Superfici. Non vi è comunicazione senza contatto

Riccardo Venturi
19 Febbraio 2017

New York, 16 dicembre 2016

Viviamo tra gli schermi, ribadisce Giuliana Bruno, professoressa al Department of Visual and Environmental Studies dell'Università di Harvard, nel suo ultimo libro appena tradotto in italiano, Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. I laboriosi preparativi per la nostra intervista ne forniscono l'ennesima – e imprevista – conferma: avendo dimenticato il registratore, cerco su Google programmi di registrazione della voce che non riesco a scaricare; lei ha un iPad ma non ci permette di registrare. Potremmo utilizzare il suo cellulare ma il file sarebbe troppo pesante da trasferire. Finché mi rendo conto che Quick Time Player ha la funzione Audio Recording. Posiziono il computer – questa scultura domestica così familiare – sul tavolo, in mezzo a noi, in modo che capti le nostre voci. Sfioro il touchpad ogni volta che lo schermo svanisce. Insomma, persino la memoria della voce passa oggi attraverso la superficie degli schermi.*

Mappatura e superfici

Riccardo Venturi: Vorrei cominciare rivenendo sul decennio che va dalla pubblicazione de L'Atlante delle emozioni. [2002, tr. it. 2006, nuova edizione Johan & Levi 2015] al recente Superfici. Se ci sono molte affinità tra i due, passiamo nondimeno da una mappatura delle emozioni a una vera e propria archeologia delle superfici.

Giuliana Bruno: Sì, è vero, i percorsi di ricerca sono diversi, ma in entrambi è questione di mappatura, di cartografia, una nozione che m'interessa anzitutto a

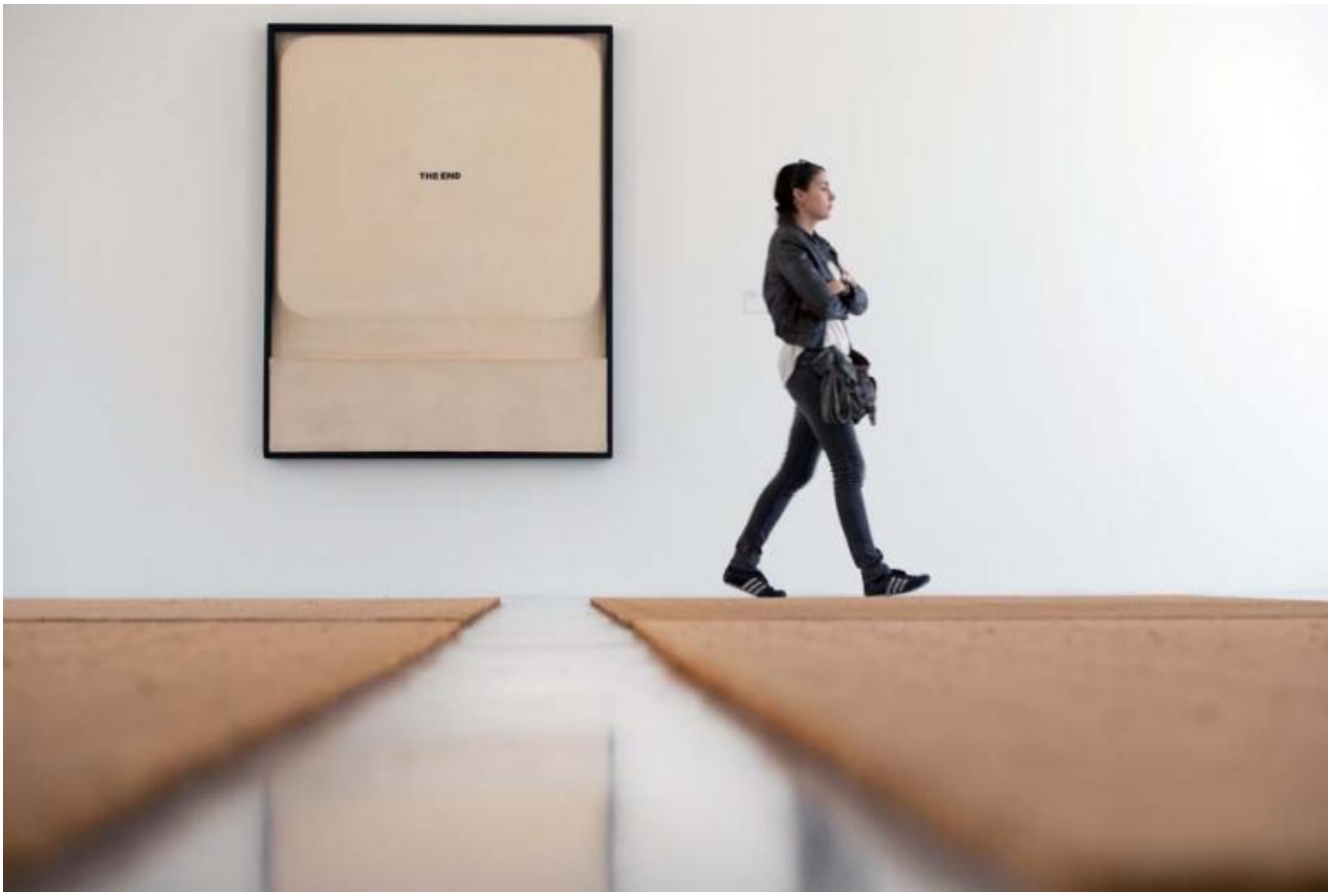
livello metodologico, in quanto lega diverse discipline e modi di vedere attraverso un materiale o un mezzo. Nel caso de *L'Atlante* si trattava della mappa in senso letterale ma anche in quanto metodo cartografico che mette in relazione gli elementi che costruiscono lo spazio. Una costruzione che vale per la geografia quanto per l'architettura, il cinema, le arti visive, la letteratura e la fotografia. Lavoro in modo non disciplinare, servendomi di una forma capace di mettere gli elementi in relazione: se ne *L'Atlante* era la mappa, ora è la superficie, che connette mondo interiore e mondo esteriore. La parola *superficie* ha una radice latina composta da *super-* e *facies* [faccia, volto]. Indica la "faccia esterna", il contorno di un corpo o di un oggetto. La superficie si configura dunque come un'interfaccia, un elemento di separazione e connessione tra spazi corporei.

