

Anatomia della distanza. Racconto fantastico a più dimensioni

Daniel Blanga Gubbay

Sommario

Davanti all'immagine bidimensionale del corpo, l'occhio è catturato in un doppio movimento assimilabile alla lettura cartografica: se da un lato affonda nell'immagine per ritradurre in forme tridimensionali le semplici linee anatomiche, dall'altro si distanzia contemporaneamente da essa. L'impossibilità di un'aderenza geometrica del corpo al piano ha generato nella creazione un primo distacco che sembra ora essersi ribaltato nella fruizione. Partendo dal mito di Narciso, l'articolo indaga lo statuto di questo distacco, spazio in cui vigila sospesa l'*implicita legenda* che permette l'accesso all'immagine, e individua nella sua violazione le modalità di distruzione dell'immagine stessa.

Copyright © 2009 ITINERA (<http://www.filosofia.unimi.it/itiner>)

Il contenuto di queste pagine è protetto dalle leggi sul copyright e dalle disposizioni dei trattati internazionali. Il titolo e i copyright relativi alle pagine sono di proprietà di ITINERA. Le pagine possono essere riprodotte e utilizzate liberamente dagli studenti, dagli istituti di ricerca, scolastici e universitari afferenti al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per scopi istituzionali, non a fine di lucro. Ogni altro utilizzo o riproduzione (ivi incluse, ma non limitatamente a, le riproduzioni a mezzo stampa, su supporti magnetici o su reti di calcolatori) *in toto* o in parte è vietato, se non esplicitamente autorizzato per iscritto, a priori, da parte di ITINERA. In ogni caso questa nota di copyright non deve essere rimossa e deve essere riportata anche in utilizzi parziali.

1 L'immagine riflessa

Narciso – adagiato sulla riva di uno stagno – immerge lo sguardo nello specchio d'acqua, per perdersi irrimediabilmente nel riflesso della propria immagine: «Attonito fissa se stesso e, senza riuscire a staccare lo sguardo, rimane immobile, [...] e ammira tutto ciò che fa di lui un essere meraviglioso. Desidera senza saperlo se stesso; elogia, ma è lui l'elogiato, e mentre brama, si brama e insieme accende e arde»¹.

Nelle parole di questa *Metamorfosi* si potrebbero condensare le modalità di un'interminabile fascinazione del genere umano per la propria immagine: l'esigenza di una proiezione antropomorfa al di fuori di sé e la necessità di un proprio riconoscimento in questa nuova forma che – come un'ombra distaccatasi lentamente dal corpo – abbandona ogni volta la mano creatrice per acquistare autonomia e collocarsi a distanza di fronte allo sguardo.

Da un lato l'uomo ha assecondato questo bisogno scavando il marmo o modellando la materia, in una sorta di letterale rievocazione biblica, che potesse ogni volta far rinascere dall'informe una forma a «propria immagine e somiglianza»²; dall'altro ha teso nei secoli a rappresentare sé stesso appiattendosi nelle forme e nelle regole delle due dimensioni.

Al pari dello stagno ovidiano, ogni superficie bidimensionale è stata ed è potenzialmente destinata ad accogliere l'immagine del corpo: le pareti delle caverne come la tela, le tavole di legno così come i fogli di carta, sono saturi d'immagini antropomorfe che, pur pretendendo un maggiore o minore grado di verosimiglianza, ottengono quotidianamente lo statuto di rappresentazioni del corpo.

Cosa significa tuttavia riportare geometricamente sulle superfici bidimensionali una certa realtà? «Un pittore si sforzerebbe invano di costruire sulla sua tela un oggetto che possieda tre dimensioni, ma l'immagine che egli traccia non ne avrà mai più di due, come la sua tela»³: Henri Poincaré introduce così, tra matematica e filosofia, il problema generale della scienza della rappresentazione, sintetizzabile in questa incommensurabilità nel numero delle dimensioni, talmente evidente da vanificare in ogni caso lo sforzo di verosimiglianza di immagini antropomorfe che abbiano escluso a priori la possibilità di una terza dimensione, fondamentale per la definizione di un corpo nello spazio.

