laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO

a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

Francesca Guidotti

Planet Earth is blue and there's nothing I can do. Memorie dell'era spaziale

1. All'ombra del disastro

L'immagine bluastra della terra vista dall'oblò di una navicella è forse l'icona più nota, e più trasversalmente inclusiva, di quell'era spaziale che ebbe grande rilevanza simbolica nel periodo della guerra fredda. A partire dal lancio della navetta sovietica *Sputnik 1*, avvenuto il 4 ottobre 1957 [Fig. 1], l'esito di ogni missione astronautica sanciva la supremazia momentanea di uno dei contendenti, consegnando all'immaginario collettivo la figura dell'eroe nazionale o del martire, perché il disastro era sempre in agguato.
Se nel caso della cagnetta Laika – il primo animale lanciato nello spazio il 3 novembre 1957 a bordo della sonda *Sputnik 2* [Fig. 2] – il rientro sulla terra non era neppure previsto, in altre occasioni esso fu particolarmente travagliato, come accadde per le missioni *Mercury* di John Glenn e Scott Carpenter (20 febbraio e 24 maggio 1962),[1] entrambe funestate da gravi problemi nella fase conclusiva, o per lo sfortunato viaggio spaziale della navicella *Apollo 13* (aprile 1970) durante il quale, in seguito al verificarsi di un'esplosione a bordo, gli astronauti rischiarono di morire soffocati [Fig. 3].[2]

---

[1] John Glenn, il primo americano nello spazio, al rientro rischiò di morire per una presunta disfunzione dello scudo termico. Scott Carpenter, per un guasto, dovette comandare manualmente il viaggio di ritorno; la navicella atterrò ad oltre 300 km dall'imbarcazione addetta al recupero.

[2] La missione Apollo 13 è stata rievocata prima da Lovell e Jeffrey (1994) e poi nel film di Ron Howard (1995).

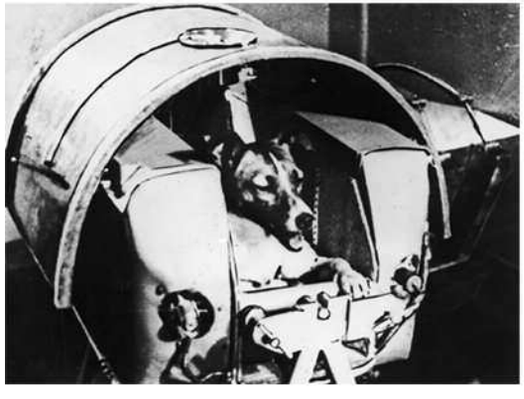


Fig. 1, *in alto*:
Lancio del satellite *Sputnik 1* dal cosmodromo di Baikonur (4 ottobre 1957).

Fig. 2, *al centro*:
Laika lascia la Terra a bordo dello *Sputnik 2* (3 novembre 1957).

Fig. 3, *in basso*:
Rientro della missione *Apollo 13*.

Fig. 4, *in alto*:
Incendio nella base sovietica di Baikonur (24 ottobre 1960).

Fig. 5, *in basso*:
Esplosione dello *Space Shuttle Columbia* (1 febbraio 2003).

Nello spazio, ogni guasto o errore può essere fatale: il velivolo corre il rischio di esplodere in volo, oppure di schiantarsi sul suolo terrestre, o ancora di perdersi nel cosmo senza possibilità di ritorno, consegnando i propri occupanti a una lenta morte per assideramento e asfissia. D'altro canto la storia della conquista spaziale è costellata, oltre che da salvataggi *in extremis* e da incidenti evitati per un soffio, anche da sciagure e disastri contro cui nulla è valso, come l'incendio che divampò il 24 ottobre 1960 nella base sovietica di Baikonur e che costò la vita a 189 persone [Fig. 4], o le più recenti esplosioni di navette *Shuttle* in fase di decollo o atterraggio [Fig. 5].[3]

[3] Il 28 gennaio 1986 lo *Space Shuttle Challenger* esplose 73 secondi dopo il lancio dalla base di Cape Canaveral. Il giorno 1 febbraio 2003 lo *Space Shuttle Columbia* si disintegrò durante la fase di rientro nell'atmosfera terrestre. In ambedue i casi non vi furono superstiti.

Fig. 6, *in alto*: Resti dell'astronave *Apollo 1*.

Fig. 7, *in basso*: Funerale di stato con esibizione dei resti dell'astronauta Komarov (26 aprile 1967).

In questa tragica successione di catastrofi l'anno cruciale è certamente il 1967, considerato come l'*annus horribilis* dell'astronautica. Nell'arco di pochi mesi, sia gli statunitensi sia i sovietici piansero le loro vittime: il 27 gennaio Virgil Grissom, Edward White e Roger Chaffee rimasero uccisi nell'incendio della navetta *Apollo 1* presso la base di Cape Kennedy [Fig. 6], mentre il 23 aprile il cosmonauta Vladimir Komarov morì al rientro dell'astronave *Sojuz 1* [Fig. 7].
Il 1967 è un anno cruciale perché, in quel momento politico, cinque anni dopo la Crisi di Cuba, quando l'apocalisse atomica era incombente e appariva strettamente intrecciata alle sorti della gara spaziale, la tragica fine degli astronauti avrebbe potuto indurre a un ripensamento globale, che però non ci fu. Due anni dopo l'uomo sarebbe sbarcato sulla Luna proprio a bordo di un'altra navetta *Apollo*: l'unico scarto tra il trionfo e la catastrofe è segnalato dal numero di serie del velivolo.

Feature Index

The Huntsville Times

Where Progress...

Covers The Valley!

HUNTSVILLE, ALABAMA, WEDNESDAY, APR. 12, 1961

Man Enters Space

'So Close, Yet So Far,' Sighs Cape

U.S. Had Hoped For Own Launch

Soviet Officer Orbits Globe In 5-Ton Ship

Maximum Height Reached Reported As 188 Miles

Hobbs Admits 1944 Slaying

VON BRAUN'S REACTION:

'To Keep Up, U. S. A. Must Run Like Hell'

Fig. 8: Yuri Gagarin, il primo uomo nello spazio (*The Huntsville Times*, 12 aprile 1961).

A posteriori è stata poi persino messa in dubbio l'autenticità delle missioni di maggior successo: l'impresa memorabile di Gagarin, che per primo volò nello spazio il 12 aprile 1961 [Fig. 8], è stata definita da alcuni come una falsa notizia, divulgata per depistare l'attenzione del pubblico da un precedente insuccesso (Nemere 1990); analogamente, si è notato come l'allunaggio del luglio 1969 sia documentato da filmati e fotografie [Fig. 9] così pieni di anomalie da sembrare contraffatti (Lheureux 2003, Hawkins 2004).
Offuscati dal sospetto della mistificazione, oppressi da una fama troppo subitanea e ingestibile o, più semplicemente, colpiti dal "mal di spazio", molti astronauti sembravano condannati alla soffe-

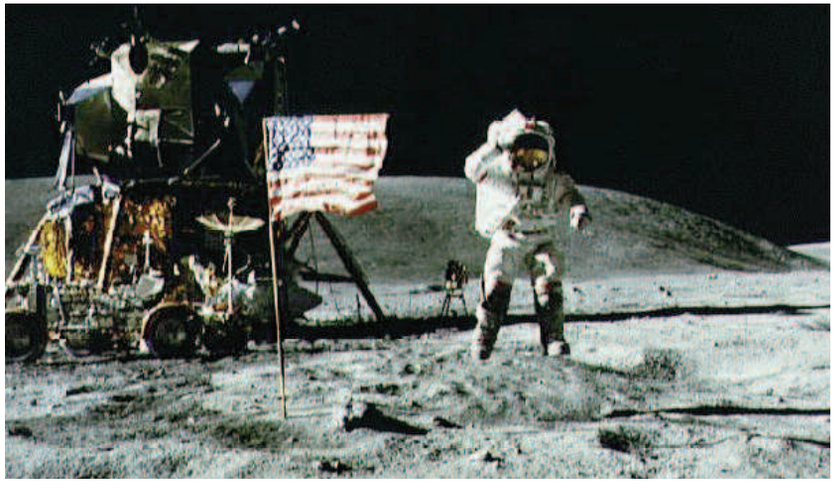


Fig. 9: Immagine ufficiale dell'allunaggio (20 luglio 1969).

renza. La cronaca li aveva resi personaggi carismatici, investiti di aspettative e valenze plurime, tanto ambiziose da risultare spesso soverchianti per i loro depositari (Wilford 1994; Newman, Dunn 1994; Burgess, Doolan, Vis 2003).
Dopo il suo primo e unico viaggio spaziale, Yuri Gagarin ebbe seri problemi di alcolismo; divenuto istruttore aerospaziale e collaudatore di aerei, morì in circostanze misteriose il 27 marzo 1968, in un incidente di volo (Doran, Bizony 1998). Dei ventuno astronauti che parteciparono alle missioni lunari Apollo, molti, in seguito, hanno avuto una vita infelice. Colpito da una grave crisi depressiva, Edwin "Buzz" Aldrin si è dovuto sottoporre per anni a cure psichiatriche (Aldrin 1973); Alan Bean soffriva di terribili incubi notturni;[4] Edgar Mitchell, dopo aver attraversato un periodo di sconforto e tormento esistenziale, si è dedicato alla parapsicologia

[4] In seguito Bean ha abbandonato la NASA per dedicarsi alla pittura ad olio, raffigurando ciò che ha visto nel suo viaggio spaziale. Egli ha personalmente illustrato un volume di memorie (Bean, Chaikin 1998).

Fig. 10:
Alan Shepard gioca a golf sulla Luna (febbraio 1971).

compiendo esperimenti di percezione extrasensoriale.[5] David Scott è stato travolto da uno scandalo per aver portato nello spazio alcuni francobolli da rivendere poi a caro prezzo (Burgess, Doolan, Vis); Alan Shepard, divenuto celebre, nel bene e nel male, per la sua esibizione golfistica sulla Luna [Fig. 10], al rientro ha vissuto con disagio la propria notorietà;[6] Harrison Schmitt ha abbandonato la NASA per intraprendere la carriera politica sull'onda della sua popolarità, ma l'esperienza si è conclusa dopo alcuni anni con la mancata rielezione e l'oblio.[7]

[5] Nel 1973 Mitchell ha fondato l'*Institute of Noetic Sciences* con l'obiettivo di compiere ricerche nella natura della coscienza. È anche co-fondatore dell'*Association of Space Explorers*, a cui possono aderire coloro che hanno compiuto viaggi nello spazio. Mitchell ha anche pubblicato due volumi (1974; 1996).

[6] *First American in Space. Pioneer of the space age. Alan Shepard Interview*, http://www.achievement.org/autodoc/page/she0int-4.

[7] Schmitt, Senatore dal 1977 al 1983, non è poi più stato rieletto. Ha pubblicato un volume sull'esplorazione spaziale (2005).

L'astronauta, morto in missione o sopravvissuto con i propri turbamenti, è icona di un'epoca complessa e contraddittoria che ha fatto della tragedia – globale o individuale, reale o paventata – la propria cifra esistenziale.

2. Una scelta tutta inglese

Rispetto all'inarrestabile competizione aerospaziale la Gran Bretagna, benché allineata con il Blocco Atlantico, storicamente si è sempre collocata in una posizione marginale, che ha certamente favorito l'adozione di uno sguardo maggiormente distaccato e, almeno in parte, critico. Il Regno Unito ha infatti scelto di non aderire ad alcun programma finalizzato al volo umano nello spazio e, per questa ragione, nessun cittadino britannico, in quanto tale, avrebbe potuto partecipare alle missioni della NASA viaggiando su una navetta *shuttle*. Solo il 18 maggio 1991 l'inglese Helen Sharman ha raggiunto la stazione spaziale orbitante MIR a bordo di una navicella russa, la *Soyuz TM-12* [Fig. 11]; altri sudditi britannici hanno compiuto voli astronautici grazie alla loro doppia cittadinanza che li rendeva, almeno nominalmente, reclutabili in quanto statunitensi.[8] Che si trattasse di collaborare con i sovietici o di dichiararsi cittadini americani, per gli inglesi partecipare alle missioni spaziali era dunque possibile solo a patto di esibire un'identità nazionale spuria o, quanto meno, contaminata con l'alterità.
La scelta britannica della marginalità (non già della neutralità) – una scelta consapevole, e ribadita negli anni – sembra aver contribuito all'esplicarsi di una maggiore libertà immaginativa. Non è quindi casuale che, alla fine degli anni Sessanta, la rappresentazione del disastro spaziale abbia interessato diversi settori dell'arte e

[8] Ricordiamo gli astronauti Michael Foale, Nicholas Patrick e Piers Sellers, britannici in possesso di una seconda cittadinanza americana.