La nostra superficie primaria è la pelle, con la sua porosità tra la parte interna ed esterna del nostro corpo. La superficie è anche quella degli oggetti, là dove dentro e fuori si mettono in relazione, o in cui noi stessi ci mettiamo in relazione. La superficie è inoltre quella degli schermi, delle tele dei quadri e dei muri che tocchiamo e che ci circondano.

Superfici lavora così sullo spazio di relazione tra interno e esterno, su come questo tessuto materiale si rappresenta nelle arti visive, nell'architettura o nella moda. È come se ci fossero tre involucri: il primo è quello della pelle, il secondo quello dei tessuti, il terzo la forma dell'abitare o l'habitus, per insistere sulla relazione tra abito e abitazione. Un'analisi intermediale che va dalla tattilità ai muri delle nostre case, dal modo in cui abitiamo gli spazi alle opere d'arte che osserviamo o agli schermi che tocchiamo.

Ne L'Atlante la cartografia *è assieme l'oggetto del libro e il metodo adottato – la figura dell'atlante è intrinseca al suo modo di lavorare. In tal senso, possiamo forse risalire a* Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari *[1995, nuova edizione di prossima pubblicazione per Quodlibet e il Museo Madre di Napoli], già insofferente alle analisi classiche del testo filmico.*

In *Rovine con vista* l'oggetto era più specifico, un immaginario urbano da mappare attraverso le immagini in movimento di Elvira Notari, ma c'è da dire che, essendo questo oggetto filmico in gran parte perduto, mi sono ritrovata a scrivere su un grande vuoto. Come costruire un archivio di qualcosa che non esiste più? Da qui l'importanza dell'atlante ma anche dell'archivio, per me strettamente connessi. In quel caso si trattava di un'archeologia operata su un paesaggio di lacune, di portare in superficie quello che non c'è attraverso un lavoro di scavo su Napoli, il contrario del restauro tradizionale di un quadro in un cui si ripristina una parte mancante senza evidenziarla. Ho considerato il modo in cui la città veniva rappresentata attraverso il cinema oppure, là dove mancava il film, le fonti letterarie e iconografiche (dalla pittura di paesaggio alla fotografia) cui si era ispirata Elvira Notari.



Questa tendenza a non focalizzarsi su un oggetto specifico ma sul movimento e sul montaggio, sul contatto e sul contagio, si sviluppa nei libri successivi. *L'Atlante* spazia così dal 1654 a oggi, attraversa varie discipline e opera un cambio di scala: dalla dimensione locale della città di Napoli al mondo. Ho tentato di costruire un'idea diversa di cartografia, demonizzata in passato, ispirandomi alla *Carte de tendre* di Madeleine de Scudéry. La geografia emozionale dell' *Atlante* è un viaggio di scoperta dei luoghi che rivela anche il paesaggio dell'anima.

Un metodo per rappresentare il mondo fisico e mentale quanto una metafora che permette di spaziare, in tutti i sensi. Per me la mappa non è un sistema geometrico e ordinatorio, quella dei nostri cellulari che ci geolocalizzano, ma uno strumento per perdersi, non solo un oggetto di studio ma una guida a diversi itinerari, discipline e periodi che colgono, ciascuno a loro modo, il rapporto tra spazio esterno e spazio interno.

