andrà a connotare l'esperienza reale, traumatica, dell'incontro con quella scena di cui il soggetto è venuto a far parte.

Ecco perché per Deleuze un'immagine ottica-pura è al tempo stesso fantasma e constatazione ed è inoltre in grado di risvegliare in noi una funzione di veggenza. Lo sguardo che si posa sulla scena in termini constattativi lo fa passando attraverso il registro del simbolico, mentre il fantasma che quella veduta ha determinato permane nel registro del reale. Il contrasto di questa esperienza apre alla veggenza dell'ordine immaginario che necessariamente ritorna, après-coup, sul significato che è traslato nell'aver letto quella scena in un determinato modo, portando così quella lettura, attraverso le rivisitazioni immaginative che ogni volta tenderanno a ridefinirla e rielaborarla, a un continuo aggiustamento di senso che per quel soggetto la scena verrà ad assumere. Immaginazione e realtà s'intersecano in questo modo in un continuo lavoro di trasformazione del senso. D'altra parte quel ritorno immaginativo è anche attraversato dall'affezione fantasmatica del reale, che riporta il registro dell'immaginazione alla permanenza virtuale che quell'esperienza ripete. Ecco perché la virtualità, che tuttavia è nell'ordine del reale e non dell'immaginario e non si presta ad alcuna elaborazione, non prevede neppure alcuna attribuzione di senso, è soltanto una pura esperienza temporale dell'immagine, che scardina la porta del tempo e sospende la soggettivazione nell'esperienza di



Dieter Appelt, *Macchia di bianco e nero*, 1978.
Fotografia in bianco e nero, 20,5 x 25,5 cm.

quello che Deleuze definisce un tempo qualsiasi, in cui qualcosa è accaduto e qualcuno c'era.

Dunque, se i rapporti di tempo che strutturano l'esperienza della soggettivazione sono per Deleuze quelli di successione, simultaneità e permanenza, vi è anche un tempo qualsiasi che permette a tutti e tre, in quanto rapporti, di essere contemporaneamente in atto, grazie a una struttura differenziale di tipo inconscio. I tre tempi non sono tuttavia in sequenza, come la struttura del linguaggio ci porterebbe a credere, ma sono contemporaneamente in atto in una stratificazione da emergenza, tenendo quest'ultimo termine nel suo doppio senso, e cioè come ciò che maggiormente emerge all'attenzione del soggetto e di ciò che per quel soggetto in quel determinato momento è più urgente, impone in altri termini la sua esigenza. La durata di emergenza dei tre tempi è del tutto differente: se la successione è quella che tendiamo a tenere come sfondo costante, a cui attribuiamo il senso di realtà oggettiva, quella che pen-