Fig. 11: L'astronauta inglese Helen Sharman tra i cosmonauti russi Anatoly Artsebarsky e Sergei Krikalev dopo la missione *Soyuz TM*-12 (Baikonur, 18 maggio 1991).

della cultura inglese, a partire dalla narrativa fantascientifica. Del resto in quel periodo la fantascienza viveva una intensa stagione di rinnovamento proprio grazie alla *New Wave* britannica, una corrente letteraria sviluppatasi intorno alla rivista "New Worlds" diretta da Michael Moorcock. Scrittori come James Graham Ballard e Brian W. Aldiss, in aperta rottura con il passato, si proponevano di sperimentare, di reinterpretare criticamente le formule e i *cliché*: allo spazio siderale si sostituiva l'*inner space*, l'insondabile complessità della psiche, capace di cogliere e amplificare le contraddizioni esistenti.
Negli stessi anni in cui l'uomo si preparava a sbarcare sulla luna, l'immaginario catastrofico trovava diretta espressione anche nella musica pop e nel cinema contemporaneo. Accanto alla raffigurazione del viaggio interplanetario compariva quella della sciagura,

della missione conclusasi tragicamente perché, in ultima analisi, compromessa fin dall'inizio dalle molte e ineludibili complicazioni, difficoltà materiali e contraddizioni ideologiche che la retorica ufficiale poteva forse nascondere, ma non certo cancellare. Notevole è l'impatto sonoro e visivo del disastro, che è penetrato in profondità nell'immaginario contemporaneo, fertilizzandolo con le proprie ceneri.

3. Odissee nello spazio, tra cinema e musica

Collocare *2001: Odissea nello Spazio* (1968) nell'ambito della cultura inglese può apparire arbitrario in quanto il film è il risultato di un lavoro collaborativo, protrattosi per quattro anni, tra il regista statunitense Stanley Kubrick e lo scrittore inglese Arthur C. Clarke, che all'epoca era già emigrato nello Sri Lanka, dove restò sino alla fine dei suoi giorni. Vi sono però ragioni precise e, a mio avviso, ineludibili a conferma di questa collocazione, se la intendiamo in un senso più ampio e pertinente di quello meramente biografico.
Clarke, che occupa indubbiamente un posto di primo piano nella fantascienza britannica, ha sempre continuato a rapportarsi e a dialogare con gli altri autori inglesi, intrattenendo numerose amicizie e frequentazioni (Moorcock 2008). Benché sia stato considerato dai fautori del movimento New Wave come uno scrittore tradizionale, lontano da ogni sperimentalismo,[9] ha pubblicato alcuni suoi racconti sulla rivista "New Worlds", che aveva contribuito a fondare.[10]

[9] Moorcock (2008) ha raccontato di aver assistito alla proiezione di *2001: Odissea nello Spazio* insieme a Ballard e Aldiss: nessuno di loro avrebbe particolarmente apprezzato il film.

[10] Nel 1936 Clarke aveva contribuito alla nascita della fanzine, inizialmente denominata *Novae Terrae*. In seguito pubblicò sulla rivista "New Worlds" anche nel periodo in cui Moorcock ne era il direttore (Moorcock 2008).

Quanto a Kubrick, è noto che egli si trasferì in Inghilterra per girare *Lolita*, nel 1962, confidando nel fatto che la legislazione britannica era meno restrittiva di quella statunitense in materia di censura. Vi rimase poi indefinitamente, confermando la scelta per motivi cinematografici: *2001* venne inizialmente filmato negli studi di Shepperton, gli unici sufficientemente ampi da poter comodamente ospitare il cratere lunare Tycho; poi, nel gennaio 1966, la produzione si spostò negli MGM-British Studios a Borehamwood (Schwam 2000: 5).
Per Clarke e Kubrick, dunque, il legame con la cultura britannica è frutto di un posizionamento consapevole, tanto più significativo in quanto corrisponde a precise scelte artistiche. Nello specifico, mi sembra che il film *2001* sia molto vicino, per ragioni tematiche ed estetiche, alla fantascienza britannica *New Wave*; ricordiamo infatti che Kubrick ne volle fare "una esperienza visiva, non verbale", capace di parlare all'inconscio dello spettatore, come accade con la musica e con la pittura o come si prefigge esplicitamente l'arte surrealista (Gelmis 1970: 302). A differenza dell'omonimo romanzo di Clarke,[11] pubblicato dopo la proiezione e corrispondente a uno stadio intermedio di sviluppo del soggetto,[12] *2001* rifugge da ogni forma di "verbalizzazione intellettuale" e incoraggia gli spettatori a indagare autonomamente "il significato filosofico o allegorico" (Kubrick 1968). L'apparato esplicativo è ridotto al minimo e persino il dialogo, totalmente assente nei venti minuti iniziali come pure in quelli finali, a vantaggio dell'immagine e della musica. Ne risulta un film anomalo, criptico ed enigmatico, deviante dagli schemi narrativi tipici della coeva cinematografia e, come tale, giudicato dalle prime recensioni tanto in termini elogiativi come pure di-

[11] Il copione è stato attribuito a Kubrick e Clarke, mentre il romanzo reca solo il nome di Clarke; lo scrittore ha però dichiarato che sarebbe stato più giusto includere, anche in questo caso, ambedue i nominativi in ordine inverso (Clarke 1972: 31-38). La vicenda trae spunto dal racconto *The Sentinel* (Clarke 1948).

[12] Clarke tenne un diario delle diverse fasi di concepimento e realizzazione del film, pubblicato in parte nel volume *The Lost Worlds of 2001* (Clarke 1972).

spregiativi (Agel 1970: 169), salvo poi godere, nel lungo periodo, di fama imperitura e consenso unanime.
Un altro aspetto recepito ed enfatizzato dalla critica, specie agli esordi, è la grande accuratezza scientifica, garantita dal supporto di una schiera di consulenti di prim'ordine; la campagna promozionale sosteneva addirittura che "tutto ciò che si […] [raccontava] in *2001 Odissea nello Spazio* […] [poteva] succedere nei successivi trent'anni e la gran parte di quanto […] [avveniva] nel film […] [sarebbe] accaduto entro l'inizio del nuovo millennio" (MGM studios 1968).[13] Proprio perché si insisteva tanto sulla plausibilità e sulla capacità di predire gli sviluppi della tecnologia colpisce però che il tema catastrofico sia stato generalmente ignorato dalle recensioni,[14] come se non avesse avuto alcuna attinenza con il recente passato e con l'immediato futuro.
2001, comparso nelle sale cinematografiche a pochi mesi dall'*annus horribilis* dell'astronautica, mette in scena un disastro spaziale in piena regola, costato la vita a un intero equipaggio, a eccezione del comandante David Bowman. Nel film, come nel romanzo, la tragedia è causata dal computer di bordo HAL 9000, "*Calcolatore algoritmico euristicamente programmato*" (Clarke 1968: 73)[15] a cui sono affidate le fasi più delicate della missione. Nel corso di un'intervista televisiva HAL dichiara di essere tanto perfezionato da risultare praticamente infallibile:

[13] "Everything in *2001: A Space Odyssey* can happen within the next three decades, and […] most of the picture will happen by the beginning of the next millennium" (la traduzione è mia).

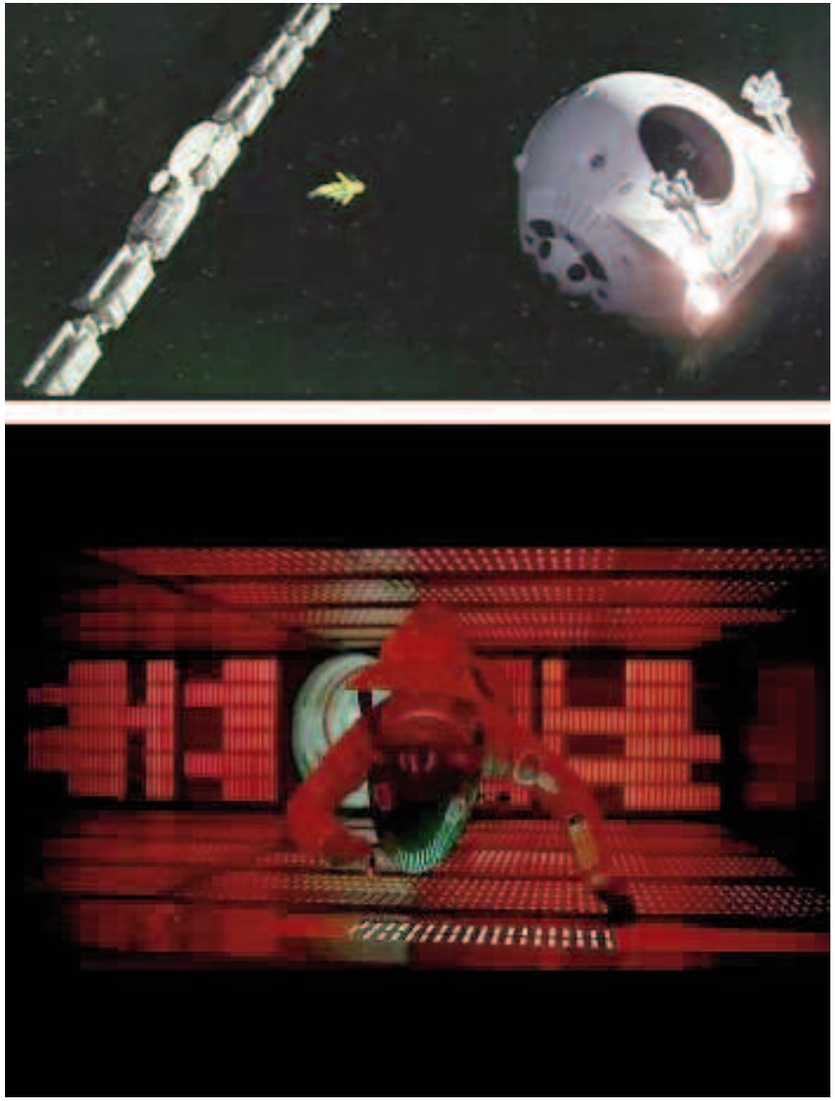
[14] La costante omissione di questo aspetto, pur così saliente, è in parte motivata dal fatto che Kubrick, nelle sue interviste, cercava sempre di evitare che il film venisse banalmente accostato al contesto della guerra fredda e al precedente *Dottor Stranamore* (Kubrick 1964); ribadire la linea dell'astrazione consentiva invece di valorizzarne il potenziale evocativo e di favorire, come si è detto, una pluralità di interpretazioni. Così, ad esempio, il regista sorvolava intenzionalmente sulla natura del satellite rappresentato fugacemente in una scena (Bizony 2001), benché le maestranze e lo stesso Clarke continuassero a definirlo come un "ordigno orbitante" (Atkinson 2000).

[15] Clarke ha più volte preso le distanze dalla diffusa interpretazione per cui il nome HAL deriverebbe dalla traslazione dell'acronimo IBM (International Business Machines Corp.); l'azienda informatica, peraltro, collaborò attivamente alla realizzazione del film.

