

Attilio Scarpellini

L'impronta. Trattenere i corpi,
toccare le immagini¹

In una foto scattata da Richard Drew l'11 settembre del 2001 si vede un uomo che cade seguendo una linea perpendicolare da una delle Torri Gemelle: nessuno sa come si chiami – o almeno non risulta che delle ricerche siano state fatte al proposito, forse perché la sua identità non interessava realmente nessuno: la sua postura, la sua grave traiettoria fisica nel precipitare, l'irrealtà del suo volo a rovescio, l'astrazione dell'immagine hanno fatto correre fiumi di inchiostro, il suo nome, la sua vita, il suo racconto sono rimasti appannaggio di un'intimità che si è guardata bene dal manifestarsi – in pochi conoscono il suo nome² e tutti lo hanno definito servendosi del titolo della fotografia: *a falling man*, un uomo che cade, per qualcun altro, più versato nel simbolico, l'uomo che cade. L'uomo che cade non fa che cadere, sospeso tra un prima che gli sta alle spalle e un dopo che nell'immagine non ha mai corso, è oggetto di un'eterna sospensione: va verso la morte, lo schianto – assieme a tutti quei corpi abbandonati a una libera caduta nello spazio che l'11 settembre il fotografo Sebastião Salgado aveva inizialmente scambiato per pezzi di carta – ma questo esito resta fuori di scena. Tutto lascia pensare che il contatto – il pieno contatto con il suolo – esca dal campo della rappresentazione: che esso costituisca una zona cieca, tanto impossibile quanto interdetta all'inquadratura, un definitivo ritrarsi dello sguardo sul confine della morte, che altro non è se non l'insuperabile confine del reale dato a ogni rappresentazione. Ciò di cui tutte le rappresentazioni parlano, ciò di cui l'intero campo della

rappresentazione non può fare a meno di parlare e che tuttavia non è mai realmente dato in nessuna rappresentazione, se non al prezzo di una sua immediata vanificazione: l'intero gioco perverso della pornografia con l'immaginario sessuale infranto – o autentificato, la differenza è nulla – dallo *snuff movie*, dal film in cui l'immaginario perverso è, appunto, realizzato e simultaneamente vanificato dal *passage à l'acte* del “vero” omicidio, in una indecidibile perdita di confini tra la realtà e la simulazione. Estrema illusione, poiché persino da queste immagini, il momento fatale del contatto tra l'essere e la morte – ciò che è propriamente o se si vuole supremamente reale – è con ogni probabilità escluso: si dà forse una qualche rappresentazione della morte come fatto compiuto, ma non se ne dà nessuna del morire capace di convivere con la propria realtà, il trapasso è l'occlusione di qualunque contemporaneità, se c'è esso non si dà a vedere, se lo si vede è solo perché è già stato o non è ancora. Per morire bisognerebbe ritrarsi nell'accecata intimità del soggetto, non vederlo, perdere ogni confine nel contatto con lui, proclamare come Catherine in *Cime Tempestose* “I'm Heatcliff!”, tranne a non rendersi ben presto conto che la distinzione e la distanza sono alla base di ogni possibilità di amore e di contatto – che il contatto assoluto celebra soltanto la morte dell'altro (a cominciare da quella dell'altro che siamo). Un'agonica, insuperabile dualità tra il soggetto e l'oggetto (o tra il corpo e il segno) è il presupposto di qualunque contatto, e di qualunque rappresentazione.