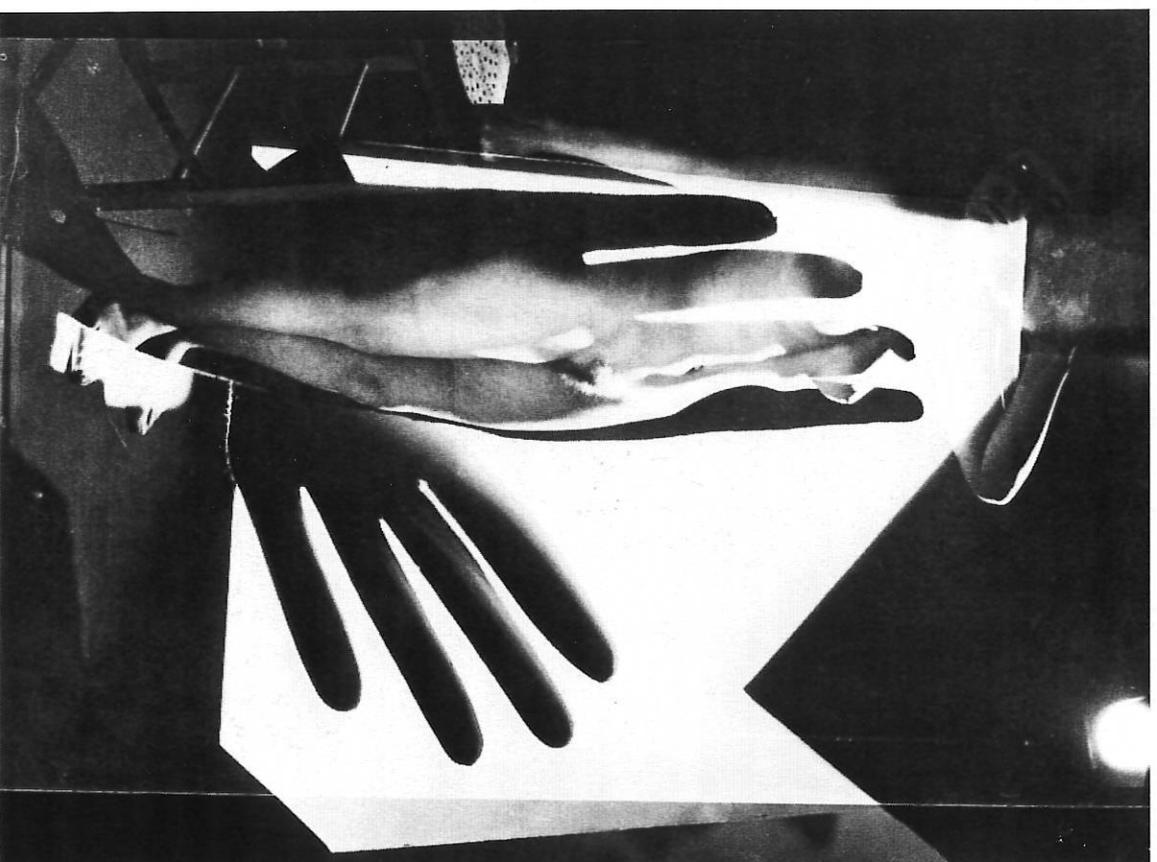
siamo ci sia sempre, di ritrovare ad esempio ogni volta che passiamo dal sonno alla veglia, la simultaneità invece ha una durata relativamente breve, anche se di diversa intensità; è fluttuante e sembrerebbe coincidere con la nostra vita interiore, nel mentre si sovrappone alla realtà che ci circonda, lasciando quest'ultima immutata. Nessuno infatti sembra accorgersi e condividere con noi questo tempo che nel suo accadere ci apre all'esperienza di un tempo tutto solo per noi; è quella che pensiamo corrisponda al vero e proprio concetto di durata. Il tempo della permanenza infine è a suo modo senza durata, o meglio, diciamo che la sua durata consiste esattamente nella sottrazione a se stessa della propria temporalità. Ecco perché linguisticamente gli attribuiamo la definizione impropria di attimo, meglio forse sarebbe l'immagine corrispettiva dell'irrompere di un flash, di un lampo, di un eccesso di luce, che con la sua estrema chiarezza al contempo ci acceca.

La difficoltà di dare piena espressione al rapporto temporale di permanenza nasce dal fatto che nel momento in cui lo facciamo tralasciare nel linguaggio tendiamo a confonderlo con quello della simultaneità. Di quest'ultimo infatti riusciamo a farci un'idea perché corrisponde a un'esperienza comune, ci accade regolarmente di essere attraversati da pensieri, immagini, che scorrono in sovrapposizione nella nostra mente rispetto alla successione temporale che stiamo vivendo e che continuiamo a percepire come sfondo, anche quando l'immaginazione sembra portarci via; mentre la permanenza è un'esperienza pura del tempo, perché non è determinata dal contenuto di ciò che permane, al contrario, nel momento in cui la significhiamo tendiamo a darle un motivo e quindi la portiamo all'interno del registro del simbolico, la cui connotazione è quella di essere strutturato sul rapporto temporale di successione. Diciamo che la permanenza è una soglia d'intensità tra successione e simultaneità, tale per cui abbiamo l'esperienza temporale di una sovrapposizione, anche quando guardiamo la singolarità di un'immagine, ad esempio una fotografia, che ci appare del tutto nitida, perfettamente scandita nella sua esposizione. È proprio questa esperienza del rapporto temporale di permanenza che ci restituisce non solo l'esperienza della sovrapposizione, ma come sia solo la sovrapposizione a permettere, nell'incontro con lo sguardo, a un'immagine di apparire come tale e non essere ripresa in una grammatica simbolica che la significhi o in un immaginario che la fantastichi.

