

Rosanna e Claudio D'Angelo, *Fiori di luna*, 1996

Alla ricerca della luce perduta

di Giorgio Baratta

Lo spirituale nell'arte, scritto da Kandinsky attorno al 1910 — gli anni del rivoluzionario ciclo *Impressioni/Improvvisazioni/Composizioni* e del suo sodalizio con Schönberg — viene giustamente considerato come il manifesto di apertura della pittura astratta.

Questo straordinario libretto non contiene alcun riferimento alla luce. Come mai?

La nascita teorica dell'arte astratta vede lo spirito ritrarsi completamente entro se stesso: è in questa interiorità assoluta che il testo *vede* i colori risuonare e profumare, le forme geometriche svelare il loro ritmo, il caldo e il freddo sposarsi con il chiaro e lo scuro, un triangolo sulla tela produrre un lentissimo ma essenziale movimento. Siamo sospinti come d'incanto, attraverso un labirinto di parole, verso la «lingua delle forme», che ci dischiude «la vita dei colori più semplici tra la nascita e la morte», il loro «movimento» da e verso di noi, il gioco delle «opposizioni», delle «resistenze» e delle «possibilità» che essi mettono in atto. Il giallo ci viene addosso, il blu si e ci allontana...

È difficile, dopo l'esperienza di questo scritto¹ e di quelle tele, non guardare a un limone senza sentirsi un calore chiaro e vibrante penetrare nelle ossa, o assistere allo spettacolo di un cielo stellato senza provare un brivido di freddo che ci spinge fuori di noi, là ove ci attende un oscuro traguardo di suoni lontani.

La astratta pittura/scrittura di Kandinsky ci aiuta a riscoprire la concretezza e insieme la «spiritualità» di certe sensazioni: *ästhesis*.

Ma che fine ha fatto la luce?

È presto detto: si è interiorizzata nel colore. (La strada che porterà a Rothko).

¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli, Bern 1952. trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari, 1968.

*

Già Cézanne ci aveva educato, *ante litteram*, a diffidare di qualsiasi contrapposizione tra il «figurativo» e l'«astratto». Klee ci ha poi detto che «figura» non è che «forma fondata su funzioni vitali».

Leonardo — questo grande figurativo — ci ha ammonito che la pittura aspira sì a imitare la natura, ma che ciò significa essenzialmente saper imitare il suo gesto vitale, produttivo, creativo, la sua fantasia e varietà. Di quanta figuratività e di quanta astrazione ha avuto bisogno Leonardo per disegnare l'analogia tra l'intrecciarsi dei capelli di una donna e la turbolenza delle acque in una cascata?

Il filosofo Merleau-Ponty (si legga *L'occhio e lo spirito*)² ci ha insegnato che dipingere significa vedere-oltre, andare cioè al di là (Kandinsky avrebbe detto: al di dentro) di ciò che percepiamo, perché la portata del nostro vedere immediato e quotidiano è limitata, e abbiamo quindi un impulso a vedere meglio, e di più. Insomma: per guardare meglio il mondo che ci circonda, gli occhi non bastano, ci occorre l'esercizio delle mani.

Se raffigurare è penetrare, se vogliamo raggiungere quella figuratoma cui allude Klee, occorre fare astrazione da ciò che vediamo (come faceva Cézanne, dopo aver guardato migliaia di volte la montagna Saint-Victoire).

Ma anche astrarre è raffigurare? Non c'è contrapposizione tra il figurativo e l'astratto?

*

Ritengo che sia proprio così, che non c'è e non c'è mai stata alcuna contrapposizione *reale* tra il figurativo e l'astratto. O meglio: si tratta di una contesa *figurata*, che nasconde una diversa dimensione.

Il luogo della contesa infatti sta altrove: è nel rapporto con la luce.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1954, trad. it. *L'occhio e lo spirito*, Ed. SE, Milano 1989

Perciò quel libretto di Kandinsky, pubblicato nel 1911-12, è ancora fondamentale: per la sua *esclusione* della luce.

