

giovedì 21 febbraio 2002

rUnità 27

ex libris

Dammi la mano. Vieni.
Guida la tua guida. Tremo.
Non tremare. Insieme,
presto Ritorniamo
nel nostro nulla - nel nulla
(insieme) Rimoreremo.

Giorgio Caproni, «Su un'eco
(stravolta) della Traviata»

fetici

CARTELLI O CARTELLONI PURCHÉ FLESSIBILI

Maria Gallo

Dal cucchiaino alla città: il progetto moderno si descriveva come un benefico tifone che avrebbe investito ogni aspetto della nostra vita. Il vento moderno è entrato nelle nostre case rinfrescando l'atmosfera, ma il design on the road non ha avuto, perlomeno in Italia, uguale successo. Mentre pochi volenterosi tentavano di dare un po' di dignità a panchine e cestini, un altro soggetto occupava il paesaggio urbano. Negli ultimi anni sono stati i cartelloni pubblicitari, infatti, i veri curatori dell'estetica metropolitana. Belle o brutte che fossero le loro immagini, i poster coloravano muri, narravano dei mutamenti sociali, informavano sulle novità. E i loro supporti anonimi, talvolta arrugginiti, spesso invisibili, sostenevano con grande timidezza gli esponenti della nuova arte.

E' cambiato qualcosa negli ultimi anni? Certo, perché le immagini cartacee hanno una vita troppo lunga e delicata per sopravvivere, da sole, nel nuovo mondo della comunicazione e quindi, se per le strade corrono le auto, anche i manifesti devono, se non correre, perlomeno muoversi. Per questo sono nati i cartelli mobili su cui scorrono immagini retroilluminate, a intervalli regolari. Alcuni modelli permettono persino di sostituire velocemente il manifesto per adattarlo al luogo, alle stagioni e anche agli eventi. Tutto grazie ai cartelli (ma possiamo chiamarli ancora con questo nome antico?) di ultima generazione. I loro display possono mostrare immagini inviate via cavo o via satellite. Niente più colla e olio di gomito, insomma, per affiggere la pubblicità, enti e aziende ormai possono gestire i manifesti pubblicitari quasi come un palinsesto televisivo.



Intanto l'innovazione tecnologica viene sostenuta dal design complessivo della struttura. Così, per l'azienda francese Decaux, ad esempio, hanno lavorato i più bei nomi dell'architettura internazionale, da Philippe Starck a Norman Foster. E come loro tanti altri designer oggi lanciano «sulla strada» i loro progetti. È accaduto per i supporti dei manifesti cartacei, disegnati da Paolo Casti per Jolly, progettati per Venezia. Il progetto è partito dalla specificità di quel contesto urbano e dalla necessità di caratterizzare localmente l'esposizione pubblicitaria. Le strutture chiamate V, in onore della città, sono caratterizzate dall'uso del legno, per la colonna portante, e della pietra, per la base, e segnano un'inversione di tendenza rispetto al progetto moderno-generalista, pericolosamente vicino al pensiero globale. Il «locale», insomma, stato il punto di partenza per ripensare l'arredo di un ambiente storicamente importante, come il microcosmo veneziano. Anche perché tra calli e campielli non si aggirano più dame e cavalieri ma neanche, fortunatamente, anonimi stereotipi di uomini globali.