Noli me tangere. *Trattenere i corpi, toccare le apparizioni*

Senti Anja, “non trattenermi” vuol dire che debbo morire.
Dostoevskij alla moglie Anna Grigor'evna

In una video-installazione di Bill Viola intitolata *Emergence*, due donne, una giovane e una più anziana, attendono, ciascuna intenta nella propria meditazione, nel proprio dolore, sedute sui gradini ai due lati di una vasca di marmo – non si parlano, non comunicano tra loro, vegliano. A un certo punto di quella veglia, la più giovane ha un trasalimento e si volta verso la vasca: la testa di un uomo sta

lentamente affiorando dall'acqua che comincia a riversarsi dai bordi della vasca, ridestando dalla sua meditazione anche la donna più anziana. Attonite, le due cominciano a sollevarsi da terra, seguendo il movimento spasmodicamente lento del corpo che affiora: è un corpo muscoloso, massiccio, ma ricoperto da una patina bianca, cerea, dalla biacca lunare della morte che in alcune cerimonie tribali ricopre il corpo dei danzatori (e spesso, nel teatro, il volto degli attori). Il corpo si erge, dapprima potente, isolato, mentre l'acqua continua a sgorgare copiosa fuori dalla vasca, con un movimento anti-fisico, miracoloso. Tutto sembrerebbe indicare la condizione intoccabile di questo corpo diafano. Ma la giovane donna che ora è in ginocchio tende il suo braccio verso il braccio dell'uomo che emerge e lo afferra con un gesto inequivocabile: lo vuole toccare, vuole superare il confine che separa i loro corpi (e questo confine non è solo fisico, è temporale, perché l'apparizione dell'uomo ha tradotto l'intera scena in una temporalità sospesa e senza storia, in quel «ritmo spesso lentissimo, volutamente inadeguato, in rivolta contro il cosiddetto tempo reale» che secondo Antonella Anedda³ opera in tutti i video dell'artista americano una trasformazione della *mimesis* in *phantasia*). Con un gesto in cui fede e desiderio si confondono la donna trae a sé il braccio di colui che a questo punto, se non fossero bastate le posture delle due sedute ai lati dalla vasca sepolcro – e la croce orizzontale sbalzata sul lato frontale di quest'ultima – possiamo identificare con il Cristo (o con un'immagine riferita all'iconografia del Cristo): lo trae a sé cingendolo dolcemente con due mani, come se lo cullasse, vi avvicina la guancia e lo bacia *con infinita delicatezza*. Il gesto, la posizione delle mani, sono gli stessi di San Giovanni nell'affresco della *Pietà* di Masolino da Panicale a cui il video di Bill Viola apertamente è ispirato. Sono anche gli stessi di una tempera su legno attribuita alla scuola di Cimabue, *Crocifissione con San Francesco*, dove a cullare e a sfiorare con il viso non un braccio ma un piede stigmatizzato del Cristo che gronda rivoli di sangue è invece il santo di Assisi, cioè l'uomo che ha reinventato la figura del Cristo dolente, pienamente incarnato, in alternativa a quello glorioso e distante dell'iconografia bizantina. Le due donne di *Emergence* sarebbero dunque la Madre di Cristo e Maria Maddalena appena riattualizzate. Il motivo del Cristo al Sepolcro, spiega Salvatore Settis,