Tanto è vero che se la soggettivazione è attraversata da un continuo passaggio tra successione e simultaneità, dove la prima risponde innanzitutto a un

atto percettivo e la seconda a un processo attivo da parte della nostra memoria, tra percezione e azione, nell'intervallo dall'una all'altra, nel tempo qualsiasi che permette tra di loro il passaggio, non c'è un puro vuoto, ma quella che Deleuze indica come un'immagine-affezione. È qualcosa di molto vicino a quanto indicato prima da Schefler, quando afferma che la nascita delle nostre passioni si pone in quel punto, quasi impercettibile ma inaggrabile, in cui le immagini si trasformano, nell'atto stesso della visione, nel momento dell'incontro con il nostro sguardo, nel loro doppio mnestico. Questa immagine-affezione che prende corpo tra percezione e azione non ne riempie tuttavia l'intervallo, perché il tempo qualsiasi che connota questo passaggio mantiene necessariamente aperta la soggettivazione come centro d'indeterminazione. È piuttosto il rapporto temporale di permanenza di quella stessa indeterminazione, in cui l'immagine-affezione s'imprime, che ne fa una soglia d'intensità visiva. Per questo le stesse visioni che ritornano nella nostra immaginazione simultaneamente alla successione temporale che continua a scandirsi nella nostra percezione, contengono già un aumento d'intensità, rivelano la sovrapposizione di desideri o preoccupazioni che continuano ad accompagnarci come dei fantasmi nell'ordine dei giorni. Siamo tuttavia in grado, anche se chiaramente non in forma completa, di significare queste sovrapposizioni, di farle passare nel registro del simbolico o tenerle in quello dell'immaginario, ma quel tempo qualsiasi che tiene insieme successione e simultaneità è anche una soglia di permanenza nel tempo, è un'intensità pura, che di per sé non risponde affatto all'ordine della traslazione, quanto piuttosto a qualcosa che tende a non passare, a permanere come pura esperienza reale del dato da vedere.

Il tempo qualsiasi che connota, come un centro d'indeterminazione, i processi della soggettivazione, non è soltanto il vuoto del movimento di traslazione che permette il passaggio ininterrotto tra azione e percezione, tra immaginazione e simbolico, ma essendo il luogo dell'affezione diventa anche un movimento d'espressione, è la permanenza di un'immagine, una tendenza agita su un elemento immobile. Non possiamo infatti pensare, sottolinea ancora Deleuze, che la soggettivazione, grazie alla distanza in cui la percezione accade, trattenga o rifletta soltanto quanto le interessa, mentre lasci cadere, come se non fosse mai stato, ciò che le è indifferente. Degli eventi in cui accadiamo non siamo soltanto la sintesi risolutiva di ciò che trasforma gli stessi accadimenti in oggetti di percezione o in atti della nostra soggettività, siamo anche lastre che assorbito immagini, qualità pure della permanenza in noi delle nostre affezioni, che



Maurice Tabard, *Senza titolo*, 1929. Fotomontaggio.

trovano e lasciano la nostra stessa soggettivazione in uno stato di vaghezza temporale.

Questa mancanza a sé dello stato affettivo, dove le immagini s'imprimono in una lastra ricettiva immobilizzata, è un momento in cui il movimento dell'evenienza viene assorbito anziché essere soltanto riflesso, questo cadere in se stessi non deve essere considerato come un fallimento nel sistema di relazione tra percezione e azione, semplicemente la nostra attività non si determina più in forma strettamente performativa ma come l'accento di una semplice tendenza. L'azione in quanto tale si rivela così localmente impossibile; scivoliamo in una forma di oscillazione, più o meno percettibile a seconda dell'intensità, con l'evento visivo che incontriamo. È una forma di esitazione, una sorta di vacillamento in cui in noi s'imprime un'immagine che era già lì, pronta a guardarci.