L'Unità
ONLINE

nasce
sotto
i vostri
occhi ora
dopo ora

www.unita.it

orizzonti

idee | libri | dibattito

L'Unità
ONLINE

nasce
sotto
i vostri
occhi ora
dopo ora

www.unita.it

Il mio sguardo sul tuo volto Faccia a faccia con l'infinito

Il saggio di Nancy su *Le Regard du portrait* (Il ritratto e il suo sguardo, Raffaello Cortina, pagine 105, euro 9,30) interroga una questione cruciale della filosofia, non solo dell'arte ma della politica. Chi guarda chi, quando ci si guarda? E che cosa è guardarsi? La riflessione estetica ha in questi ultimi anni accolto le lezioni dell'etica (soprattutto quella di Emmanuel Lévinas), spingendosi fino a far giocare l'uno contro l'altro il volto e il ritratto: il volto essendo ciò che sfugge alle determinazioni del ritratto, al suo tentativo di conquista e di dominio. Non c'è dubbio che il saggio di Nancy si situi nella scia di questi lavori. Se il ritratto è ciò che noi guardiamo, per catturarlo, il volto è ciò che ci guarda, e cioè ci riguarda. Il volto guarda l'infinito, scrive a un certo punto Nancy. Quell'infinito che, per Lévinas, è sinonimo del volto dell'altro, della sua sacralità in quanto altro. Il volto, il ritratto, il fantasma sono temi connessi da sempre, se era già evidente per Plinio il Vecchio che la pittura ha origine nel «rilevare con delle linee l'ombra di un uovo», e che il talento del pittore sta nel mostrare l'invisibile: quella stessa ombra sapientemente investigata da Ernst Gombrich (*Ombra*, Einaudi, Torino 1996) che sfida le leggi dell'ottica e della percezione e affonda nella leggenda e nel mito. È ciò che percorre nel suo libro sulla psicologia del ritratto anche Stefano Ferrari (*La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, 1998), che a partire dalla forma «originaria» di ritratto e autoritratto «naturale», quello lasciato dall'impronta del corpo su una superficie, evidenzia l'origine grafica di ogni arte, «ricalcò dell'ombra». Il più famoso di questi ritratti naturali è certamente la Sindone, che si vorrebbe impronta del corpo e volto di Cristo, e come tale replicata da innumerevoli dipinti che attraversano la storia dell'arte, come la *Veronica* di Pontormo, la cui forza viene precisata dal fatto che si tratta di un volto. Il volto non è il viso, quello che noi miriamo, bersaglio del nostro sguardo che trafigge, squadra e cattura, ma l'epifania dell'altro in quanto Altro, dell'altro in quanto colui che ci guarda, ovvero ci riguarda. La sacra sindone ci permette allora di pensare il volto senza le dissimulazioni del ritratto. Un volto rigorosamente anonimo e perciò più toccante, privo di funzioni individuanti (*Gilles Deleuze, L'immagine-movimento*, Ubaldini 1984), volto che «brucia la propria icona» (Ingmar Bergman), tanto più autentico quanto più dislato (come l'*Autoritratto* di Jackson Pollock e le sue tele successive in cui i colori dismano ogni «figura», o come gli *Studies for Skin* di Jasper Johns). Volto nudo e inerte, esposto e vulnerabile, come è evocato nelle magistrali lezioni di etica di Emmanuel Lévinas - per il quale l'Altro è sempre l'orfanò, o il profugo. Si ripete spesso (e lo fa anche Nancy nel *Ritratto e il suo sguardo*) che il ritratto nasce come funzione riparatrice di un lutto, da cui il suo effetto perturbante: sostituzione dell'assente con un vestigio della sua presenza. E se è vero che i ritratti un tempo si eseguivano fuori dallo sguardo dei viventi - come quelli che accompagnavano nel viaggio della morte i defunti mummificati di Al Fayum, nell'Egitto romano, studiati da Jean-Christophe Bailly (*L'apostrophe muta. Saggio sul ritratto di Al Fayum*, Quodlibet, 1998) - forse ciò vale in realtà per ogni arte e ogni letteratura. Ma è più perturbante l'assenza (dell'altro, dell'oggetto del segno) o la sua presenza? «Il volto è rivolto a me - è questa la nudità stessa» (Lévinas, *Umanesimo dell'altro uomo*, Il nuovo melangolo, 1998). È stato Lévinas, «maestro» dell'alterità, facendo della sfera del sacro e del religioso quella della relazione tra gli uomini, a insegnarci che il volto dell'altro segna l'origine dell'etica, nonché dell'idea di infinito (di invisibile?). E che, agli antipodi di ogni fisiognomica, la «passività» dell'io, la sua vulnerabilità, siano un modo del conoscere anteriore a ogni conoscenza, un altrimenti-che-sapere. Tutto questo a partire dal volto che si offre, che soffre.

b.s.

IL LIBRO

L'arte?