> AMER: Hal, tu hai un'enorme responsabilità in questa missione. In molti sensi forse la maggiore responsabilità di ogni altro membro dell'equipaggio. Tu sei il cervello e il sistema nervoso centrale dell'astronave, e le tue responsabilità comprendono la sorveglianza degli uomini ibernati. Questo ti causa mai una certa apprensione?
>
> HAL: Possiamo dire questo, signor Amer: la serie 9000 è l'elaboratore più sicuro che sia mai stato creato. Nessun calcolatore 9000 ha mai commesso un errore o alterato un'informazione. Noi siamo, senza possibili eccezioni di sorta, a prova di errore, e incapaci di sbagliare. (Kubrick 1968)[16]

Poco dopo questo proclama propagandistico, del tutto analogo a quelli che accompagnavano le coeve missioni spaziali, il computer comincia però a diagnosticare guasti inesistenti e poi, quando si ventila l'ipotesi di una sua disattivazione, sentendosi minacciato stermina deliberatamente gli astronauti: Frank Poole è mandato alla deriva nello spazio [Video 1], mentre i tre membri dell'equipaggio in stato di ibernazione vengono soppressi tramite l'alterazione dei loro valori vitali. A quel punto David Bowman, miracolosamente sopravvissuto, riesce infine a disabilitare le funzioni superiori del calcolatore.
Il romanzo esplicita le ragioni del comportamento criminale attribuendolo al conflitto tra due richieste contraddittorie e, pertanto, ingestibili dall'Intelligenza Artificiale: da un lato l'esigenza di mantenere segreto l'obiettivo finale della missione, dall'altro quello di rivelare all'equipaggio tutte le informazioni progressivamente raccolte (Clarke 1968: 118-119). Il film, molto più ermetico, lascia campo aperto a diverse ipotesi di senso, tutte imperniate sulla centralità del personaggio cibernetico.
In confronto a una umanità mediocre e stilizzata, che colpisce per la sconcertante banalità dei dialoghi, HAL spicca per la sua vivida

[16] La trascrizione del film in italiano, qui e altrove, è tratta dal seguente URL: http://anjaqantina.jimdo.com/2001-odissea-nello-spazio/.



Video 1 e Video 2: *2001: Odissea nello Spazio* (1968) – Stanley Kubrick: "Morte di Frank Poole" (*in alto*); "Disattivazione di HAL" (*in basso*).

caratterizzazione e, paradossalmente, per la sua capacità unica di esprimere emozioni e sentimenti umanissimi; non a caso è stato indicato dall'American Film Institute come uno dei personaggi più riusciti della cinematografia di ogni tempo.[17] Memorabili sono le sue parole nelle fasi finali della disattivazione [Video 2]:

> HAL: Ma cosa hai intenzione di fare, David? David, credo di aver diritto ad una risposta alla mia domanda. So che qualcosa in me non ha funzionato bene, ma ora posso assicurarti, con assoluta certezza, che tutto andrà di nuovo bene. Mi sento molto meglio adesso. Veramente. Ascolta, David, vedo che sei veramente sconvolto. Francamente, ritengo che dovresti sederti con calma, prendere una pillola tranquillante e riflettere. So che ho preso delle decisioni molto discutibili, ultimamente, ma posso darti la mia completa assicurazione che il mio lavoro tornerà ad essere normale. Ho ancora il massimo entusiasmo e la massima fiducia in questa missione, e voglio aiutarti. David, fermati. Fermati, ti prego. Fermati, David. Vuoi fermarti, David? Fermati, David. Ho paura. Ho paura, David. David, la mia mente se ne va. Lo sento. Lo sento. La mia mente svanisce. Non c'è alcun dubbio. Lo sento. Lo sento. Lo sento. Ho paura. Buongiorno, signori. Io sono un elaboratore HAL 9000. Entrai in funzione alle Officine Acca A Elle di Verbana, nell'Illinois, il 12 gennaio 1992. Il mio istruttore mi insegnò anche a cantare una vecchia filastrocca. Se volete sentirla, posso cantarvela.
>
> BOWMAN: Sì, vorrei sentirla, Hal. Cantala per me.
>
> HAL: Si chiama "Giro girotondo". Giro girotondo, io giro intorno al mondo. Le stelle d'argento costan cinquecento. Centocinquanta e la Luna canta, il Sole rimira la Terra che gira, giro giro tondo come il mappamondo... (Kubrick 1968)

---

[17] HAL occupa il tredicesimo posto nella classifica dei personaggi cinematografici stilata nel 2003 dall'American Film Institute (*AFI's 100 Years... 100 Heroes and Villains*, http://www.afi.com/100years/).

Video 3: *2001: Odissea nello Spazio* (1968) – Stanley Kubrick: "HAL canta *Daisy Bell*".

In questa celebre scena filmica, assente dal romanzo, il computer sperimenta con terrore una regressione mentale fino allo stadio infantile che precede di poco la finale condizione vegetativa, funzionale al solo mantenimento delle funzioni strumentali automatiche. Nella versione originale la canzoncina finale è "Daisy Bell" [Video 3],[18] che citiamo in traduzione:

Daisy, Daisy, rispondimi, su.
Sono impazzito d'amore per te.
Non sarà un matrimonio alla moda.
Non mi posso permettere una carrozza.
Ma sarai deliziosa
sul sellino
di una bicicletta per due.[19]

[18] Nel 1962, presso i Laboratori Bell, Clarke aveva assistito a una dimostrazione singolare: per la prima volta un computer IBM dava prova di possedere abilità canore. La canzone scelta dai progettisti era proprio "Daisy Bell". Si veda in proposito *Bell Labs: Where "HAL" First Spoke* (http://www.bell-labs.com/news/1997/march/5/2.html).

[19] In lingua originale: "Daisy, Daisy, give me your answer do. / I'm half crazy all for the love of you. / It won't be a stylish marriage. / I can't afford a carriage. / But you'll look sweet / upon the seat / of a bicycle built for two" (la traduzione è mia).

Oltre ad avere una valenza fanciullesca, come il "Girotondo" del doppiaggio italiano, "Daisy Bell" rappresenta, sia pure in modo stilizzato e convenzionale, un amore totalizzante che spinge il protagonista a un atto avventato e irragionevole: sposerà l'amata benché le sue condizioni economiche siano inadeguate a un ménage coniugale. In altre parole l'intensità del sentimento può indurre gli uomini – e forse anche le macchine – a gesti estremi e inconsulti, talvolta persino assurdamente distruttivi, in aperto conflitto con la razionalità. Il luogo comune, sottratto agli automatismi della stereotipia, offre uno spunto per l'analisi del personaggio: il computer sarebbe, paradossalmente, più umano degli astronauti, quindi altrettanto fallibile, ben diversamente da quanto prevedeva il copione della retorica ufficiale.
Ciò è assolutamente coerente con i presupposti della *New Wave* britannica, interpretati magistralmente da Kubrick ben più che da Clarke: le formule fantascientifiche vengono infatti riprodotte e, al contempo, reinterpretate in modo innovativo, come dimostra in questo caso il rovesciamento dei ruoli tra umano e tecnologico. Viene così riportato in primo piano quello che era stato espunto dalla fantascienza canonica come pure dalle comunicazioni mediatiche e istituzionali: che, cioè, l'eroe dello spazio è pur sempre un uomo, un essere finito, per quanto grande, dotato di una interiorità conflittuale che assomma ingenti responsabilità e smisurate speranze, nobili passioni e ambizioni meschine o, per meglio dire, luci e ombre, come ben si addice alle creature dello spazio cosmico. E, forse anche per questo, il disastro è sempre incombente.

A 2001 si ispira, con ogni probabilità, la canzone di David Bowie *Space Oddity* (1969) [Video 4],[20] cronaca di una tragedia raccon-

[20] La canzone *Space Oddity*, uscita come brano singolo l'11 luglio del 1969, è tratta dal secondo album di Bowie. L' album venne pubblicato nel 1969, in Inghilterra dalla Philips Records con il titolo David Bowie e negli Stati Uniti dalla Mercury Records con il titolo *Man of Words/Man of Music;* nel 1972 venne ridistribuito dalla RCA come *Space Oddity*. A differenza degli altri pezzi, la *title track* ebbe grande successo e raggiunse la quinta posizione nelle classifiche inglesi.

Video 4: David Bowie, *Space Oddity* (1969) – video originale.

tata in diretta attraverso il dialogo tra l'astronauta e la torre di controllo terrestre. Il protagonista, Major Tom, è in larga misura un mero esecutore, che si limita a seguire le istruzioni impartitegli dalla Terra in forma imperativa. La gran parte delle direttive iniziali riguarda, significativamente, la sua salvaguardia personale; si tratta in ogni caso di misure palliative, del tutto inadeguate a contrastare o a prevenire le difficoltà che si potrebbero presentare in quella missione. E infatti, dopo averlo esortato a ingurgitare alcune pillole proteiche ("*Take your protein pills*…"[21]) e a indossare il

[21] L'intera vicenda può essere interpretata come la rappresentazione di un viaggio allucinogeno. Tutte le citazioni sono tratte dal seguente URL, dove il testo è pubblicato in forma integrale:
http://www.lyricsfreak.com/d/david+bowie/space+oddity_20036711.html.

casco (… *and put your helmet on*), l'operatore lo invita ad accendere il motore e ad affidarsi a Dio ("*Check ignition and may God's love be with you*"). Benché sia costantemente interpellato dalla sala controlli, Tom appare come un uomo solo, mandato allo sbaraglio e dato in pasto a un apparato mediatico interessato unicamente alla marca dei suoi vestiti, vale a dire al suo potenziale pubblicitario ("*And the papers want to know whose shirts you wear*").

Anche nel momento cruciale della missione, quello della tanto attesa passeggiata spaziale, le parole dell'astronauta ribadiscono la sua condizione passiva di passeggero in balia degli eventi. Se alla navicella viene riferita una condizione di movimento e, persino, attribuito il possesso di una presunta capacità decisionale ("*and I think my spaceship knows which way to go*"), l'occupante umano appare statico, seduto all'interno di un precario abitacolo di latta ("*tin can*"), frastornato dallo spettacolo inconsueto che gli si presenta e che egli non sa comunicare se non con un linguaggio banale e semplificato: "*Planet Earth is blue / And there's nothing I can do*" ("il pianeta Terra è blu / e non c'è nulla che io possa fare").

La sua impotenza è disarmante almeno quanto la stereotipia della scena: l'immagine bluastra del pianeta Terra e la scontata dichiarazione di amore coniugale ("tell my wife I love her very much, she knows") sono ingredienti di uno stesso copione mediatico che richiede il rispetto di una serie di convenzioni. Major Tom – che ne sia consapevole o meno – recita a soggetto, avviandosi verso un tragico e inesorabile destino.

Nelle fasi conclusive, apparentemente a causa di un guasto, l'astronauta intraprende un volo senza fine, che lo allontana sempre più dall'orbita terrestre. La sua precedente dichiarazione di impotenza viene ora riproposta con un effetto ben più drammatico perché è ormai evidente che nulla può più essere fatto per evitare la catastrofe. La torre di controllo non è in grado di impartire nuove istruzioni, né di diagnosticare il problema; del resto tutto sarebbe inutile dato che le comunicazioni sono interrotte.

Benché il finale resti aperto,[22] l'ultima strofa enfatizza la circolarità ricorrendo a una serie di immagini emblematiche: l'astronave è una lattina attorno alla quale Tom è condannato a ruotare in eterno, mentre la familiare forma sferica della Terra e la sagoma del satellite lunare si allontanano sempre più. Le parole ritornano, il cerchio si chiude. La ripetizione conferma e ribadisce le premesse già enunciate nella prima strofa.
La sorte di Tom ricorda quella di Frank Poole nel film di Kubrick [Video 1] non solo per la dinamica del disastro, ma anche per il modo in cui viene raccontata nel testo della canzone: laconicamente, per immagini. Allo spettatore, o all'ascoltatore, è demandato ogni commento, che possa eventualmente scaturire dal confronto con i temi di attualità. In tal senso è significativo che la canzone di Bowie sia stata scelta dalla BBC, non senza ironia, come sigla di coda per la trasmissione dell'allunaggio,[23] a testimonianza di uno sguardo smaliziato, che ammicca al disastro anche nel momento del maggior trionfo.