Si potrebbe avanzare la tesi che le «impressioni» di Kandinsky, a cui approda la sua «vita colorata», e cioè tutte quelle «nuvole gialle» o «rosse», «donne verdi», «cavalieri rossi» (e quei suoni «gialli» o «verdi») da lui dipinti, raggiungendo in primo luogo, come egli dice, la «espressione grafico-pittorica della "natura esteriore"» — e quindi una sua prima sublimazione — liberino la pittura dall'eredità impressionistica passando attraverso la mediazione, diretta o indiretta, del fauvismo di Matisse. Il quale, nelle *Notizie di un pittore* del 1908, aveva parlato dello «spazio spirituale» che il colore e la forma determinano su di una superficie dipinta, sostenendo che in esso la luce viene *trasformata* «nello choc, nell'effetto di irradiazione di puri colori».

Che il colore intenda tradurre, sostituire, assorbire la luce, o che rinunci a confrontarsi con essa, ad affrontare quindi quel classico problema della pittura moderna che Gombrich ha chiamato «il colore della luce» (ma c'è anche il problema della «luce del colore»), significa che la pittura «astrattista» del primo Novecento sta opponendo la sua grande controffensiva alla rivoluzione foto-grafica di fine Ottocento. Per la pittura astratta, la luce cessa di essere il tramite — il *medium* — tra l'uomo e la natura, tra l'interno e l'esterno. Questa *rinuncia* è congeniale alla grande capacità di astrazione di cui la pittura si dimostra capace. Astrarre non significa non figurare, significa solo non dover più confrontare le forme-figure di un quadro con lo sguardo del «mondo della vita», della percezione fenomenica delle cose, immersa nella luce.

La luce è naturalismo, la fotografia ha messo a nudo sino in fondo il carattere mediale-strumentale della luce nel processo raffigurativo-riproduttivo.

La pittura, astratta, abita altrove.

*

Nel secondo capitolo di *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Svetlana Alpers ha sostenuto l'affinità storico-strutturale tra la genesi e lo sviluppo della fotografia e quell'indirizzo «scientifico-descrittivo» nell'arte occidentale, di cui sarebbe massima

espressione la pittura olandese del Seicento (con tracce già in Leonardo), contrappoendosi all'altro ed egemone indirizzo che ella definisce come la «tradizione albertiana», ispirata a una strutturazione essenzialmente geometrica dello spazio e a una concezione «letteraria» del contenuto del dipingere.

Il concetto di «arte del descrivere», che la Alpers propone con una magistrale anche se un po' rigida ricostruzione, può venir esemplificato in modo insieme rigoroso e radicale nell'affermazione che «l'atteggiamento di Vermeer di fronte al mondo raffigurato può essere definito kepleriano», laddove secondo la Alpers «la forza del metodo di Keplero sta nel deantropomorfizzare la visione», cioè nel «separare il problema fisico della formazione delle immagini retiniche (il mondo visto) dal problema psicologico della percezione e della sensazione». È un modello «passivo» di visione, che pone capo a una «immagine colorata e luminosa» del mondo proiettata sullo schermo retinico, che Keplero chiama *pictura*.

Il pennello di Vermeer si comporta, secondo la Alpers, in modo analogo alla «funzione del meccanismo visivo» secondo Keplero, che è quella di «produrre una rappresentazione: rappresentazione nel duplice senso di artificio — per il suo modo di operare — e di risoluzione dei raggi di luce in un'immagine».

Mi sono soffermato sull'argomentazione di Svetlana Alpers perché essa dimostra come il carattere rappresentativo-descrittivo di una certa tradizione pittorica e concezione della pittura abbia a che fare non con una gnoseologia, piuttosto con una fisiologia del dipingere, con un principio cioè non soggettivo-psicologico ma oggettivo-fenomenologico di visione. L'accostamento tra l'ottica di Keplero e la pittura di Vermeer ha il suo cardine nella concezione della luce come di un *medium* che consente di produrre, nell'un caso l'immagine fisica del mondo reale o «esterno» nella retina dell'occhio, nell'altro la sua immagine pittorica sulla tela.