è abbastanza comune nella tradizione della pittura devota anche se non corrisponde a un luogo preciso nei testi evangelici: «l'esibizione del corpo di Gesù Morto sostenuto ora da uno o più angeli, ora (come fa Masolino) dalla Madonna e da San Giovanni, viola le leggi della gravità e della natura perché il corpo del defunto, dotato di una leggerezza davvero divina, sembra stare in piedi senza che le figure che lo accompagnano debbano fare il minimo sforzo». ⁴ E in questo il Cristo al sepolcro, dice ancora Settis, viene dopo la passione e prefigura la gloria della resurrezione. Ma nel movimento del video di Viola, in cui il corpo cristico emerge dalle acque, il cui rompersi e il cui erompere travasandosi sulla terra richiama irresistibilmente una nascita, il momento in cui la giovane donna – la Maddalena “secondo Bill Viola” – prende il braccio di Cristo è quello che innesca la crisi e il crollo dell'apparizione, culminando in una deposizione con le due donne che prima lo sostengono, poi lo raccolgono e lo poggiano a terra per avvolgerlo in un lenzuolo. È a partire da questo tocco che l'immagine ruota dal suo miracoloso equilibrio, vacilla e cade, indicando un trapasso dal massimo della potenza all'impotenza più assoluta. La mano protesa di Maria Maddalena ha veramente superato un confine che non doveva essere superato, perché non può essere superato, anche se nel desiderio e nella rappresentazione lo è di continuo: quello tra i vivi e i morti, detto molto sommariamente, visto che l'opera di Viola non ci riporta semplicemente dietro le quinte della morte, ma in modo ancora più deciso, dietro quelle della nascita che, invece, ci sarebbe data come esperienza (e verso la quale nella nostra parabola mortale continuamente ritorniamo). Non può sfuggirci il punto di crisi innescato da questo contatto che le note sul catalogo della mostra *Reflections* descrivono come una fuga in avanti del desiderio in cui la giovane donna «afferra un braccio dell'uomo e lo accarezza come se stesse salutando un amore perduto» (cioè, siamo nell'Ade e Orfeo non riesce a trattenersi, anche qui in fondo, il tocco scaturisce sulla linea dello sguardo che si gira, per realizzare, più che per verificare, il miracolo della presenza reale). Non può sfuggirci perché richiama un altro motivo dell'arte cristiana specialmente legato alla Maddalena e al tema della Resurrezione: il cosiddetto *Noli me tangere*, a cui il filosofo Jean-Luc Nancy ha dedicato il suo saggio sul “levarsi del cor-

po".⁵ Nella scena del *Noli me tangere*, dice Nancy, si celebra un paradosso costitutivo del cristianesimo: il rifiuto del contatto da parte di un uomo che sul contatto e sul sensibile ha basato gran parte del suo magistero, confutando più volte l'idea sacrale dell'impuro, di ciò che non può essere toccato, toccando corpi che si sono risvegliati al suo contatto, risanando membra paralizzate, schiudendo occhi incollati e in ultimo facendo del suo corpo stesso la scena di una presenza incarnata del divino – *hoc est corpus meum* e *noli me tangere* rappresentano gli estremi di un paradosso che è alla base di quella desacralizzazione del divino che Nancy chiama "decostruzione del cristianesimo" e, per altri versi, Giorgio Agamben ha indicato come "profanazione".⁶ Perché dunque questo diniego imperativo al contatto del corpo risorto che configurerebbe un'eccezione nella religione "del contatto, del sensibile, della presenza immediata al corpo e al cuore"? Perché Cristo nel Vangelo di Giovanni respinge Maria Maddalena nel momento stesso in cui le appare dicendole: non mi toccare? Rifacendosi all'originale greco del testo di Giovanni, dove il verbo *haptēin*, toccare, può assumere ugualmente il significato di trattenere, fermare, Nancy risponde che il Cristo non vuole essere trattenuto nel suo movimento verso il padre, in quel sottrarsi della presenza che costituirebbe il segreto stesso del suo donarsi, del suo sopraggiungere, del suo incarnarsi, che continua a irradiarsi ma nell'assenza, nel vuoto del sepolcro, nella dilatazione della morte. Come scrive René Char: *le poète est retourné dans le néant du père* (*Chant du refus*), egli arretra rispetto al visibile, si ritrae in ciò che rende visibile il visibile, «in quella dimensione donde soltanto promana la *gloria*, ossia la luce di qualcosa di più della presenza, il raggiungere di qualcosa che eccede il dato, il disponibile, il depositato». ⁷ È nel suo partire che egli non può essere toccato perché non può essere fermato. Se ora rivediamo la videoinstallazione di Bill Viola scopriamo che nel gesto con cui la giovane donna afferra il braccio dell'uomo che emerge insiste anche questo significato ulteriore: ella sta trattenendo il suo corpo, gli sta dicendo "resta"...