Dal visivo all'aptico

Un’altra nozione che lega L’Atlante *e* Superfici *è quella dell’aptico.*

L’aptico, già molto presente ne *L’Atlante*, segnava uno scarto rispetto al discorso allora dominante negli studi cinematografici come nelle arti visive, incentrato sulla visualità, l’immagine, il voyeur, l’ottico, lo sguardo, in continuità con l’apparato lacaniano. A me interessava invece mettere in campo un tipo di visualità più tattile, senza scindere l’occhio dal tatto. Lo sguardo può essere anche una carezza, qualcosa che tocca, che ci tocca. *L’Atlante* è segnato da questo spostamento cardinale dall’ottico all’aptico, come nella cartografia “tenera” stile Scudéry che ci mette in contatto con una geografia emozionale. L’aptico non si riduce al tattile, al toccare con mano ma, secondo l’etimologia greca, è ciò che ci mette in contatto con qualcuno o qualcosa. Per me le immagini ci toccano e si toccano. Non vi è comunicazione senza contatto.

Superfici sviluppa queste riflessioni insistendo sulla superficie in quanto forma primaria di contatto. Nonostante le associazioni negative legate al superficiale, le cose più importanti nella vita e nell’arte avvengono in superficie. Basti pensare a tutto quel che passa a fior di pelle tra i corpi, nonché alla *texture* di un quadro,

alla tessitura di un’immagine, all’epidermica facciata di un edificio o alla tensile superficie di uno schermo per sentire quanto comunichino in modo tangibile e sensibile. Quando poi riconosciamo che immagini, quadri, sculture, abiti, edifici e film hanno tutti in comune coi corpi una *texture* di superficie, questo permeabile luogo di confine aptico si rivela anche capace di mediare le differenze e connettere varie forme di espressione. La superficie è allora tutt’altro che superficiale!

Ribadendo questo concetto, e considerando la superficie come la forma primaria di contatto, ho voluto dunque esprimere una sensualità, un erotismo che coinvolge il nostro corpo e quello degli altri, rivendicando allo stesso tempo una forma di pensiero e di visione che permette di viaggiare attraverso varie discipline e che ha molto a che vedere con l’aptico.

Un viaggio tra le superfici piuttosto che tra le immagini quindi…

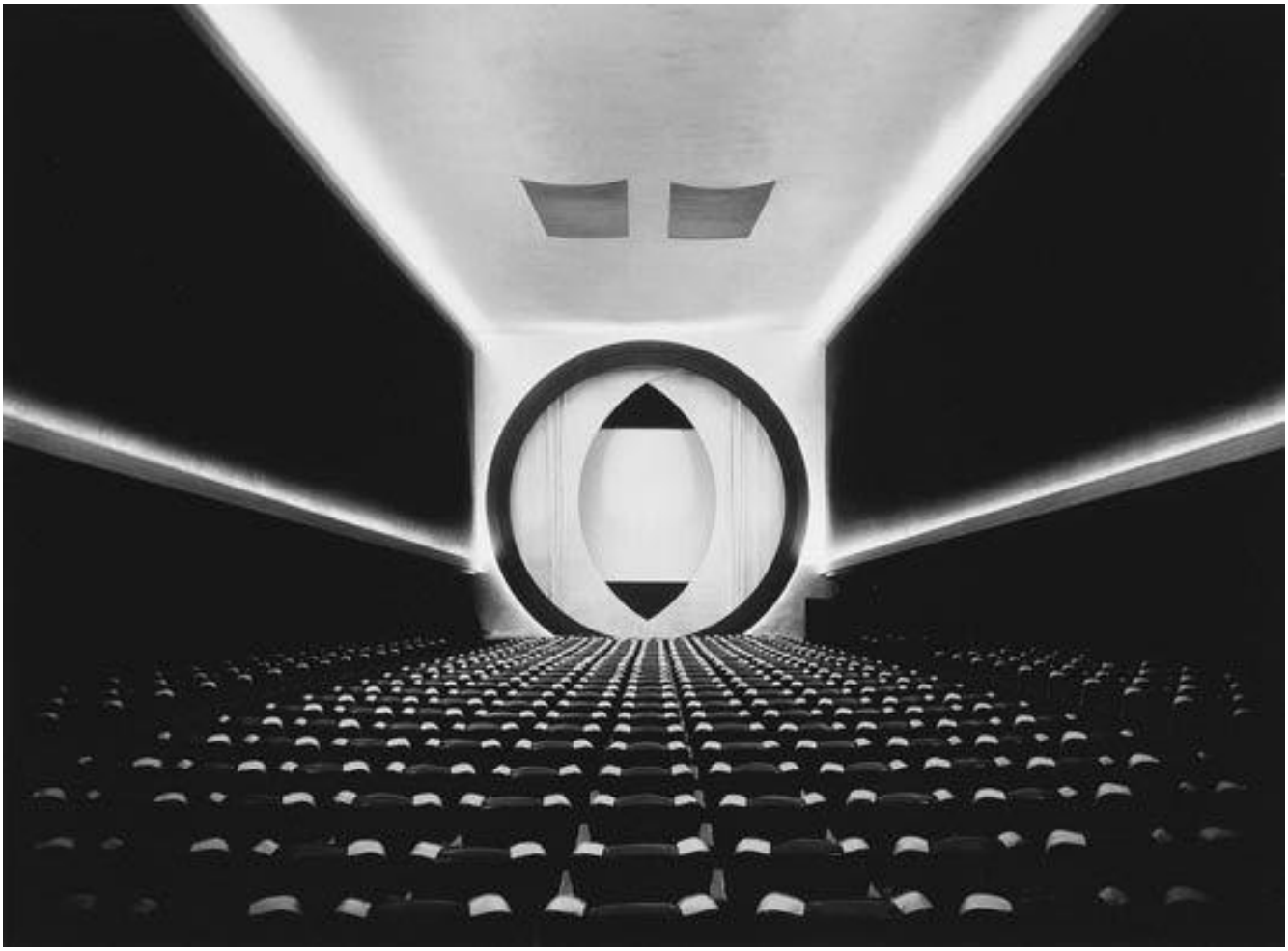
Insistere sulle superfici e non sulle immagini vuol dire anche mettere in primo piano una forma di relazione materiale, che scaturisce da un contatto fisico, sensuale, anche con oggetti d’arte, attraverso la pelle delle cose. Il passaggio dalla pelle alla pellicola è breve.