La tela stessa, così come le forme di superficie in potenza che Schapiro definisce *spazi iconici*, sembrerebbero destinati a rimanere terreni sterili alla fioritura di immagini tridimensionali: «In un paese simile, ve ne sarete resi conto, è impossibile che possa darsi alcunché di quel che voi chiamate soli-

¹Ovidio, *Metamorfosi*, III, 418-426.

²Genesi: 1, 27.

³J.H. Poincaré, *Sui fondamenti della geometria*, tr. it. di U. Sanzo, La Scuola, Brescia 1990, p. 9.

do»⁴. Attraverso queste parole inizia la descrizione di *Flatlandia, racconto fantastico a più dimensioni*, libro all'interno del quale Erwin A. Abbott – matematico ed abate inglese di fine '800 – immagina un mondo bidimensionale abitato da figure geometriche piane, completamente ignare della terza dimensione: Linee e semplici Triangoli, poligoni regolari e Circoli che scivolano nelle varie direzioni di una superficie estesa, senza poter concepire la possibilità di sollevarsi da essa. Abbott descrive questo mondo ad uso esclusivo delle geometrie, attraverso gli occhi di un Quadrato, osservatore attento della vita quotidiana e testimone d'eccezione dell'arrivo sulla Flatlandia di una Sfera, giunta con il compito di diffondere – presso il popolo a due dimensioni – il Vangelo della Terza Dimensione, rivelazione inammissibile per il Quadrato da un punto di vista geometrico ancor prima che ontologico o teologico.

È questa stessa inammissibilità a divenire il nodo al centro delle riflessioni impostate da Pavel Florenskij all'interno del suo studio sull'icona ortodossa in relazione alla pretesa superiorità della prospettiva occidentale. Florenskij focalizza il problema sull'origine e le modalità di traslazione di un corpo sul piano, individuando nella corrispondenza matematica l'unico strumento in grado di superare lo scarto generato dall'incommensurabilità tra dimensioni. «Significa riportare i punti dello spazio percepito a corrispondere con i punti di un altro spazio, in questo caso quello della superficie piana [...]. È possibile o no una simile corrispondenza?»⁵. Pur partendo dall'ipotesi base di una corrispondenza biunivoca quasi fisica – come se ogni frammento di spazio potesse essere riportato sul piano di destinazione – Florenskij distingue immediatamente il caso particolare del corpo umano, caratterizzato da una complessità di curvatura geometrica: se si fosse infatti trattato di riportare sul piano figure a loro volta piane – come ad esempio gli abitanti della Flatlandia – o composte unicamente da facce piane, si sarebbe potuta mantenere una corrispondenza perfetta tra soggetto e oggetto della rappresentazione, in una sorta di copiatura per contatto o carta carbone. Al contrario la curvatura dell'uomo ha fatto sì che esso non si potesse in alcun modo adagiare interamente al supporto, dal momento che alcuni punti sarebbero inevitabilmente rimasti sollevati dal piano: gli incavi delle costole e le sporgenze ossee, la rotondità del gomito e la complessità del volto; il corpo-soggetto della rappresentazione è un groviglio di curve indomabili, composto di punti che non possono in alcun modo adattarsi geometricamente o adagiarsi contemporaneamente su una superficie rigida, e sembra così costretto ad intrattenere un perenne rapporto di copia a distanza con la propria immagine, marcando tra sé stesso e il supporto uno scarto fisico oltre che d'incompatibilità numerica.

⁴E.A. Abbott, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, tr. it. di M. D'Amico, Adelphi, Milano 2006, p. 31.

⁵P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr. it di N. Misler, Gangemi Editore, Roma 2004, p. 11.