La dicotomia proposta da S. Alpers potrebbe venir ravvicinata al «nordico» principio «ottico-luminoso» di cui parla Heinrich Wölfflin nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* in contrapposizione al principio «tattile-lineare» dominante secondo lui nell'arte italiana rinascimentale. La discussione qui si farebbe inevitabilmente complessa. Il

punto, più semplice, che mi interessa sottolineare è che la luce, come *fonte* di verità e di bellezza in pittura, anche qui appare come un terreno di scelta e di contesa.

*

Sempre, ove compare la luce, compare anche il mondo esterno, la realtà fuori di me come altro da me, che vedo e guardo le cose nello spazio. In questo senso la luce è costitutiva del *realismo*. È evidente, come mostra l'esempio di Piero della Francesca, che la comparsa della luce è assolutamente compatibile con l'impiego di procedimenti marcatamente astratti, come la trasfigurazione di persone e cose, o del flusso degli eventi in pure e immobili forme. È innegabile, ad esempio, che la luce riflessa nell'ampolla tenuta in mano dalla Maddalena del Duomo di Arezzo suggerisca e in certo senso *crei* l'emozione immediata e improvvisa che qualcosa avviene là fuori, nello spazio, qualcosa che non sono io, coi miei occhi e il mio sguardo.

Le Corbusier diceva che l'architettura è spazio e luce, spazio-luce. Si potrebbe dire che l'architettura non abbia nulla da temere — perché le è consustanziale — dal rapporto con la luce. Non così per la pittura, per la quale invece la luce rappresenta un terreno minato di scelte, di opzioni, di possibilità diverse. Forse non dipende solo dall'avvento della fotografia, forse il fenomeno ha anche a che fare con la consuetudine a vedere le tele in musei o chiese illuminate dalla luce artificiale (che purtroppo deforma in modo spesso irrimediabile la visione e il godimento): fatto sta che la pittura astratta del Novecento, con tutta la sua grandezza e bellezza, mostra una forte ansia di liberazione dalla luce e, in questo senso, dalla natura e dalla realtà esterna.

Giacché abbiamo qui fatto l'esempio di Piero, è opportuno sottolineare come il suo modo di intendere e dipingere la luce possa venir assimilato a uno studio di *vibrazioni*, che produce la sensazione di «esteriorità» cui abbiamo fatto riferimento. Si possono qui distinguere almeno due altre modalità storicamente determinate di rapportarsi pittoricamente alla luce: la *luce-medium* che ritroviamo in Vermeer o in Hopper, e la *luce-realtà in sé* di Rembrandt o Caravaggio.

Luce-realismo: è un nesso che potrebbe spingere in una direzione più

matura la problematica della «realtà» e della «mimesi» nell'arte. Che questo nesso abbia ben poco a che fare con l'opposizione astratto-figurativo, e piuttosto con la conquista luminosa dello «spazio» e del «mondo esterno», è dimostrato dalla grande rivoluzione apportata da Pollock nel dopoguerra. Entrata in una crisi profonda e forse irreversibile — nel contesto della storia dell'Occidente — la «riproducibilità» pittorica del percepito, Pollock cambia registro: chiude gli occhi e prova a ritrovare il mondo (cioè l'esterno, lo spazio, la luce) senza guardarlo.

Guardare, diceva Sartre, significa «tenere a distanza», cioè stabilire o ristabilire una separazione tra chi guarda e la realtà delle cose. Tra Sei e Ottocento — da Rembrandt a Cézanne — si dispiega la storia trionfante dello sguardo oggettivo (e in questo senso *figurativo*) dei *borghesi*.