Un tentativo, già presente in Rovine con vista*, di oltrepassare la storia del cinema tradizionale, poco attenta alla sfera della visualità.*

È il primo libro che ho scritto in inglese, e se fossi rimasta in Italia avrei raccontato questa storia diversamente, perché da un punto di vista diverso. Il mio lavoro è sempre segnato da un approccio soggettivo; insisto sul contatto perché in fondo m’interessa poco la distanza critica. Come sosteneva già Foucault, non si può che esplicitare chiaramente il punto di vista dal quale si parla, l’oggettività critica non esiste.

I miei libri nascono da un’esigenza ulteriore, quella di familiarizzarmi con una geografia anche personale.

Inoltre, a me interessa far emergere dalla geografia la storia di una cultura visiva. Ricordo un editore che mi suggeriva di scrivere un capitolo per ogni film restante di Elvira Notari. Non aveva capito niente…la testualità in sé, al cuore dell'analisi semiotica, non m'interessava già nel 1993, figuriamoci adesso che sono passati più di vent'anni! *Rovine con vista* è stato il primo passo verso la fondazione di un metodo, fatto di transiti, verso un modo di lavorare interdisciplinare, o "indisciplinare" se non indisciplinato, che è diventata una forma di pensiero e di scrittura fluida sull'arte, l'architettura e le immagini in movimento. Raccontare diversamente una storia in mancanza dei documenti primari ha significato esplorare un'archeologia dei media, per far affiorare in superficie il rapporto del mezzo filmico con altre forme di espressione visiva e spaziale.



Preoccupazioni rilanciate ne L'Atlante.

L’Atlante è anche un’opera di archivio, una mappatura degli spazi e delle temporalità diverse della modernità. In che modo lo sguardo in movimento che caratterizza il XX secolo – il secolo del cinema e della metropoli – ha determinato la modernità? E qui intendo il cinema non tanto in senso ristretto in quanto film ma in quanto meccanismo percettivo di rappresentazione e di percezione. Mi sono così spinta al di qua del cinema, poiché la modernità che determina questo nuovo modello percettivo non comincia con la tecnologia ma risale alle mappe, al pittoresco, ai panorami, alle scatole ottiche, a quei dispositivi insomma che l’hanno reso possibile. In questo senso *L’Atlante* è anche un archivio, una ricca tessitura storica di quelle forme di visione e di pensiero che caratterizzano la modernità.

Il cinema al museo

Possiamo dire che Superfici *riposa su una archeologia della modernità?*

Superfici si concentra soprattutto sull’arte contemporanea, pur senza dimenticare questo legame con la modernità. In una cultura segnata dal virtuale e dal rapido susseguirsi di nuovi media, mi è parso importante interrogarmi sul ruolo della materialità. Con questo libro, ho inteso dimostrare quanto essa sia viva e vegeta oggi nelle arti visive, in molteplici manifestazioni artistiche che lavorano sulla superficie, compresa quella degli schermi, come materia stessa di espressione.

