

Chiara Cappelletto
Università degli Studi di Milano

Cosa resta dell'acqua? Tra narcisi e dispositivi di visione

Abstract

This article discusses water both as a natural substance and as a medium of visualization. It describes how this liquid matter is increasingly thought of as a cultural artifact, and proposes an analogy between our experience of it as surface and mass, and its quality as mirror and environment. By examining the myth of Narcissus and its many variants, and recalling the reasons why the idea of a natural image is untenable, this analysis suggests that onlookers are «media amphibians», capable of recognizing faces in reflected images and immersing themselves in other bodies and spaces.

Que fais-tu pour apaiser une mer en fureur?
Je contiens ma colère
Edgar Quinet, *Merlin l'Enchanteur*, 1860

A Istanbul, ville entourée par la mer,
j'ai rencontré des gens qui ne l'avaient jamais vue.
J'ai filmé leur première fois.
Sophie Calle, *Voir la mer*, 2011

1. Terra e acqua

Nell'ultima pellicola di Guillermo Del Toro *The Shape of Water* (2017), il tema della narrazione è l'acqua: pioggia e bevanda, nel bollitore e nel secchio, che tracima e si infiltra. Il protagonista è un dio anfibio prelevato a forza da un fiume dell'Amazzonia, di cui le fattezze e la fisiognomica sono fin troppo umane, nutrito a uova sode sgusciate durante il periodo di prigionia. Sopravvive in una vasca da bagno in cui l'acqua del rubinetto viene mischiata a sale da cucina e alghe tritate, e si salva infine gettandosi dal molo cittadino con la sua innamorata, una donna uccisa dalla polizia e che in acqua resuscita. Quanto all'oceano, nel quale il dio conta di venire trasportato dalla cor-

rente non appena si alzerà la paratia che chiude il canale, esso viene lasciato all'immaginazione sebbene sia chiaramente desiderabile come una grande madre nella quale regredire, lontano da un mondo governato da uomini machisti o ignavi, in cui le uniche anime buone sono una inserviente sorda, una donna nera, un vecchio omosessuale e uno scienziato. Se ne *Le Grand Bleu* di Luc Besson (1988) i due apneisti preferiscono il mondo in acqua a quello emerso, al punto da scegliere di morirvi per asfissia, qui gli abissi sono l'unico luogo in cui è possibile respirare: le ferite d'infanzia che segnano il collo della donna si trasformano in branchie.

A dispetto della previsione di Gaston Bachelard secondo cui “la rêverie naturelle gardera toujours un privilège à l'eau douce, à l'eau qui rafraîchit, à l'eau qui désaltère” (Bachelard 1942, 177),¹ tale preferenza mitica risulta ampiamente ridimensionata e addomesticata dallo sciacquone del bagno; l'acqua dolce è pienamente integrata nella struttura antropomorfizzata e assolutamente urbana dell'ambiente, da cui è scomparsa l'alterità dello spazio marino e nel quale si svolgono attività che i mezzi di trasporto hanno da tempo reso anfibia.² Essa è percorribile e sta al chiuso, in recipienti e tubature; la pioggia batte sui vetri e scende nelle condotte prima di cadere dalle nuvole, mentre la vita arriva da abissi sottomarini salati, accoglienti e generativi i quali, lontanissimi dall'inghiottirci, vanno invece raggiunti.³ È una “regressione thalassale” quella che Del Toro racconta, “un desiderio di ritorno verso l'oceano abbandonato in tempi antichi” (Ferenczi 1965, 72) e recuperato però via terra.

A partire dagli anni Quaranta del Novecento, con lo sviluppo della fotografia, del cinema e delle tecnologie di mappatura tridimensionale, “the

¹ Che il binomio dolce/salato corrisponda a corsi e distese d'acqua diversi è un'ovvietà solo apparente. Si noti infatti che in ebraico il termine *yâm* (mare) indica una porzione d'acqua – dal lago, al fiume fino al mare aperto – senza discriminare tra acqua dolce e salata.

² Si veda Gottmann 1949, 10-22, da cui si evince anche quanto l'idea che il mare sia una “dimensione naturale” è un *fictum* storico. A tal proposito, si veda in un contesto insulare Yoshihiko 1995, 235-58.

³ L'idea di una accogliente domesticità degli abissi è suggerita anche dalla recente opera plastica e video di Damien Hirst *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), in cui la superficie liscia e morbida dei – finti – reperti incrostati di – finti – coralli raccontano di un'acqua che protegge e non corrode.