[22] La storia, lasciata in sospeso nel momento della catastrofe, è stata poi ripresa da altre canzoni, che ne hanno sviluppato il finale (David Bowie, *Ashes to Ashes*, 1980; Peter Schilling, *Major Tom: Coming Home*, in tedesco *Major Tom: Völlig Losgelöst*, 1982; At the Drive-In, Introduzione a *Cosmonaut*, 2000) o che hanno proposto un punto di vista alternativo sulla vicenda (K.I.A., *Mrs. Major Tom*, 2002). In altri casi il rimando a *Space Oddity* è più o meno esplicito; ricordiamo ad esempio Elton John, *Rocket Man* (1972); Grandaddy, *He's Simple, He's Dumb, He's the Pilot* (1982); Matthew Wilder, *Bouncin' Off the Walls* (1984); Five Star, *Rain or Shine* (1986); Def Leppard, *Rocket* (1987); David Bowie, *Hallo Spaceboy* (1995); Marilyn Manson, *Apple of Sodom* (1997); The Tea Party, *Empty Glass* (2004); The Mars Volta, *Cicatriz: Part III* (2004); Cold, *Happens All The Time* (2005), Alphabeat, *Fantastic 6* (2007).

[23] Una nuova registrazione del singolo *Space Oddity* era stata messa in vendita l'11 luglio 1969, proprio in vista della missione *Apollo 11*.

4. L'astronauta morto: una valigia di illusioni

Nel racconto "The Dead Astronaut" (1968) di J. G. Ballard,[24] l'era spaziale è solo un lontano ricordo. Molte missioni sono state segnate dalla tragica scomparsa dei cosmonauti e l'opinione pubblica, inorridita, non può sopportare l'esibizione violenta del nodo traumatico. Il mondo intero vuole archiviare quella fase e dimenticare i martiri dello spazio, che ormai costituiscono prevalentemente una fonte di imbarazzo: abbandonata la logica della contrapposizione e dell'antagonismo, gli scienziati russi, americani ed europei collaborano per gestire congiuntamente la questione nel segno della rimozione e dell'occultamento. Le capsule degli astronauti morti vengono lasciate in orbita per decenni, fino al momento in cui la velocità ridotta ne permetta il recupero ed esse possano essere fatte schiantare, senza troppo scalpore, nei pressi della base dismessa di Cape Kennedy.
Il racconto non è dunque ambientato nello spazio intergalattico o su pianeti lontani, bensì sulla Terra, coerentemente con i dettami della *New Wave*, che rifiuta la pura evasione per interessarsi alla realtà presente e alle sue risonanze psichiche. Anche la figura dell'astronauta diventa un simbolo privato, dotato di grande impatto emotivo. Essa costituisce il perno attorno a cui ruota l'esistenza dei due protagonisti, i coniugi Judith e Philip Groves.
Per un breve periodo l'astronauta Robert Hamilton è stato l'amante di Judith: una infatuazione passeggera, tollerata e persino

[24] Lo scrittore Ballard, esponente di spicco della *New Wave*, si è sempre considerato uno "straniero in patria": nato a Shangai nel 1930 da genitori inglesi e trasferitosi in Inghilterra nel 1945, dopo tre anni di internamento nel campo giapponese di Lunghua, egli ha cercato di indagare criticamente la cultura britannica e di rappresentarla, talvolta in modo estremo e provocatorio, senza mai fermarsi alla superficie delle cose. Il suo posizionamento presenta quindi alcune analogie con quello di Clarke e Kubrick.

incoraggiata dal marito di lei, consapevole della propria incapacità di soddisfare autonomamente i desideri della moglie, primo fra tutti quello di una gravidanza (Ballard 1968: 523-4). Per Philip, che è anche identificabile con il narratore e con il depositario della focalizzazione, Robert rappresenta non già un concorrente, ma un utile complemento, uno strumento di cui servirsi per mantenere viva l'illusione di un legame coniugale soddisfacente. L'astronauta sembra perfetto per lo scopo, tanto più che è in procinto di partire per una nuova missione. Apparentemente privo di una propria individualità, egli è come un significante neutro che si presta a differenti attribuzioni di senso.

Quando però il volo si conclude tragicamente con la morte del pilota, la sua figura spettrale diviene ancor più indispensabile per la sopravvivenza della coppia. Per Judith, la quale ha perso il bambino che portava in grembo, non è possibile tornare alla vita di sempre, a una quotidianità costruita attorno alla carenza e alla frustrazione. Così ella si rifugia nel tempo ciclico dell'eterno ritorno, come se l'amante e il figlio le potessero ancora essere restituiti, molti anni dopo, al rientro della navicella (Ballard 1968: 524). Judith è ormai schiava di un'ossessione totalizzante, che la porta a vivere in un mondo chimerico; per non perderla, il marito è costretto ad assecondarne il delirio, confortato dalla convinzione che, al rientro della salma dallo spazio, sarà possibile porre fine all'illusione.

La centralità della coscienza maschile è quindi indebolita, ma non ancora integralmente confutata, sia sul piano dell'enunciazione che su quello dell'intreccio; cinicamente, Philip è convinto che sarà sufficiente acquistare i resti del rivale per liberarsi della sua presenza ingombrante. Per questo egli contatta i cacciatori di reliquie, che si arricchiscono illegalmente commerciando i più svariati residui delle missioni astronautiche.

In un mondo che vuole dimenticare i martiri dello spazio, questi trafficanti di bassa lega costituiscono l'unico interlocutore a cui rivolgersi per preservare, o per cancellare, la sacralità del ricordo. L'astronauta morto, un tempo celebrato come un eroe e persino

venerato come un semidio,[25] ora è stato degradato al rango di merce e immesso sul mercato clandestino, il solo che sappia dare un valore – di scambio – agli ultimi scampoli dell'era spaziale. Se ogni cosa ha il suo prezzo, a Philip sarà facile pagare per dimenticare, perché per smantellare definitivamente l'ossessione è necessario innanzitutto vanificarne la trascendenza.

In realtà, benché l'io narrante dichiari di voler assumere un'ottica prettamente utilitaristica, dalle sue parole trapela un rispetto profondo, quasi devozionale, per i resti di Robert. Agli occhi dei coniugi Groves l'astronauta morto rappresenta tutto un mondo – il loro mondo – fatto di speranze, di ricordi, di labili illusioni. Nel loro immaginario egli è un gigante, una presenza assente e, proprio per questo, sovradimensionata: difficile pensare di poter trovare un contenitore abbastanza grande per racchiudere le sue spoglie.

> ... Dissi: "La valigia serve per i... resti. È abbastanza grande?"
> Quinton mi sbirciò attraverso la luce rossa, come se la nostra presenza lo confondesse. "Avreste potuto risparmiarvi il disturbo. Sono stati lassù per parecchio, Signor Groves. Dopo l'impatto [...] basterebbe anche una scacchiera portatile. (Ballard 1968: 526-27)

Nel racconto si intrecciano costantemente due logiche conflittuali: da un lato, quella amplificata e mistificatoria del desiderio, che suggerisce forme alternative di gratificazione; dall'altro, quella di una quotidianità gretta e, a tratti, repellente, per opera della quale viene impietosamente smascherata ogni finzione. Nelle fasi conclusive quest'ultima prende progressivamente il sopravvento fino all'agnizione finale. Colui che avrebbe dovuto fornire una nuova ragio-

[25] Nel racconto, gli aborigeni del Deserto del Kalahari, che attribuivano uno status divino agli astronauti morti, avevano saccheggiato una navicella, asportando le reliquie degli occupanti. Perciò in seguito si era deciso di non accelerare il rientro delle altre astronavi ancora in orbita (Ballard 1968: 524-25).

ne di vita porterà invece la morte: scopriamo infatti che Robert Hamilton non è stato ucciso da un guasto, come si pensava, ma dall'esplosione di un ordigno nucleare collocato a bordo della sua astronave. Venendo a contatto con i suoi resti i coniugi Groves sono stati contaminati dalle radiazioni; il loro fisico è irrimediabilmente compromesso, le loro illusorie certezze si sciolgono come neve al sole:

> "Philip..."
> "Non preoccuparti, l'ho usato – pensare a lui è l'unica cosa che ci ha permesso di andare avanti. E per tutto il tempo lui ci ha aspettato da lassù, per renderci la pariglia!" [...]
> "Judith, prima che andiamo, dimmi... non ti ho mai chiesto..."
> Judith era seduta eretta, e toccava i capelli caduti sul cuscino. Metà della sua testa era ormai semicalva. Guardò le sue mani deboli, con la pelle argentata. Sul suo viso c'era un'espressione che non avevo mai visto prima, la rabbia muta del tradimento.
> Quando guardò me e le ossa sparse sul tavolo, seppi la risposta. (Ballard 1968: 533-34)

Per i protagonisti, ormai prossimi alla morte, è arrivato il momento della verità: una scoperta terribile che, solo in parte, può essere espressa dal linguaggio. L'astronauta li ha traditi, si è sottratto alla funzione strumentale che gli era stata assegnata, perché ora è noto che egli aveva una vita tutta sua, fatta anche di terribili segreti. Di fronte a questa rivelazione, l'anziana coppia è costretta ad affrontare la realtà dei fatti, senza più vie di fuga: mentre Judith si confronta per la prima volta con le sue paure più profonde, Philip capisce con orrore che il rivale gli ha da tempo alienato l'amore della moglie.
Nulla di tutto ciò è detto esplicitamente nel testo: il nucleo traumatico può essere evocato, ma non articolato. L'interrogativo del protagonista resta inespresso, come pure la sua risposta. L'immagine finale è emblematica; Judith, chiusa nel suo mutismo, rivolge il

proprio sguardo prima al marito, poi ai poveri resti dell'amante, quasi a segnalare il deficit della focalizzazione e della parola.
Robert Hamilton, a sua volta, è vittima, più che artefice, del tradimento. Lungi dall'affermarsi, finalmente, come individuo autonomo, egli risulta sempre, inevitabilmente, sussidiario, come mostrano le dinamiche della sua tragica scomparsa: benché si sottragga al ruolo assegnatogli dai coniugi Groves, resta pur sempre asservito a un potere governativo che ha disposto della sua vita e ora dispone della sua morte, decretandone l'oblio e il nascondimento.
E tuttavia, proprio in questo risiede la sua forza. In fondo l'astronauta, da morto non meno che da vivo, è parte integrante di un immaginario culturale che fa perno sulla sua duttilità per raccontarsi e per raccontarlo in molti modi diversi. Il mondo visto dall'alto non è solo quello che si presenta allo sguardo fiero dell'eroe, intento a prefigurare i fasti del trionfo: è anche quello della vittima sacrificale, che si presta tanto all'affermazione, come pure alla decostruzione dell'ideologia egemone.

BIBLIOGRAFIA

AGEL JEROME (1970), *The Making of Kubrick's 2001*, Signet, New York.
ALDRIN EDWIN (1973), *Return to Earth*, Random House, New York.
BALLARD JAMES GRAHAM (1968), "L'astronauta morto", in BALLARD J. G., *Tutti i racconti 1963-1968*, Fanucci, Roma, 2004, pp. 521-534 (trad. di Luca Briasco).

BEAN ALAN, CHAIKIN ANDREW (1998), *Apollo: An Eyewitness Account By Astronaut, Explorer Artist, Moonwalker*, The Greenwich Workshop Press, Shelton.

BIZONY PIERS (2001), *2001 Filming the Future*, Sidgwick and Jackson, London.

BURGESS COLIN, DOOLAN KATE, VIS BERT (2003), *Fallen Astronauts: Heroes Who Died Reaching for the Moon*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska.

CLARKE ARTHUR C. (1948), "The Sentinel", in CLARKE ARTHUR C., *The Sentinel,* HarperCollins Publishers, London, 1985, pp. 147-161.

CLARKE ARTHUR C. (1968), *2001: Odissea nello spazio*, in CLARKE ARTUR C., *Odissea nello Spazio 2001 – 2010 – 2061 – 3001*, Superpocket R. L. Libri, Milano, 2000, pp. 5-175 (trad. di Bruno Oddera).