Presente già nei libri precedenti, ora l’arte contemporanea è colta anche attraverso il rapporto tra cinema e museo, e questo ci riporta alla modernità. Il museo come forma di rappresentazione spettatoriale pubblica nasce in epoca moderna, allo stesso tempo del cinema, in un momento in cui le forme di esposizione diventano pubbliche. La visita di una mostra, ovvero l’attraversamento – e il montaggio – di una serie d’immagini eterogenee, diventa pubblicamente visibile nel cinema.

Oggi assistiamo a un ritorno a questo tipo di relazione materiale tra cinema e museo. Notiamo nell’arte, ad esempio, lo sviluppo di una potenzialità espressa già dal pre-cinema, quando lo spettatore si muoveva tra le immagini e, in particolare, un’estensione dei panorami, la cui scala gigantesca viene ripresa dagli schermi e dalle tele dell’arte contemporanea. Inoltre il cinema si è ormai dislocato, entrando

a pieno titolo nelle gallerie e nei musei. In *Superfici* ragiono su questi passaggi di superfici, per così dire, dallo schermo rettangolare davanti il quale lo spettatore era immobile alla loro trasposizione negli spazi museali, con le istallazioni di immagini in movimento. In un momento in cui il cinema è dato per morto, gli schermi proliferano…

In Superfici*, del resto, il cinema stricto sensu è presente solo con Wong Kar-wai, e anche in questo caso l'analisi è più attenta ai vestiti plissettati, agli effetti di superfici dei tessuti che alla narrazione filmica.*

Effettivamente, metto in rilievo i giochi di superficie che animano gli schermi, in relazione a quelli prodotti dalla moda e da altre forme d'arte. Fedele a un approccio spaziale, considero questa trasposizione profonda che avviene in

superficie non come il semplice passaggio da un medium all'altro, ma come un'operazione che modifica il modo di vedere.

Per tornare all'ingresso del cinema nel museo di cui parlavamo, per esempio, questo ha profondamente modificato il senso di tale istituzione, i suoi spazi e le sue modalità di ricezione. Questo passaggio non coinvolge solo il contemporaneo ma anche le potenzialità storiche rimaste inespresse. Gli artisti contemporanei si ispirano infatti spesso a forme di esposizione degli schermi che risalgono alle origini del cinema e che erano rimaste latenti. In tal senso non provo alcuna nostalgia quando mi occupo di dispositivi pre-cinematografici, al contrario, li vedo reinventati nel presente.

Detto altrimenti, oggi la storia del cinema si studia al museo. *The Clock* di Christian Marclay non è solo una raccolta di testi cinematografici ma un'opera di 24 ore che va al di là del rapporto di unicità proprio del cinema e che trasforma la galleria d'arte in una sorta di cinémathèque in cui si continua a tornare, a incontrarsi, a tessere forme di socialità. Il singolo visitatore di una galleria si trasforma di nuovo in pubblico, col risultato che si rianima la sfera pubblica.

E pensare che una retorica diffusa voleva che il museo, al pari del cinema, avesse ormai esaurito il suo ruolo…

…e che non restava che lavorare sulle rovine!

Guardi invece quello che è successo: tutte le "archi-star" costruiscono musei; i turisti e il pubblico tornano a visitarli. Oggi che passiamo le nostre giornate davanti agli schermi del computer – superfici intime attraverso le quali entriamo in comunicazione con il mondo – si rafforza il desiderio di un'esperienza collettiva di uno spazio comune. Visitare una mostra vuol dire condividere un'esperienza con altre persone, anche se si tratta di sconosciuti. Siamo soli ma connessi.

Architettura e immagini in movimento

Ne L'Atlante *incontriamo diversi architetti che hanno progettato sale cinematografiche durante gli anni venti e trenta, rendendo possibile l'esperienza*

collettiva e simultanea della visione di un film. In Superfici *ritroviamo gli architetti, questa volta però progettano musei.*

L’architettura è, assieme all’arte, una delle forme di espressione che mi stanno più a cuore. La storia e la teoria del cinema se ne è disinteressata, forse a causa della loro eredità letteraria e semiotica incentrata sul testo o sull’apparato invece che sullo spazio dell’esperienza estetica.

Ne *L’Atlante* mi sono divertita a immaginare di trovarmi a New York nel 1928, e di vedere lo stesso film in due cinema diversi: quello progettato da Frederick Kiesler e quello atmosferico di John Eberson. M’interrogavo su queste due esperienze così diverse, tenendo a mente Roland Barthes secondo cui il cinema non comincia dentro la sala ma all’esterno, nella passeggiata in città per arrivare alla sala, prima, durante e dopo la proiezione. Nel caso di Kiesler ad esempio, la proiezione è diretta verso uno schermo che somiglia a un occhio, all’obiettivo di una macchina da presa o di una macchina fotografica, un loculo nero con una zona bianca che assorbe la luce. Kiesler sosteneva inoltre che il cinema era un fenomeno di superficie, come se gli elementi principali del film fossero lo schermo e la proiezione, non la narrazione.