sea is no longer represented like a completely isotropic area; it is discovered [...] revealing a mosaic of habitats, shapes and reliefs [...], figured and figurative objects” (Musard 2014, ix), al punto che lo spazio dell’oceano viene da tempo pensato in analogia con il paesaggio delle terre emerse: “‘Underwater landscape’ is taken to be the continuation of a landform beneath the water’s surface with, in the same way as on the surface, a relief, geology, patterns of erosion, plant coverage, habitats and related human activities” (Le Dû-Blayo and Musard 2014, 2). Tale addomesticamento è stato in ogni caso lento. Malgrado il pioniere dei film subacquei, Hans Hass, abbia girato il suo *Menschen unter Haien* nel 1942, ancora nel 1975 Peter Greenaway girava il corto *Water Wrecks* in cui una voce fuoricampo racconta di manovre militari nell’anno 12478 e dell’obiettivo di una popolazione fantastica di costruire nove laghi. Il regista inglese filma le dimensioni dell’acqua così da suggerirne un’eccedenza rispetto alla nostra capacità di inquadrarla e contenerla. Almeno da *Lo squalo*, anch’esso del 1975, il cinema infatti “literally and metaphorically seeks to construct a ‘water-based’ environment, a sharable site of experience in which the spectator can feel fully involved” (D’Aloia 2012, 95). *Titanic* (1997) di James Cameron non è che uno degli ultimi esempi di questa ambizione mesmerica. Il film di Del Toro testimonia perciò un netto cambiamento di segno nell’immaginario cinematografico contemporaneo, che indica inoltre l’esaurimento dell’idea deleziana del cinema come espressione della meccanica dei fluidi. Presentando il “gusto dell’acqua” della scuola cinematografica francese e chiedendosi “perché mai l’acqua sembra corrispondere a tutte le [sue] esigenze [...], astratta, documentaria sociale, narrativa drammatica”, Gilles Deleuze afferma che “l’acqua è per eccellenza l’ambiente in cui si può estrarre il movimento della cosa mossa, o la mobilità del movimento stesso” (Deleuze 1997, 98).

Tale processo di estrazione si è ormai compiuto, ed essa è mutata in una serie di corpi chiusi, separati gli uni dagli altri, da spostare. La dissociazione dell’acqua dalla propria liquidità è già al centro del lavoro di Roni Horn. In *Another Water (The River Thames, for Example)* (2000) [Fig. 1] l’artista americana – di cui numerosi sono i viaggi in Islanda, luogo dove la separazione e la riappropriazione reciproca di acqua e terra sono un processo permanente dall’esito precario – osserva il Tamigi dal punto di vista di un

pedone che cammini lungo la sua riva, e conia per descriverne la sostanza il termine “anidronia”: “Anhydrony is waterless water, the opposite of water. The form remains liquid but the substance is altered – Anhydrony is dry water” (Horn 2000, nota 197).⁴ L’acqua, occupata da troppi altri corpi – dalle molecole chimiche degli agenti inquinanti a quelli dei suicidi che scelgono il fiume inglese –, è diventata un artefatto: è il letto del fiume in cui corre, è la sua superficie oleosa. È cioè oggetto di un processo di culturalizzazione che meglio viene descritto se mutiamo il termine “artialisation” coniato da Alain Roger per le metamorfosi prodotte nei paesaggi naturali da strutture architettoniche – si pensi a quel che le piramidi fanno al deserto – come anche da dispositivi quali il punto panoramico, che si innestano su una configurazione naturale antecedente e ne valorizzano una certa parte (Roger 1997).⁵ I quadri dipinti da Robert Wyland sui fondali oceanici durante un’immersione con l’oceanografo Fabien Cousteau la realizzano al pari dei ristoranti subacquei alle Maldive e della chiglia trasparente nelle barche da turismo. Una simile *artialisation* ha ricevuto l’acqua anche in letteratura. Lontana da “La mer! partout la mer!” di Victor Hugo (1829), in *Sirene* (2007) Laura Pugno la pensa come *milieu* necessario alla vita di questi animali tanto preziosi, allevati e nutriti in grandi vasche in attesa di venire messi a disposizione di uomini potenti che copuleranno con loro, mentre gli esseri umani fuggono il sole cancerogeno cercando riparo in nuove città costruite sotto il livello dell’oceano. Si sviluppa in tal modo l’intuizione di Jules Verne in *Ventimila leghe sotto i mari* (1870) in cui Capitan Nemo si appropria delle foreste sottomarine di Crespo.

Sarà interessante seguire lo sviluppo di questa progressiva assimilazione di mari e terre abitate, di acquatico e terricolo, in cui ambizioni di espansione economica, timori apocalittici e abitudini al consumo collaborano con l’attuale trasformazione della natura in protesi totale dell’animale uomo. In ogni caso, tanto nelle narrazioni video e letterarie la cui drammaturgia predispondeva un processo di “enwaterment” (D’Aloia 2012) che dà spazio all’inconscio, quanto in quelle più recenti in cui al contrario l’inconscio con

⁴ Il volume riprende la mostra del 1999 alla Tate Gallery di Londra *Still Water* (The River Thames, for Example).

⁵ Il termine è ripreso da Charles Lalo.

i suoi fantasmi sembra piuttosto mostrarsi alla luce del sole in un naufragio a secco, l'agency dell'acqua continua a venire pensata a partire da una sponda; da qui essa viene vista “non dans son infinité, mais à l'endroit où elle vient se briser” (Corbin 2014, 41), sul litorale o sulla superficie dalla quale emergono le rocce.⁶ In ciò resta attuale la differenza tra il nostro sguardo e quello panoptico di dio che Louis Marin considerava come l'unico capace di vedere l'oceano, dalla cui vastità e massa l'uomo è escluso, pena venirne annullato (Marin 1985, 7). Il carattere paradossalmente periurbano che l'acqua ha per gli uomini è dunque un suo tratto originale, presente fin dai primi racconti che la vedono sommergere Atlantide, essere solcata dalle navi degli eroi greci e aprirsi davanti al popolo ebraico. Il punto in cui l'acqua si frange sulla terra è il punto della metamorfosi, del miracoloso, del mostruoso – il dio anfibio nella vasca da bagno e gli umani che fanno la muta dopo che il sole ne ha macerato la pelle continuano a raccontarlo –. L'acqua è uno spettacolo dal quale la “gente di terra” è attratta come il metallo lo è dal magnete, mentre avanza verso “il limite estremo della terraferma”: la relazione tra contenimento e potenza, topografia ed estensione – *L'Atalante* di Jean Vigo (1934) è interamente costruito sulla frizione tra chiatte e riva, acqua e città, separazione e inclusione – è la ragione per cui, “come ciascuno sa” e come Ismaele racconta, “acqua e meditazione sono sposate per sempre” (Melville 1987, 37-8). Questo legame è stato al centro del lavoro condotto da Bachelard per una “psychologie de l'imagination dynamique” (Bachelard 1942, 196) sulla scorta delle pagine in cui Honoré de Balzac ne *L'enfant maudit* (1831) descrive la simpatia collerica tra Etienne e l'oceano. Mentre la letteratura e poi il cinema hanno saputo mostrare la corrispondenza tra i moti del mare e gli stati dell'animo, per la pittura e in generale per le arti figurative il compito è stato invece inane e le eccezioni rare.⁷

Carte geografiche e navali a parte, le raffigurazioni del mare che ne mostrano l'energia arrivano tardi: “Les peintres [...] ont dû faire de leur mieux pour adapter leur art pétrifié à la mer en furie. [...] Quand vint le temps de l'exploitation commerciale de l'outre-mer, la peinture de mer en-

⁶Richard 2004, 23-44.

⁷ A mia conoscenza William Turner, *A Steamboat and Crescent Moon*, 1845-1850, e Gustave Courbet, *La Vague*, 1869, Strindberg, *Vague VII*, 1900-1901.

tra dans l'histoire de l'art" (Bellec 2004, 97). Tuttavia, anche quando il genere si diffonde – dopo l'esordio del suo iniziatore olandese Hendrik Cornelisz Vroom – e le masse d'acqua vengono mostrate a grandi campiture, è la silhouette del corpo umano a essere inghiottita dai flutti e la linea della nave a venire sbattuta dalle onde, mentre la superficie della vela resta una forma chiusa e dissonante rispetto a quella dell'acqua. A essere reso visibile è il contrasto tra la massa dell'acqua e il limite dei corpi. La vicenda raffigurata si comprende alla luce di quanto accade nella storia umana – inondazioni e naufragi –, ma non grazie a una corrispondenza compositiva propria tra figura umana e forza naturale. Perfino in William Turner dove acqua, aria, luce e terra producono una stessa trama cromatica, il veliero per lo più “si distingue”. E tuttavia, non è la fluidità del gesto un motivo particolarmente lavorato dalla pittura proprio mutuando la forma dell'acqua?

In *Ninfa fluida* Georges Didi-Huberman ha suggerito un'analogia tra spuma del mare e refolo prendendo le mosse dai disegni d'acqua di Leonardo, che sarebbero l'espressione di “une recherche visuelle sur les morphologies de la turbulence comme telle, qu'il s'agisse de draperie dans le vent ou du vent lui-même hyperbolisé sous forme d'ouragan, voire de déluge universel” (Didi-Huberman 2015, 119-20). Essi mostrerebbero la metamorfosi tra mondo naturale e corpo umano, la fluidità del passaggio dell'uno nell'altro. Questa lettura è però il risultato di uno sguardo di sorvolo sull'acqua, aereo, superficiale, che trascura ciò che invece Leonardo aveva studiato, ovvero la compressione reciproca dei corpi da un lato e l'incomprimibilità di quello acqueo dall'altro.⁸ Acqua e aria sono antipodali proprio per il modo in cui si imprimono sulla forma umana. Mentre il vento si manifesta esprimendosi nei corpi che muove e che ne incarnano

⁸ Il riferimento di Didi-Huberman a Lucrezio, *De rerum natura*, I, vv. 271-294, i cui versi ci farebbero “trouver de plain-pied avec le monde visuel – turbulent, tourbillonnaire – de Léonard” (Didi-Huberman 2015, 114) conferma la visione “superficiale” dell'acqua dello studioso francese che anche nel testo latino vede il vento tempestoso che sferza i corpi piuttosto che inghiottirli, per quanto Lucrezio in quel passo canti entrambi: “La furia del vento...a volte...spiana grandi alberi e squassa le cime dei monti con folate che sfracellano selve...Con gran fragore...travolge fra le onde rocce immani...Così devono irrompere anche le raffiche di vento, che...scaraventano avanti ogni cosa e la rovesciano con assalti continui” (a cura di Alessandro Schiesaro, Torino, Einaudi, 2003).

l'energia – corpi che si fanno vento –, l'acqua ha una duplice relazione con la loro visibilità: essa si dà a vedere come massa che li sommerge – il mare, l'oceano, la cascata, il fiume – e si nasconde come superficie di riflessione – lo stagno, la marina, la pozza – di corpi a riva che rispecchiandosi si distorcono.⁹ Tra anatomia umana e flutto non si instaura quella conformità che Aby Warburg aveva potuto riconoscere nella rappresentazione dell'aria nella *Primavera* botticelliana. Lì si “une sorte d'équivalence [...] s'établit entre les *tourments* extérieurs du vent atmosphérique et les *tourments* intérieurs du soupir amoureux. [...] Au-delà de la volonté sont les *mouvements de la matière*, draperies ou cheveux agités par le vent; en deçà sont les *mouvements de la psyché* qui renvoient à la notion même de *pathos*” (Didi-Huberman 2015, 102). Nei quadri d'acqua, al contrario, la meteorologia non produce una sintomatologia interna alla figurazione. Per quanto spuma e refole abbiano un disegno simile, già Ernst Gombrich aveva messo in luce come Leonardo sapesse che l'onda si può raffigurare in pittura, la corrente no. L'onda è però appunto ciò che dall'acqua emerge.

L'insufficienza espressiva di immagini che ritraggano il movimento delle masse d'acqua è tale che il solo modo per comprendere i disegni d'acqua leonardeschi è guardarli quali diagrammi di forze naturali. Tanto i “gorgghi e [i] vortici” delle rappresentazioni artistiche quanto le “spirali e [i] mulinelli” dei lavori scientifici mirano a rendere “una visualizzazione di forze” (Gombrich 1986, 53-4). Sono “illustrazioni di assiomi indipendenti” (Ibid., 60), “diagramm[i] che visualizza[no] gli assunti teorici di Leonardo” (Ibid., 62). La famosa annotazione “nota il moto del livello dell'acqua, il quale fa a uso de' capelli, che anno due moti, de' quali l'uno attende al peso del vello, l'altro al liniamento delle volte; così l'acque a le sue volte revertiginose, delle quali una parte attende al impeto del corso principale, l'altro attende al moto incidente e riflesso” (Richter 1939)¹⁰ non giustifica quindi una comprensione morfologica dell'espressione di questa materia, affine semmai allo

⁹ Sigmund Freud ne *L'interpretazione dei sogni* (1899), citando il *De divinatione per somnium*, 2, di Aristotele, rimarca che “le immagini oniriche sarebbero come delle immagini nell'acqua, offuscate dal movimento; coglie nel segno chi è in grado di riconoscere il vero nell'immagine distorta” (2011, 108 nota 2).

¹⁰ Citato in Gombrich 1986, 60 e nota 34.

spazio dell'universo, la rappresentazione della cui esperienza incontra infatti difficoltà analoghe¹¹. La visualizzazione dell'acqua richiede in modo eminente, rispetto ad altri corpi e sostanze, l'uso di media misti. Proprio i tentativi di rappresentarla vanno anzi a sostegno della tesi per cui media puramente ottici non esistono, e permettono di portare avanti la “disgregazione del concetto di *media visivi*” auspicata da W.J.T. Mitchell (2017, 137). Per fare esperienza della nietzscheana “volontà dell'onda” (Nietzsche 1997, §310) serve la collaborazione di tutti i nostri sensi e delle rispettive estensioni che lavorano come operatori simbolici. Filmando il Tamigi, Horn ha visto che l'acqua non è solo il liquido che vi scorre ma il rumore della corrente, il letto del fiume che essa ha scavato: “The shapes [of rivers and lakes] give identity to their content. Without these formations that shape and contain, their contents would remain unknown by sight” (Horn 2000, nota 199). La sua rappresentazione offre un caso paradigmatico di “annidamento mediale”, in cui “un medium appare dentro un altro come suo contenuto”; l'acustico nel visivo, il tattile nel visivo, il letterario in entrambi... In *Another water* 832 note a piè di pagina scorrono lungo tutto il catalogo includendo copertina e quarta, sotto alle fotografie del Tamigi alternate ad alcune biografie di suicidi per annegamento. In *Writing on water* (2005) Greenaway montava trenta minuti di video, musica, canti, letture, performance, esercizi calligrafici e citazioni in sovraimpressione, che davano tutti forma all'acqua. Se l'acqua ha bisogno di media misti per venire mostrata, è perché essa stessa è un medium misto.