Nel suo corso dedicato al tema dell'amore³ Roland Barthes affronta una figura che per noi è in questo contesto determinante: quella del rapimento amoroso, del momento in cui ci può capitare di cadere innamorati. La prima annotazione che Barthes riporta è quella di sottolineare come il rapimento sia la sola figura, nell'ambito del discorso amoroso, che rimanga al di fuori dell'alfabeto, che non appartenga cioè ai canoni linguistici in grado di restituire il racconto, la storia, la sua possibile trama. Questo è dovuto al fatto che il rapimento è l'unica figura a potersi avvalere di un vero e proprio riguardo temporale, rimane cioè presa in un esclusivo impegno diegetico con l'origine, con un inizio che non può risolversi nei canoni della successione, dello svolgimento cronologico. È il punto misterioso di qualcosa che ci avviene, un incontro che ci accade e ci trasforma, ma che non siamo mai stati in grado temporalmente di fare effettivamente nostro.

L'innamoramento risiede infatti piuttosto, prosegue Barthes, nell'ordine del trauma, della ferita, ne sentiamo addosso il bruciore, ma non sappiamo dire esattamente quando è accaduto. Anche nel caso in cui siamo in grado di ricostruire perfettamente la scena di quando ci siamo imbattuti nel nostro oggetto d'amore, ricordiamo perfettamente il momento in cui è accaduto quel primo incontro fatale e molte volte, a posteriori, siamo magari portati a significarlo

3 Roland Barthes, *Le discours amoureux. Séminaire à L'École Pratique des Hautes Études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)*, Seuil, Paris 2007 (trad. it. *Il discorso amoroso. Seminario a L'École Pratique des Hautes Études 1974-1976. Seguito da "Frammenti di un discorso amoroso" inediti*, Mimesis, Milano-Udine 2015).

come l'aver subito una sorta di colpo di fulmine. Ancora una volta, come abbiamo visto prima per l'immagine affettiva, si tratta di una metafora per cercare di esprimere un eccesso di luce: qualcosa che ci illumina e ci acceca al tempo stesso. Certo si tratta di un trauma dalla forma particolare, che determina una sorta di arresto, ma in uno stato che si rivela molto vicino a quello ipnotico, a una durata che pur avendo tempo è come sottratta alla stessa determinazione del tempo, anche del tempo in cui l'incontro si è realizzato. Per questo il soggetto innamorato si trova per Barthes impegnato in una scissione, nella dissociazione di una situazione che da una parte continua a rimanere esposta alla propria fatticità, all'ordine cronologico del mondano, al tempo che continua a seguire la propria successione; dall'altra invece diviene strettamente amorosa, impegnata nel segno della verità di un'esperienza che si fa assolutamente presente, punto di arresto di cui non è possibile tuttavia trattenere l'origine, come se quella soggettivazione, stupida, si trovasse da sempre innamorata del proprio oggetto d'amore.

Questo trauma originario, questo rapimento, di cui manca l'origine, si rivela essenzialmente come un'immagine. Il rapimento è avvenuto attraverso una visione, grazie magari all'apertura improvvisa di un sipario o all'offrirsì inaspettato di uno specchio. È così che l'immagine, senza dichiararsi, ci cattura, ci avvince e il soggetto si trova ghermito, come se i suoi occhi, afferma Barthes, rimanessero incollati a una visione, come può capitare a un animale quando accidentalmente si trova davanti a uno specchio. Perché anche se non è in grado di riconoscersi, vi rimane comunque avvinto, entra nell'immaginario di un essere visto da un perfetto sguardo mimetico di se stesso. Certo, l'animale entrerebbe in un perfetto immaginario, come accade all'essere umano, se fosse in grado di traslare quel riflesso nel registro del simbolico e significarsi come se stesso, mentre l'immaginario dell'animale rimane attraversato dall'esperienza virtuale di una reale immagine riflessa, è l'incontro dell'altro come sguardo di sé. Un narcisismo cieco, che non si riflette, ma rimane preso in un incontro mancato di ciò da cui ci si sente toccati. In fondo amare è il voler essere amati dall'oggetto d'amore che già sentiamo d'amare.