Sono andata alla ricerca di queste due sale. Il Film Guild Cinema di Kiesler purtroppo non esiste più, il Loew’s Paradise Theater di Eberson era chiuso ma ancora in piedi. Sono riuscita ad entrare, raccontando non so cosa; mi sono seduta, immaginando cosa volesse dire stare in una sala con 2000-4000 spettatori. Lo schermo non lo vedi più! L’evento non è il film, ma stare in questo luogo atmosferico che ti assorbe. Le luci accese del soffitto, che ricordano le stelle, si spegnono progressivamente, la notte scende e il film comincia. L’architettura interna, infine, ricordava l’esterno, ad esempio quella dei giardini italiani.

Le immagini in movimento del cinema atmosferico anticipano in questo senso il loro ingresso al museo.

Nell’arte contemporanea, siamo immersi in spazi di proiezione, assorbiti nella loro atmosfera. Anche quando tratto la presenza degli schermi nelle gallerie d’arte non parlo solo del film ma del modo in cui questo trasforma il rapporto allo spazio del museo e viceversa. Cosa succede al corpo dello spettatore, come render conto dell’esperienza del museo in cui si era abituati a vedere un’opera dopo l’altra, in sequenza, fermandosi e contemplandola nella sua singolarità? *Superfici* insiste anche sul tessuto stesso dello schermo, finora considerato solo come uno spazio invisibile su cui è proiettata la forma della rappresentazione.

Di rimbalzo, queste riflessioni sull’arte contemporanea ci riportano al cinema dei primi tempi, in cui ricorreva spesso lo schermo nella sua materialità, suscettibile

di essere attraversato se non dilaniato. La sua presenza sembra esser stata riassorbita e normalizzata in una fase successiva dell'esperienza cinematografica, rendendo invisibile quella tessitura che lei ricostruisce pazientemente in Superfici.

Mi viene da pensare a *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902), in cui un campagnolo va al cinema e interagisce con la rappresentazione come se fosse vera, al punto da infilarsi "dentro" lo schermo. Il film non mostra solo quanto poco gli uomini del tempo fossero abituati all'illusione, ma quanto fossero curiosi di una esperienza virtuale. Il cinema è la prima espressione virtuale – sono più di cento anni che viviamo in un'epoca virtuale! Se ci sono nuove forme di espressione immersiva che articolano questa virtualità, l'esperienza risale in sé alla modernità.

Limitarsi al concetto di illusione vuol dire restare, ancora una volta, sul piano narrativo. Il problema della finzione esiste, certo, ma a me interessa il tessuto delle forme, che metto in relazione con la pelle, la pellicola, l'aptico, l'abitazione: entriamo in uno spazio con una sua consistenza attraverso il quale percepiamo un mondo.

Uno schermo è tutto tranne che invisibile, come aveva ben intuito l'avanguardia degli anni venti, da Kiesler quando concepisce lo "screen-o-scope" nel 1928 a Moholy-Nagy con le sue idee visionarie sulla geometria dello schermo, prima che qualsiasi immagine vi sia proiettata. Limitandoci alle immagini che scorrono sullo schermo ignoriamo la presenza fisica di quest'interfaccia, che è poi anche quella dei nostri computer, cellulari, palmari e così via.

Schermo e finestra

Una presenza fisica di cui sono, al contrario, ben consapevoli gli artisti.

Pensi a Isaac Julien, cui ho dedicato un capitolo in *Superfici*, che lavora sull’architettura dello schermo, e le cui immagini sono legate alla sua conformazione. Gli schermi multipli non sono semplicemente posti uno accanto all’altro, ma si dispiegano come pagine di un libro, in un montaggio che è come una sutura. In *Vagabondia* (2000), gli schermi sembrano persino cuciti insieme ai bordi, si ripiegano insieme voluttuosamente, come due corpi che si incontrano e si fondono l’uno nell’altro. La figura della piega, come l’ha descritta Deleuze, è qui più adatta, in quanto ha un’incidenza sulla forma stessa della visione che diventa sartoriale. Non c’è più una prospettiva rinascimentale interna all’opera e uno spettatore esterno; non c’è più un centro, ma qualcosa che si dispiega costantemente. La piega è una forma di infinito che cambia la relazione con l’inquadratura storica del quadro, che mantiene ancora una chiara distinzione tra

un dentro e un fuori. In virtù della loro permeabilità, gli schermi non funzionano come finestre ma come membrane.

Lo schermo non è una finestra: su quest'aspetto insiste molto rispetto ad Anne Friedberg, una studiosa con cui ha peraltro un'evidente affinità, se pensiamo alla sua archeologia dello schermo del computer dalla finestra albertiana a Microsoft.