È lei che ci guarda

Da «Ritratto di giovane» di Lorenzo Lotto (1506)
a «Double portrait» di Miquel Barcelo (1995):
un collage dei ritratti di cui parla Jean-Luc Nancy nel suo libro

*Davanti a un ritratto
il nostro sguardo s'incontra
con quello del volto dipinto:
è l'esperienza dell'incontro*

Jean-Luc Nancy

una cosa con l'occhio sinistro, un'altra con l'occhio destro). Talvolta è piuttosto perso o raccolto in se stesso (come si dice), altro e stesso modo dell'infinito. Lo sguardo del ritratto non guarda nulla, e guarda il nulla. Non prende di mira nessun oggetto e sprofonda nell'assenza del soggetto (la mia, la sua: la nostra nello stesso tempo, per definizione, comune e divisa). Guardare nulla è in primo luogo la contraddizione intima del soggetto (la

“Ritrarre un viso significa riprodurre l'enigma dell'identità e del Soggetto”

stodire (*prendre en garde*) e fare attenzione (*prendre garde*). Avere cura e preoccuparsi. Guardando vecchio e (mi) sorveglio: sono in rapporto con il mondo, non con l'oggetto. Ed è così che io «sono»: nel vedere mi vedo, a causa dell'ottica; nello sguardo sono messo in gioco. Non posso guardare senza che *ciò mi riguardi* (*ça me regarde*). Ciò che il ritratto presenta è sempre questa custodia di sé e con essa il modo in cui il sé si custodisce dal momento che si perde. Il modo in cui il suo essere-a-sé ha luogo solo in questo fuori-di-sé, di fronte a sé, in cui il volto sconosciuto a se stesso prende il mondo in piena faccia. Qui non c'è nulla che si riferisca al fenomeno né a una fenomenologia. Non c'è intenzione (*visée*). Al contrario, c'è un venir meno dell'intenzione e infine della visione. Neppure il nulla risponde all'apparire: lo sguardo del ritratto non vedrà mai apparire nulla, se non il nulla, la cosa stessa che non appare. Nulla sorge dalla profondità: è il fondo che è presente, in piena superficie. Non fa superficie: è superficie, come la toga e il vestito nero del giovane uomo, come quelli di Gumpo o di Pellerin, sono sempre il fondo mentre è di fronte (*faire face*) e diventa faccia (*se faire face*).

Il ritratto estrae ed espone la presenza immobile, immutabile e muta, eterna e istantanea del fondo. Il fondo è uno sguardo. Così tutto il volto diventa un occhio, come accade dell'intero volto del giovane incastonato nella stoffa scura. Non si tratta più dell'organo della visione: si tratta di una presenza in custodia, in agguato di se stessa e dell'altro. Tutti i ritratti custodiscono e si custodiscono: si sorvegliano (il loro contegno, il loro riserbo) e si vegliano (il loro trapasso, il loro passaggio) e il loro abbandono). Ma ciò che apre questo sguardo e la sua custodia, il ritratto stesso, non è altro che il quadro tutto intero, che tutto intero guarda: per esempio quest'occhio che una lampada illumina nel fondo della tela. La pittura guarda da tutto il suo essere pittura. Ogni ritratto - gradatamente, ogni quadro - si apre dal suo fondo alla sua superficie, va avanti a se stesso, esce dal davanti: assieme all'incontro di sé e in lontananza. Questo sguardo del quadro raddoppia lo sguardo del ritratto (ma ogni sguardo è doppio, un occhio per sé, un occhio per l'altro). Prende forme innumerevoli per moltiplicare o per intensificare lo sguardo del personaggio, spostandolo o trasponendolo nello sguardo della pittura stessa: la lampada in questo Lotto, ma in *Auguste Pellerin* il quadro affisso al muro o anche la pennellata rossa della decorazione sul rovescio della giacca, altrove sarà una perla, un anello, l'occhio di un animale, uno specchio, la punta di un seno, una lente, un riflesso di un oggetto in rame, la bocca rossa o ancora la messa in evidenza di un altro disegno, addirittura di un altro ritratto nel ritratto, addirittura dello sguardo stesso della Pittura in allegoria, come in uno degli autoritratti di Poussin: modi molteplici di dipingere lo sguardo dello sguardo, la sua custodia, il suo mettere in vista e il suo contrario. Modi di *tendere l'occhio* - di *tenderlo a sé fuori di*

sé. Nel 1994, Miquel Barcelo dipinge il suo *Doppio ritratto*. Egli riprende o cita in questo modo un genere tradizionale del ritratto doppio o triplo, che risale almeno fino a Giorgione e a Raffaello (poi a Rigaud e a molti altri). Ciò che si deve vedere subito è la metamorfosi del quadro, lanciato davanti a noi in un piano avvicinato allo sguardo, in una specie di altro-ritratto unico in cui le due teste sarebbero i due occhi. (...) Delle masse d'occhi, uno sguardo ammassato, gettato, strappato e anche esploso, che lascia colare un sangue nero. Può e deve essere visto come uno sguardo di morte, come la morte dello sguardo e come la morte nello sguardo. Ma può e deve allo stesso modo - e senza la minima contraddizione - essere visto nel modo in cui invita a fare il suo titolo: come la pienezza di un doppio sguardo il cui fondo viene tutto intero in superficie, come due soggetti assieme e come la loro società nella quale noi stessi fissiamo gli occhi perché essa ci attrae con loro, nell'associazione degli sguardi rivolti in senso diverso. (...) Wittgenstein scrive: «Noi non vediamo l'occhio umano come un ricettore. Quando vedi l'occhio, vedi qualcosa uscirne. Vedi lo sguardo dell'occhio». Lo sguardo è la cosa che esce, la cosa dell'uscita - e per essere più precisi: lo sguardo non è niente di fenomenico, al contrario è la cosa in sé di un'uscita da sé, solo con la quale un soggetto diventa soggetto, e la cosa in sé dell'uscita o dell'apertura non è uno sguardo su un oggetto ma l'apertura verso un mondo. In verità, non è più affatto uno sguardo-su, è uno sguardo *tout court*, aperto non su ma *dall'evidenza* del mondo. Nello sguardo del ritratto, la chiusura su di sé dell'opera coincide in modo lampante (evidente, luminoso) con un eccesso infinito rispetto a questa chiusura. Non è più la rappresentazione di un soggetto posto davanti al mondo: è niente di meno che la presentazione di un mondo che sorge per la sua stessa visione, per la sua stessa evidenza. Soluzione del soggetto o dell'auto-: la sua dissoluzione e la sua risoluzione. Il problema del rapporto a sé si espone e si snoda in uno sguardo senza rapporto, che guarda se stesso solo nell'esatta misura in cui si dipinge e così esce da se stesso. Il ritratto avrà reso effettiva la problematica del soggetto in tutta l'ampiezza della sua estensione costitutiva e in tutta la tensione della sua ambivalenza. Da una parte - presenza in sé - chiusura nell'opera, figura sovrana e murata, glorificazione del volto e della visione; dall'altra parte - uscita da sé - gesto e pennellata del dipingere, figura smarrita, sguardo che si perde al ritmo della sua stessa cattura. Ma i due lati sono le due facce della stessa tela: non un faccia a faccia, ma al contrario la partizione interna di una *stessa faccia schiena contro schiena*. Soltanto la pittura formula in questo modo, rigorosamente, l'intera struttura e l'intera genesi del soggetto, l'*intimità nera della superficie figurata e colorata*, l'ombra proiettata nel quadro dal ritratto. Soltanto la pittura dà così al soggetto la parola propria, senza voce e senza linguaggio, che nessun discorso gli può restituire, neppure il nome di «soggetto». Ciò che esso designa o chiama, qui si mostra come un solo *tratto*: non un rapporto a sé, né apparenza né richiamo di sé, ma il tratto che lo porta davanti mentre lo ripiega nel di dentro: il tratto unico di una disunione intima, il piano d'eclisse di un incontro mancato in anticipo, perché esso vira istantaneamente, con lo stesso tratto, con la stessa pennellata del dipingere, in spazialità di un mondo, con il suo fascino e la sua inquietudine. «Arte» è il nome fragile di quest'altro incontro. Un ritratto non è anzitutto, e alla fine, un incontro? E risponde a questa domanda l'età contemporanea, che simultaneamente scava e fora lo sguardo del ritratto, ma anche (e così) lo esacerba o lo esorbita, lo spalanca e lo fa uscire dal volto (Picasso), lo fa venire come da solo dal punto più lontano all'interno della tela (Ciacometti), lo tormenta (Bacon) o lo porta in evidenza iperrealizzato in un'acida chiarezza acrilica, lo scarabocchia e lo imbratta, lo trasforma anche in blocco bianco, e così diventa sempre più vertiginosamente lo sguardo che sprofonda nello scorcio dello sguardo stesso, quello del pittore come quello di un altro - l'uno sprofondato nell'altro, nella custodia della fuga stessa: incontro in un lampo del *sub* e del *getto* (del supporto e della pittura).

Gli occhi del personaggio sulla tela non si rivolgono verso un punto preciso ma sono diretti ovunque e in nessun luogo, eppure ci catturano