Nei dipinti del *Noli me tangere* di Tiziano, di Bronzino, di Cano, dell'Anonimo di Saint-Maximin, la mano tesa o lo slancio del corpo di Maria Maddalena verso il maestro (*Rabbuni!*) provocano uno squilibrio nel suo corpo che talvolta (come nel Bronzino), è rappre-

sentato in corsa, altre (come in Cano) mentre sta uscendo di scena. Qui il contatto avviene, ma è il Cristo a tenere la testa di Maria Maddalena mentre lei gli sfiora un lembo del sudario che lo avvolge, là si confonde, come nel Pontormo dove è Cristo a fermare la corsa di Maria Maddalena che lo sta per abbracciare con una mano che le sfiora il seno o forse lo tocca: la mancanza di profondità dietro i piani sovrapposti dei corpi, cioè la bidimensionalità della pittura, non ci permette di capirlo con chiarezza. «Sempre queste mani delineano una promessa o un desiderio di trattenersi, di legarsi le une alle altre» commenta Nancy: spesso nel differimento del contatto, nella sua interruzione, si opera un rilancio spasmodico della sua impossibilità, un eccesso del desiderio (è il torturante discorso delle mani nel *Rosso* di Stendhal all'opposto del discorso degli occhi nella *Certosa*),⁸ se il corpo non verrà raggiunto, allora è il *medium* della veste, il lembo, che viene investito dal contatto e attraversato dalla sua energia (come accade ad esempio nel teatro iraniano dove fazzoletti e grate, tutta una gradazione di conduttori, mediano l'interdetto del contatto fisico tra uomo e donna e finiscono in questo modo col ribaltarlo). Sempre il contatto provoca uno squilibrio del corpo sul suo asse perpendicolare: il Cristo del Bronzino sembra quasi sul punto di cadere davanti al corpo di Maria Maddalena che con la testa piegata si insinua tra il suo braccio aperto e il suo sterno sporgente, in una nicchia, in un nido molto vicino al cuore.

Nella perfetta drammaturgia del Vangelo di Giovanni è la voce che innesca il riconoscimento dell'uomo che appare come un ortolano, la voce che chiama per nome Maria a riconoscere il signore in colui che gli occhi continuano a non riconoscere – come nei sogni dove la certezza dell'identità attraversa e travalica le mentite spoglie e di colpo sappiamo che nel mendicante all'angolo della strada si cela nostro padre, o noi stessi nel volto che non riconosciamo più allo specchio. (Udita nitidamente nei sogni, sostiene Borges,⁹ la voce certifica la loro provenienza divina). La voce prima della sembianza, nel dissimularsi e nello svanire della presenza, è l'estremo incorporamento del suo dileguarsi, del suo andare – un dono lasciato all'aria, una traccia del sensibile, un resto di materia e di figura. È la voce, in effetti, ad aprire la scena. È la voce che chiama, che raggiunge, che

tocca, come in quel richiamo che trae Lazzaro dalle tenebre del sonno in cui è avvolto chiedendogli, intimandogli, supplicandolo, o semplicemente dicendogli: vieni fuori.

Il gesto che trattiene è intimamente legato alle origini della figurazione: è inscritto nel suo mito fondatore, quello della “Fanciulla di Corinto” narrato da Plinio il Vecchio in un racconto che Jean-Christophe Bailly ritiene giustamente una *fonte inesauribile* di digressioni e di interpretazioni:

Utilizzando anch'egli della terra, il vasaio Butade Sicionio scoprì per primo l'arte di modellare i ritratti in argilla; ciò avveniva a Corinto ed egli dovette la sua invenzione a sua figlia, innamorata di un giovane. Poiché quest'ultimo doveva partire (...) essa tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; su quelle linee il padre impresso l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con il resto del suo vasellame lo mise a cuocere in forno.