CLARKE ARTHUR C. (1972), *The Lost Worlds of 2001*, Sidgwick and Jackson, London.

DORAN JAMIE, BIZONY PIERS (1998), *Starman: the Truth Behind the Legend of Yuri Gagarin*, Bloomsbury, London.

GELMIS JOSEPH (1970), *The Film Director As Superstar*, Doubleday, New York.

HAWKINS C.T. (2004), *How America Faked the Moon Landings*, Gti Publications, The Barns, Preston Crowmarsh, Wallingford.

KUBRICK STANLEY (1968), "Interview", in *Playboy Magazine*, September 1968.

LHEUREUX PHILIPPE (2003), *Moon Landings: Did NASA Lie,* Carnot USA Books, New York.

LOVELL JIM, JEFFREY KLUGER (1994), *Lost Moon: The Perilous Voyage Of Apollo 13*, Houghton Mifflin, Boston, 1994.

MGM STUDIOS (1968), "Facts for Editorial Reference", in CASTLE ALISON (a cura di) *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Colonia, 2005.

MITCHELL EDGAR D. (1974), *Psychic Exploration: A Challenge for Science*, G.P. Putnam's Sons, New York.

MITCHELL EDGAR D., WILLIAMS DWIGHT ARNAN (1996), *The Way of the Explorer: An Apollo Astronaut's Journey Through the Material and Mystical Worlds*, G.P. Putnam's Sons, New York.

NEMERE I. (1990), *Gagarin – kozmikus hazugsag* (trad. it. Gagarin – una bugia cosmica), Danubius Kódex, Budapest.

NEWMAN MARIA, DUNN ASHLEY, "To the Moon; After Brief Moon Visits, Lifetimes of Measuring the Experience", in *The New York Times*, July 20, 1994, p. 14.

SCHWAM STEPHANIE (2000), *The Making of 2001: A Space Odyssey*, Modern Library, New York.

STORK DAVID G. (1996), "Scientist on the Set: an Interview with Marvin Minsky", in STORK DAVID G. (ed.), *HAL's Legacy: 2001's Computer as Dream and Reality,* The MIT Press.

WILFORD JOHN NOBLE, "The Health Care Debate: the Astronauts; Three Voyagers to the Moon: Life After Making History on TV", in *The New York Times*, July 17, 1994.

FILMOGRAFIA

HOWARD RON (1995), *Apollo 13*, 140 min, USA

KUBRICK STANLEY (1962), *Lolita*, 153 min, Gran Bretagna

KUBRICK STANLEY (1964), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 95 min, Gran Bretagna, USA

KUBRICK STANLEY (1968), *2001: A Space Odyssey*, 141 min, Gran Bretagna, USA

SITOGRAFIA

ATKINSON SIMON (2000), *Drawing the Future: Simon Atkinson reflects on his association with Piers Bizony, and "2001: Filming the Future"*, http://www.underview.com/bhpatfilming.html, 13 luglio 2011.

BOWIE DAVID (1968), *Space Oddity: lyrics*, http://www.lyricsfreak.com/d/david+bowie/space+oddity-_20036711.html, 13 luglio 2011.

MOORCOCK MICHAEL (2008), "Brave New Worlds", in *The Guardian*, Saturday 22 March 2008, http://www.guardian.co.uk/books/2008/mar/22/arthurcclarke, 13 luglio 2011.

2001: Odissea nello spazio. Trascrizione in italiano del copione, http://anjaqantina.jimdo.com/2001-odissea-nello-spazio/, 13 luglio 2011.

AFI's 100 Years... 100 Heroes and Villains, http://www.afi.com/100years/, 13 luglio 2011.

Bell Labs: Where "HAL" First Spoke, http://www.bell-labs.com/news/1997/march/5/2.html, 13 luglio 2011.

First American in Space. Pioneer of the space age. Alan Shepard Interview, http://www.achievement.org/autodoc/page/she0int-4, 13 luglio 2011.

laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO

a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

Lorenzo Rossi

Il cinema dal cielo.
Inquadrature che ci (ri)guardano

Un ragazzo ruba un piccolo aereo da turismo e si dirige verso il deserto californiano. Nel frattempo una ragazza, alla guida di una Buick, sta attraversando lo stesso deserto diretta a Phoenix, Arizona, dove ha un appuntamento. Non appena raggiunto il deserto il giovane, scorta l'automobile della ragazza, comincia a compiere pericolose picchiate in direzione della macchina stessa. La conducente, dopo l'ennesima planata del velivolo, scende dall'auto e, divertita e spaventata allo stesso tempo, si getta a terra. Il pilota allora, effettuata una nuova manovra azzardata a pochi metri dal suolo e accortosi che dall'auto è scesa una ragazza, riprende quota e fa scivolare fuori dal finestrino del velivolo un drappo rosso. La giovane lo raccoglie e sorridendo lo sventola alto in direzione dell'aereo. Poco dopo i due, incontratisi a una stazione di benzina in mezzo al deserto, diventano amanti.

Si tratta di una lunga sequenza di *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni [Video 1] (per la verità le scene qui descritte non sono esattamente consequenziali nel montaggio della pellicola) nella quale il regista racconta l'incontro e la reciproca attrazione tra i due protagonisti del film: lui, Mark, studente universitario ribelle e insofferente e lei, Daria, giovane di buona famiglia. Antonioni descrive la nascita di questa fugace e tragica storia d'amore attraverso scelte narrative, prima, e stilistiche e formali, poi, del tutto atipiche e inconsuete. Al fine di trovare una rispondenza visiva adatta a supportare una struttura di racconto elaborata come quella descritta, egli decide, infatti, di creare un articolato sistema

Video 1: *Zabriskie Point* (1970) – Michelangelo Antonioni.

prospettico-enunciativo col quale delineare la sequenza. Ovvero sceglie, per la quasi totalità del tempo, di porre l'occhio cinematografico in posizione elevata. Si tratta di una scelta che solo in apparenza giustifica e asseconda il tipo di visuale del quale gode il protagonista della storia – che trovandosi alla guida dell'aeroplano, non può che dipendere da tale tipo di prospettiva –, dal momento che, come è facile notare osservando con attenzione, non tutte le inquadrature dall'alto rilevabili in questa sequenza rispecchiano la reale e precisa soggettiva del protagonista. Proviamo a scendere nel dettaglio.

La prima immagine dall'alto l'abbiamo nel momento in cui Daria lascia Los Angeles. Circa dodici minuti di pellicola più avanti, Mark decolla con l'aeroplano rubato e lascia anche lui la capitale californiana. Antonioni ci mostra diverse immagini della città dall'alto intervallandole con inquadrature di Mark che si sporge con la testa dal posto di guida per guardare in basso. Si tratta evidentemente di un montaggio di soggettive del protagonista. Dopo l'ultima di queste immagini uno stacco abbastanza netto (reso ancora più brusco dal cambio sincronico del sottofondo musicale) ci porta, d'improvviso, in mezzo al deserto. Una lenta carrellata dall'alto

partendo da un gruppo di dune sabbiose giunge sino alla strada asfaltata che taglia in due la pianura. Scorgiamo in lontananza l'auto di Daria che si avvicina, subito dopo uno stacco riporta la visuale a picco sull'auto. Da questo punto di vista l'unica cosa che vediamo del corpo della giovane è il braccio sporto dal finestrino. Dopo altri sette minuti di film, torniamo alla soggettiva dall'aereo. Questa volta Antonioni decide di non mostrare per primo il volto del protagonista ma, proponendo direttamente il panorama dall'alto, si concentra sull'ombra che il velivolo, volando a poche decine di metri dal suolo, proietta sul terreno. Subito dopo l'alternanza volto di Mark-soggettiva si ripete puntuale. Il successivo stacco ci riporta, come in precedenza, a Daria. La osserviamo ancora dall'alto, il rumore dell'aeroplano non si sente più e la macchina da presa segue il procedere dell'auto. A questo punto Antonioni interviene mettendo in campo un ulteriore salto di prospettiva. Per la prima volta vediamo l'aereo di Mark, e l'ombra che esso disegna sul terreno, da un'inquadratura ancora più elevata, non si odono né il rumore del velivolo, né la musica che accompagnava le precedenti immagini dell'auto di Daria, solo silenzio. Ciò che vediamo è l'aereo che, arrivato in prossimità della strada, attraversa perpendicolarmente, con la propria ombra, la lingua d'asfalto e l'auto della giovane ferma a lato della carreggiata. Dopo alcune inquadrature della ragazza che mette l'acqua nel radiatore, inizia la scena dell'"attacco aereo". Se nella prima parte di questa sequenza Antonioni pone l'occhio della propria macchina sulla strada, addosso a Daria, nella parte centrale (prima che la ragazza fermi l'auto e scenda), il regista ripete il gioco degli stacchi alternati tra il volto di Mark e ciò che questi vede. Una lunga serie di soggettive, poi, illustrano il punto di vista di Mark durante le pericolose picchiate sull'auto di Daria. Qui, ancora un'inquadratura non in soggettiva dall'alto mostra l'avanzare dell'auto sulla strada e di nuovo, immediatamente dopo, si vede il piccolo aereo compiere evoluzioni da una prospettiva più elevata. Una volta che Daria lascia l'auto le inquadrature dall'alto diminuiscono sensibilmente – vediamo solo alcune immagini di Mark nell'abitacolo del velivolo men-

tre si sporge a osservare la ragazza che gli fa segno col drappo rosso – salvo ricomparire nella parte finale della sequenza quando Daria, visto il velivolo allontanarsi e risalita in auto, riprende la marcia.

Tale impianto formalista potrebbe sembrare, a prima vista, parte di un modello espressivo fine a se stesso, specialmente se riferito al contesto narrativo della sequenza cui si è accennato, eppure, come stiamo per osservare, lo stile antonioniano in gioco in questa fase, accostato all'uso propedeutico da parte del regista di alcuni modelli estetici particolari, propone un'intenzione enunciativa che va ben oltre la semplice illustrazione di un incontro romantico dai contorni insoliti. Cerchiamo di capire perché. La rinuncia, da parte di Antonioni, dell'adesione a modelli espressivi specifici come potrebbero essere quelli dei generi (in tutto il film, ma qui in modo particolare), fa sì che il regista possa utilizzare il meccanismo della suspense per parlare di tutt'altro. Questa sequenza, del resto, ne ricorda un'altra molto celebre di un film di Alfred Hitchcock, *North by Northwest* (Intrigo internazionale, 1959), nella quale Cary Grant, sperduto in una zona desertica, si trovava braccato da un misterioso biplano che gli piombava addosso ripetutamente con l'intenzione di eliminarlo [Video 2]. Hitchcock, a differenza di Antonioni, aveva scelto di raccontare la scena senza alcuna inquadratura dall'alto, restando per tutto il tempo fedele al punto di vista del protagonista e accrescendo, in tal modo, il coinvolgimento emozionale dello spettatore. La differente scelta di Antonioni, in un contesto senz'altro diverso e che ha senso paragonare, quindi, solo fino a un certo punto (seppure il meccanismo della suspense accomuni entrambe le sequenze), si deve, senza dubbio, all'obbligatorietà da parte del regista ferrarese di restituire le due distinte prospettive dei personaggi ma presuppone, a ben vedere, anche un'intenzione stilistica ben delineata. Il ripetuto alternarsi di inquadrature oggettive e soggettive, ad esempio, oltre a suggerire spunti teorici sui quali ci concentreremo più avanti, permette a chi guarda di cogliere aspetti di natura estrinseca rispetto a quelli del puro

Video 2: *Intrigo internazionale* (1959) – Alfred Hitchcock.