2 Il corpo scomposto

Analizzando come il distacco forzato dal piano generi una copia concettuale e non più reale, Florenskij prova ad aggirare il problema per assurdo, forzando la curvatura del corpo per recuperare la possibilità di una corrispondenza fisica al piano. Egli assimila questo problema all'ipotetico tentativo di riportare la totalità di un guscio d'uovo su un piano: per far aderire le diverse parti alla superficie, bisognerebbe cominciare a ridurre il guscio in frammenti; tuttavia, dato che frammenti di media grandezza rimarrebbero ugualmente incurvati e di conseguenza sollevati in alcuni punti dal piano, si tratterebbe di dover continuare a spezzare il guscio originale fino a ridurlo in minutissima polvere.

Riportare integralmente l'immagine del corpo significherebbe allo stesso modo scomporre gradualmente le curvature o disfare il corpo in direzione di un'aderenza perfetta alla superficie. Con questa premessa, Enrico Job nel 1974 realizza una sorta di testimonianza cartografica del proprio corpo⁶: «Il *Mappacorpo* è composto da circa mille fotografie. La pelle è stata disegnata suddividendola in quadrati di 4,50 cm per il corpo e 2,50 per la testa. I quadrati sono stati fotografati e ingranditi del doppio e applicati su pannelli, ricomponendo il corpo come in un gigantesco gioco di pazienza. Una pelle di uomo scuoiato: un animale ridotto a tappeto. L'intenzione del *Mappacorpo*, come quella di qualsiasi mappa, è di costringere a un'unica dimensione ciò che è vivo, e quindi agisce contro la doppia dimensione spazio-tempo»⁷.

Il corpo è costretto in una sorta di reticolo di meridiani e paralleli, scomposto e riprodotto scientificamente sulle tessere di un mosaico fotografico che ha potuto rimanere fedele alle due dimensioni. I frammenti di corpo si sono ridotti per raggiungere una curvatura approssimabile allo zero, rispondendo così alle indicazioni elencate da Florenskij: «ridurlo ad una polvere infinitamente sottile e, dopo averla minuziosamente rimescolata, spargerla sul piano di rappresentazione, finché della sua primitiva struttura non resti nemmeno il ricordo, oppure sezionarlo in una quantità di strati tale che non rimanga nulla della forma»⁸. In questo secondo procedimento elencato da Florenskij – la sovrapposizione di sezioni infinitesimali che a differenza del *Mappacorpo* restituiscano informazioni su ogni punto del corpo dall'involucro alle viscere – sembrano risuonare le parole della Sfera di Abbott, nell'impossibile tentativo di spiegare al Quadrato della Flatlandia la propria natura: «Io non sono una Figura Piana, ma un Solido. Voi mi chiamate Circolo; ma in realtà io non sono un Circolo, bensì un numero infinito di Circoli, di dimensioni

⁶Vd. Figura 1, p. 12.

⁷E. Job, "Il mappa corpo", in L. Vergine, *Body Art e storie simili*, Skira editore, Milano 2000, p. 119.

⁸P. Florenskij, *op. cit.*, pp. 120-121.

varianti da un Punto a un Circolo di venticinque centimetri di diametro, posti l'uno sull'altro»⁹.

Nonostante gli sforzi della Sfera, l'immagine del numero infinito di Circoli che si forma nella mente del Quadrato sarà più vicina alla lettura che alla visione del solido: singoli *frame* di geometri piane o di corpo scomposto che andrebbero nuovamente messi in relazione tra loro, e dai quali sarà possibile ricostruire – solo a posteriori e nella mente di chi guarda – la forma del corpo a cui appartenevano. Sono forme di scomposizione contro le quali si sarebbe pronunciato Lessing, nella sua contestazione alle immagini pittoriche legate ad una fruizione dilatata nel tempo e rubata alla poesia: «dal primo sguardo – sottolineava nel *Laocoonte* – dipende l'impressione più importante, e se esso ci costringe a faticose riflessioni e congetture la nostra brama d'essere commossi si raffredda»¹⁰. Parole il cui eco sembra ancora risuonare in Florenskij, nelle riflessioni su come nella forzatura del corpo al piano – pur in grado di restituire geometricamente una buona aderenza tra rappresentato e rappresentazione – venisse a mancare addirittura in ricordo della primitiva struttura. Narciso sarebbe così impossibilitato a perdersi nell'ammirazione di sé, se il suo riflesso fosse spezzato in un arcipelago di piccole – per quanto fedeli – riproduzioni bidimensionali del proprio corpo da ricostruire attraverso le faticose riflessioni denunciate da Lessing: se «rappresentare lo spazio sul piano è possibile – potrebbe concludere Florenskij – non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato. Ma invece è proprio la forma, e soltanto la forma, che interessa l'arte figurativa»¹¹.