La *reificazione* nel moderno *mondo della vita*, o meglio nella vita delle città di capitalismo maturo, ha determinato una progressiva crisi di identità dell'io (ben descritta già da Baudelaire) che diventa incapace di distinguere il sé-individuo dagli altri, come dalla realtà esterna che ci circonda. Si gettano le premesse di quel processo che porterà al «surrealismo di massa» di cui ha parlato Franco Fortini, o al «solipsismo di massa» *made in Usa*, prodotto dalla egemonia televisiva sulla coscienza sociale.

Non è certo un caso se la *contesa della luce* nel Novecento si svolge soprattutto negli Stati Uniti, a partire dall'*America* di Kafka il quale, al termine di quel suo grande affresco della modernità, lumeggia l'apertura di uno «spazio» utopico libero dalle mille alienazioni del vivere.

Hopper insisterà sino alla morte nella sua metodica e capillare «utopia della luce» che produce antidoti e anticorpi — opposizione e resistenza — alla fissità-alienazione degli sguardi che egli descrive, cioè all'impossibilità, sia fisica che sociale, di guardare e di guardarsi degli umani reificati.

Pollock rinuncia a ogni utopia e, apparentemente, mette da parte il problema. In realtà la sua soluzione è geniale perché consente di riaprirlo, anche se in modo diverso. L'*action painting* significa «guardare» in senso sartriano — cioè tenere a distanza, distinguere soggetto e oggetto, io e gli altri, uomo e natura, e così via — con le mani, con le mie mani di pittore, anziché coi miei occhi (oramai accecati).

Ancora una volta, nelle opere di Pollock come in quelle di De Koo-

ning, chi vince, in questa meravigliosa, un po' disperata riconquista dello spazio e della realtà, così lontana da qualsiasi imitazione «figurativa» delle cose, è la luce.

*

Che rapporto c'è tra il lume e l'ombra, tra la luce e le tenebre?

Siamo giunti a un punto in cui la questione della luce nella pittura richiama l'intervento della filosofia.

Nella storia occidentale della filosofia la luce — da Platone a Kant a Heidegger (con tutto il rispetto delle differenze) — ha operato come metafora della verità.

Vedere con gli occhi dello spirito: è questo il Paradiso del Sapere che la *Commedia* di Dante così come la *Logica* di Hegel promettono ai mortali divenuti immortali, giunti dinanzi a Dio.

C'è però una controistoria della filosofia occidentale — una tendenza alternativa (da Democrito a Marx a Gramsci o Benjamin) — che spinge a liberare la luce dalla sua sublimazione nel mondo delle idee.

Un posto di rilievo in questa controistoria spetta a Leonardo da Vinci.

Il «lume» di Leonardo non è quello del platonismo e del neoplatonismo, per i quali la Luce e il Sole sono un momento di passaggio verso Dio. Nella leonardiana *Lalde del sole*,³ quest'ultimo è fonte di vita in quanto generatore di calore oltre che di luce. La coppia caldo-freddo, insieme a quella lume-ombra, apre un intricato campo di tensione tra ottica, meccanica e fisiologia, nel quale si articola e si consuma la radicale laicizzazione-naturalizzazione, da parte di Leonardo, del paradigma «solare». Per il nostro tema un punto mi interessa ribadire: il passaggio — che è riscontrabile tanto nei quaderni che nei quadri — da una curvatura *oppositiva* a una *complementare* nella dicotomia lume(luce)/ombra(tenebre), senza che le due curvature si escludano mai reciprocamente.

³ Cfr. Cesare Vasoli, *La Lalde del sole di Leonardo*, 15 aprile 1972, XII lettura vinciana, in AA.VV., *Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti-Barbera 1974, pp. 329-350.

«Complementare» significa qui una sorta di divisione di compiti, su uno stesso piano di valori e di funzioni, che in definitiva esclude ogni gerarchia, cioè la possibilità che venga attribuito un significato *positivo* o *negativo* a uno dei due termini, come è nella tradizione platonica e neoplatonica (e come compare in diversi testi dello stesso Leonardo, tributari di tale tradizione).