È estremamente difficile riordinare le idee nell'intreccio di motivi proposto dal racconto di Plinio, come se non si sapesse da dove cominciare: da *sua figlia innamorata di un giovane* – e dunque dal desiderio – o da *poiché quest'ultimo doveva partire* – cioè dalla posizione che il giovane amato da Dibutate condivide con il Cristo del *Noli me tangere* e dal dileguarsi della sua presenza che si sottrae al contatto, lo respinge e, finalmente, lo rilancia. Di certo, come scrive Bailly,

di colpo l'assenza viene ritenuta la condizione o l'occasione dell'atto figurativo (...). La scena che dà corpo all'invenzione del ritratto è un dispositivo sentimentale: l'immagine è ciò che trattiene l'assente, colui che se ne va all'estero. Come è noto, “partire” è un eufemismo per “morire”.¹⁰

Ricollegandomi al *Noli Me Tangere*, e alla videoinstallazione di Bill Viola, vorrei però sottolineare anzitutto l'origine femminile di queste tre scene o, come le definisce Bailly, di questi tre “dispositivi sentimentali”. E nel mentre la sottolineo, vorrei lasciarla dove è, abbandonarla, come un seme o un'intuizione destinata a sovrastare il futuro di questo discorso. Poi. Oltre. Non solo la figurazione è legata al contatto nel senso dell'*haptēin* puntualizzato da Nancy – e chi

dice che in ogni contatto non operi una funzione di trattenimento e di rottura spaziale della fuga del tempo in cui l'essere senza posa si dilegua? che ogni contatto non stia lì a scongiurare o ad approfondire il lutto della presenza reale? – ma la linea che trattiene la fugacità dell'ombra (*essa tratteggìò con una linea l'ombra del suo volto*) viene trasferita per impressione in un'altra materia (l'argilla), il permanere del corpo nel suo partire è un'orma riempita. Da un contatto all'altro, il volto che si disfa nel tempo aperto dal suo partire, dal suo morire, si arresta nell'impressione del suo essere mortale – poiché l'ombra stessa è comunque legata al corpo e al suo contatto con la luce¹¹ – nel lascito di un'impronta che è la presenza di un'assenza: come la *vera icon* della Veronica o del Mandylion di Edessa, matrice di tutte le immagini paradossalmente “acheropoietiche” (non toccate da mano umana), che il volto del Salvatore lascia su un drappo (Veronica, ecco un'altra donna che interrompe, che si interpone sul cammino di Cristo che sale al Calvario, per toccarlo con il suo velo). Il principale documento attorno a cui ruota la disputa sulla verità o sulla miticità dell'incarnazione cristiana, cioè il Sudario di Torino, non è forse un'immagine ottenuta per contatto?

Una residua nomea magica continuerà a circondare la pittura, prolungando la maledizione lanciata da Platone contro la *mimesis* figurativa accusata di sdoppiare l'essere per sostituirlo con un simulacro: poiché la principale ragion d'essere delle immagini – come scrive Pedro Azara – consiste precisamente nel supplire all'assenza del modello, esse devono «essere in grado di evocarlo, di riportarlo in vita, di risvegliare in noi il suo ricordo, la sua immagine rimasta impressa nella nostra memoria, al punto di darci, almeno per un istante la sensazione, più o meno illusoria, che esso si sia incarnato di fronte ai nostri occhi». ¹² L'immagine è la risposta del desiderio all'assenza: ci raggiunge attraverso il tempo squarciando il sipario della morte e arriva fino a noi come la luce di una stella morta, per usare una figura che Roland Barthes applicò a suo tempo alla fotografia. Ma la sua supplenza rispetto all'*hic est corpus meum* della presenza reale è dubbia, visto che persino le fotografie – a cui i primi teorici-artigiani attribuivano una purezza oggettiva, considerandole non prodotte dall'uomo ma direttamente dalla natura (*the pencil of the nature*) – ci riportano insieme la vita e la morte del sogget-