Ho condiviso molto con Anne Friedberg, ma è evidente che la sua resta un'archeologia della finestra, ancora debitrice della prospettiva. La metafora su cui invece ho lavorato sin dall'inizio è quella della mappa, una mappa non quadrata, non delimitata, non cartesiana. Per questo ho tentato di ricostruire un'archeologia della prospettiva alternativa a quella singola e fissa della finestra, un'archeologia di movimenti che includa ad esempio il pittoresco.

La teoria del cinema ha fatto ricorso alla finestra e allo specchio, spesso sovrapponendoli. Pur riconoscendone l'importanza, queste due figure non sono sufficienti a spiegare il cinema e l'atmosfera schermica nella quale viviamo oggi. Il modello dell'inquadratura singola non funziona più, per questo insisto sullo schermo in quanto superficie tensile nella quale sei assorbito e assorbi. La sua tessitura fisica non è trasparente e non si può rendere invisibile come nel caso della finestra.

Schermare il reale

Tocchiamo qui il problema della trasparenza.

Le superfici m'interessano in quanto non sono trasparenti ma fanno trasparire. In *Superfici* come nel testo per il catalogo della mostra al Whitney Museum, *Dreamlands*. *Immersive Cinema and Art, 1905-2016,* mi sforzo di ricostruire una storia culturale inedita dello schermo. Rivengo sulla sua etimologia, spesso ristretta a qualcosa che scherma, come se fosse solo una questione di difesa, di fare schermo, insomma un modo di non vedere. Al contrario, m'interessa la porosità della membrana che permette la relazione e il contatto. Del resto, cosa

facciamo oggi davanti ai nostri schermi tattili su cui restiamo incollati tutto il giorno?

La radice stessa della parola *schermo* proviene dall'architettura e si lega dopo alla tecnologia. Lo schermo era originariamente un paravento collocato davanti alle finestre, distinto quindi da queste; era una struttura visibile con una sua consistenza, che permetteva di filtrare la luce, modificare l'atmosfera del luogo e non solo guardare all'interno o all'esterno. In quanto paravento o parete divisoria, come nella cultura giapponese, ripartiva lo spazio pubblico e privato. Lo stesso vale per l'architettura contemporanea, in cui la parete si fa schermo, non nel senso che scherma ma in quanto trasforma lo spazio in cui si colloca.

Nell'etimo della parola ritroviamo così le potenzialità che si sono espresse o meno nel corso della storia della tecnologia e dell'arte. Se entriamo in una galleria, lo schermo non è affatto invisibile ma si presenta come un elemento architettonico, una parete divisoria, una superficie di cui si può spesso osservare il retro, una scultura, un ostacolo attorno cui girare, persino un foro nel pavimento come nei primi lavori di Pipilotti Rist. Vere e proprie superfici architettoniche, dunque, tessiture affatto invisibili ma piuttosto materiali. E spesso poco trasparenti.

Nel libro usa spesso la locuzione “superficie in tensione”, così da distinguere, semplifico drasticamente, la superficie dal superficiale.

L’idea della tensione di superficie, a tutti gli effetti materiale, la ritrovo in artisti che lavorano la tela, da Piero Manzoni a Rudolf Stingel. Quello che conta è il lavoro sulla superficie della tela stessa, il gesto della mano che dipinge, lo spessore del supporto. Una critica dell’idea che la superficie non sia profonda o che la superficie sia il contrario della profondità. Se nel postmoderno, penso a Jean Baudrillard, la superficie era considerata come un simulacro, oggi la materia della superficie non si contrappone più alla profondità.

La superficie ha uno spessore materico e temporale. Sulla tela, come sullo schermo, s’imprimono le tracce, la memoria, le emozioni che passano anche in assenza dell’immagine. La superficie così si anima e ci anima. Una materia che, attraverso il suo spessore, esprime gesti affettivi e relazioni. Ricettacolo delle nostre memorie, la superficie ha la sua profondità. Allo stesso modo funziona lo schermo cinematografico, tessuto sul quale si sono impressi una serie di documenti, di gesti, di modi di vivere propri alla nostra modernità. Una superficie bianca che riceve e trasmette luce grazie alla proiezione è un vero e proprio archivio culturale vivente.

Riflessioni che non sarebbero dispiaciute al nostro Fabio Mauri…

Senza dubbio! Come non pensare alla serie *Schermi* (1957-60)?

E probabilmente nemmeno a Hugo Münsterberg, di cui lei ha ricostruito altrove la nozione di psico-tecnologia. La storia è simile a una proiezione – da cui la parola Fine dei monocromi di Mauri –, i nostri sogni si proiettano su uno schermo e così via.