Il corpo non ha così potuto adagiarsi sul piano della rappresentazione o stendere la propria pelle facendo aderire le zone più incavate, ma – mantenuto intero e distaccato dal piano – deve effettuare questa sorta di viaggio perpetuo per riportare ogni proprio punto sulla superficie piana di destinazione, così come ogni punto del corpo di Narciso, attraversa idealmente l'aria per trovare una propria corrispondenza sullo specchio d'acqua, sul quale costruire infine – assieme a tutti i punti fratelli – una rappresentazione infedele ma verosimile del corpo d'appartenenza.

3 Cartografia di un viaggio

Nel momento in cui il corpo si distacca dalla superficie, sacrificato al mantenimento di questa forma unica immediatamente riconoscibile, cosa ne è dello spazio emerso tra il soggetto e l'oggetto della rappresentazione, attraverso il quale i punti sembrerebbero viaggiare secondo una precisa destinazione?

La cartografia si basa su questa costante relazione tra i punti di un oggetto complesso, e la riduzione degli stessi punti all'interno di un singolo sistema

⁹E.A. Abbott, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰G.E. Lessing, *Laocoonte*, tr. it. di M. Cometa, Aesthetica edizioni, Palermo 2003, p. 56.

¹¹P. Florenskij, *op. cit.*, p. 121.

cartesiano, nel tentativo – che la separa dai comuni testi descrittivi – di restituire in un'unica immagine la visione d'insieme di una regione. A differenza della rappresentazione artistica della forma del corpo, la disciplina cartografica ha costantemente accostato alla pratica una forte trattazione teorica che potesse dare validità alle informazioni geografiche su supporti piani, e che diviene ora strumento nel tracciare un racconto geometrico dell'immagine antropomorfa.

Prendendo avvio dalle cause di nascita e dalle modalità di relazione esistenti tra la carta e il territorio rappresentato, emerge come la necessità di «rappresentare mediante disegni un territorio più o meno esteso sia stata avvertita dall'uomo già in tempi antichissimi, quando piccoli clan o gruppi presero possesso definitivo di lembi di terra»¹²: la scienza cartografica nasce così innanzitutto come esigenza di rilevazione di un territorio noto, muovendo da un'idea di dominio territoriale per sviluppandosi successivamente attraverso i modelli egizi di tipo catastale.

È tuttavia la tradizione greca ad inserire per la prima volta la cartografia in un sistema di segni convenzionali, inaugurato con la linea mediana – o *diafragma* – che Dicearco da Messina traccia sulla carta nel IV secolo a.C., come una sorta di moderno parallelo che intrattenga una relazione di distanza con ogni importante località. Questa prima linea segna nella prassi cartografica l'inizio di una fondamentale convivenza tra l'elemento astratto e il concreto, sorta di equilibrio obbligato su cui si basa ogni mappa e relativa lettura, stretta tra il reticolo di carattere geometrico e il riferimento obbligato al mondo reale.

A partire dalla mappa di Dicearco, si svilupperanno un insieme di segni astratti sempre più fitti che andranno ad imprigionare via via il territorio: se Eratostene da Cirene nel III a.C. secolo si limiterà a tracciare le parallele al diafragma – e i meridiani unicamente in corrispondenza di località particolari – sarà Claudio Tolomeo nel II sec d.C. a completare le maglie attorno al globo terrestre e far nascere al contempo la geografia come disciplina teorica, analizzando la teoria cartografica come proiezione della sfera sul piano.