Ecco perché l'immagine produce per Barthes un transfert improvviso che però è più vicino all'ordine dell'ipnosi, tenendo conto che riferendosi a Freud il rapporto ipnotico consiste in un abbandono amoroso totale a esclusione di ogni appagamento sessuale. Si tratta di un trasporto ipnotico perché è essenzialmente un'esperienza di *extimité*, come se attraverso quell'immagine che

ci cattura dovessimo arrivare a noi stessi addormentandoci per sognarla. E l'abbandonarsi a un piacere che non è in cerca del proprio appagamento, ma del trattenersi nella fiducia di quel tempo puro, affidandosi totalmente all'incontro con il proprio sentire la sorte attesa di quell'incontro, la sua *tyche*. D'altronde lo stato ipnoide per Freud e Breuer deve essere inteso come uno stato di sogno a cui si aggiunge un'affezione improvvisa e brusca. Affezione che non avviene come un brusco risveglio, ma come una soglia d'intensità del sogno stesso attraverso una profonda adesione a ciò che il sogno mostra.

Il rapimento, la cattura di una visione, perché ci permetta di abbandonarci a sognare ciò che ci appassiona, deve subentrare un'emozione improvvisa su uno stato vago della nostra soggettivazione, come se fossimo già immersi anticipatamente in uno stato a suo modo già sognante; in senso lato, è piuttosto un fondo di disponibilità a un oscuramento psichico che non ci rende mai del tutto aderenti a ciò in cui siamo impegnati, ma sempre pronti alla distrazione, a immergerci nella forma crepuscolare della fantasticheria. Questo si evince anche dal fatto che, come scrive Lacan,⁴ nello stato di veglia avviene una costante elisione dello sguardo, in modo tale che l'incontro con ciò che vediamo è già preso nella ripetizione di una schisi che si produce nella nostra soggettivazione, che ci fa afferrare il reale come originariamente mal venuto.

Confrontandosi con il romanzo di Goethe *I dolori del giovane Werther*,⁵ Barthes riprende il momento in cui Werther è nella vettura che lo porta al ballo in campagna e un'amica lo avvisa che la ragazza che stanno per passare a prendere, Charlotte, è molto bella e lo mette sull'avviso che potrebbe anche correre il rischio di innamorarsi di lei. Per Barthes questa annotazione per alcuni versi trascurabile, introdotta attraverso la semplicità di un modo comune di dire in un dialogo tra giovani, designa invece l'irrompere inapparente del destino, è un'anticipazione della scena ancora a venire e già annunciata, in parte ormai già accaduta, un frammento linguistico e immaginativo che segnala l'ircedere irreversibile di una predestinazione, come se in quella annunciazione fosse già avvenuto l'essenziale, senza che niente si sia ancora veramente realizzato: è



Bernard Plossu, Roma, 2002.
Fotografia in bianco e nero.

un preavviso che ciò che avverrà non sarà altro che il riavvolgimento sequenziale di questo futuro anteriore. Charlotte risulta così simbolicamente come la designata, colei che viene indicata come un incontro capace di cambiare una vita. In modo tale che l'incontro reale che avverrà poi tra lo sguardo di Werther e la figura di Charlotte sarà inevitabilmente una sovrapposizione tra lo stagliarsi degli effettivi tratti della giovane e l'immaginazione senza contenuto con cui Werther già l'attendeva. L'immagine di Charlotte è ciò che dà forma per contrasto al vuoto d'immaginazione che in Werther è già in atto rispetto alla designazione che la indicava, di cui era l'indice a venire.

A causa di questo contrasto non sappiamo collocare con esattezza quando è avvenuto effettivamente il primo incontro tra lo sguardo di Werther e il reale corpo di Charlotte. Il momento originario, la scena prima dell'incontro, come tutte le scene primarie, non si è mai realizzata, è ciò che accade ma non avviene, o meglio, diciamo che è ciò che permane in uno scarto temporale costitutivo di come accadiamo in ciò che ci avviene, per questo continuiamo a cercarlo, a provare a ripeterlo mentalmente come una forma di coazione, sentendoci

4 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973 (trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1973).

5 Johann Wolfgang von Goethe, *I dolori del giovane Werther* (con testo a fronte), trad. it. Mondadori, Milano 1979.

presi tra il desiderio e la costrizione a rivederlo e a riviverlo, constatando ogni con ciò di cui fa parte e al contempo ne immobilizza oggetti parziali. In un primo volta lo scarto irriducibile di quel momento visivo con il significato che attribuiamo al momento la figura e il portamento, poi, una volta saliti sulla carrozza, gli occhi, iamo a un'esperienza che riteniamo di aver vissuto. È come se nell'ordine delle labbra, le guance. Particolari che si impressionano al fondo dei suoi occhi, simbolico riuscissimo a indicare la coincidenza della scena con l'esperienza de lì dove già giaceva l'immaginazione vuota della sua attesa. È una sovrapposizione nostro vissuto, mentre nell'ordine del visivo riattraversissimo, come in un lampo zione tra visione d'insieme e fissazione di oggetti parziali perfetti in se stessi: l'esperienza reale di quel vissuto, la sua affettività, la sua emozione. Così, ne come una scomposizione cubista, ma per stratificazioni in profondità e di tipo determinarsi della coincidenza reificata tra scena ed esperienza, si manifesti fotografico. Difatti Werther, che è un buon disegnatore, che ha la capacità di anche una sovrapposizione tra la visione e un'emozione senza contenuto, rendere somigliante ciò che osserva, non sarà in grado di restituire Charlotte come l'avvenire di un'esperienza pura del tempo, dell'effettarsi in noi di un attraverso il disegno. La scissione che viene a insinuarsi tra lo stato di inna-tempo qualsiasi. È una sovrapposizione che evidenzia una soglia d'intensità moramento e l'atto creativo permette a Werther di tratteggiare al limite la sola tra la visione e il proprio vissuto, sovrapposizione che mantiene così in potenza *silhouette* di Charlotte, quella che Barthes equipara a una foto familiare del uno scarto sostitutivo con l'ordine simbolico della coincidenza, con ciò che tutto differente da un ritratto.

riteniamo sia effettivamente accaduto e ci sentiamo in grado di poter restituire ad altri come a noi stessi. Si tratta di uno scacco temporale che continua ad attraversare, a tagliare senza sosta la nostra soggettivazione in quanto tale.

D'altronde è così che accade di innamorarsi, di divenire felicemente nevrotici, di scivolare nelle proprie ossessioni in un incontro che temporalmente risulta sempre avvinto dalla propria anticipazione destinale. È il momento in cui il caso, la *tyche*, si rivela solo per noi in tutta la sua necessità, nel suo non poter essere stato che così com'è stato, anche se non sappiamo dire esattamente quando è accaduto, ma ne conosciamo con esattezza le conseguenze che sono intervenute in noi; per questo quell'incontro continua ad appartenere ancora anche al nostro desiderio futuro, a ciò che non smette di venirci incontro nell'esperienza reale della nostra immaginazione. Così, quando finalmente Werther arriverà, trattenuto nel vuoto della propria "attesa" immaginativa, a inquadrare Charlotte, la coglierà sì in evidenza, ma all'interno di una composizione paesaggistica. Avverrà cioè quella che Barthes definisce la "veduta", riferimento espresso direttamente in italiano nel testo a indicare l'inquadratura fotografica o dipinta di un paesaggio, di una scena d'insieme, ma dove in quell'insieme, potremmo aggiungere, è già inquadrata e preannunciata semanticamente anche "la veduta" Charlotte stessa.

Non trattandosi di un film non possiamo però immaginare lo stacco da una visione a campo largo all'irrompere di un primo piano che riempia lo schermo. Charlotte rimane assunta dalla scena, si mantiene nel movimento d'azione che la racchiude, continua ininterrottamente a tagliare il pane per i piccoli fratelli, Werther ne guarda la grazia d'insieme, come si inserisce in perfetta armonia

Se infatti il ritratto restituisce il soggetto raffigurato a se stesso, la foto familiare invece trattiene quei tratti impressionati per il solo sguardo che li sappia riconoscere, rimane il loro segreto, ciò che fa sentire il proprio dello sguardo nell'esclusività di poter ripetere ogni volta un rinnovato incontro. A differenza del ritratto che porta a un'immobilità del tempo fuori del tempo e in questo abbandono a se stesso del soggetto trova il suo fascino visivo, la foto familiare invece dona a se stesso del soggetto che continua a cercare lo stesso sguardo che in un carica di tempo l'immagine che continua a cercare lo stesso sguardo che in un determinato momento l'ha riconosciuta, è un negativo perso nel tempo, ma che come una sopravvivenza ritorna impressionato tra l'immaginazione e la pura visione, è il mistero del tempo che ritorna afferrato in un attimo perfetto, totale, assoluto e di per sé inesistente.