Gli schermi di Mauri, apparentemente bianchi, lasciano vedere lo schermo stesso, la sua vera e propria architettura, e permettono di ragionare sul rapporto tra

schermo e tela, su una forma di contenimento ed esplosione presente nell'arte in quanto tessitura. Su questi schermi la rappresentazione del film è assente, restano solo delle superfici su cui s'incide la traccia della memoria. Ricordo anche un'opera straordinaria di Mauri in cui un film era proiettato su un cassettone arrugginito di un vecchio ufficio postale.

Per Hugo Münsterberg lo schermo costituiva una proiezione del nostro modo interno di vedere e pensare. Il cinema coinvolge non solo la nostra visione ottica ma anche le immagini mentali, la forma della memoria e dell'affettività. Così, in questo secolo virtuale, abbiamo imparato a produrre immagini ma anche forme di immaginazione legate al concetto di proiezione, nato non a caso col cinema e – lo vogliamo dire? – con la psicanalisi.

Siamo agli antipodi del virtuale insomma.

Molti pensano il virtuale come l'opposto del reale. Tuttavia "virtualità" significa anche potenzialità, ad esempio le virtuali possibilità offerte dalla tecnologia. E' noioso pensare che, come vuole la virtual reality, non si possa far altro che copiare la realtà. In quanto fenomeno estremamente materiale, il virtuale apre invece delle possibilità. Le immagini in movimento mostrano la capacità del virtuale di esprimere la realtà.

Una geografia emozionale

Prima di terminare la nostra conversazione vorrei evocare un elemento decisivo della sua opera, ovvero il registro personale della scrittura, penso in particolare al capitolo su Napoli ne L'Atlante *e a quello sull'Avana in* Superfici*. Vere e proprie mappe dell'affetto, un modo personale di far coesistere materiali eterogenei.*

Rispetto alla scrittura accademica tradizionale lavoro in modo cinematografico, montando e integrando diversi elementi che – come pieghe – si integrano e si trasformano. Un lavoro profondo e di superficie allo stesso tempo. Un lavoro di ricerca ma senza la falsa distanza critica, perché nasce da una spinta a conoscere

meglio non solo un oggetto ma, attraverso questo, una geografia che mi appartiene o a cui mi voglio avvicinare. È un modo di mappare il mondo, una geografia emozionale che trasforma il luogo che osserva. Non potrei parlare di contatto se non coinvolgessi anche me stessa nel processo di scrittura, o se parlassi dell'oggetto come di qualcosa di estraneo. Nella superficie c'è uno scambio continuo tra esterno e interno, una proiezione di sé, una forma di empatia. *Superfici* del resto si conclude con una lettera, una forma di scrittura dialogica che mi permette di oltrepassare il modello lineare e sequenziale della scrittura accademica anglo-americana, che ha spesso valenze scientifiche, e di avvicinarmi a forme di enunciazione più vicine all'intimità di una piega. Una scrittura che rimanda alle cose di cui parlo, una stratificazione o una tessitura di fili diversi. La trama del pensiero deve trasparire anche nella scrittura.

Come rendere visibile la stratificazione e tradurla in una lingua diversa da quella materna? come spingere una lingua ai suoi limiti? Credo che il policentrismo che accomuna L'Atlante *e* Superfici *risponda anche a queste domande.*

Ho cominciato a scrivere in inglese per uscire da me e allo stesso tempo per impadronirmi di una forma di pensiero diversa, che ti obbliga a dire le cose altrimenti, trasportandoti altrove, fuori dal tuo centro. Della traslazione m'interessa il transito, la fisicità dello spostamento ma anche il trasporto emotivo, l'emozione.

Un transito operato su una geografia che conosce bene, quella di Napoli, un modo di prendere le distanze da ciò che è molto, forse troppo, familiare…

Una geografia che pensavo di conoscere e che ho visto con occhi diversi appropriandomi di una lingua straniera. Anche il cinema delle origini del resto era uno strumento di trasposizione e trasmigrazione di culture. I film di Elvira Notari non erano percepiti allo stesso modo a New York o Buenos Aires dove rappresentavano Napoli per gli emigrati. Come cambia il cinema regionale quando emigra e diventa una forma di costruzione di una nuova identità culturale? In questo modo ragionavo anche sulla mia vicenda biografica: pensavo che, vivendo in una cosmopoli come New York, ero lontana da Napoli e invece ritrovavo sempre più delle affinità. Questo processo d'ibridazione torna ne

L’Atlante a proposito di Napoli: dopo tanta letteratura postmoderna sull’esilio e lo sradicamento, la vera domanda che pone oggi problema è: come si fa a tornare a casa? come costruire un rapporto non nostalgico ma aperto con la propria cultura d’origine?

wmaa_dreamlands_install_03a_sm.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO