

I SAGGI DI LEXIA

59

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino



CENTRO PER LE
SCIENZE RELIGIOSE



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

HIAS Hamburg Institute for Advanced Study

Il presente volume è stato realizzato nell'ambito dell'attività di ricerca presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler, che ne ha finanziato la stampa con il contributo della Provincia autonoma di Trento e anche grazie al contributo della Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura.

L'edizione del volume da parte del Prof. Massimo Leone è stata resa possibile anche grazie a una Senior Fellowship dell'HIAS, Hamburg Institute of Advanced Studies.

IL SENSO IMMERSO

LIBERTÀ E SMARRIMENTI DEL CORPO DIGITALE

a cura di

MASSIMO LEONE

contributi di

LUCA ACQUARELLI, GIUSTINA BARON, CLAUDIA BONFIGLIOLI, THIAGO BURCKHART, CHIARA CAPPELLETTO
GIOVANNI CARERI, MARCO CASTAGNETTO, PIERLUIGI CONSORTI, LUCIA CORRAIN, PAOLO COSTA
ROSA CINELLI, ANNA CATERINA DALMASSO, ANTONIO PIO DI COSMO, RUGGERO EUGENI, ANGELICA FEDERICI
SANDRO FELLER, GIOVANNI FILORAMO, FEDERICA FORTUNATO, LUCIA GALVAGNI, SARAH HEJAZI
MASSIMO LEONE, GRAZIANO LINGUA, ANGELA MENGONI, SILVIA OMENETTO, ENZO PACE, FRANCESCO PILUSO
ANDREA PINOTTI, MASSIMO REICHLIN, CHIARA CELESTE RYAN, SILVIA ROSSIGNOLI, FEDERICO GIUSEPPE RUBINO
MARIA SERAFINI, DAVIDE SISTO, BRUNO SURACE, PIETRO RICCARDO TARATED
GIUSEPPE TATEO, GIORGIO VALLORTIGARA, UGO VOLLI





©

ISBN
979-12-218-1652-5

PRIMA EDIZIONE
ROMA 27 FEBBRAIO 2025

INDICE

- 11 Il senso dell'immersione
di MASSIMO LEONE

Sezione I: Immersioni sacrali

- 51 Il senso dell'immersione e i suoi rischi
di UGO VOLLI
- 75 *Per speculum et in aenigmate*. Il paradigma immersivo tra trasparenza e
mediazione
di GRAZIANO LINGUA
- 93 L'immersione profonda come esperienza religiosa. Dal Cratere ermetico
al cyberspazio
di GIOVANNI FILORAMO
- 107 Paradisi artificiali. Senso del morire e immersione nel mondo digitale
di ENZO PACE
- 127 Le carni digitali nell'eternità online. Immersioni funebri tra fantasmi
residui e attivi
di DAVIDE SISTO

- 147 Xiuzhen. Sogni immortalisti e processi di traduzione intersemiotica nella letteratura fantasy online-based
di GIUSTINA BARON
- 167 Antropotecniche meditative e *immersive technologies*
di MARCO CASTAGNETTO

Sezione II: Immersioni mediali

- 189 Tele-memoriali. Fra immersione ed emersione
di ANDREA PINOTTI
- 207 Teatro immersivo. Media e agency spettatoriale
di CHIARA CAPPELLETTO
- 225 Guardare il Titanic. Storia e questioni di una nicchia eco-mediale
di RUGGERO EUGENI
- 245 Carnivore immersioni. Un'archeologia dei media in prima persona
di ANNA CATERINA DALMASSO
- 269 Non voler "essere lì". Sul valore documentale delle immagini panoramiche nel processo per gli attentati del 13 novembre 2015 a Parigi
di ROSA CINELLI
- 287 Una discesa nel Maelström. L'immersività come fatto ideologico
di BRUNO SURACE
- 309 Il senso emerso. L'esperienza del sacro attraverso i media-feticci
di FRANCESCO PILUSO

Sezione III: Immersioni artistiche

- 339 Vesperbild, Arma Christi. Immersività e "miracoli della visione"
di LUCIA CORRAIN

- 363 Immagini immersive, prodigi emersivi. Dall'attitudine della produzione visuale romano-orientale al singolare culto dell'Iconavetere di Foggia
di ANTONIO PIO DI COSMO
- 405 Immersività barocca. La cappella Albertoni di Gian Lorenzo Bernini
di GIOVANNI CARERI
- 419 Il soffitto barocco della chiesa di Sant'Ignazio come ambiente proto-immersivo
di LUCA ACQUARELLI
- 443 Immersi nel pianto. De Martino, Warburg e le immagini del lamento
di MARIA SERAFINI
- 465 "No Way You Can Frame It". Da *Art and Objecthood* a *Il buco* di Michelangelo Frammartino
di ANGELA MENGONI
- 483 Il languido sentire l'abbraccio dell'abisso
di FEDERICA FORTUNATO, SILVIA ROSSIGNOLI, FEDERICO GIUSEPPE RUBINO, PIETRO RICCARDO TARATEO

Sezione IV: Immersioni spaziali

- 501 Sperimentazioni immersive. Il co-design di uno spazio multireligioso virtuale
di ANGELICA FEDERICI, SILVIA OMENETTO, GIUSEPPE TATEO
- 513 I due edifici di St. Andrew's. Una ricostruzione storica e visiva
di CHIARA CELESTE RYAN
- 521 Rivoluzioni digitali. Il senso immerso nello spazio pubblico e virtuale iraniano
di SARAH HEJAZI
- 533 "*Virtual Intangible Heritage*". Dalle convenzioni internazionali alle esperienze immersive virtuali
di THIAGO BURCKHART

Sezione V: Diritti ed etiche dell'immersione

- 553 I diritti religiosi e le balene
di PIERLUIGI CONSORTI
- 571 Agli albori della coscienza: Le nostre fasi immerse
di LUCIA GALVAGNI
- 587 Coscienze immerse: L'esistenza umana e le sue frontiere: Introduzione
di LUCIA GALVAGNI
- 591 Sondare la coscienza nello stato vegetativo: Il contributo delle neuroim-
magini funzionali
di CLAUDIA BONFIGLIOLI
- 599 Persone in stato vegetativo o minima coscienza: Alcune considerazioni
sulla situazione attuale
di SANDRO FELLER
- 599 Coscienze immerse: Che cosa impariamo sull'esistenza umana studian-
done le frontiere?
di MASSIMO REICHLIN
- 613 "La conoscenza scientifica è come aggirarsi con una torcia tra le stanze di
un grande castello": Intervista a Giorgio Vallortigara
di PAOLO COSTA
- 623 Note bio-bibliografiche delle autrici e degli autori

“NO WAY YOU CAN FRAME IT” DA ART AND OBJECTHOOD A IL BUCO DI MICHELANGELO FRAMMARTINO

ANGELA MENGONI⁽¹⁾

Title in English: *“No Way You Can Frame It”: From Art and Objecthood to Il buco by Michelangelo Frammartino*

Abstract: The paper is organized in two parts, both devoted to the exploration of immersivity both in a genealogical perspective and through the analyses of a paradigmatic object such as the film *Il buco* by Michelangelo Frammartino. The first part consists in a theoretical reflection on a possible, and hitherto neglected, genealogy of the idea of immersivity to be found in the context of the art criticism of the 1960s and particularly in the well-known article by Michael Fried *Art and Objecthood*. The paper explores Fried’s definition of anti-theatricality and his discussion of the *objecthood* of the minimalist art. The second part proposes the analysis of the film *Il buco* (*The hole*) by Michelangelo Frammartino, a paradigmatic object for the question of immersivity theorized by Fried, which, however, is neither coeval with that theoretical reflection, nor homogeneous to the objects it explores.

Keywords: Visual Semiotics; Theatricality; Figurability; Fried Frammartino

1. Introduzione

La struttura di questo articolo affianca due parti apparentemente incongruenti: da un lato, una riflessione teorica su una possibile genealogia dell’idea di immersività, sinora a mio avviso trascurata, nella critica d’arte degli anni Sessanta, in particolare nella definizione che dà Michael Fried di *anti-teatralità*; dall’altra, l’analisi di un oggetto paradigmatico per i

(1) Università IUAV di Venezia

tratti di quella anti-immersività teorizzata da Fried, che però non è né coevo a quella riflessione teorica, né ad essa omogeneo per natura o area culturale trattandosi di un recente lungometraggio del regista italiano Michelangelo Frammartino. Questa articolazione è possibile solo se si accetta che quel dibattito storicamente situato, ossia la critica d'arte radicata nel contesto nordamericano degli anni Sessanta, abbia una portata *teorica*, che dischiuda cioè dei tratti di natura generale “fuori dall’alterità della sua storia nell’anacronismo di proposizioni teoriche impensate” (Marin 2012, p. 23). E che, a loro volta, quei tratti teorici possano abitare l’immanenza di un’opera che sia, appunto, “oggetto teorico”, opera singolare che “accede in se stessa e autonomamente al livello teorico” (Ivi, p. 25) e che, come nel nostro caso, può non esser congruente dal punto di vista storico e di sostanza espressiva con quel dibattito critico.

Il punto di avvio di questa riflessione è, in realtà, contingente: in occasione del cinquantenario dell’uscita, *Art and Objecthood*, l’articolo di Michael Fried pubblicato per la prima volta nella rivista “Art Forum” nel 1967, è stato oggetto di rinnovato interesse e di pubblicazioni che ne hanno riesaminato i fondamenti (Green e Morra 2017); la rilettura del testo, a distanza di mezzo secolo dalla sua stesura, mi ha colpito per la straordinaria attualità di una critica che l’autore rivolge in ambito artistico all’idea di “immediatezza”, ad una artificiosa opposizione tra opere dotate di una cornice, di un frame di fruizione e, invece, opere la cui “presenza” sarebbe offerta all’esperienza “diretta” dello spettatore. In altre parole, la rilettura dell’articolo nell’attuale contesto di intensificazione di realtà immersive mi pareva suggerire che *Art and Objecthood* potesse offrire un contributo non secondario ad una genealogia della definizione di *immersività* ed è da questa ipotesi che ha preso avvio la riflessione che segue e il suo pendant di analisi testuale.

2. *Art and Objecthood*: oggettualità e alterità

Art and Objecthood è noto per la polemica che Michael Fried, allora un giovane critico ventottenne, vi esprime contro l’emergere di quell’arte minimalista, da lui chiamata anche *literalist art*, che con le grandi sculture astratte di artisti come Donald Judd, Robert Morris, Tony Smith,

Carl Andre costituirebbe una risposta e una critica alla pittura e scultura moderniste e ai lavori, tra gli altri, di Anthony Caro e Frank Stella. Distanziandosi dalle usuali argomentazioni della critica d'arte, Fried chiarisce subito che l'emergere dell'arte "letterale" è qualcosa di più di "un episodio nella storia del gusto" e nelle dinamiche dei movimenti artistici, è piuttosto un episodio che appartiene alla "storia — quasi la storia naturale — della sensibilità", poiché introduce in questa storia il tratto di marcata "ambientalizzazione" delle grandi sculture minimaliste e di una costitutiva interrelazione tra opera e "situazione" (più che tra opera e spettatore): "literal art belongs to the history — almost the natural history — of sensibility and it is not an isolated episode but the expression of a general and pervasive condition" (Fried 1998, p. 149).

Questa "condizione pervasiva" non consiste solo in un superamento del medium pittorico e del suo illusionismo, anche se certamente lo sviluppo della scultura minimalista nello spazio parte dall'assunto che, come afferma Donald Judd, "actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a surface" (Ivi, p. 150). La questione si pone però, per Fried, non tanto nei termini dell'opposizione tra *illusionismo* (pittura) e *realtà* (scultura/ambiente), bensì nei termini di una tensione "interna" alle sostanze mediali, ossia quella tra l'essere percepite come *oggetto* o come *arte*. Seguiamolo brevemente nella sua argomentazione.