to sottolineandone, in maniera spesso lancinante, l'assenza insistente: qualcuno, sì, ci guarda qui e ora, e il suo sguardo perfora un confine, emerge (come l'uomo dal sepolcro nel video di Viola, dall'*acqua del tempo*), ma nel contempo arretra facendo avanzare lo sfondo della sua e della nostra lontananza, non qui e non ora, ma nel paradossale altrove che rende contemporaneo il suo passato, un tempo che non possiamo consumare perché porta il lutto di tutta la temporalità. "Scende dallo spazio di allora" – scrive Antonella Anedda di una sorridente fotografia della madre scattata nel 1956, in cui per altro si gioca un acuto problema di somiglianza con l'autrice di *Salva con nome* – aggiungendo nella parentesi del verso successivo: «Lei è – e non è – mia madre». ¹³ *Essere e non* è l'amletica condizione di ogni immagine e di ogni somiglianza.

(Da notare *en passant* il carattere tattile e percussivo del gesto fotografico che ne enfatizza la natura squisitamente temporale, rilevata con accenti diversi sia da Barthes che da Baily. *Paishe*, il verbo che in cinese significa fotografare, viene da un carattere, *pai*, che vuol dire "battere il tempo". Sembra che il fotografo misurasse il tempo di esposizione dello scatto recitando una serie di parole del *Trattato dei mille caratteri* – un testo scolastico con cui si insegnava il cinese – e come un narratore scandisse ogni sillaba con il battito di un pezzo di legno. ¹⁴ Battere il tempo di un'immagine, scoprirvi un ritmo. L'immagine nel suo farsi, almeno per i cinesi, sarebbe anche musica.)

Sul carattere "materiale", e finanche non visivo, del gesto della fanciulla di Corinto, insiste ulteriormente Nancy in *Visitazione della pittura cristiana*:

Questa fanciulla non cerca di riprodurre, per rammentarsela, l'immagine di colui che non sarà più lì: ma fissa l'ombra, la presenza oscura che è lì da quando la luce è lì, il doppio della cosa – di ogni cosa – e il suo fondo invisibile che la pittura non rende visibile, ma mette invisibile in luce, che porta e porta via invisibile nei pigmenti e nelle pieghe del suo colorito acceso. ¹⁵

È la pittura che tocca e non vuole essere toccata, dice Nancy, a differenza della scultura che può offrirsi alternativamente all'occhio e alla mano – così come al nostro girarci attorno, "avvicinandoci fi-

no a toccarla e allontanandoci per guardare”. Ma la vista non è altro che un contatto differito: è il contatto che non si reifica nella presa, ma la respinge e la rilancia nella rappresentazione, se a essa attribuiamo, prosegue il filosofo francese, quel significato “proprio” secondo cui questa parola vuol dire “rendere intensa la presenza di un’assenza in quanto assenza”. Toccare (e ritoccare) e non essere toccata, ma anche indurre il desiderio di toccare, agganciare il desiderio attraverso la somiglianza è uno dei segreti della pittura, dall’uva di Apelle a cui si accostavano gli uccelli nel tentativo di beccarla fino al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac dove il rilancio di Frenhofer, il pittore (dell’) assoluto, è costantemente giocato sul *transfert* impossibile della sensazione tattile:

Mi pare – dice della *Maria egiziaca* dell’amico Porbus il pittore che ha rinunciato alla scena dell’arte per dedicarsi a un unico quadro – che se possasi la mano su questo seno, di una rotondità così soda, lo troverei freddo come marmo. No, amico mio, non scorre il sangue sotto questa pelle eburnea.¹⁶

Da una parte, tutti gli accorgimenti che Frenhofer suggerisce a Porbus per migliorare il suo dipinto sembrano non discostarsi da una tecnica dell’illusione pittorica che punta a ottenere il massimo effetto possibile da una superficie a due dimensioni, cioè a far sembrare viva e profonda una figura che invece non lo è, ma a forza di addentrarsi nella “intimità della forma” Frenhofer finisce col ribaltare i suoi stessi assunti e per condannare qualunque tipo di imitazione e di effetto: non si tratta di riprodurre la vita, ma di esprimerla, non di rivaleggiare con la natura sul piano dell’apparenza, ma su quello, esclusivo, della creazione. Dipingere – e l’ha ben inteso James Elkins¹⁷ – è un atto alchemico: la tela è l’*atanor* in cui ha luogo una trasformazione della materia in vita.

