

Lucia Veronesi. Pandemia visiva

Marco Senaldi

1. Quello che le immagini non dicono

Ogni tentativo di carpire una qualche verità guardando un'immagine “dritto negli occhi” ha vita breve – perché pretende ingenuamente di “costringere” a parlare quel che si vede. Ma ciò che si vede non dice tutto; proprio nella loro stessa presenza, le immagini sono il luogo di una dialettica, di un dileguamento, di un'ambiguità. Qualunque immagine, anche la più stupida scaricata nella più bassa definizione, “dice” qualcosa – e tuttavia insieme tace anche *qualcos'altro*, cioè qualcosa che va oltre ed è altro da ciò che visivamente appare in essa.

Recentemente Georges Didi-Huberman ha confessato che quello che sa sulle immagini l'ha appreso in Italia osservando il Beato Angelico: “Capii che non bastava concentrarmi sui volti sacri, dovevo esplorare tutta la superficie dell'immagine, specie le aree marginali che di solito sfuggono”. E prosegue dicendo che

Panofsky non parla mai dello sfondo di un ritratto, invece è lì che si nascondono molte cose. Nelle fotografie prese clandestinamente da resistenti polacchi in un forno crematorio di Auschwitz appare la cornice scura della porta dietro cui il fotografo, tra terrore e coraggio, si appostò per strappare un'immagine a un evento che doveva restare invisibile. In quell'ombra dove ‘non si vede nulla’ (infatti nelle riproduzioni viene spesso tagliata via) c'è per me tutto il senso straordinario di quelle immagini.¹

2. L'“effetto Kulesov”

Ogni immagine dunque, è già di per sé dialettica, nel senso che quello che “non dice”, il suo sfondo, bordo, o patina, riveste altrettanto valore di quello che ci con evidenza “salta agli occhi”. Walter Benjamin, a cui dobbiamo la nozione di immagine dialettica, arriva a dire che ogni immagine

è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. [...] Un'immagine del genere è la puttana, che è insieme venditrice e merce.²

L'immagine dialettica non è solo balenamento nostalgico (in senso romantico, il lampo d'intuizione che illumina la mente) – è proprio *dilektik im stillstand* – è ferma, ma al tempo stesso si muove dialetticamente tra vero e falso, presente e

¹ *La Repubblica*, 17 giugno 2010.

² W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, tr. it. a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p.156.

assente, positivo e negativo. Storicamente, questo è vero per il cinema, se si pensa al famoso “effetto Kulesov”, scoperto dall’omonimo regista russo nel 1918, che consiste nel montare delle immagini diverse a seguire un primo piano perfettamente identico dello stesso attore. Nel 1964, Hitchcock, spiegando questo effetto in un’intervista televisiva,³ mostrò il primo piano del proprio viso sorridente seguito da due immagini diverse: *prima* da una madre con bimbo (il risultato era quello di un gentleman che sorrideva a una scena di affetto familiare), *e poi* da una ragazza in bikini (il risultato ora era che il sorriso sembrava un ghigno vagamente lascivo). Il problema non è che la stessa immagine può dire cose diverse: è che l’atto di associare due o più immagini fa emergere da ciascuna qualcosa che in esse restava celato – o non esisteva neppure – se prese singolarmente.

Ma è possibile un effetto Kulesov senza montaggio - ossia un effetto Kulesov non-sequenziale, *dentro* una sola immagine? Si potrebbe supporre che il risultato di una simile sovrapposizione sia il nulla o il nero – il bianco su bianco già individuato come limite da Malevich, o il bianco a-cromatico di Manzoni, o il nero stratificato di Ad Reinhardt, a cui Guy Debord riduce tutto il cinema nel suo primo mitico film *Hurlement en faveur de Sade* (1952), fatto appunto solo da pellicola vuota (bianco) o non sviluppata (nero). Ma proprio questi tentativi, che alla loro epoca furono visti come ultimativi, assoluti, supremi, andrebbero intesi invece come intermedi e provvisori, come stadi di passaggio verso un cambiamento radicale nel modo di intendere la sostanza visuale. Per questo andrebbero confrontati con episodi apparentemente opposti – come *Destino*, il cartone animato disegnato da Dalì per Disney negli anni ’40, o come *Le mystère Picasso* (1956), il film di Henry-George Clouzot in cui Picasso dipinge da dietro la tela, innescando una somiglianza radicale tra quadro e schermo cinematografico, su fino a oggetti ambigui come gli interventi televisivi di Andy Warhol, o documentari/video d’arte come *The Secret Knowledge*, di David Hockney (2003), o le installazioni di super8 di Tacita Dean, o i film in stop motion di William Kentridge.