Per i minimalisti come Judd sono problematiche quelle sculture che "sono fatte pezzo per pezzo, per addizione, composte" e in cui "specifici elementi si separano dal tutto facendo così sorgere relazioni all'interno del lavoro" (Ibidem⁽²⁾). Contro questa idea di una *articolazione* che chiede di essere esplorata precisamente come *forma*, dunque di opera d'arte intesa come mondo internamente articolato, artisti come Judd o Morris rivendicano l'interezza dell'*oggetto*, la singolarità e indivisibilità di un lavoro che sia, per quanto possibile, "una cosa", "a *Specific Object*".

L'arte letterale aspira, dunque, a "scoprire e proiettare l'oggettualità *in quanto tale*" e ciò, dice Fried, si oppone alla capacità dell'opera d'arte di mantenere una soglia di differenziazione dalla sua propria oggettualità/*objecthood*: ciò avviene se l'oggetto esperito mantiene una forma che non sia "merely literal" ossia, pare di capire, se l'opera esibisce un *lavoro* di messa in forma, non necessariamente una dimensione riflessiva

(2) Le traduzioni in italiano del testo di Fried sono sempre dell'autrice.

o metatestuale, ma un'articolazione capace di sospenderne lo statuto di mera oggettualità. Questa soglia di differenziazione dalla propria oggettualità — ben riassunta dal titolo dell'articolo — consiste in una “domanda che esse [le opere] mantengono in quanto forma [*the demand that they hold as shapes*]” (Ivi, p. 151), nel senso che la forma deve essere una forma che assume, che dichiara il suo non essere mera proprietà dell'oggetto in quanto tale, altrimenti le forme artistiche sono sperimentate come “niente più che oggetti” ed è precisamente a questo che aspira l'arte letterale o minimalista secondo l'autore, ed è altresì per questo che la sua riflessione su questa scomparsa della forma come mediazione, a favore di una *presenza* diretta di un oggetto “in una situazione” (Ivi, p. 155), può essere preziosa per una riflessione sull'immersività.

I tratti che costituirebbero questa oggettualità sono esplorati e descritti come strategie che perseguono una *immersione* del soggetto, nel senso di una relazione *non mediata* rispetto ad un oggetto: questa relazione non-mediata va sotto il nome di *presence* per Clement Greenberg, per Fried di *theatricality*. Indipendentemente dalle scelte lessicali, è interessante la descrizione delle strategie di questa “costruzione di presenza” che è la “literalist sensibility”: la scultura è il campo privilegiato dell'oggettualità poiché la soglia tra arte e non-arte può essere esplorata solo nello spazio tridimensionale dove sono collocati sia gli oggetti artistici, sia “ogni cosa materiale che non è arte”, cosicché attraverso le dimensioni e la scala, o attraverso il perseguimento di un aspetto, appunto, letterale di non-arte si produce quella *objecthood* che persegue la presenza o teatralità in cui l'accento è sull'essere in situazione con l'oggetto e non sull'articolazione di una forma che allestisce un mondo capace di mantenere una propria alterità rispetto allo spettatore: “l'esperienza dell'arte letterale è quella di un oggetto in una *situazione* — la quale, virtualmente per definizione, *include lo spettatore*” (Ivi, p. 153).

Questo stato di inclusione mi pare fondamentale, perché sottolinea una riduzione del tratto di alterità dell'opera e, per lo spettatore, il passaggio dall'esperire un mondo *altro* articolato in forme, al condividere una *situazione* con un oggetto immediatamente disponibile. Oggettualità è, dunque, non mediazione, una *presence* che, più che porsi in termini di trasparenza o opacità del medium (termini ricorrenti nelle riflessioni sull'immersività e che funzionano benissimo per il quadro, il dispositivo filmico etc.), è posta in

termini di strategie — direi semiotiche — capaci di marcare o meno, di restituire o meno il tratto di *alterità* di ciò che ci sta di fronte. In questo senso, più che l'ovvia pertinenza per la questione immersiva della riflessione sulle strategie pittoriche o fotografiche che Fried (1980) chiamerà di *absorption* opposta a *theatricality*, ovvero strategie di inclusione o esclusione dell'enunciario rispetto all'enunciato⁽³⁾, mi pare che la riflessione seminale in *Art and Objecthood* sia interessante per uno spostamento che compie rispetto alle usuali questioni di rapporto con lo spettatore (forse anche perché si confronta con la scultura astratta), ovvero perché, attraverso la difficile esplorazione della *letteralità*, sposta la questione sul senso immerso dalla classica dialettica immagine / realtà (e il venir meno della soglia di distinzione tra di esse), all'immersività concepita piuttosto come il venir meno del tratto di resistenza, di *alterità* dell'oggetto (sia esso scultoreo, pittorico, spaziale, ambientale).

Non è un caso, del resto, che proprio una configurazione di annientamento dell'alterità, ossia la relazione narcisistica, sia ricorrente nella riflessione sull'immersività, in quanto struttura paradigmatica dell'impossibilità di esperire l'alterità come tale. Come chiarisce Andrea Pinotti (2020) in apertura del suo lavoro sulle soglie dell'immagine, il mito di Narciso è sovente evocato a proposito della "trasgressione dei limiti fra realtà e rappresentazione", cui si rinvia a causa del rispecchiamento di Narciso, ma esso torna a rivelare oggi "inattese potenzialità" laddove aiuta a comprendere come certe forme immersive possano configurarsi come "specie peculiare di narcisismo" (p. 3), ossia come annientamento dell'alterità che ogni relazione prevede.

Quello di Narciso è un castigo che, nel mito ovidiano, consiste in una sorta di contrappasso; egli è infatti condannato alla punizione invocata come simmetrica e contraria per l'indifferenza verso i suoi amanti: "possa anche lui amare a mai possedere l'oggetto del suo amore". L'amore di Narciso per il proprio riflesso nelle acque è infatti amore per un oggetto impossibile precisamente perché *non è un vero oggetto* ossia una vera alterità separata e imprevedibile, bensì ancora e sempre il soggetto. Questa è la tragica maledizione di Narciso e questo è anche, nell'ottica che qui ci interessa, il prisma che il mito ci offre per riflettere sulle buone e cattive immersività.

(3) Le strategie di enunciazione visiva sono di fondamentale importanza per comprendere le tipologie dell'immersività e il fruitore/spettatore costruito dalle esperienze immersive, mi limito qui a rinviare, oltre che al già citato Marin (2012), all'ottimo testo di ricognizione di Lucia Corrain (2002).

Il mito ovidiano — a differenza di altre varianti — si concentra proprio sul *passaggio* dal rapporto con un possibile oggetto d'amore altro, alla consapevolezza che quell'oggetto è, in realtà, il soggetto colto in un circuito chiuso tra sé e sé cui, secondo Hubert Damisch (1976), farebbe segno la circolarità perfettamente chiusa del Narciso di Caravaggio. Si tratta dell'opposizione tra una modalità cosiddetta *ingenua* e una *consapevole* del rapporto tra soggetto e immagine. Dapprima "infatti Narciso interpella l'oggetto d'amore come un'alterità" (Pinotti 2020, p. 4) e anche Pierre Hadot, nella sua analisi dell'interpretazione plotiniana del mito, sottolinea questo tratto come dirimente: "precisiamolo — dice — quando Narciso si vede nella fonte, non è innamorato del suo riflesso perché è l'immagine del suo proprio corpo, ma è innamorato perché la forma che vede è bella. Tutta la tradizione è unanime: Narciso vedendosi nella fonte crede di vedere un altro e si innamora di questo altro" (Hadot 1976, p. 139). Solo Ovidio immagina un Narciso *consapevole*, capace di riconoscersi, infine, nel riflesso che prendeva per un altro quando vede che quell'alterità è in realtà sprovvista dell'autonomia che dovrebbe avere, cioè quando la vede compiere i suoi medesimi gesti e realizza "ma sono io! [*Iste ego sum!*]". Hadot chiosa "non ha vissuto, come credeva, il meraviglioso incontro di un altro, *inaccessibile*, ma solo un raddoppiamento imperfetto di se stesso" (Ivi, p. 141, corsivo mio).

"Un altro inaccessibile": Hadot sottolinea con questo aggettivo che il proprio dell'alterità è dato, non tanto dalla sua supposta referenzialità ontologica che troverebbe un fondamento nella sua natura extra-segnica, bensì dai *tratti semiotici della sua resistenza*, dal suo significarsi come 'altro'. Ovidio sottolinea infatti il desiderio di una messa a distanza senza la quale alterità non esiste: "non posso separarmi dal mio corpo. Desiderio singolare per un amante, vorrei che ciò che amo fosse *distante* da me" e ancora "è perché mi possiedo che non posso possedermi" e Ovidio chiosa: "Narciso infelice di non esser stato differente da se stesso" (Hadot 1976, p. 142).

Il mito indica però, come abbiamo detto, due possibili esiti: il Narciso "consapevole" comprende che quella figura che vede non è l'altro ma un riflesso di sé e, in questo caso, la perdita dell'alterità si lega alla parallela scoperta del medium, dei supporti, delle sostanze, delle strategie, delle forme che sempre mediano il rapporto con l'oggetto: le lacrime che, cadendo dal volto di Narciso, increspano la superficie dell'acqua rendono percepibile il supporto

riflettente, svelano il medium che è condizione della rappresentazione e pongono fine all'illusione che non vi sia alcun supporto mediale di iscrizione dell'immagine, come dire: Narciso in questo caso perde l'altro ma guadagna la *medium awareness* che ne è condizione⁽⁴⁾. Il narciso "ingenuo" invece (nella versione di Pausania ad esempio) continua a pensare di avere davanti un altro in modo immediato, ossia non mediato, e muovendo verso di lui annega in quel medium che non ha saputo riconoscere, poiché non vi è nessuna alterità cui appigliarsi. E se l'economia narcisistica e le sue varianti e invariati mitiche sono centrali per riflettere sul senso immerso è proprio perché tale economia ha a che fare con l'impossibilità di una reale esperienza dell'alterità, dell'ambiente o dell'altro, come riassume Christopher Lasch: "Il nocciolo della storia non è che Narciso si innamora di se stesso ma che, non riuscendo a riconoscere il proprio riflesso, manca di ogni concezione della differenza tra sé e l'ambiente" (cit. in Pinotti 2020, p. 18).

Torniamo così alla questione cruciale della mancata differenza tra sé e ambiente e tra sé e opera nell'ambiente che è al cuore della tendenza oggettuale intercettata da Fried. L'arte può essere, e di certo per Fried lo è, il luogo in cui si riafferma e in cui possiamo allenarci ad esperire quella differenza. Se *Art and Objecthood* mi pare significativo in questo senso, è proprio perché chiarisce come i modi di "includere e sollecitare lo spettatore" delle installazioni minimaliste — antitetici all'anti-teatralità della pittura e scultura moderniste che Fried ama — mostrino, in quel preciso frangente storico, che la *teatralità* non è riducibile a un mero coinvolgimento dello spettatore nello spazio/situazione e l'*antiteatralità* a un regime di visibilità che non interpella sguardo e corpo dello spettatore, ma che si tratta, più complessamente, di due modi di immersione nel senso: il primo che si pone come *oggettualmente* immediato, il secondo come neutralizzante l'immediatezza dell'oggettualità.