In questo modo, a partire da Tolomeo, si compie una duplice elaborazione, prima proiettiva e poi rappresentativa: posizionamento del reticolo sulla sfera terrestre e ri-posizionamento dello stesso reticolo sul piano, permettendo così di riportare sulla superficie i singoli punti che, uniti tra loro, vadano a restituire informazioni su un territorio pur obbligatoriamente e deformato rispetto all'originale. Se i meridiani vengono aperti, perdendo la convergenza ai poli, e i paralleli si assestano tutti su una stessa misura, l'immagine perderà la forma originale in virtù di una completezza unica, ma potrà essere rappresentativa in quanto deformato secondo procedimen-

¹²C. F. Capello, M.L. Chionetti, *Elementi di cartografia*, a cura di Giappichelli, Torino 1960, vol I, p. 20.

ti noti, e accostata ad una legenda che permetterà di risalire dalla carta rappresentante all'oggetto rappresentato.

Sul versante artistico, *Il disegnatore della donna sdraiata*¹³ di Dürer sembra emblematico – all'interno di questo tentativo di riflessione sulla traduzione bidimensionale del corpo – come caso di *mise en abîme* della rappresentazione, o riproduzione di una modalità di riproduzione del corpo nelle due dimensioni. L'esperienza di Dürer è innanzitutto da inserire a cavallo tra il XV e XVI secolo, momento in cui la scoperta delle Americhe dà l'avvio ad un incremento dello studio cartografico senza precedenti: l'intero '500 è caratterizzato da una notevole produzione scientifica ed artistica di mappe (che coinvolgerà lo stesso Dürer nella realizzazione nel 1515 delle Carte del cielo del Cardinal Matteo e nella collaborazione con Johann Stabius alla costruzione di mappamondi), che trova il proprio apice nel 1570 nella pubblicazione ad Anversa del *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, primo atlante moderno suddiviso in settanta mappe.

Nella celebre incisione di Dürer, il disegnatore è concentrato sul proprio foglio, sul quale si appresta a disegnare l'immagine di una donna sdraiata al di là di un prospettografo, strumento composto da una cornice e da una serie di cavi verticali e orizzontali, tesi a disegnare una maglia ortogonale attraverso la quale l'immagine possa essere suddivisa. In primo luogo questo strumento abita e sottolinea a tutti gli effetti lo spazio che si era venuto a creare tra soggetto e oggetto: distanzia il corpo e imprigiona quest'ultimo all'interno di una visione inquadrata, quasi a ridefinire la cornice come prigione o boccascena di un miniaturizzato *Theatrum Orbis Terrarum*. Se «l'universo cartografico traduce una presa di potere visuale e politica sul mondo»¹⁴, il prospettografo incatena il corpo a distanza dal piano, inaugurando un nuovo possesso visuale su un oggetto già precedentemente conosciuto nell'esperienza.

In secondo luogo esso rappresenta l'elemento astratto che – al pari dei meridiani e paralleli – è stato inserito nel rappresentato affinché l'immagine potesse essere domata dalla ragione. Sul foglio a cui sta lavorando il disegnatore sono riprodotte le stesse linee ortogonali e, presumibilmente, le porzioni di corpo suddivise nei vari quadrati da esse generate. Oltre ad essere posizionato tra corpo e piano, il prospettografo è stato ri-posizionato – con un abile ribaltamento tolemaico – tra l'immagine bidimensionale e lo sguardo. Il disegno del disegnatore vive così in equilibrio all'interno di quella convivenza tra il segno astratto e il corpo concreto della donna che ha caratterizzato la trasposizione e fruizione cartografica di ogni territorio a partire da Dicearco. Assume un senso nuovo il suo stesso termine *diafragma*: è il segno che attraversava linearmente la terra, ma che al tempo stesso può ora essere considerato un diaframma posto *tra* lo sguardo e il territorio rap-

¹³Vd. Figura 2, p. 13.

¹⁴C. Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Galilée, Paris 1996, p. 35.

presentato, o l'insieme delle linee prospettiche quali veicolo necessario allo sguardo per ricostruire il corpo nell'immagine.

In terzo luogo, a disegno ultimato – e all'evaporare del reticolo prospettico – quest'ultimo sarà ancora richiamato alla mente dalla tipologia di deformazione che il corpo espone nelle due dimensioni. Lentamente – in base allo scarto esistente tra il corpo conosciuto nell'esperienza e la sua rappresentazione deformata – si è assimilato lo specifico *diafragma* con cui è costruita l'immagine: esso non ha più bisogno di essere visibile sul foglio ma rimane presente sotto forma di un'*implicita legenda* che rimane sospesa davanti all'immagine permettendo l'accesso ad essa. Spariscono i meridiani o le linee prospettiche che hanno deformato il corpo, ma rimangono intuibili quali invisibili guide indispensabili alla lettura dell'immagine: l'occhio riconosce così il corpo unicamente se lo riconosce – o se si riconosce culturalmente – nelle leggi in base alle quali è stato trasportato sul piano.

Come una mappa potrebbe rimanere un insieme di segni privi di senso e di connessione con il territorio, così il mancato riconoscimento dell'*implicita legenda* – o dell'insieme di queste regole ottiche e filosofiche – sbarrerebbe allo sguardo il riconoscimento di un corpo già conosciuto nell'esperienza: se Narciso non possiede e non riconosce la propria immagine è allora prima di tutto perché non riconosce il *diafragma* dello stagno, ma lo oltrepassa con lo sguardo per focalizzarsi unicamente sull'immagine riflessa, unico fuoco misterioso in cui perdersi.

4 Lo sguardo sospeso

«Disponi il corpo (umano) che vuoi ritratte abbastanza lontano: fagli assumere la posizione che credi. Retrocedi e metti il tuo occhio sull'oculare O per verificare se la posa ti piace ed è quella che desideri»¹⁵: ciò che emerge negli scritti di Dürer è la necessità di salvaguardare una precisa distanza e con essa lo spazio tra l'immagine e lo sguardo in cui sembra dimorare l'*implicita legenda*. Se già il primo termine cartografico moderno *Theatrum* (da *thèa*, il guardare o la vista) sembrava presupporre uno sguardo distanziato, la cartografia – pur nascendo come scienza tattile che percorresse fisicamente il territorio e costeggiasse i continenti – si è sviluppata successivamente come pretesa di uno sguardo obiettivo da una punto posto ad un'estrema distanza tendente all'infinito. Come la Sfera tentava di spiegare al Quadrato, «più io mi sollevo, più mi allontano dal vostro Pianeta, e più vedo»¹⁶, allo stesso modo il disegnatore crea ora il mondo mantenendosi a una precisa distanza da esso e ricalcando in maniera ancora più fedele le modalità di una nuova creazione biblica: egli si assesta ed impone ogni volta allo sguardo una pre-

¹⁵A. Dürer, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt: in Linien Ebnen vo gantzen Corporen*, Nurnberg, 1525, seconda ed., 1538.

¹⁶E.A. Abbott, *op. cit.*, p. 122.

cisa distanza, in relazione a quella precedentemente creata tra il corpo e il piano.

Se infatti è la curvatura indomabile del corpo ad aver marcato il primo spazio inviolabile che sarebbe inevitabilmente rimasto tra alcuni punti del rappresentato e il piano, esso si è progressivamente allargato a piacere, affinché tra i due elementi il disegnatore potesse inserire un dispositivo della visione che ne permettesse ogni volta la riduzione ad immagine unica.

Nell'ipotesi in cui il corpo avesse potuto stendersi sul piano, sarebbe forse venuto meno questo spazio, necessario ora a giustificare l'inserimento di regole ottiche-teologiche che possano colmare quest'impossibilità di rappresentazione. «Uno iato – lo descriveva Florenskij – scavalcato una prima volta dall'intelletto creativo del pittore, e poi dall'intelletto che riproduce creativamente in se stesso il quadro»¹⁷: uno iato fisico presente tanto nella creazione (la donna deve stare lontana dal prospettografo) che nella fruizione (l'occhio deve allo stesso allontanarsi dal quadro per essere guidato dalle linee prospettiche), e che si è cristallizzato in precise regole di distanza, da quella geometrica della fruizione prospettica a quella zenitale tipico dei miniaturisti persiani che «non cercano di disegnare il mondo che vedono con i loro occhi, ma il mondo che vede Allah»¹⁸.