Fissa l’ombra. Non solo l’immagine del corpo, il suo fantasma smaterializzato dalla luce, ma il corpo dell’immagine rientra nella leggenda che, reincorporando l’ombra e l’assenza – fissando colui che se ne va sulla soglia del suo uscire di scena - apre una storia di conflitto tra lo spazio e il tempo che non si è ancora conclusa: «Contro il tempo – scrive ancora Antonella Anedda – troviamo l’arte dello

spazio/ la precisione che non permette alla mente di affondare». ¹⁸ L'immagine è in contro-tempo, un'eternizzazione del contatto con l'essere che però deve accettare (o come la Veronica accogliere) la sua trasfigurazione, la sua traduzione attraverso l'inesorabilità del tempo. La pura forma dell'arte dello spazio apparterebbe all'ordine biblico del miracolo in quanto «arresto messianico dell'accadere», per dirla con Walter Benjamin, ¹⁹ che comporta sempre una risoluzione del tempo attraverso l'immagine: il fermo immagine delle acque del Mar Rosso che si aprono per far passare gli Ebrei. Nel racconto di Borges, *Il miracolo segreto*, uno scrittore boemo che sta per essere fucilato dai nazisti ottiene da Dio la grazia che il tempo venga rallentato e i pochi istanti che ha ancora a disposizione si trasformino nell'anno durante il quale potrà portare a termine la sua opera incompiuta. Il tempo che Dio concede a Hladik *in realtà* è quello di una «pesante goccia di pioggia» che gli sfiora una tempia e rotola sulla sua guancia nell'istante fatale in cui il plotone sta per fare fuoco. Ma il cronometro puntuale del «tempo reale» è ricacciato ai margini dell'immagine: *dentro l'immagine*, il tempo non si muove alla stessa velocità che fuori da essa, l'universo fisico – come scrive Borges – si arresta; il braccio del sergente che sta per compiere l'ordine di esecuzione «eternizzava un gesto inconcluso»; «Su un mattone del cortile un'ape proiettava un'ombra fissa. *Il vento s'era arrestato come in un quadro*». ²⁰ Il tempo non si ferma, è Borges stesso (cioè Jaromir Hladik) a precisarlo: il tempo non si è fermato, perché non si è fermato il pensiero, è stato trattenuto sull'orlo dell'accadere, in attesa di precipitare nella storia, assieme al resto della storia:

Un anno intero aveva chiesto a Dio per terminare il suo lavoro: un anno gli concedeva l'Onnipotente. Dio compiva per lui un miracolo segreto: l'ucciderebbe, all'ora fissata, il plotone tedesco, ma nella sua mente, tra l'ordine e l'esecuzione dell'ordine, trascorrerebbe un anno. ²¹

Finalmente il dramma è terminato, non manca che un ultimo ritocco al quadro, soltanto un aggettivo, lo scrittore lo trova, la goccia d'acqua riprende a scivolare sulla sua guancia – il plotone fa fuoco, Hladik urla «il principio di un grido» e cade fulminato da una quadruplice scarica. Il tempo non può essere ulteriormente sospeso, il

corpo non può essere trattenuto oltre nel volgere del suo orologio “all’ora fissata”. Come dice il Dostoevskij morente alla moglie Anja che gli legge un passo del Vangelo dove Gesù chiede a Giovanni Battista di non trattenerlo: “non trattenermi vuol dire che debbo morire”. Il contatto si scioglie, le dita abbandonano la presa, la mano è vuota, ma reca in sé un’impronta. Questa impronta è il congedo della presenza dal suo essere presente all’altro, ma è anche il suo grido.