Ciò avviene attraverso strategie diversificate e ogni volta specifiche, tra cui, ad esempio, per la scultura di Anthony Caro, una fruizione "sin-tattica", esplorativa. Al contrario, l'oggetto minimalista è compatto, è una *shape* internamente non articolata che sposta l'accento sulla situazione di fruizione, non nel senso che si è circondati da cose — "in fondo si è *sempre* circondati dalle cose!" puntualizza Fried —, ma che "le cose

(4) Questo il senso della citazione di Kristeva riportata da Pinotti (2020, p. 6): "A forza di frustrazioni egli indovina che in realtà si trova in un universo di segni".

sono in uno spazio *con noi*” in modo interrelato, esattamente come avviene per un ambiente immersivo di realtà virtuale:

The entire situation means exactly that: *all* of it — including it seems the beholder’s *body*. There is nothing within his field of vision (...) that declares its irrelevance to the situation, and therefore to the experience, in question. On the contrary, for something to be perceived at all is for it to be perceived as part of the situation. Everything counts — not as part of the object, but as part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood partly depends (Fried 1998, p. 155).

Invece di un ‘coinvolgimento’, Fried parla qui paradossalmente della esperienza di *esser messi a distanza* dall’opera perché il punto è proprio questo, il passaggio da un rapporto con la forma, col linguaggio anche plastico dell’opera, alla preminenza della situazione stessa di fruizione: “here again the experience of being distanced by the work in question seems crucial: the beholder knows himself to stand in an indetermined, open-ended relation *as subject* to the impassive object on the wall or floor” (Ibidem). L’esperienza di ‘incontrare’ un’opera minimalista, ad esempio in uno spazio oscuro, dice Fried, non è diversa da quella di incontrare una persona e ciò è rafforzato da tutta una serie di caratteristiche dell’arte letterale: dalla taglia “antropomorfa” delle opere, dal vuoto interno che ne fa degli involucri, dalla simmetria etc.

In fin dei conti, quella dell’oggettualità è una battaglia contro la *convenzionalità* stessa dell’arte, la quale è incompatibile con l’orizzonte di una relazione totalmente trasparente con l’oggetto; per questo l’autore definisce la *literalist ideology* un “naturalismo nascosto”, ben rappresentato dall’episodio paradigmatico di una corsa in macchina che Tony Smith compie, di notte, assieme a tre studenti su un’autostrada non ancora terminata, la New Jersey Turnpike:

Quando insegnavo alla Cooper Union, nel primo anno o due degli anni Cinquanta, qualcuno mi disse come potevo raggiungere la New Jersey Turnpike non ancora terminata. Presi tre studenti e guidai da qualche parte nei Meadows fino a New Brunswick. Era una notte buia e non c’erano luci, né indicatori di corsia, né linee, né ringhiere, né altro, se non il fondo stradale scuro che si muoveva attraverso il paesaggio delle pianure, orlato

da colline in lontananza, ma punteggiato da cataste, torri, fumi e luci colorate. Questo viaggio è stato un'esperienza rivelatrice. La strada e gran parte del paesaggio erano artificiali, eppure non si potevano definire opere d'arte. D'altra parte però, hanno fatto per me qualcosa che l'arte non aveva mai fatto. All'inizio non sapevo bene cosa, ma il suo effetto fu quello di liberarmi da molte delle mie opinioni pregresse sull'arte. Sembrava che ci fosse lì una realtà che non aveva trovato espressione nell'arte.

L'esperienza sulla strada era qualcosa di definito ma non riconosciuto socialmente. Mi sono detto: dovrebbe essere chiaro che questa è la fine dell'arte. Gran parte della pittura ha un'aria piuttosto pittorica dopo una cosa del genere. Non c'è modo di incorniciarla, devi solo farne esperienza [*there's no way you can frame it, you just have to experience it*]. (Ivi, p. 158)

Questa corsa notturna, oltre a mostrarci l'esperienza pedagogica decisamente sperimentale della Cooper Union, rivela a Smith la natura inguaribilmente convenzionale della pittura: "most painting look pretty pictorial after that"; non solo per una banale questione di scomparsa dei dispositivi di incorniciatura ("there's no way to frame it"), ma per quello che rivela la seconda parte della frase, "you can only experience it", ossia che l'esperienza è opposta alla forma artistica e non vi sarebbe anzi modo di comprenderla/esperirla nei termini — mediati e formalmente articolati — di una *forma* artistica. Si tratta, dunque, di un orizzonte esperienziale presentato come interamente *accessibile* e proprio questo è il tratto problematico per Fried (1998, p. 158):

Non c'era modo, sembra che [Smith] abbia sentito, di "incorniciare" la sua esperienza sulla strada, non c'era modo di comprenderla [*to make sense of it*] in termini di arte (...) Piuttosto 'devi solo farne esperienza' — così come accade, così com'è. (Solo l'esperienza è ciò che conta). Non si suggerisce che ciò sia problematico in alcun modo. L'esperienza è considerata da Smith come pienamente accessibile a tutti, non in linea di principio, ma di fatto, e la domanda se questa esperienza abbia avuto davvero luogo o meno non si pone.

In questi differenti termini torna la questione significativa che ci riporta ai due Narcisi: sebbene qui non vi sia propriamente oggetto, né rapporto tra realtà e immagine, bensì immersione 'diretta' in un reale totalmente trasparente, il mito resta pienamente pertinente perché ci invita

a riflettere sul suo nucleo davvero cruciale, come abbiamo visto, ossia il mantenimento o, viceversa, l'annientamento del tratto di alterità di quell'universo, di quello scarto e quella resistenza non trasparente senza la quale non vi sono le condizioni di possibilità per alcuna esperienza.

3. *Il buco*: Immergersi nel figurabile

Il buco di Michelangelo Frammartino (2021)⁽⁵⁾ presenta un'esperienza immersiva in senso fenomenologico: l'esplorazione di una grotta sconosciuta, sia per gli attori che abitano il mondo diegetico che per lo sguardo dello spettatore; ma, soprattutto, configura quell'esperienza come confronto continuo con la resistenza del reale e, anzitutto, del visibile.

Un gruppo di giovani speleologi del nord arriva in Calabria, sul Pollino, nel 1961 e scopre l'entrata di una grotta: è l'Abisso di Bifurto profondo quasi 700 metri, allora la terza grotta più profonda al mondo. Il film segue le spedizioni speleologiche all'interno del 'buco' per esplorarlo e tracciarne una mappa che viene disegnata a mano. Parallelamente, mostra la vita di un silenzioso testimone, un anziano pastore in alpeggio nella zona, una figura mite, silenziosa e senza nome che la macchina da presa segue mentre sorveglia le vacche, interagisce con loro attraverso dei vocalizzi di richiamo e poi mentre, progressivamente, si indebolisce e si spegne nella sua capanna.

Quel che è rilevante per la costruzione del "senso immerso" è il progressivo delinarsi nel film di due strategie enunciative, due tipi di sguardo cui è riconducibile la costruzione di due modi di relazione con il 'reale' che è oggetto di quello sguardo.

Il film si apre, intanto, con una inquadratura che indugia proprio sulla soglia del "buco" visto dall'interno (Fig. 1): dallo schermo completamente nero emerge progressivamente, al centro, una porzione di cielo di cui la grotta stessa diventa dispositivo di incorniciatura, lasciando letteralmente apparire la profondità illusoria dell'universo diegetico come per erosione della nera compattezza di quello che Louis Marin (2014) definisce il piano presentativo della rappresentazione.

(5) *Il buco*, regia: Michelangelo Frammartino; sceneggiatura: Michelangelo Frammartino, Giovanna Giuliani; fotografia: Renato Berta; montaggio: Benedetto Atria; produzione: Doppio Nodo Double Bind (Marco Serrecchia), Essential Filmproduktion, Société Parisienne de Production; origine: Italia, Francia, Germania; durata: 93'; anno: 2021.



Figura 1. Fotogramma tratto da *Il Buco*, Michelangelo Frammartino, 2023⁽⁶⁾.

Si apre così, sotto i nostri occhi, il mondo enunciato — cielo, erbe, rocce — da cui si affacciano per prime due placide mucche, mantenendo al contempo l'incorniciatura che marca la soglia con lo spazio d'enunciazione, quello in cui si situa lo sguardo che si affaccia a quel mondo, il nero da cui progressivamente si apre la profondità illusoria dello schermo. Questa sequenza di apertura è paradigmatica perché inscena la tensione — decisiva per le strategie immersive — tra *opacità* e *trasparenza*, della quale è però fondamentale comprendere che essa non rinvia unicamente agli effetti dei possibili tratti di riflessività che svelano i dispositivi della messa in discorso, bensì alle *condizioni di possibilità* stesse dell'immagine: quel nero che è buio ma che fa apparire, al contempo, il supporto-schermo è dimensione "originaria", nel senso in cui Louis Marin parla di ritorno all'*origine* nella pittura di Klee (2021, p. 227–236): un'origine non intesa in senso genetico ma generativo, poiché è solo grazie a quel supporto — che dovremo dimenticare per vedere l'immagine — che l'immagine può esistere, può accedere alla figurabilità. In questo senso, questi pochi minuti iniziali introducono già il lavoro di esplorazione della resistenza del visibile che il film pazientemente perseguirà. La nera compattezza della cornice è da subito dichiarata come luogo indecidibile, oscillatorio, tra qualcosa di nominabile, il "buio", e qualcosa che sfugge ad ogni nominazione perché è presentazione del mero supporto che rende possibile ogni articolazione figurativa. Marin coglie magistralmente questa zona

(6) Tutte le immagini che accompagnano l'articolo sono fotogrammi tratti dal film.

direi emersiva del senso nella sua nota analisi di un altro nero, quello dello sfondo di una *Vanitas* di Philippe de Champaigne: “Uno sfondo nero, d’accordo. Ma cosa rappresenta questo sfondo nero? Niente (...) Un niente che è una eccedenza rispetto al potere di nominazione, in cui però questo potere trova il suo impulso” (Marin 2014, p. 129).

La prima sequenza mostra dunque non solo, o non tanto, la soglia tra due mondi, ma il luogo originario che è condizione di accesso alla visibilità e da cui si disimplica, per articolazione progressiva, il mondo delle figure e dunque dei nomi, il visibile. Da qui in avanti la costruzione dello sguardo mostrerà modi radicalmente opposti di accedere a quel visibile, poiché in questo mondo al di là della soglia ci si può immergere esplorandolo faticosamente, processualmente, apertamente e strappando la sua manifestazione visiva al buio, oppure lo si può fruire come immagine ‘trasparente’ da contemplare, figurativamente stabile e, come vedremo, gerarchizzata.

È, in effetti, quel che vediamo nella sequenza-prologo prima dell’apparire del titolo. L’inquadratura mostra un cortile davanti al bar del paese dove un gruppo di persone è radunato, all’aperto, davanti a un apparecchio televisivo, per poi passare direttamente alla sequenza d’archivio in cui un giornalista sale con un montacarichi, assieme a quello che forse è un impiegato, sul grattacielo Pirelli; le sue parole chiariscono da subito che la trasparenza della struttura di vetro attraverso cui la telecamera mostra via via l’interno degli uffici garantisce anche un accesso patemico a quel mondo (rafforzato dalla posizione enunciativa di interpellazione diretta verso lo spettatore) e che quell’ascesa è anche isomorfa al ruolo sociale delle persone inquadrate (Figg. 2 e 3): “Stiamo salendo verso l’alto, verso i 132 metri del grattacielo Pirelli (...) anch’io sto lavorando, sì mi esibisco un po’ anche per farvi partecipare alle emozioni, questo è il mio compito, di portare il pubblico, i telespettatori che stanno a casa e arrivare piano piano dal livello zero ai centoventi metri (...)”. Segue il dialogo tra i due durante l’ascesa: “-Siamo al piano 25... — Chi è questa? — La dottoressa Camagni, il dottor Castellani... Ventiseiesimo piano, qui abbiamo l’ufficio conti — Qui sono tutti con l’aria condizionata no? — Sì sì, con l’aria condizionata... Adesso abbiamo il trentesimo piano, la presidenza, l’ingegner Leopoldo, il dottor Alberto, il vicepresidente... — Ecco il belvedere, si vede anche dall’altra parte, cominciamo a vedere i grattacieli in costruzione di là — Sì...”.

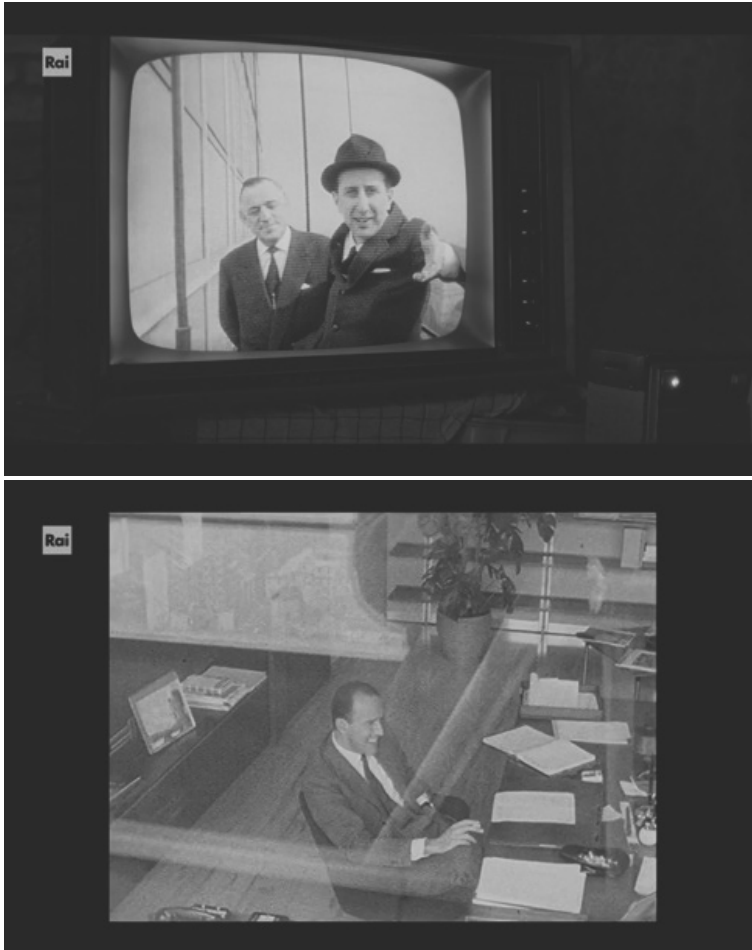


Figura 2–3. Fotogrammi tratti da *Il Buco*, Michelangelo Frammartino, 2023.

Si introduce così quella che sarà l'opposizione semisimbolica tra un mondo nel quale si ascende e uno nel quale si sprofonda⁽⁷⁾: quello in cui si sale è un mondo del tutto accessibile, spazialmente (poiché l'ascesa meccanica del montacarichi è fluida e senza sforzo) e visivamente, un mondo di vetrate trasparenti affacciate sui gradi gerarchici

(7) Il semisimbolismo in semiotica è uno dei possibili modi di relazione tra piano dell'espressione e piano del contenuto che si caratterizza per l'omologazione tra opposizioni categoriali sui due piani, cosicché le opposizioni che strutturano un certo universo, visivo o no, come alto/basso, ad esempio, veicolano a loro volta opposizioni semantiche e valoriali; su questa efficace organizzazione del senso si veda: Bertrand 1983; Calabrese 1999.

dell'“ascensore sociale” in cui tutti hanno un nome e un titolo; il prosieguo del film si dedicherà invece all'esplorazione di un altro mondo, un'esplorazione silenziosa poiché pochissimi saranno gli scambi verbali, completamente assente il registro descrittivo e pervadente l'anonimato⁽⁸⁾. Specularmente, dunque, vi è un mondo nel quale si sprofonda, la cui conformazione fisica e visiva è trattenuta in una dimensione pienamente potenziale dal buio e attualizzata processualmente e progressivamente nella sua materialità: la macchina da presa segue gli speleologi che strappano faticosamente la conoscenza materiale e visiva della grotta al buio che la protegge. All'inizio saggiano la conformazione rocciosa scandagliando sonoramente lo spazio, gettando dei sassi nella cavità e traducendo il suono di ritorno in distanza (Fig. 4); poi gettano delle fiaccole improvvisate fatte con pagine di giornali e periodici, in modo da illuminare la cavità, ma mostrandoci al contempo l'accartocciarsi dell'immaginario figurativo dell'ascesa e dei nomi propri introdotto dalla sequenza del Pirellone: icone cinematografiche e immagini pubblicitarie diventano ora utili solo in virtù del loro supporto cartaceo, sostanza mediale che, lambita o incenerita dalle fiamme, si reimpone ora sull'immagine nella combustione di quei volti (la macchina da presa ne ritroverà le spoglie più in basso, col proseguire dell'esplorazione, ad esempio quando inquadrerà un frammento annerito del volto di Sofia Loren nel fango).

Più avanti saranno le torce elettriche sui caschi delle speleologhe e speleologi a costruire dei regimi di grande intimità enunciazionale con la materia: la torcia circonda uno spazio di *figurabilità* in cui accedono a visibilità, più che le figure stabilizzate dai nomi, le masse plastiche e cangianti della materia (Fig. 5). La genealogia visiva di queste immagini è la pittura “a lume di notte” in cui la luce costruisce un rapporto intimo con la dimensione sensibile del visivo, che è anche una potente strategia di valorizzazione⁽⁹⁾ ed in cui si dispiega la bellezza di un mondo capace di darsi come luogo potenziale, dell'inatteso.