2. *Aspetto e peso*

Il ricorso al mito di Narciso lungo la storia della pittura occidentale e della sua teorizzazione conferma la tesi mitchelliana. Vado con ciò contro quell'idea di immagine puramente ottica, semplicemente percettiva, che è stata tipicamente associata a questo topos della rappresentazione del volto umano: quale collaborazione di tecniche e rimandi culturali sarebbe infatti

¹¹ Si veda *Gravity* di Alfonso Cuarón (2013), al cui proposito si legga D'Aloia 2015, 149-66.

mai alla base della riflessione casuale di chi si rispecchia in una pozza d'acqua e stenta a riconoscersi? L'idea della pura iconicità di un volto preso all'impronta è però tutt'altro che neutra. Per quanto esso, separato dalla testa, sia quella porzione del nostro corpo che meno manifesta "l'influsso del peso" rispetto alle altre membra (Simmel 1985, 45), e per quanto ciò gli consenta di valere come *analogon* dell'immagine bidimensionale di una persona, stando entrambi metonimicamente per la persona tutta – si pensi al velo della Veronica –, una simile concezione si giustifica solo "within the natural attitude [scil. from Pliny to Francastel through Vasari, according to which] the image is thought of as self-effacing in the representation or reduplication of things" (Bryson 1983, 6). Occorre a tal fine escludere lo spazio che circonda il viso del ragazzo, il perimetro che delimita la pozza e soprattutto l'intervento di un terzo, il pittore con i suoi strumenti, dalla scena primaria della visualizzazione di sé. L'immagine di Narciso riflessa nell'acqua è pensata priva di supporto e priva di stile; è infatti solo negando la presenza di un ambiente e la mediazione di un utensile che Narciso può non vedere l'acqua e non comprendere il processo di finzione.

Visualizziamo però una vera pozza d'acqua, foss'anche il più pura possibile. È alla luce del sole che la vediamo e ha almeno un fondale di terra o sabbia, è probabile ci siano delle alghe, forse dei pesci: la semplificazione drammaturgica operata dal mito letterario estrapola lo schema della riflessione narcisistica. Ricordiamola: nel libro III delle *Metamorfosi* Ovidio racconta di un fanciullo il quale, capitato accanto a uno specchio d'acqua senza un filo di fango, si siede per riposarsi dalla caccia – è giorno –, e vi scorge il volto di un giovane; lo trova magnifico e se ne innamora. Non comprende subito che quella superficie di riflessione è un artefatto visivo; non riconosce dunque nel giovane innanzitutto un'immagine, soprattutto non si riconosce nell'immagine di sé. Quando il *gotcha moment* arriverà, sarà troppo tardi: l'immagine avrà ormai raggiunto la sua piena autonomia, sarà vivida, avrà un suo corpo proprio, come vivo è Narciso che cerca di abbracciarla incontrandone però la resistenza. L'abbraccio resta latente. L'immagine inibisce il corpo dell'osservatore che pur stimola. La cecità che lo condanna si giustifica col fatto che la sua vicenda conclude quella di Eco che ne era innamorata per morire del proprio amore disdegnato riducendosi a puro suo-

no. Egli sarà punito a causa della propria alterigia da Nemese, la dea della giustizia per compensazione, cui deve il destino di guardare la propria immagine fino a morire a sua volta, di stenti. Un fiore lo ricorda. Se Eco viene separata da se stessa non riuscendo mai a completare il proprio discorso, Narciso sarà obbligato a tentare di congiungersi con se stesso anche dopo la morte, destinato a riflettersi nelle acque dello Stige. Al contrario dei versi ovidiani su Eco, quelli su Narciso si annideranno nell'immaginario figurativo occidentale. Il mito di Narciso ha plasmato la nostra cultura visuale con una tale potenza che, quando ci pensiamo *more pittorico* riflessi nell'acqua in un percorso a ritroso che va dall'artefatto all'ambiente, non riconosciamo l'acqua in noi.

Il mito ovidiano, che è uno degli esempi emblematici della relazione che l'acqua intrattiene con la meditazione, innesca la riflessione, la comprensione della natura composita del mondo, delle sue leggi e dei suoi casi: “Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances virile et féminine, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité” (Bachelard 1942, 33).¹² Tale riflessione non si esprime però in una posizione sintetica in cui si risolvano le particolarità, in un quadro d'insieme. Per quanto il ragazzo non si rifletta da solo, anzi “tout le ciel [...] vient prendre conscience de sa grandiose image. [...] Toutes les fleurs se *narcisent*” (Ibid., 35), è l'individuazione della sua sola immagine ciò che rende possibile la figurazione stessa, l'emergenza di un soggetto altro rispetto a lui. Ciò accade perché l'unità del volto vince sull'estensione e sulla qualità estetica della superficie rispetto alla quale segna un elemento di discontinuità. Il volto non funziona però solamente come principio di individuazione; non è come una roccia che emerga dal mare. Essendo quella parte del corpo la cui espressione viene manifestata da tratti duraturi esso è, con Georg Simmel, la “rappresentazione estetica dell'individualità” (Simmel 1985, 46). Si prenda la scena con cui Orson Welles avvia alla conclusione il suo *La Signora di Shanghai* (1947): una donna e suo marito si ritrovano con l'intenzione di uccidersi in una stanza piena di specchi che riflettono esponenzialmente la loro immagine. Impossibile dire

¹² Per il nesso tra acqua e desiderio, si vedano i riferimenti di Debray 2014.