racconto. Ovvero, questo continuo rimbalzare da una modalità espressiva all'altra, risponde alla volontà di relegare la figura della protagonista femminile a quella di una sorta di oggetto su cui si fissano le passioni e gli appetiti di colui che la sovrasta. Di qui è facile leggere le soggettive di Mark, che collocandosi in posizione dominante diviene giocoforza portatore di uno sguardo soverchiante e predatorio, come sguardi profondamente passionali – il fatto poi che egli stia su un aereo con il quale si getta sulla ragazza, apre a un universo di significati enormemente ricco di metafore concernenti il campo della conquista amorosa, del rapporto maschio femmina e della conflittualità affettiva su cui non ci soffermiamo. Ma anche il nostro di sguardo, guidato dalle morbide carrellate a seguire prima descritte, nella sua completa coincidenza con una sorta di oggettività visiva, si fa complice del voyeurismo di Mark, aggiungendo alla propria natura, inoltre, un grado di onniscienza pressoché totale nei confronti della storia.
Una lettura di questo tipo, tuttavia, non sembra contemplare considerevoli differenze tra la prospettiva oggetto d'analisi e quella hitchcockiana cui si è accennato. In entrambe, infatti, l'adesione al

punto di vista del personaggio, benché frutto di differenti livelli visivi, suggerisce medesimi significati percettivi. Eppure, i meccanismi del mostrare qui descritti, paiono proiettare il côtè emozionale dell'intera sequenza verso universi di senso ancora più ampi. Cercando di smarcarsi dagli schematismi interpretativi che considerano il tipo di sguardo in gioco in questa fase nella sola direzione di una antitesi tra i concetti del guardare e dell'essere guardato, si può cercare di comprendere quali ulteriori significati siano attribuiti dall'occhio di Antonioni alla sequenza in questione. Le inquadrature dall'alto che il regista propone, infatti, non sembrano ancorate a criteri rappresentativi fortemente predeterminati, ma si caricano di significati anche del tutto differenti da quelli sin qui descritti. Occorre ricordare, a questo proposito, come Antonioni si concentri, con la prima delle numerose inquadrature da posizione elevata che compie, sulla protagonista femminile, cioè su Daria, andando solo successivamente ad assumere il punto di vista di Mark. Gesto assolutamente non casuale: scegliendo la ragazza e mostrandocela mentre consulta una carta stradale (che è a sua volta una forma di osservazione dall'alto), il regista ci sta dando, di fatto, delle informazioni specifiche sul personaggio. Per esempio ci sta dicendo che Daria si sta mettendo in marcia con un progetto ben preciso, che il viaggio che sta per compiere era previsto e che ella ha una meta prestabilita. In questo senso, porre la macchina da presa in posizione elevata diviene il modo con cui Antonioni accompagna letteralmente il viaggio della protagonista. La compostezza di tali inquadrature altro non rappresenta che il rispecchiamento visivo del mondo ordinato (e ordinario) nel quale Daria è immersa e sul quale, nello stesso tempo, esercita un controllo completo (la mappa stradale). Al contrario, quindi, le soggettive di Mark paiono in questo senso riflettere il disordine nel quale versa la vita del giovane. Egli non sta partendo per un viaggio programmato, non ha una meta e la sua è, di fatto, una fuga, e dunque il regista ha bisogno di ricorrere a codici espressivi esattamente opposti a quelli utilizzati in precedenza per mostrare Daria. Se le oggettive sulla ragazza rappresentano il corrispettivo visivo del mondo rassicurante in cui

ella abita, le soggettive di Mark, al contrario, divengono la metafora prospettica dell'insofferenza esistenziale del giovane. Due opposti modi di essere dunque, espressi differenziando i punti di vista della medesima modalità visiva. Atteggiamento che a sua volta non può che esser frutto dell'intenzione di non rendere antitetiche le prospettive dei due protagonisti i quali non a caso, poco dopo, condivideranno le stesse emozioni, ambizioni e ideali.

L'analisi qui proposta di una sequenza senz'altro esemplare, almeno agli scopi della nostra trattazione, tende a mettere in risalto molte delle problematiche che le immagini con prospettiva dall'alto veicolano in campo cinematografico. Questa parte di *Zabriskie Point* dimostra, del resto, che nonostante il modello antonioniano descritto riassuma nella propria specificità una soluzione registica solo apparentemente inusuale – la scelta di porre la macchina in posizione elevata come intento enunciativo forte, legato cioè alla descrizione visiva di un momento cruciale dell'opera, si sposa infatti con un canone di visione assai comune di un certo tipo di cinema –, all'interno di una prospettiva tanto particolare come quella dello sguardo dall'alto, convivono suggestioni e contenuti profondamente eterogenei se non contradditori. Polisemie e ambiguità di significato dovute, da un lato, a una scarsa (se non del tutto mancata) adesione, da parte di tale tipo di prospettiva alle convenzioni stilistiche di un sistema linguistico – quello della narrazione cinematografica – da sempre particolarmente rigido e incline alla produzione e standardizzazione di codici e regole enunciative poco o per nulla trasgredibili, dall'altro, all'inidoneità dell'inquadratura dall'alto a restituire un sistema di senso dalla subitanea immediatezza e quindi dalla facile interpretazione da parte dello spettatore. Facendo sì, perciò, che tale modalità enunciativa trovi la sua ragion d'essere proprio in un'attitudine opposta, ovvero quella di farsi elemento sfuggente e non incamerabile in alcuna estetica predeterminata, difficilmente fruibile e di fatto ascrivibile a significanze che, come si è visto, non sono mai univoche. Come abbiamo avuto modo di vedere, inoltre, la prospettiva in questio-

ne viene a declinarsi, giocoforza, non in una sola, ma in un'estesa congerie di sguardi e di ottiche senz'altro differenti eppure tutte contemporaneamente chiamate in causa, e conviventi, nella formazione tanto della diegesi, quanto della connotatività, filmica. Alla stregua di tali considerazioni verrà naturale chiedersi se vi siano modalità interpretative universali o letture "esatte" tramite le quali intendere uno sguardo tanto sfuggente ed eccentrico. Prima di scendere nel dettaglio vale la pena, dunque, fare qualche precisazione.

Grammatiche dello sguardo

È universalmente noto come il cinema, come tante altre forme di espressione artistica che presuppongono un approccio materico, fisico e corporeo alla creazione, sia fatto di un complesso insieme di metodi, principi e standard normativi atti a rendere l'enunciazione filmica universalmente riconoscibile e facilmente interpretabile. Si tratta di un apparato di regole, comunemente noto come linguaggio, che è una sorta di costituente descrittivo cui i registi possono far costantemente ricorso al fine di presentare ciò che vogliono mostrare in un determinato modo. Senza entrare nel dettaglio, è importante capire come la scelta di uno specifico metodo di inquadrare da parte di un regista suggerisca, all'interno delle codificazioni del linguaggio filmico, una precisa intenzione enunciativa. Esistono costrutti linguistici, tuttavia, – tra i quali l'inquadratura dall'alto riveste un ruolo primario – che risulta difficile ricondurre in modo totale entro universi di senso codificati e che si pongono rispetto alle convenzioni del linguaggio, come anticipato, in un limine tra la riconoscibilità e l'adesione alle strutture enunciative prevalenti del linguaggio cinematografico e la totale estraneità agli elementi formali della costruzione filmica. Ragionando nei termini sin qui esposti, vale la pena di chiedersi in quali universi di senso sia possibile, a questo punto, identificare e collocare

Fig. 1: *Psycho* (1960) – Alfred Hitchcock.

l'inquadratura con angolazione dall'alto. Senza dimenticare di considerare, naturalmente, le implicazioni estetiche cui questo particolare tipo di sguardo rimanda: tanto nel complesso delle codificazioni prevalenti riferibili all'insieme delle nomenclature del linguaggio filmico, quanto nei possibili scollamenti linguistici che tale pratica enunciativa può arrivare ad assumere; scollamenti derivabili, perlopiù, da particolari esperienze narrative, e nel campo della rappresentazione, all'interno delle opere di alcune singolarità autoriali e registiche del cinema classico e moderno. Facendo un passo indietro pare legittimo precisare che per quel che riguarda le definizioni convenzionali – se ci riferiamo all'universo dei piani, e quindi alle inquadrature che hanno il personaggio, o i personaggi, come soggetto – l'inquadratura dall'alto, ha sempre avuto a che fare, in termini di rimandi significanti, con l'intenzione di comunicare l'impotenza e la sottomissione del personaggio mostrato rispetto a qualcuno o qualcosa che lo sovrasta [Fig. 1]. Ecco com'è definito tale tipo di immagine nell'Enciclopedia Garzanti del Cinema: «un'inquadratura dall'alto "schiaccia" le persone o le cose inquadrate e ne diminuisce l'importanza» (Canova 2004: 31). Nella maggior parte dei casi, questo tipo di prospettiva si contrappone

Fig. 2: *L'infernale Quinlan* (1958) – Orson Welles.

alla visione dal basso, che, come è facile immaginare, conferisce, al contrario, ingigantendo la figura inquadrata, un senso di dominio, importanza e maestosità al soggetto [Fig. 2]. Tale modello rappresentativo, inoltre, conosce la propria estremizzazione nelle tecniche del *plongée*, per quanto concerne l'angolazione dall'alto, e del *contre-plongée*, per quello che riguarda la prospettiva dal basso, ovvero con l'asse di ripresa della macchina completamente a piombo sul soggetto. Si tratta di operazioni registiche particolarmente virtuosistiche, e inusuali, che non hanno altro fine, nella quasi totalità dei casi, se non quello di distorcere al massimo livello gli effetti ascrivibili al tipo di inquadratura in questione. Appare chiaro, in questo contesto, come i dettami della rappresentazione descritti, privino in maniera totale lo spettatore di qualsivoglia possibilità di interpretazione che non sia quella voluta dal regista, o quella fissata dai precetti del linguaggio filmico. Spostando l'attenzione all'ambito dei campi – quelle inquadrature, cioè, nelle quali il soggetto viene a coincidere con l'ambiente entro il quale i personaggi si muovono – il discorso riguardo la vista dall'alto si fa, invece, più complesso e decisamente più interessante. Se lo spostamento della macchina da presa verso l'alto (attraverso dolly, gru, o elabo-

Fig. 3: *Ombre rosse* (1939) – John Ford.

rati congegni meccanici) è un'operazione che ha sempre teso, nella grammatica filmica convenzionale, ad assecondare specifiche coordinate visive e orientamenti linguistici ben determinati, è con l'avvento della modernità cinematografica, che tale tipo di visuale ha cominciato a farsi veicolo di significati meno evidenti e manifesti e senz'altro più ambigui, cangianti e polisemici in seno alla rappresentazione. Ma andiamo con ordine. Sin dall'era del cinema muto e, successivamente dall'epoca classica, la ripresa dall'alto è stata impiegata per ottenere alcuni effetti visivi cardine dell'estetica cinematografica. Come quello del cosiddetto *establishing shot* (o *master shot*), un'inquadratura puramente oggettiva, in campo totale, utilizzata per contestualizzare visivamente l'ambientazione di una scena. O come nelle inquadrature che mostrano interi paesaggi e ampie porzioni di spazio, per esempio il campo lungo e lunghissimo, frequentissimi nel cinema western [Fig. 3]. Ma l'utilizzo

Fig. 4: *Casablanca* (1942) – Michael Curtiz.

forse più sfruttato dell'inquadratura dall'alto nelle esperienze del cinema classico, soprattutto hollywoodiano, è quello che ha visto impiegare tale modello figurativo come strumento per l'ottenimento dell'immagine finale, quella conclusiva, delle pellicole. Vi sono innumerevoli esempi nell'epoca d'oro di Hollywood, infatti, di film che terminano con inquadrature dall'alto o con movimenti a salire della macchina da presa. Quasi che tale tipo di prospettiva venisse a incarnare l'antonomasia visiva della conclusione, un'immagine endemica, cioè, capace di richiamare alla memoria *topoi* narrativi, di derivazione letteraria e romanzesca, particolarmente frequenti nel contesto culturale cui si fa riferimento. Si pensi, a questo proposito, al celeberrimo finale di *Casablanca* (id., 1942), di Michael Curtiz [Fig. 4], laddove un infelice Rick Blaine, interpretato da Humphrey Bogart, si avvia, nella nebbia, verso una nuova esistenza (annunciata anche dalle battute finali del personaggio), che si presume essere malinconica. La macchina qui, compie una panoramica verso l'alto, lasciando che il personaggio e il suo compagno si allontanino. È il modo convenzionale per dire che la storia è giunta alla conclusione, che il protagonista si incammina verso una nuova vita della quale immaginiamo (sappiamo) già tutto (e che quindi non vale la pena di essere raccontata oltre) e dalla quale veniamo evidentemente esclusi. La posizione della macchina, dunque, non fa altro che sottolineare la distanza tra personaggi e spettatori con questi ultimi costretti, a questo punto, a dare il commiato ai primi.