(8) Come rileva Roberto De Gaetano (2021, p. 3): “L'azione è di fatto assorbita da atti e gesti che si succedono in forma silenziosa, dedrammatizzata e al fondo impersonale, senza nessuna individualizzazione. Nessun nome proprio, neanche quello del vecchio pastore”.

(9) Come chiarisce Lucia Corrain a proposito delle strategie di valorizzazione della luce nella pittura a lume di notte del XVII secolo: “In questa nostra ricognizione tutto parla con il linguaggio del plastico: la positività della luce scaturisce dal plastico, è il ‘contenuto’ della ‘forma’” (Corrain 1996, p. 64).



Figura 4.



Figura 5.

È un processo di esplorazione aspettualmente *durativo* ma anche *imperfettivo*, nel senso di una tensione sia temporale, che figurale, immaginale. L'imperfettività temporale si esaurirà quando, nell'ultima sequenza, si vedrà inquadrato il fondo di roccia cui giunge la speleologa e che segna la fine del "buco"; ma quell'universo è imperfettivo anche perché è il luogo di *virtualità* sul cui fondo qualunque immagine può articolarsi ed emergere. E infatti, parallelamente all'esplorazione, il cartografo del gruppo

disegna una mappa traducendo in segni grafici, e in un'immagine stabile e socialmente condivisibile, quella esplorazione aptica, sintomale.

Sovente, la figura umana dell'esploratore col suo casco illuminante, si situa precisamente al confine tra le forme che emergono e il nero della pura virtualità, un "nero" che è non è solo il buio di un universo figurativo, né unicamente il nero che opacizza e rende percepibile il supporto-schermo, bensì: "l'uno e l'altro senza dubbio. L'alternanza di opacità e trasparenza si converte *là*, in quel luogo dell'opera, nella fusione ambigua dello sfondo e della superficie" (Marin 2014, p. 130). È chiaro, allora, che questo luogo del figurabile è un luogo dinamico, di *forze*: se la mappa stabilizzerà una "immagine conoscitiva", quella di una conformazione geologica che avrà un nome, essa lo potrà fare solo traducendo l'esplorazione fenomenologica del "buco"⁽¹⁰⁾, ossia "una esperienza non conoscitiva, ma che prelude alla conoscenza", la condizione di possibilità delle immagini che "nascono dal buio e da una esperienza che non le include all'inizio come elementi di conoscenza (...) per questo ci vuole tempo a farle nascere" e solo questo "può garantire vita alle immagini", coglierne il "respiro" (De Gaetano 2021). È interessante notare come ricorrono i termini della respirazione e della fluttuazione nel descrivere e nell'esplorare filmicamente quella opacità che troppo spesso è considerata statica marca metatestuale, allorché è "campo di forze" *sempre* all'opera nel visibile: "L'opacità presentativa della rappresentazione mimetica appare (...) come l'effetto di un flusso, di un ritmo, uno stato di fluttuazione che rappresenta la dimensione originaria della forma, flusso che nessun nome e nessuna figura saprebbe bloccare per produrne il concetto o bloccarne il tema" (Marin 2014, p. 136).

Una esperienza realmente 'immersiva' delle immagini consisterebbe, allora, sembra suggerire Frammartino, nel confronto con quella "realtà virtuale" delle immagini che è il luogo della loro potenzialità, la quale non risiede nell'immediatezza della "situazione", per tornare a Fried, bensì, nella loro opacità *originaria* (nel senso che abbiamo detto), nella loro figurabilità capace di irrompere in quelli che Marin (2014, p. 131) chiama "marcatori di virtualità: non figurativo o figura ma figurabilità; non nome o enunciato, nominazione o enunciazione, ma nominabilità e enunciabilità".

(10) Ai "buchi" come manifestazione materica è dedicata una parte del recente lavoro sulla relazione tra senso e materia di Patrizia Magli (2023, p. 92–102).

Riferimenti bibliografici

- BERTRAND D. (1985) *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamin, Parigi e Amsterdam.
- CALABRESE O. (1999) *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza le opere d'arte*, Protagon, Siena.
- CORRAIN L. (1996) *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Esculapio, Bologna.
- _____. (2002) "Problemi di enunciazione visiva", postfazione a Schapiro M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, 237-60.
- DAMISCH H. (1976) "D'un narcissisme l'autre", in J.B. Pontalis (a cura di), *Narcisses*, Gallimard, Parigi, 161-214.
- DE GAETANO R. (2021) *Il respiro delle immagini. 'Il buco' di Michelangelo Frammartino*, "Fata Morgana Web. Speciali Venezia 78", pubblicazione on line 29/8/2021; URL: <https://www.fatamorganaweb.it/il-buco-michelangelo-frammartino/> (ultimo accesso 28/11/2024).
- FRIED M. (1967) *Art and Objecthood*, "Artforum", 5: 12-23.
- _____. (1980) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, CA.
- _____. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, IL e Londra.
- GREEN A. e J. MORRA (2017), *50 Years of 'Art and Objecthood': Traces, Impact, Critique*, numero monografico di "Journal of Visual Culture", 16,1.
- HADOT P. (1976), "Le mythe de narcissisme et son interprétation par Plotin", in J.B. Pontalis (a cura di), *Narcisses*, Gallimard, Parigi, 127-60.
- MAGLI P. (2023), *Senso e materia: Arte contemporanea, design, architettura*, Marsilio, Venezia.
- MARIN L. (2012) *Opacità della pittura: Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, la casa Usher, Firenze-Lucca.
- _____. (2014) *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano e Udine.
- _____. (2021) *Événements de contemporanéité : Et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, a cura di A. Mengoni e X. Vert, Les Presses du réel, Digione.
- PINOTTI A. (2020) *Alla soglia dell'immagine: Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino.

Finito di stampare nel mese di febbraio del 2025
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 — 00156 Roma