dove siano loro, dove i riflessi. Entrambi si prendono di mira nella loro immagine, una alla volta, per colpirsi realmente e, alla fine, con successo. Se Welles sta citando la pubblicità della macchina da scrivere Polyphon Musikwerke (1908), invertendo di segno il famoso “I want you” del poster dello Zio Sam (1917) che chiamava i cittadini americani ad arruolarsi – e che a quella pubblicità faceva a sua volta riferimento – [Fig. 2], è perché un volto che mi sta di fronte come fosse il mio riflesso funziona come un deittico: tu che non sei dove sono io, tu che sei lì, tu che sei di fronte a me.¹³

Narciso riflesso non denega perciò l’acqua nel senso in cui la *picture* nasconde l’*image*, il dipinto la tela; sarebbe infatti errato intendere l’acqua come uno schermo di proiezione – un tipo di dispositivo che nasce invece come corpo materiale solido (Bruno 2017, 353-54). Né essa è una finestra che apra su uno spazio ulteriore. Piuttosto essa è un solvente di identità: opaca rende invisibili i corpi che ricopre ed è a sua volta mascherata dagli effetti di luce sulla sua superficie. Il volto di Narciso riflesso ne annulla questa qualità; esso è la materializzazione del punto di vista, di quell’esercizio dello sguardo per il quale, secondo Marin, “le Monde est façonné [...] en “artefact-Nature” déjà potentiellement re-produit sur la toile [...] en lignes et couleurs” (Marin 1985, 6). La tecnica pittorica riprodurrà, potenziandolo, non solo tale gesto di auto-osservazione ma la sua capacità di fare emergere una forma scorporandola dallo spazio. In virtù di tale capacità di selezione Leone Battista Alberti ha potuto collocare Narciso alle origini della pittura (*De pictura*, II, 26), accostandolo a un secondo racconto, tramandato da Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 15 e 151): la figlia del *vasaio* *Butade Sicionio innamorata di un giovane di Corinto che doveva partire tratteggiò con una linea l’ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; all’interno di quel contorno il padre impresse dell’argilla riproducendone la figura; fattala seccare con il resto del suo vasellame, la mise a cuocere in forno. I due miti si confermano reciprocamente; entrambi ritagliano in una superficie la figura di un volto. L’efficacia di questo*

¹³ In negativo è lo stesso principio messo in atto dal memoriale di Ground Zero *Reflecting Absence* in onore di corpi introvabili e irriconoscibili, vittime dell’11 settembre: dal bordo di una enorme vasca di granito nella quale scorre dell’acqua si affacciano passanti che non riescono a rispecchiarsi. Ringrazio Salvatore Renna per lo scambio avuto al proposito.

meccanismo non viene sminuita dall'iterazione dello stesso. Ancora in *Mary Poppins*, prodotto da Walt Disney nel 1964, la bambinaia viene riconosciuta dall'amico spazzacamino improvvisato pittore grazie all'ombra del suo volto proiettata dentro il disegno della cornice di un quadro. La relazione che lega il volto di Narciso all'acqua, l'ombra al muro, non è infatti che un caso specifico della relazione che lega il viso al paesaggio.

Tale relazione ha segnato la storia della pittura occidentale non tanto perché ha instaurato una pittura di genere – il ritratto e l'autoritratto –, ma perché ha affermato la priorità della figura sullo sfondo, almeno fino al XIX secolo. Ciò nondimeno, essa non si limita ad articolare il problema del referente dell'immagine, dell'identità di ciò che è in immagine. Piuttosto, come indica Bertrand Prévost sulle orme di Deleuze e Guattari, “visage et paysage [...] signent quelque chose comme une *fonction* picturale. [...] Le visage ne renvoie pas nécessairement à la surface exposée d'une tête humaine” (Prévost 2014, 381). “Visage-paysage signe picturalement un rapport de la figure à l'étendue, de l'affect à l'espace, le visage témoignant d'un fait d'intensité, tandis que le paysage relèverait de l'ordre de l'extension” (Ibid., 382). La distanza tra intensità ed estensione è massima nella riflessione di Narciso. L'emergenza del suo viso annulla la potenza del medium che coincide con il paesaggio stesso: se “toutes les fleurs se narcissent” è perché l'immagine acquatica pura è quella di “un paysage maritime *réversible*, c'est-à-dire dans lequel le ciel pourrait être pris pour l'eau et l'eau pour le ciel” (Bachelard 1942, 38). Un paesaggio totale, dunque. Un paesaggio privo di volto, come quello dipinto da Claude Monet nella serie sulle ninfee. Ed invece nel volto lo spazio si annichila, diventandone una parte specializzata, un “artefact-Nature”, attraverso quel medesimo processo di *artialisation* che rende la sabbia del deserto una funzione delle pietre delle piramidi.