Un'anticipazione di questo punto di vista, che si afferma nel Leonardo maturo, è un testo relativamente giovanile (1497), e cioè la famosa descrizione della «entrata d'una gran caverna», alla quale Leonardo giunge, «tirato dalla mia bramosa voglia», dopo essersi «raggiato alquanto infra gli ombrosi scogli». Che altro è questa autentica pittura di parole, assai sfumata, se non un affascinante riscatto delle «tenebre», una coraggiosa e generosa accettazione della «grande oscurità» della caverna, che suscita «paura per la minacciante e secura spilonca, ma anche desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa?»⁶

Eccoci liberati dal «mito della caverna» di Platone e dalla necessità di fissare la luce per penetrare nella verità tutta ideale delle cose!

Le conseguenze di un tale assunto si riverberano immediatamente sulle connessioni della figuratività.

Heinrich Wölfflin, pur rivendicando la sua originalità nella introduzione del «principio ottico-luminoso» nella pittura, ha considerato Leonardo un esponente del primato «rinascimentale-italiano» del «principio tattile-lineare», che aspirerebbe in primo luogo alla «definizione» dell'immagine attraverso la delineazione puntuale del «contorno» delle cose.⁷

In verità Leonardo è piuttosto il primo pittore «moderno» per il quale i due principi finiscono per convivere in un difficile e forse incerto equilibrio: lo stesso equilibrio che egli insegue tra prospettiva «lineare» e prospettiva «aerea», cioè tra le due (o tre) direzioni (quella geo-

⁶ Cfr. Leonardo, *Scritti*, a cura di Carlo Vecce, Mursia, Milano 1992, pp. 162 sgg.

⁷ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Schwabe, Basel 1991, trad. ital. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. di R. Paoli, Tea, Milano 1994, cap. 1.

metrica e quella ottica o fisica) nelle quali si differenzia, dicotomicamente, la «prospettiva» per Leonardo.

Anche all'interno dello stesso «principio» ottico-luminoso, e cioè nel rapporto tra luce e tenebre, tra lume e ombra, la relazione è complessa. Da un punto di vista speculativo, scrive Leonardo, vale «verità = il sole», che è «scacciatore delle tenebre», e la luce si presenta come una metafora del sapere, mentre l'ombra appare metafora dell'errore e della menzogna. Da un punto di vista figurativo invece, sono molti i motivi per cui il rapporto risulta ribaltato: «l'ombra è di maggior potenza che il lume».⁸

Ciò che Wölfflin non considera è quel che vorrei chiamare il *principio di realtà* nell'arte di Leonardo, il fatto cioè che nella rappresentazione pittorica sia il chiaro-scuro a dare «rilievo», e quindi realtà fisica, alle cose; qui l'ombra — «alleviamento» o «privazione di luce» o «alleviazione di lume» (LP 545-548) — gode di un innegabile primato.

Vale la pena di rileggere alcuni testi dal *Libro di Pittura*.⁹

«Il chiaro e lo scuro insieme co' li scorti è la eccellenza della scienza della pittura» (LP 671)

«L'ombra deriva da due dissimili cose l'una da l'altra, imperò che l'una è corporea, l'altra spirituale: corporea è il corpo ombroso, spirituale è il lume; adonque lume e corpo son cagione de l'ombra» (LP 547).

«La prima intenzione del pittore è fare ch'una superficie piana si dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano; e quello ch'in tal arte più

⁸ Su questo argomento cfr. A. Chastel, *Les limites du savoir scientifique chez Leonardo*, ora in A. Chastel, *Leonardo da Vinci. Studi e ricerche 1952-1990*, Einaudi, Torino 1995, pp. 21-30.