Note

- ¹ Note per un saggio sull’uscire di scena scritte con Bill Viola, Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, Pedro Azara, Antonella Anedda, Jorge Luis Borges.
- ² Sulle immagini dell’11 settembre vedi: M. Carbone, *Essere morti insieme*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; C. Chérout, *Diploia*, trad. it. Einaudi, Torino, 2010; P. Capelletti, *Violenza della libertà*, ScriptaWeb, Napoli 2011.
- ³ A. Anedda, *Bill Viola*, in Id., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009, p. 125.
- ⁴ S. Settis, *Bill Viola: i conti dell’arte* in *Bill Viola Reflections*, trad. it. Silvana Editoriale, Milano 2012.
- ⁵ J.-L. Nancy, Noli me tangere. *Saggio sul levarsi del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- ⁶ G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
- ⁷ J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 29.
- ⁸ Sul *Rosso e il Nero* come romanzo delle mani e *La Certosa di Parma* come romanzo degli occhi, vedi J.P. Richard, “Connaissance et tendresse chez Stendhal”, in Id., *Littérature et sensation*, Editions du Seuil, Paris 1954.
- ⁹ J.-L. Borges, “Il miracolo segreto”, in *Finzioni*, trad.it. Einaudi, Torino 1995, p. 139. «Ricordò che i sogni degli uomini appartengono a Dio e che Maimonide ha scritto che le parole di un sogno, quando suonano chiare e distinte, e non si può vedere chi le ha dette, sono divine».
- ¹⁰ J.-C. Bailly, *L’apostrofe muta. Saggio sui ritratti del Fayum*, trad.it. Quodlibet, Macerata 1998, p. 78.
- ¹¹ Almeno fin quando, nell’agosto del 1945, l’esplosione della bomba atomica non produce sui muri di Hiroshima e di Nagasaki delle ombre senza più corpo. Su questo vedi G. Anders, *Essere e non essere. Diario di Hiroshima*, trad. it. Einaudi, Torino 1955; J.-C. Bailly, *L’immagine assoluta. Tempo e fo-*

- tografia, in *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Bruno Mondadori, Milano 2007; J. Terao, *Hiroshima, Nagasaki, la fotografia come strumento della memoria* (tesi discussa alla Facoltà di lingue e letterature orientali di Cà Foscari nel marzo del 2005); A. Scarpellini, "L'ombra di Hiroshima", in Id., *L'angelo rovesciato. Quattro saggi sull'11 settembre e la scomparsa della realtà*, Edizioni Idea, Roma 2009.
- ¹² P. Azara, *L'occhio e l'ombra. Sguardi sul ritratto in Occidente*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 40.
- ¹³ A. Anedda, "1956", in Id., *Salva con nome*, Mondadori, Milano 2012, p. 27.
- ¹⁴ Vedi M. Meccarelli, A. Flamminii, *Storia delle fotografia in Cina. Le opere di artisti cinesi e occidentali*, Edizioni NovaLogos, Aprilia 2011.
- ¹⁵ J.-L. Nancy, *Visitazione della pittura cristiana*, Abscondita, Milano 2002, p. 40.
- ¹⁶ H. de Balzac, "Le chef d'oeuvre inconnu", nella nuova traduzione di L. Bonante, in H. de Balzac, P. Picasso, *Il capolavoro sconosciuto*, Aragno editore, Torino 2012, p. 39.
- ¹⁷ V.J. Elkins, *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, a cura di T. Migliore, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- ¹⁸ A. Anedda, "Bambini", in Id., *Salva con nome*, cit., p. 45.
- ¹⁹ W. Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in Id., *Angelus Novus*, trad. it. di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995.
- ²⁰ J.L. Borges, *Il miracolo segreto*, in Id., *Finzioni*, cit., p. 140. Il corsivo è mio.
- ²¹ Ivi, p. 141.