È in virtù della selezione della superficie visibile realizzata attraverso la tecnica – pittorica – che il mito di Narciso può essere accostato a quello di Butade, dal quale altrimenti molto lo differenzierebbe, e innanzitutto proprio la natura e la qualità dei media rispettivi: acqua e terra, liquidità e secchezza, trasparenza e opacità, penetrabilità e impenetrabilità. Non basta infatti trasformare lo spazio in un paesaggio che sia lo sfondo di una figura per rendere retrospettivamente equivalenti gli ambienti d'origine in cui si

stagliava il corpo di quest'ultima. Mentre i materiali e i gesti usati dal vasaio per far emergere il volto sono affini a quelli del pittore – entrambi procedono disegnando linee e ricoprendo superfici –, tanto che la performance del secondo potrebbe idealmente essere considerata come un perfezionamento e una stilizzazione di quella del primo, l'eterogeneità tra l'immagine riflessa e l'acqua si acuisce o si risolve a seconda della grandezza del rapporto tra il gradiente di immersività del paesaggio – pittorico, filmico, video... – e il grado di individualità dell'immagine. Tale rapporto è inversamente proporzionale, ed è tanto più alto quanto più latenti sono le *agencies* e *affordances* dei corpi rappresentati. Questa relazione è messa a tema dalle stesse tecniche di visualizzazione. Si passa infatti da immersività minima e individuazione massima nel *Narciso* caraveggesco (1597-99) [Fig. 3] in cui il ragazzino è saldamente a riva, al punto intermedio de *L'infanzia di Ivan* di Andrej Tarkowskij (1962) [Fig. 4] in cui il bambino si vede in sogno accanto alla madre attraverso il proprio riflesso che lo guarda dal fondo del pozzo in cui noi potremmo precipitare con lui, per giungere a un rapporto inverso nel video *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) [Fig. 5] in cui Bill Viola mostra non la confrontazione di due soggetti, bensì la compenetrazione di due fonti di visione, di chi guarda e di chi è guardato. Inquadra l'occhio di una civetta e zooma nella pupilla, fino a che il corpo del videoartista stesso, inginocchiato accanto al treppiede della videocamera, le cuffie in testa, in un bosco – lo stesso ambiente in cui si trova l'uccello – vi è entrato. Lo sguardo di Viola e dell'uccello non coincidono mai. Piuttosto egli segue il proprio corpo e si immerge nel proprio riflesso dissolvendo la propria identità, aggiornando così una diversa ma non meno antica versione del mito di Narciso, che leggiamo nelle *Enneadi* di Plotino (I,6,8) secondo il quale il fanciullo, “volendo afferrare la sua bella immagine riflessa nell'acqua ed essendosi piegato troppo verso la corrente profonda, disparve.” Cade, non si butta. Il peso prevale sull'aspetto, il corpo sul volto.

I due estremi di questa relazione non vanno posti all'origine e al termine attuale di una evoluzione dei processi rappresentativi; questa ipotesi non sarebbe che l'effetto di una proiezione retrospettiva alla luce della storia materiale dei media che, dalle grotte di Lascaux agli attuali ambienti virtuali, sono sempre più capaci di stimolare attraverso artefatti oggi diffusi nelle

pratiche di vita quotidiana un intenso sentimento di presenza (Pinotti 2017). Sono cioè capaci di intensificare la prossimità dell'immagine al mondo, incrementando o riducendo quella distanza che Walter Benjamin aveva compreso essere determinante nella relazione estetica che lega l'uomo ad artefatti e corpi naturali. Proprio la posizione mitchelliana ricordata sopra dovrebbe del resto fungere da antidoto a una simile idea di sviluppo. La produzione di tecniche di visualizzazione che favoriscono l'immersione del corpo dell'auto-osservatore in un ambiente è piuttosto espressione del superamento della concezione "naturale" dell'immagine ottica a vantaggio di una comprensione incarnata della natura sinestesica degli esseri umani e del relativo uso di strumenti e protesi che la potenziano. Ci scopriamo così anfibi mediali, capaci di vedere l'alterità di un volto in immagine e al contempo di installarci di peso nel corpo altrui. Capaci di entrare e uscire da diversi dispositivi di visione. Per comprendere come ciò modificherà il nostro apparato sensoriale, eventualmente esternalizzando una serie di capacità, occorre attendere uno stadio di *artialisation* della nostra esistenza più avanzato.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1942. *L'Eau et les Rêves*. Paris: José Corti.
- Bellec, François. 2004. "La représentation des tempêtes." In *La mer, terreur et fascination*, edited by Alain Corbin and Hélène Richard, 97-103. Paris: Bibliothèque nationale de France/Seuil.
- Bruno, Giuliana. 2017. "L'architettura dello schermo. Arte e atmosfere della proiezione". In *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni, 351-71. Milano: Cortina.
- Bryson, Norman. 2014. "Natural Attitude". In Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1-12. New Haven and London: Yale University Press.
- Corbin, Alain. 2014. *Le ciel et la mer*. Paris: Flammarion.
- D'Aloia, Adriano. 2015. "Embodiment ed esperienza filmica. A partire da *Gravity*." *Visualization and Performance* 1: 149-66.
- D'Aloia, Adriano. 2012. "Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience." *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 5: 87-106.
- Debray, Régis. 2014. *Ça coule de source. L'image, l'eau, la femme*. Bry-sur-Marne: INA.
- Deleuze, Gilles. 1997. *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983). Trad. it. di Jean-Paul Manganaro. Milano: Ubulibri.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard.
- Ferenczi, Sándor. 1965. *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale* (1924). Trad. it. di Silvia Maggiulli. Roma: Astrolabio.
- Freud, Sigmund. 2011. *L'interpretazione dei sogni* (1899). A cura di Danila Moro. Firenze: Giunti.
- Gombrich, Ernst. 1986. "La forma del movimento nell'acqua e nell'aria" (1969). In Ernst Gombrich, *L'eredità di Apelle*. Trad. it. di Maria Luisa Bassi, 51-79. Torino: Einaudi.