Ora, se è questo preciso spazio di distacco a mantenere riconoscibile la *legenda* del dispositivo, si crea nella fruizione una sorta di regime scopico della distanza, che se venisse violato rischierebbe di distruggere l'immagine riducendola a linee di una deformazione non più riconducibile al corpo d'origine. In che modo dunque, l'occhio entra dunque in relazione con l'inaccessibilità di questo spazio?

Lo sguardo, nella fruizione cartografica, affonda nelle vie e trasporta con sé il peso dell'intero corpo: l'occhio diviene corpo (in una sorta di *Verkörperung*) e percorre come un *flâneur* le vie del territorio rappresentato. Al tempo stesso, tuttavia, esso si deve mantenere sollevato per poter avere costantemente una visione d'insieme che permetta di non perdersi nel dedalo delle vie rappresentate. È uno sguardo sospeso che si avvicina al reticolo di vie, dominandolo ma senza precipitare in esso: l'occhio affonda nell'immagine, ma la possiede nella sua interezza nel momento in cui, contemporaneamente, si distanzia da essa.

Allo stesso modo lo sguardo scruta l'immagine bidimensionale e – percorrendone le membra – ritraduce in corpo i segni appiattiti; ma immediatamente sospende lo sguardo a una certa distanza, in modo da non perdersi completamente nell'immagine e poter ancora riconoscere la *legenda* o le linee guida del dispositivo che ha permesso la sua formazione.

¹⁷P. Florenskij, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸O. Pamuk, *Il mio nome è rosso*, tr. it. di M. Bertolini e S. Gezgin, Einaudi, Torino 2005, p. 231.

La fruizione cartografia prevede così un doppio movimento, «l'essere assorbito tipico dello sguardo dettagliato e miniaturizzato, e il corrispettivo di un'estetica dell'indifferenza e del distacco»¹⁹. Come il disegnatore di Dürer strizza gli occhi per scrutare il particolare, pur di non avvicinarsi e infrangere lo spazio del prospettografo, così l'occhio tende a scavare nel dettaglio mentre se ne allontana, per non infrangere lo spazio destinato al dispositivo che ha reso possibile la de-formazione dell'immagine: correre con lo sguardo verso il punto di fuga ma non oltrepassare la posizione oltre il quale la prospettiva si distorce; ammirare il dettaglio ma non perdere la visione divina d'insieme della miniatura; posare le labbra sull'icona ma rimanere punto di fuga dello sguardo severo dei santi ortodossi.

La lettura dà corpo all'immagine e convive al tempo stesso con il timore per una sua dissoluzione: è un essere distaccati ed assorbiti nell'oggetto della visione, un doppio movimento che trascina la modalità cartografica della visione in una sorta di vertigine. Se Alfred Hitchcock in *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), dona allo spettatore la sensazione di vertigine del protagonista, coniugando contemporaneamente una carrellata della macchina da presa all'indietro con un vorticoso zoom in avanti, ora lo sguardo è preso in questa stessa oscillazione nel tentativo di dare carne al dipinto e, contemporaneamente, mantenersi a distanza, vigile sulle regole utilizzate per la deformazione del corpo.

Narciso ha necessitato così di mantenersi distaccato dalla propria immagine, catturato nella morsa di un doppio movimento di presa di possesso e distanziamento: una vertigine interminabile che coglie perennemente il suo sguardo in questa doppia necessità e che lo attraversa nell'ardere d'amore per sé stesso.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, Narciso muore a riva – sfinito dall'indifferenza dell'immagine amata – senza infrangere completamente il pelo l'acqua, pur avendo a lungo continuato ad avvicinarsene nel tentativo di conquistare l'amato riflesso. Narciso non tocca l'immagine, come se il suo doppio si ritraesse di continuo al grido di *Noli me tangere*: se Stoichita – sottolineando la presenza di questo imperativo nella storia delle immagini – nota come toccare l'opera «significherebbe farla regredire allo stadio di oggetto, attentare alla sua esistenza, che appartiene all'ordine dell'immaginario»²⁰, la distanza stessa diviene, attraverso il dispositivo, vero custode di garanzia dell'esistenza dell'immagine.