⁹ Citiamo (con la semplice indicazione della lettera L) dalla splendida edizione critica del *Libro di Pittura* (precedentemente noto come *Trattato della pittura*), a cura di Carlo Pedretti, trascriz. critica di Carlo Vecce, 2 voll. Giunti, Firenze 1995. Per i problemi qui considerati si veda il capitolo finale di Fabio Frosini, *Filosofia naturale e scienza della pittura nel pensiero di Leonardo da Vinci*, tesi di dottorato Bari-Ferrara-Urbino, 1998.

eccede gli altri, quello merita maggior laude, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce da l'ombra e lumi, o voi dire chiaro e scuro. Adonque chi fugge l'ombra fugge la gloria de l'arte apresso alli nobili ingegni, e l'acquista presso l'ignorante vulgo, li quali nulla desiderano nelle pittare altro che bellezza di colori, dimenticando al tutto la bellezza e meraviglia nel dimostrare di rilievo la cosa piana» (LP 412).

L'arte del Novecento dà ragione a Leonardo. C'è un disegno straordinario, *Shadow* di Edward Hopper, che potrebbe riassumere, dal punto di vista contemporaneo, la verità dell'assunto leonardiano. Ma anche la storia del «realismo» e del «neorealismo» nel cinema in bianco e nero (si pensi a Dreyer e a Rossellini) dimostra la centralità del chiaro-scuro e, in particolare, del gioco delle ombre, nell'affermazione del «principio di realtà».

Non è in questione solamente il principio di realtà. Altrettanta importanza assume il gioco delle luci e delle «ombre dolci e sfumose» nel determinare il principio di bellezza.

Leggiamo ancora dal *Libro di Pittura*.

«E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l'ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo elle ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l'ombre quasi insensibili» (LP 86).

«Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge alli visi di quelli che sedeno sulle porte di quelle abitazioni che sono scure [...] e di questa tale rappresentazione et aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza» (LP 93).

C'è però un *luogo* in cui la luce o il «lume» si prendono una rivincita nei confronti dell'ombra: nel rapporto coi colori.

«Ogni colore è più bello nella sua parte alluminata che nell'ombrosa; e questo nasce, che il lume vivifica e dà vera notizia della qualità de' colori, e l'ombra amorza et oscura la medesima bellezza, et impedisce la notizia

d'esso colore; e se per il contrario il nero è più bello nell'ombra che ne' lumi, si risponde che 'l nero non è colore, né anco il bianco» (LP 207).

«Se noi vediamo la qualità de' colori essere conosciuta mediante il lume, è da giudicare che, dov'è più lume, quivi si veggia più la vera qualità del colore alluminato, e dov'è più tenebre, il colore tingersi nel colore d'esse tenebre. Adonque tu, pittore, ricordati di mostrare la verità di colori in su le parte alluminate» (LP 210).

Questa rivincita della luce non è poca cosa; tra l'altro, come ha mostrato Corrado Maltese, attraverso lo studio dei «fenomeni di luce-colore» e dei «colore-luci fondamentali», Leonardo ha apportato un contributo fondamentale alla sperimentazione scientifica nella «teoria dei colori».⁵ Il *Libro di Pittura* è un testo chiave per inquadrare storicamente e teoreticamente la grande contesa sulla luce non solo nella pittura ma nella filosofia e nella cultura contemporanea. Più in generale, per guardare nell'orizzonte del passato la singolare vicenda, nel nostro secolo, di quella che con Michel Chion potremmo chiamare la «logo-audio-visione»,⁶ e che concerne fenomeni di diversa ma complementare natura: come la stretta integrazione di cinema e filosofia (Ejzenstejn) o l'innamoramento per la pittura di molti filosofi del Novecento (da Simmel a Deleuze, da Sartre a Merleau-Ponty) o le questioni epistemologiche aperte dalle nuove tecnologie dell'immagine e del suono.