Cosa resta dell'acqua?, SQ 14 (2018)

Gottmann, John. 1949. "Mer et terre: Esquisse de géographie politique." *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 4 (1) (Gennaio-Marzo): 10-22.

Horn, Roni. 2000. *Another Water (The River Thames, for Example)*. Zürich: Scalo Verlag.

Le Dû-Blayo Laurence, and Musard Olivier. "Introduction: Towards a Shared Language: Semantic Exchanges and Cross-disciplinary Interaction." In *Underwater Seascapes. From geographical to ecological perspectives*, edited by Olivier Musard, Laurence Le Dû-Blayo, Patrice Francour, Jean-Pierre Beurier, Eric Feunteun, and Luc Talassinos, 1-15. Heidelberg, New York, Dordrecht and London: Springer.

Lucrezio. 2003. *De rerum natura*. A cura di Alessandro Schiesaro. Torino: Einaudi.

Marin, Louis. 1985. "Paysages extrêmes, à l'Occident, in Extrême-Orient Extrême-Occident." *Le "Réel", l'Imaginaire"* 7: 1-21.

Melville, Hermann. 1987. *Moby Dick o la balena* (1851). Trad. it. di Cesare Pavese. Milano: Adelphi.

Mitchell, W.J.T. 2017. "I media visivi non esistono." In W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michela Cometa e Valeria Cammarata, 79-106. Milano: Cortina.

Musard, Olivier. 2014. "Preface". In *Underwater Seascapes. From geographical to ecological perspectives*, edited by Olivier Musard, Laurence Le Dû-Blayo, Patrice Francour, Jean-Pierre Beurier, Eric Feunteun, and Luc Talassinos, ix-xi. Heidelberg, New York, Dordrecht and London: Springer.

Nietzsche, Friedrich. 1997. *La gaia scienza* (1882). Trad. it. di Ferruccio Masini. Milano: Adelphi.

Pinotti, Andrea. 2017. "Self-Negating Images: Towards An-Iconology". In *Proceedings* 1: 1-9.

Prévost, Bertrand. 2014. "Visage-Paysage. Problème de peinture". In *The Anthropomorphic Lens: Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, edited by Walter S. Melion, Bret Rothstein and Michel Weemans, 379-99. *Intersections* vol. 34. Leiden: Brill.

- Richard, Hélène. 2004. "La mer, sans fond?". In *La mer, terreur et fascination*, edit e par Alain Corbin et Hélène Richard, 23-44. Paris: Bibliothèque nationale de France/Seuil.
- Roger, Alain. 1997. *Court trait  du paysage*. Paris: Gallimard.
- Simmel, Georg. 1985. "Il significato estetico del volto" (1901). In Georg Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*. A cura di Lucio Perucchi, 43-9. Bologna: Il Mulino.
- Yoshihiko, Amino. 1995. "Les Japonais et la mer". *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 50 (2)(Marzo-Aprile): 235-58.

Cosa resta dell'acqua?, SQ 14 (2018)



Fig. 1. Roni Horn, *Another Water (The River Thames, for Example)* (2000), fotografia.

Fig. 2. Da sinistra: pubblicità tedesca della macchina da scrivere Polyphon Musikwerke (1908), poster originale del governo americano per l'arruolamento (1917), Orson Welles, *La Signora di Shanghai* (1947), film in bianco e nero, fotogramma.

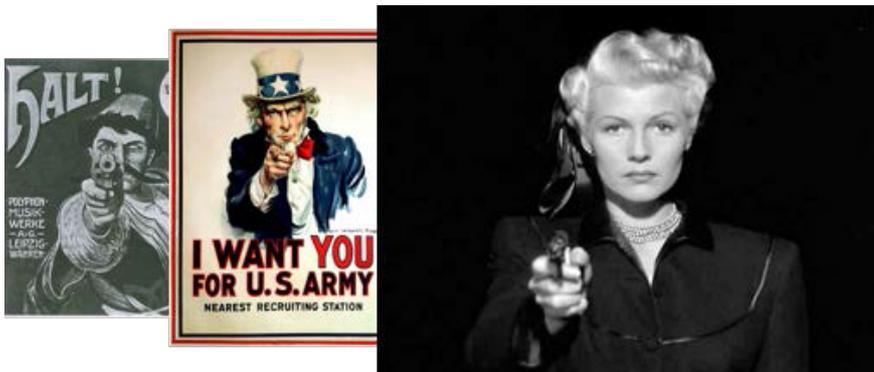


Fig. 3 Caravaggio, *Narciso* (1597-99), olio su tela.



Cosa resta dell'acqua?, SQ 14 (2018)



Fig. 4. Andrej Tarkowskij, *L'infanzia di Ivan* (1962), film in bianco e nero, fotogramma.



Fig. 5. Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), video a colori, fotogramma.