3. L’onere della prova

Il lavoro di Lucia Veronesi si installa in questa linea di ricerca, il cui scopo principale è un confronto senza compromessi con l’universo delle immagini che ci circondano. È un compito non scevro da notevoli rischi, dato che la “pandemia visiva” in cui siamo immersi ha un carattere virale, non solo in senso benigno (la vivace coesistenza e infiltrazione di linguaggi diversi), ma anche decisamente preoccupante (sovrapposizione incontrollata e istantanea di miliardi di immagini, devastante bulimia iconologica). Per affrontarlo, l’artista ha optato per due dispositivi di base: da un lato, la costruzione di operazioni “seriali”; dall’altro, all’interno di queste serie, per la scelta di un lavoro di “demolizione controllata” degli elementi visivi. Nella serie *Ho preso il mio orizzonte e l’ho spostato più in là*, 2012, ad

³ Ora visibile su youtube <http://www.youtube.com/watch?v=hCAE0t6KwJY&NR=1>

esempio, ciò che a prima vista appare è un contrasto stridente tra fotografia e pittura. In effetti, come dice l'artista stessa, nessuna delle due è venuta prima, non è che prima sono state selezionate delle foto e poi si è deciso di dipingerci sopra. Quello che è esistito prima è l'idea di ridurre il teatro dello scontro a due soli media – il linguaggio apparentemente povero, obsoleto e quasi barbarico del gesto pittorico e quello evoluto, elegante e contemporaneo dell'immagine fotografica. Ma l'“effetto Kulesov” che ne risulta cambia entrambi i termini in gioco: la fotografia, occlusa dalle pennellate o addirittura dagli spruzzi di colore, tende a perdere il suo effetto di verosimiglianza assoluta e sembra diventare la quinta scenografica di se stessa, D'altra parte la pittura, esercitata su una superficie visiva già satura, rivela la sua natura di semplice opacità cromatica, di pigmento epidermico, come quei giochi in cui la superficie dorata, per quanto raffinata, non ha alcun valore in sé, se non come patina che bisogna grattare per scoprire un disegno o un numero sottostante. In questo senso assistiamo a una “demolizione controllata” delle forme iconografiche e dei linguaggi mediali, che traspare anche nei suoi lavori video. In *Andante sospeso (la casa nella foresta)* 2012, l'insinuarsi di frammenti fotografici nel flusso del video rivela drammaticamente i limiti di entrambi i mezzi; alla fine l'intero campo visivo finisce per somigliare a quei poster anni '70 a tutta parete, che avrebbero dovuto dare l'illusione di una foresta o di un tramonto a misura domestica, ma che poi i bambini malauguratamente sporcavano, o che il tempo scollava ai lembi, dimostrando la pochezza della finzione. Ma già nei precedenti *Difesa personale*, 2011 e *L'inabitabile*, 2012, la relazione tra il video e il collage – due forme di montaggio esse stesse – assume i toni di un intenso corpo a corpo. Anche se il contenuto manifesto di questi lavori è l'affastellamento di oggetti che attanaglia le nostre vite post-consumiste (nel senso che letteralmente non riusciamo più a “consumare” i beni che abbiamo e finiamo così per venirci sommersi), il loro significato artistico è una riflessione sull'accumulo di immagini da cui ogni forma di arte visiva rischia di essere compromessa. Qui, lo scontro tra la tecnica avanguardistica del collage e il linguaggio “aggiornato” del video rivela l'inadeguatezza di entrambi. Il collage evidenzia l'imperfezione di un lavoro manuale che, in un'epoca di definizione digitale, appare disadatto ed esitante, mentre il video, che dovrebbe assumersi l'onere della prova che ciò che stiamo guardando è “vero”, ridotto al ritmo saltellante e incerto della stop motion, palesa la sua inadeguata tendenza “realistica”. Un contrasto che si ritrova anche nel dialogo tra video e disegno di *Pandemia domestica*, 2011, dove i segni a grafite (nero su bianco) si invertono nel loro opposto e, più che una serie di aggiunte, sembrano una serie di scalfitture dello schermo bianco che a poco a poco rivela lo strato nero soggiacente.

Questo progressivo “spogliare” i mezzi espressivi della loro identità retorica (la vocazione documentale della fotografia, la natura poetica della pittura, l'attitudine cronachistica del disegno, ecc. ecc.) restituisce loro almeno una dignitosa povertà e un taciturno decoro. Credo che questo sia particolarmente vero nel *work in progress* che l'artista sta conducendo su una serie di registrazioni audiovideo di donne uruguayane impiegate dalla malavita internazionale come “mule” (cioè portatrici di droga in ovuli, pratica peraltro pericolosissima), e tratte in arresto in Italia. Pur

avendo accettato di raccontare le loro storie di fronte alla videocamera di una antropologa, queste criminali-per-necessità, non hanno voluto essere riprese in viso, producendo così una banda sonora praticamente “senza immagini”. Il lavoro dell’artista consiste appunto nel creare una “colonna visiva” al di sotto di questa linea del parlato – una visualizzazione che però, invece di “illustrare” banalmente ciò che stiamo ascoltando, aumenta ancor di più lo scollamento ontologico e morale tra i frammentari discorsi che ascoltiamo e le sconcertanti visioni che evocano.

Questa “colonna visiva” che l’artista riempie dei suoi segni è un po’ come il bordo scuro e a tutta prima insignificante della foto scattata ad Auschwitz di cui parla Didi-Huberman: apparentemente un ostacolo, che invece costituisce il non-detto decisivo delle immagini, la loro profonda “verità”. Poiché, come ha scritto Slavoj Zizek parlando (ancor una volta) della dialettica:

La figura più elementare di rovesciamento dialettico consiste nel trasporre un ostacolo epistemologico nella cosa stessa, quale suo fallimento ontologico; ciò che appare come incapacità soggettiva di conoscere la cosa indica una frattura nella cosa stessa, e così il fatto di non riuscire a raggiungere la piena verità è l’indicatore della verità.⁴

Marco Senaldi insegna storia dell’arte contemporanea e media presso lo IULM, Milano. Ha curato mostre di arte contemporanea come *Cover Theory* (catalogo Scheiwiller, 2003), *Il marmo e la celluloido* (catalogo Silvana Editoriale, 2006), *Athos Ongaro* (Museo Pecci, Prato, 2011, catalogo Allemandi). Ha pubblicato fra l’altro: *Enjoy! Il godimento estetico*, Meltemi, 2003 (2006₂); *Van Gogh a Hollywood. La leggenda cinematografica dell’artista*, Meltemi, 2004 (2007₂); *Doppio Sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, 2008; *Arte e Televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmediabooks, 2009; *Definitively Unfinished. Filosofia dell’arte contemporanea*, Guerini, 2012; *Rapporto confidenziale. Percorsi tra arte e cinema*, Mimesis, 2013. Ha tenuto conferenze e incontri in Italia e all’estero (Quadriennale di Roma, Festival Filosofia di Modena, MAXXI Roma, Mart Rovereto, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, ecc.). Suoi interventi e articoli sono apparsi su *Il manifesto*, *Corriere della Sera*, *Flash Art*, *Interni*, *Around Photography*, *D – la Repubblica delle donne*; Rai RadioTre, ecc.; è stato autore televisivo di programmi culturali per Canale 5, Italia 1 e RaiTre.

4 S. Zizek, *Meno di niente. Hegel e l’ombra del materialismo dialettico*, [ed. orig. 2012], Ponte alle Grazie, Milano, 2013, p. 27.