Ma proviamo a immaginare, ora, di spostare la macchina, il punto di vista dell'inquadratura, a una distanza maggiore, molto più in alto. Nelle immagini dell'altezza e della lontananza che vengono a crearsi, il tipo di sguardo che si origina arriva a farsi carico di tutta una serie di problematiche legate alla natura stessa della rappresentazione e dell'enunciazione cinematografica. Al di là delle tipicità visive cui si associa la ripresa aerea o dalle sommità montuose (tutte legate a forme di enunciazione già trattate), l'immagine oggetto d'analisi diviene una sorta di costrutto visivo che pone problematiche di diversa natura: legate principalmente al campo dell'oggettività e della soggettività, ma anche, naturalmente, della percezione del reale. La mancanza di standard prototipici atti a inscrivere l'inquadratura dal cielo entro una determinata tipologia enunciativa del linguaggio filmico, consente, come già accennato, a chi costruisce l'opera ma anche a chi ne fruisce, di trovare in tale tipo di orizzonte visivo prospettive emozionali, e di senso, per certi versi del tutto nuove e inesplorate e di andare incontro, per di più, a codici di rappresentazione, come vedremo, del tutto spiazzanti, ineguali e polisemici. Escludendo, dunque, la possibilità della formulazione di una definizione, cerchiamo di capire, aiutandoci con alcuni esempi, in quali termini la semantica della rappresentazione che tale tipo di sguardo asseconda, divenga elemento capace di rivestire l'inquadratura stessa di uno statuto quasi autarchico e tale da consentire a chi guarda – come ai soggetti e agli oggetti su cui si fissa – di entrare a far parte di un'espressività sfaccettata e mistificante.

Overlooking

In *The Shining* (Shining, 1980) di Stanley Kubrick, il protagonista Jack Torrance – prima di sviluppare la follia omicida, forse originata da una possessione demoniaca, che lo indurrà a tentare di sterminare la propria famiglia – in una scena particolarmente evocativa e in qualche modo profetica, osserva il modellino di un labirinto posto nel salone dell'albergo del quale svolge la mansione di custode per il periodo invernale. La macchina da presa inquadra dall'alto il plastico in quella che pare in tutto e per tutto essere una soggettiva del protagonista (del resto anche qui, come in Antonioni, il montaggio tende a mettere in risalto la soggettiva stessa anticipando l'immagine dall'alto con un primo piano di Jack che guarda il modellino). Avvicinandosi, però, rivela la presenza della moglie e del figlioletto di Jack che si aggirano nel labirinto di siepi, quello reale, che sta nel cortile prospiciente l'hotel. Questa celebre sequenza [Video 3], che Kubrick mette in scena attraverso meccani-

Video 3: *Shining* (1980) – Stanley Kubrick.

smi enunciativi profondamente inclini alla produzione di sentimenti angoscianti e ambigui (le lente carrellate a seguire, l'accompagnamento musicale disturbante), al di là dell'importanza che riveste nell'economia della storia, assume una forte valenza simbolica proprio dal punto di vista del processo mostrativo. L'inquadratura dall'alto che cambia il proprio statuto nel momento stesso in cui si compie, non è una semplice "tranello" che il regista pone allo spettatore, ma un preciso costrutto visivo che, oltre a veicolare numerose interpretazioni intorno al carattere dello sguardo di Jack – da quella più tipicamente freudiana a quella teologica sino a quella che legge tale sguardo come quello di Kubrick stesso – pone l'accento sulla profonda ambiguità che permea, oltre il tessuto narrativo della pellicola, soprattutto la natura stessa della pratica della soggettiva. Questa falsa soggettiva,[1] infatti, rivela non solo tutta l'artificialità della costruzione dello sguardo di Jack (e di quello kubrickiano) ma anche la polisemia linguistica e significante che a tale sguardo si accompagna. Sandro Bernardi sostiene che

> se la soggettiva è la figura che connette lo sguardo del narratore, quello del personaggio e quello dello spettatore in un unico P.d.V., allora potremmo dire che la soggettiva è il principio stesso generatore della visione filmica […] [e che] è attraverso di essa che lo spettatore si identifica primariamente con la mdp.(Bernardi 1995: 78)

introducendo tra l'altro la questione del punto di vista secondo la definizione di Jacques Aumont[2] e arriva a ipotizzare, abbracciando

---

[1] Si tratta di un tipo di inquadratura che pur simulando una soggettiva si rivela o trasforma in oggettiva. Per esempio mostrando un personaggio che, dapprima sembra essere il veicolo dello sguardo e che invece, entrando in campo, "oggettivizza" l'inquadratura.

[2] Secondo Aumont il termine "Punto di vista" nel cinema si può intendere in diverse accezioni: 1. il punto da cui si guarda, ovvero dove è collocata la macchina da presa; 2. la veduta che ad esso è correlata, l'inquadratura, con ciò che essa include o esclude; 3. Il P.d.V. del narratore, vicino, lontano, commosso, indifferente, che è collegato ovviamente alla strutturazione dei primi due; 4. Il P.d.V. ideologico, l'atteggiamento mentale, intellettuale, morale, politico, che traduce il giudizio del narratore sull'avvenimento raccontato. Cfr. (Aumont 1983: 3-27).

un complesso teorico piuttosto vasto (che va dai contributi di Branigan e Bazin e arriva sino alle esperienze di Epstein, Dupont, Ophüls), che la soggettiva nel cinema sia una sorta di falso essenziale, laddove la sua essenzialità sta nel risultare determinate per una produzione di senso. Trovando rispondenza nell'analisi che a tale figura dedica Deleuze il quale afferma che:

> la distinzione tra soggettivo e oggettivo tende a perdere d'importanza man mano che la situazione ottica o la descrizione visiva sostituiscono l'azione motoria. Si ricade infatti in un principio di indeterminabilità, di indiscernibilità: non si sa più quel che è immaginario o reale, fisico o mentale, non perché li si confonde, ma perché non si deve saperlo e non è più nemmeno il caso di domandarlo. (Deleuze 1989: 18)

L'identificazione primaria dello spettatore, dunque, sarebbe giocata attraverso una sorta di falsità mostrativa e, parafrasando, si potrebbe dire che dei tre attori in gioco nell'analisi di Bernardi (e di Aumont) nessuno è il vero proprietario dello sguardo. Il fatto che, tornando alla nostra sequenza, Kubrick utilizzi l'inquadratura dall'alto per restituire questo raffinato salto prospettico, rivela in qualche modo che il ricorso a tale tipo di opzione visiva sia, da un lato il modo più efficace e deciso per sottolineare la topicità e l'evocatività della scena (come già in *Zabriskie Point*), e dall'altro l'unica maniera, forse, per proporre attraverso una falsità mostrativa per nulla celata, la carica ambigua e morbosa che investe la parte in questione. Un'ambiguità che trova rispondenza, del resto, in numerosi elementi narrativi presenti nel film, primo fra tutti, naturalmente, il nome dell'albergo "protagonista" della pellicola: l'Overlook hotel. *Overlook*[3] è infatti un termine dalla semantica polisemica, incredibilmente ricca di accezioni e tutt'altro che univoca. Un

[3] Ecco quali traduzioni propone l'*Oxford Dictionary* del verbo *to overlook*: 1. guardare dall'alto, guardare su; 2. lasciarsi sfuggire, non vedere; 3. chiudere un occhio, passare sopra a, tollerare; ignorare, non considerare. Cfr. (Oxford Paravia 2005: 842).

Video 4: *Shining* (1980) – Stanley Kubrick.

vocabolo dalla difficile collocazione che, oltre a voler dire, come prima tra le sue accezioni, proprio "guardare dall'alto", nel contesto di riferimento assume un significato sibillino – ha forse ragione Enrico Ghezzi nel proporre per la traduzione italiana il verbo vagamente enigmatico di *stravedere* (Ghezzi 1999: 133), colto nella sua duplice accezione di vedere in eccesso e mistificare – e facilmente ascrivibile, una volta in più, ai concetti visivi di cui si parla. E non è certo una scelta casuale quella di Kubrick, sempre in tal senso, non solo di aprire il film con una lunga sequenza di immagini dall'alto, ma soprattutto di mostrare per la prima volta l'albergo tramite una ripresa proprio da posizione elevata, posta al termine del lungo incipit [Video 4].

Ma esistono altri gradi di mediazione, non per forza legati alla soggettività, capaci di entrare a far parte dell'universo simbolico dell'inquadratura dall'alto. Il limpido formalismo kubrickiano, infatti,

Video 5: *Solaris* (1972) – Andrej Tarkovskij.

pur riuscendo a suggerire concetti molteplici e profondi, in virtù della propria nitidezza stilistica, non sembra essere del tutto in grado di cogliere aspetti dell'osservazione cinematografica affini a un tipo di percettività che potremmo definire più sensoriale. Il celebre finale di *Soljaris* (*Solaris*, 1972) di Andrej Tarkovskij – nel quale il protagonista, uno scienziato che "ritorna" da una missione nello spazio, si inginocchia innanzi al padre sulla soglia di quella che crede essere la casa di famiglia e che invece è soltanto la materializzazione di un prodotto mentale del protagonista stesso, il quale non ha mai lasciato il pianeta ove era stato mandato, Solaris appunto, un mondo formato da un misterioso oceano in grado di dare forma alle paure, alle rimozioni e ai ricordi più reconditi – è costruito dal regista tramite una vertiginosa inquadratura (per la verità una serie di inquadrature cucite tra loro in modo da dare la sensazione di una continuità) che si solleva dalla terra sino al cielo rivelando, appunto, come la dacia paterna stia, in realtà, su una minuscola isola in mezzo al mare di Solaris [Video 5]. Al di là dell'impianto fortemente simbolista della sequenza, ciò che balza all'occhio osservando tale operazione registica è il carattere di svelamento (quasi uno shock per lo spettatore) che dal particolare tipo di immagine viene a originarsi. Una rivelazione alla quale però, se lo spettatore è ammesso, certamente non lo è il protagonista (che non percepisce la propria condizione), anche perché l'inquadratura in questione, al contrario di come sembra, non è costruita con finalità esplicative. Del resto esiste in essa un filtro visivo del quale non solo chi guarda è costretto a divenire partecipe, ma entro cui i concetti di soggettività e oggettività vengono indiscutibilmente meno. Tarkovskij ci mostra un'immagine eidetica che, pure presentandosi come uno sguardo neutrale, è in realtà riferibile in tutto e per tutto all'occhio del protagonista o, meglio, al suo cervello. Sembra infatti che lo spettatore venga invitato a osservare attraverso i prodotti mentali del personaggio principale. Il risultato è una figura ottica che potremmo definire "soggettiva mentale" (o sensoriale), un tipo di immagine, quindi, nella quale il personaggio si pone come veicolo alla visione. Ciò che viene a esprimersi è dunque un universo percettivo del quale pare impossibile stabilire il grado di realtà, tanto esistenziale quanto oggettuale. L'immagine dall'alto diviene in questo senso l'acme visivo del linguaggio dell'inesaustività tarkovskijano. Un costrutto enunciativo, cioè, attraverso il quale il regista esprime tutta la mistificazione emozionale che coinvolge il protagonista. La foschia e la nebbia, così come l'oceano sgranato che Tarkovskij utilizza per filtrare l'immagine finale, per interromperla e sporcarla, oltre a essere soluzioni utili a nascondere le giunzioni tra le inquadrature, sono soprattutto gli elementi attraverso i quali egli mette in scena la non conciliabilità di tale sguardo. Un'operazione, questa, che sembra volerci guidare a una comprensione dell'immagine dall'alto, come quella di un elemento generatore di illusione. Il film suggerisce l'impossibilità di una percezione allargata dello spazio che sia in grado di risultare esaustiva. E accedere a un'osservazione spaziale maggiore tramite l'ampliamento della visuale man mano che si sale, significa, in quest'ottica, avere una sempre minore possibilità di comprensione del dettaglio, perché si è soggetti alla perdita delle coordinate visive e, appunto, a soggiacere alle sfocature e alle opalescenze. Una dimensione percettiva della quale non si riesce a determinare il grado di realtà e che trova la propria dimensione di senso proprio nel divenire il riflesso di una mediazione e cioè, un'immagine mentale.