Quale promemoria dell'insegnamento di Leonardo, potremmo sottolineare come la luce (o lume), liberandosi di dio, costituisca il principio di realtà per la mente degli umani; e come, in questo processo di laicizzazione, si relativizzi l'opposizione di lume e ombra, di luce e tenebre.

*

L'arte-video, nelle sue migliori espressioni, può essere interpretata

⁵ C. Maltese, op. cit., pp. 171-180.

⁶ Cfr. Michel Chion, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1990, trad. ital. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. ital. di D. Buzzolan Lindau, Torino 1997. L'espressione «logo-audio-visione» è stata però introdotta da Chion in epoca più recente.

come un riscatto della pittura, dopo i grandi successi del suo *sostituto* novecentesco: foto- e cinematografia. Al movimento dell'immagine, realizzata attraverso la successione dei piani e consentita dal cinema-film, il cinemavideo ha contrapposto, come ha spiegato con chiarezza Angela Melitopoulos, «il movimento dell'immagine stessa», che non è costruito «in maniera ottica», cioè «non è legato al movimento della percezione», ma è piuttosto «il movimento della luce»: «Nel video, il movimento è la luce; esso sta più nella struttura stessa dell'immagine che nella mobilità propriamente detta, sta cioè nella struttura elettronica dell'immagine, nelle sue grane, nelle sue linee, nella sua trama». Inteso come modo di «lavorare la luce», il video appare il prodotto di un *pennello elettronico*.

Rallentare l'immagine-video, ad es. (si pensi a Cahen), non significa rallentare la successione dei piani, come nel cinema-film, bensì «tendere, dilatare l'immagine», fino a farla convergere con una pittura, con la temporalità interna di un quadro...¹⁰

*

Confrontate con il cammino intrapreso dall'industria culturale e dalla cultura di massa, le intuizioni estetiche e politiche dei grandi creatori sovietici dei linguaggi «logo-audio-visivi» (Ejzenstejn e Vertov)¹¹ fanno l'effetto di una rivoluzione bloccata, né più né meno di quanto è avvenuto nell'ambito più corposo dello sviluppo economico e politico-sociale. In questo senso vale la pena di considerare la storia (in un certo senso conclusa, perché altrove trasmigrata) della cosiddetta «videoarte» — nelle sue espressioni migliori — come la riproposizione a livello «elettronico» delle originarie innovazioni culturali del cinema «ottico». Per il nostro tema la questione è particolarmente spinosa. Se la nascita del cinema può venir considerata come una prova di amore

¹⁰ Cfr. Angela Melitopoulos, *Vidéo, temps et mémoire*, in "Chimères", nr. 27, hiver 1996, pp. 95-106.

¹¹ Cfr. Pietro Montani, *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino, 1993, in particolare il cap. 1.

nei confronti della luce, oggi sembriamo come accecati dagli esiti perversi di questo stesso amore: una rosa davvero avvizzita.

Nell'epoca dell'egemonia tele-visiva e tele-matica è diventato difficile guardare le cose. Siamo vinti e avvinti da una luce che sembra nascere dall'interno delle cose stesse. Non c'è più un fuori, un *davanti* a noi. Siamo come abbagliati, come conigli intrappolati dalle luci di un'automobile mascalzona. La tele-visione ci guarda da presso. Il computer ci porta il mondo intero a colazione.

Quelle donne, uomini, bambini che piangono e muoiono nel Golfo... ma che dico? quei fantasmi elettronici che nascono dai miei occhi così come il mio sguardo è creato da loro, questa *fusion* di immagine e cosa (gli antichi poeti e filosofi vedevano una *fusion* tra cosa e parola), questa indistinzione di interno ed esterno, di realtà e immaginazione... che differenza c'è tra quei lampi di guerra là fuori in quel mondo lontano, e queste belle pantofole telefasciate in questo mio mondo così intimo e vicino?

La storia delle luci artificiali — dal fuoco al petrolio all'elettricità — mostra una progressiva perdita di *naturalità*, nel senso di rapporto visivo con la fonte di illuminazione. Resta però un'analogia fondamentale con la luce naturale solare: si tratta comunque di lumi che illuminano la realtà esterna che ci sta di fronte.