Inoltre, aggiunge Barthes, dando come indicazione la foto familiare, non si deve pensare soltanto all'immagine, alla raffigurazione o alla riproduzione, ma anche all'iscrizione istantanea, incominciata, dove, a differenza della sequenza filmica, il fotogramma rimane comunque animato. È il sovrapporsi di sguardo e visione all'interno di una contingenza assoluta, dove tutto risulta essere esattamente così come deve essere, colto in un'immobilità in cui l'insieme che viene trattenuto si carica dell'infinita ripetizione di ciò che appare in evidenza. In fondo Charlotte non smette mai di tagliare a fette quel pane nero, ripete sempre nel tempo quello stesso gesto in una sovrapposizione temporale che ne tratteggia l'unicità della figura. È in quel tempo unico e ripetuto che avviene e si perde il rapimento amoroso di Werther. La familiarità infatti non consiste nel fatto che ciò che si presenta allo sguardo lo si sia già conosciuto in precedenza, come ci illudiamo che accada nello scatto di una foto ricordo, Werther vede Charlotte per

la prima volta. Il perturbante, il momento in cui, come scrive Freud,⁶ sentiamo sprofondarci la terra sotto i piedi, non è tanto quando percepiamo un lieve passaggio di estraneità nel familiare, ma esattamente il suo contrario, è quando cogliamo un'immediata familiarità nell'estraneo, come accade nell'esperienza del *déjà vu*: una durata estraniante del tempo in cui l'incontro ci illude di averne un destino.

È come scoprire di avere già atteso ciò che in realtà si vede per la prima volta e rimane del tutto inaspettato, è in questa vertenza tra attesa inconscia e incontro reale che il momento originario, la scena primaria, quella che raccontiamo essere stata la vera "prima volta", è definitivamente sottratta a se stessa. Per questo si rimane avvolti nel processo di una coazione a ripetere, nella necessità di continuare a guardare quella stessa immagine come se la seconda, l'ennesima volta, fosse sempre la prima. Nelle infinite sovrapposizioni con cui lo sguardo rivede come per la prima volta la stessa scena, emerge l'esperienza pura di un tempo qualsiasi che continua a permanere in noi: è la nostra familiarità perturbante con il tempo, è la nostra estraneità rassicurante con il suo evento.

DIVENIRE DOPPIA: ENTR'ACTE E L'APPARIZIONE DELL'IMMAGINE. I TESTI + UNA

GIANLUCA SOLLA

00.

Entracte. Nel trattato su *La pratique du théâtre* (1657) l'abate di D'Aubignac definisce l'intermezzo teatrale uno strumento capace di condurre il pubblico "a une intelligence agréable et facile" di quanto il dramma non rappresenta. Annotazione decisiva: non si tratta di una pausa introdotta a mo' di spiegazione tra due atti di una stessa opera, essa implica invece un fondamentale riferimento a quanto non fa oggetto della messa in scena teatrale. Quasi due secoli e mezzo più tardi un film erediterà questo valore d'intervallo (non senza avere prima aggiunto al nome l'intervallo di un apostrofo) e potrà trattare l'immagine per ciò che essa propriamente è: lo spazio vuoto di ogni rappresentazione.

0.

Entr'acte (1924): René Clair lo filma come intervallo per *Relâche*, balletto della compagnia dei *Ballets suédois*. La vicenda di questo intervallo senza sosta né pausa non nasce dalla narrazione, ma è tutta portata dalle immagini. Vale qui la precisazione che dobbiamo a Fernand Léger: nel cinema sono le immagini a costituire il personaggio principale. In più *Entr'acte* fa dell'altro: rivela la natura delle immagini che produce. Mostra come, una volta evocata o inventata, un'immagine ne evochi o ne inventi un'altra con cui non sta tuttavia

⁶ Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in *Gesammelte Werke*, Bd. IV, Fischer, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1989).