Probabilmente allora, se Narciso si dispera e piange nel non possedere la propria immagine, ma al tempo stesso non tenta mai fino in fondo di afferrare l'amato, è prima di tutto perché violando quella distanza necessaria – prima ancora di rischiare di morire annegato, come alcune versioni fanno

¹⁹C. Buci-Glucksman, *op. cit.*, p. 38.

²⁰V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, tr. it. di B. Sforza, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 9.

terminare il mito – avrebbe increspato l’acqua e distrutto in un solo gesto, il *diafragma* e l’immagine bidimensionale su cui aveva proiettato la totalità dell’amore per sé stesso. Come una persona che talmente ama, da preferire abbandonare l’amato piuttosto che vederlo morire, Narciso muore lasciando intatta la propria immagine, riuscendo unicamente ad affermare: «Oh, potessi staccarmi dal mio corpo! Desiderio inaudito per uno che ama: vorrei che la cosa amata fosse più distante»²¹.

²¹Ovidio, *Metamorfosi*, III, 466-467.

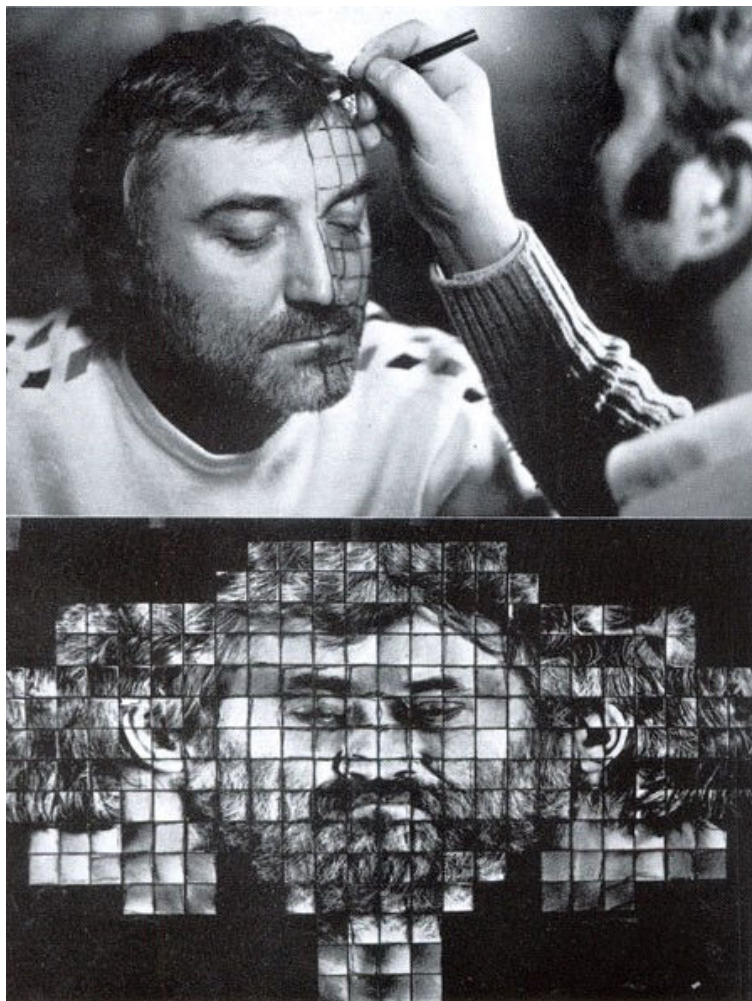


Figura 1: Enrico Job, *Il Mappacorporo*, 1974



Figura 2: Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna sdraiata*, ed. 1538