Il lume elettronico, non per quello che esso è *in sé*, ma per come esso *viene usato*, ha modificato il rapporto tra luce e realtà. È come se fosse lui, il computer, a guardarci, anziché noi a guardare lui. E questo «lui» è un grande Lui. Ha forse preso il posto dell'occhio di dio?

Il computer sa, pensa e guarda, guarda per noi. Ha sempre gli occhi aperti, anche quando noi dormiamo sonni tranquilli. Quanti e-mails sono arrivati questa notte? (Vien da pensare al credito bancario, che cresce tutto solo...)

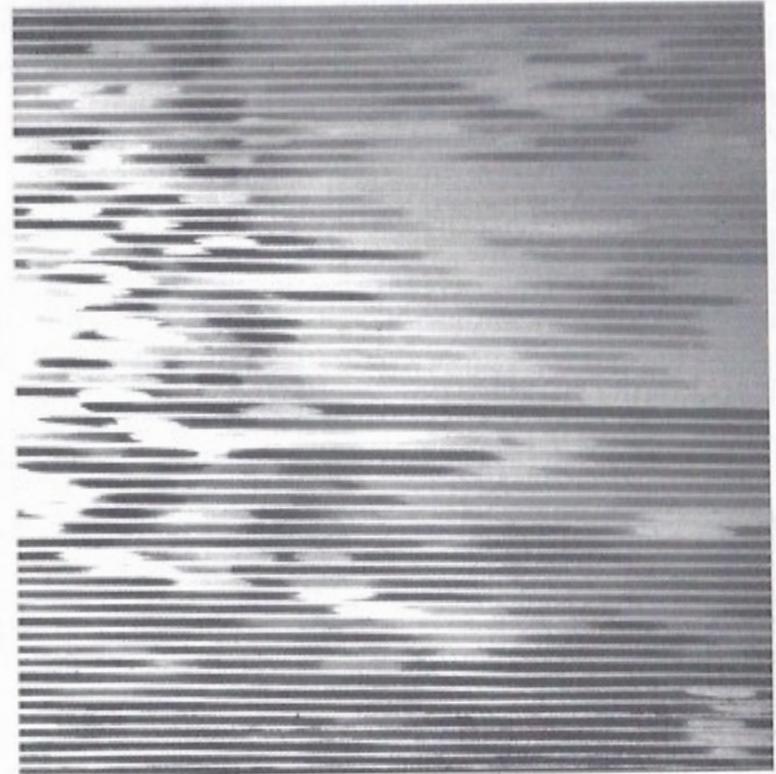
Ragionando heideggerianamente, sulla base dell'identità tra tecnica e metafisica, verrebbe da pensare che la luce elettronica, quale grande metafora della luce naturale, abbia portato a compimento — in senso tecnico — la storia della luce quale metafora della verità metafisica. Non c'è più verità: basta la sua metafora. Così come — grazie alla «virtualità» — non c'è più realtà: basta il suo simulacro.

Ma Heidegger aveva torto, perché feticizzava la tecnica, non distinguendo, come invece ci aveva insegnato Marx, tra la macchina e il suo

uso. (Anche Marcuse e Habermas, in modo affine, erravano, quando identificavano la tecnica con la sua presunta intrinseca ideologia).

L'arte potrebbe aiutarci a recuperare il «senso comune» perduto della luce, a ritrovare un equilibrio o una tensione dialettica tra luce naturale e luce artificiale, a vivere quindi positivamente, *usandola bene*, la luce elettronica, senza piegarsi a certi suoi usi o a certe tentazioni ideologiche che da quegli usi scaturiscono.

Ma quale arte? Qui non ci sono parole. O meglio: qui la parola spetta agli artisti.



Antonio M. Cetta, *Interferenza TG2*, 1987