Fig. 5: Olivo Barbieri, *Site Specific_LAS VEGAS 07*, 2007.

In questo variegato insieme di concetti, *overlook* sembra essere per davvero il termine più idoneo per decifrare (e non per definire) l'inquadratura dall'alto. L'attitudine a "stravedere" cui tale visuale conduce, infatti, dà luogo a modalità emozionali spesso capaci (come dimostrano gli esempi visti) di generarsi proprio in virtù di queste particolarità mostrative. Un'attitudine che è stata peraltro ribadita, in tempi più recenti, dal lavoro che sull'immagine dall'alto ha svolto il fotografo italiano Olivo Barbieri. Gli studi di paesaggi naturali e topografie cittadine inquadrate dal cielo realizzate da quest'ultimo, sono la testimonianza di una ricerca, profonda e continua, di nuove frontiere della visione. La particolarità di tali immagini sta nell'uso della tecnica del "fuoco selettivo", ovvero nella scelta di porre a fuoco, nell'enorme superficie che l'obbiettivo fotografico abbraccia, solo una ridotta porzione di spazio [Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7]. Tale operazione, trasposta anche in alcuni cortometraggi realizzati da Barbieri stesso [Video 6], oltre a generare un apprez-

Fig. 6, *in alto*: Olivo Barbieri, *Site Specific_LOS ANGELES 05*, 2005.
Fig. 7, *in basso*: Olivo Barbieri, *Site Specific_ROMA 04*, 2004.

Video 6: *Site Specific_LAS VEGAS 05* (2005) – Olivo Barbieri.

zabile riscontro estetico, si rivela utile per mettere in mostra, una volta in più, la non capacità dell'occhio umano di andare in fondo all'esperienza visiva e l'impossibilità di tale elemento organico di percepire in modo armonico ed esaustivo una distesa spaziale tanto ampia. E entro la quale la profondità di campo, elemento cinematografico fondamentale, diffusamente utilizzato per comporre con limpidezza e equilibrio prospettico le inquadrature, lascia posto a una sorta di "profondità di schermo" un atteggiamento mostrativo, cioè, all'interno del quale l'occhio possa penetrare con un'intensità maggiore, smarrendosi in un quadro compositivo irrisolto e nella cui inconsistenza i punti di riferimento si sbiadiscono come i contorni. Mentre l'irrealtà dei paesaggi che emerge dalle fotografie, così come dalle immagini in movimento, ottenute da Barbieri, rappresenta forse la summa visiva della problematicità che lo sguardo dall'alto veicola. Luoghi concreti che paiono dei modellini (come in *Shining*), divengono ritratti di una materialità nello stesso tempo ideale e straniante. Paesaggi contraffatti come

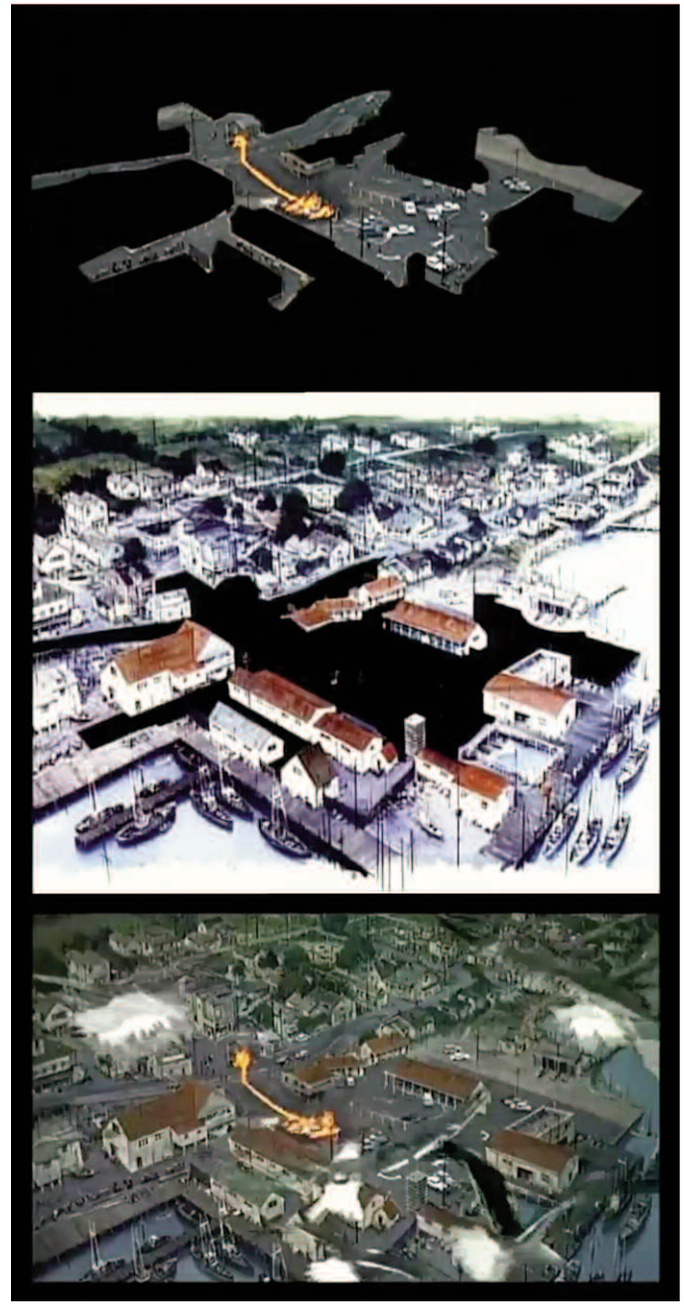


Fig. 8: *Gli uccelli* (1963) – Alfred Hitchcock.

quelli, tipicissimi, della finzione cinematografica – e da sempre realizzati, ben prima che con la computer grafica, con la tecnica del "matte painting" ovvero il disegno a mano su lastre di vetro che vengono poi sovrapposte alla pellicola: si veda l'esemplarità, in questo senso, di un'immagine, presa dal film *The Birds* (Gli uccelli, 1963) di Alfred Hitchcock, non a caso realizzata con una inquadratura dall'alto [Fig. 8] – che, allorché estrapolati dalla dimensione filmica, vengono ad assumere valenze sociali, etiche e culturali del tutto differenti. Immagini non cinematografiche, cioè, alle quali siamo largamente abituati – da quelle aeree dei documentari naturalistici a quelle satellitari, geografiche o meteorologiche sino alle ben note vedute degli obiettivi bellici – e che potrebbero apparire, in ultima analisi, come conformazioni visive neutre o oggettive ma che invece, proprio come il cinema ci suggerisce, non riescono a liberarsi da diverse e complesse implicazioni di varia natura: sia perché sono figure che parlano e si raccontano, sia perché, da qualsiasi luogo arrivino, ci riguardano da molto vicino.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT J. (1983), "Le point de vue", in *Communications*, n. 38.

BERNARDI S. (1995), *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze.

CANOVA G. (a cura di) (2004), *L'universale. La Grande Enciclopedia Tematica – Cinema*, Garzanti, Milano.

CASETTI F. (1999), *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano.

CICOIRA F. (a cura di) (2005), *Oxford Paravia. Il Dizionario Inglese/Italiano–Italiano/Inglese*, Paravia, Torino.

DELEUZE G. (1989), *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano.

GHEZZI E. (1999), *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano.

MASONI T., VECCHI P. (1997), *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro, Milano.

RONDOLINO G., TOMASI D. (1995), *Manuale del film*, Utet, Torino.

laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO

a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

Elio Grazioli

Azimut

Andrebbe verificata, ma l'impressione è che l'uomo non avesse mai pensato, mai rappresentato, il mondo visto non tanto dall'alto quanto perpendicolarmente, dall'azimut, prima dell'invenzione della fotografia. Forse era considerato il punto di vista riservato esclusivamente a Dio, tant'è che quando guardava dalle cime di qualche monte o dirupo, dalle rappresentazioni pittoriche pare che guardasse diagonalmente, delineando così una "veduta", un "paesaggio", senza perdere la precisa sensazione di mantenere i piedi per terra, di far parte di quel mondo che osservava. La visione azimutale invece stacca i piedi da terra, dà le vertigini, può far perdere l'equilibrio. Forse le sue prime rappresentazioni andrebbero ricercate nelle vedute da ponti su acque turbinose, forse in periodo romantico a simulare "in soggettiva", come si dice in gergo cinematografico, la tentazione del suicidio, o da torri sul formicolio urbano a suggerire una riflessione sulla pochezza dell'individuo nella folla. In qualche modo è quello che possiamo immaginare dei filosofi di Caspar David Friedrich, rappresentati in un paesaggio in scorcio, ma la cui vista sfiora la verticalità. Quest'ultima era più spesso quella dal basso verso l'alto, da sotto, quando l'uomo si sdraiava per terra a guardare l'elevarsi degli alberi o le nuvole, o a pensare appunto al luogo dove immaginava Dio, e l'altro mondo.

Appena inventato il dispositivo fotografico, viene immediato l'abbinamento con la mongolfiera e numerosi sono i fotografi che vi salgono per offrire alla gentile clientela le più strabilianti vedute dall'alto, sempre meno diagonali e sempre più azimutali, insieme

acrobatiche e inconsuete, ma soprattutto meno panorama, meno estetiche, e più vedute "oggettive", più scientifiche. La spinta principale a tali imprese è infatti lo studio a fini cartografici, per una maggiore precisione di rappresentazione e di lettura del territorio, da realizzare con scrupolo sperimentale. Proprio per questi fini più la registrazione è perpendicolare e più essa è oggettiva e corrispondente, meno deformata dagli effetti prospettici, più misurabile e verificabile.
Ricostruisce Thierry Gervais:

> L'idea di realizzare delle fotografie aeree e di utilizzarle a fini cartografici appare nel 1855 in un'opera di Andraud, *Une dernière annexe au Palais de l'Industrie*. Raccolta di articoli satirici sull'Esposizione universale del 1855, questa publicazione è dedicata a una serie di invenzioni immaginarie. L'undicesimo capitolo, intitolato "Topographie N° 11. Arpentage au daguerréotype", descrive come un geometra potrebbe prevedere di aggiornare il catasto a partire da fotografie realizzate in mongolfiera. Tenuto da tre uomini, l'aerostato dovrebbe avere una navicella con un buco che permetta all'operatore di effettuare delle fotografie perpendicolari al suolo. Alimentato a gas da un "tubo corda", il pallone sarebbe mantenuto a un'altezza di 1000 metri da dove il fotografo potrebbe registrare il piano di "una superficie di un milione di metri quadrati". A dieci posizionamenti al giorno e 500 equipaggi, sarebbe possibile "rilevare il piano generale dell'impero [...] in 80 giornate di lavoro". (Gervais 2001)

Il lavoro è impegnativo e deve essere metodico, comportando la divisione del terreno secondo una griglia calcolata, in base alla quale effettuare con precisione i rilevamenti in modo che tutto coincida senza distorsioni o parti mancanti.
Si tratta di realizzare una carta, cioè una rappresentazione dello spazio in due dimensioni, non più convenzionale ma fotografica. La fotografia trova subito qui la sua funzione di rappresentazione considerata rispondente, di documento, di prova di realtà, mentre la dimensione temporale vi è rimossa, o ancora non sentita: la fotografia non è ancora "istantanea", non mostra né fa sentire il senso del tempo fissato.

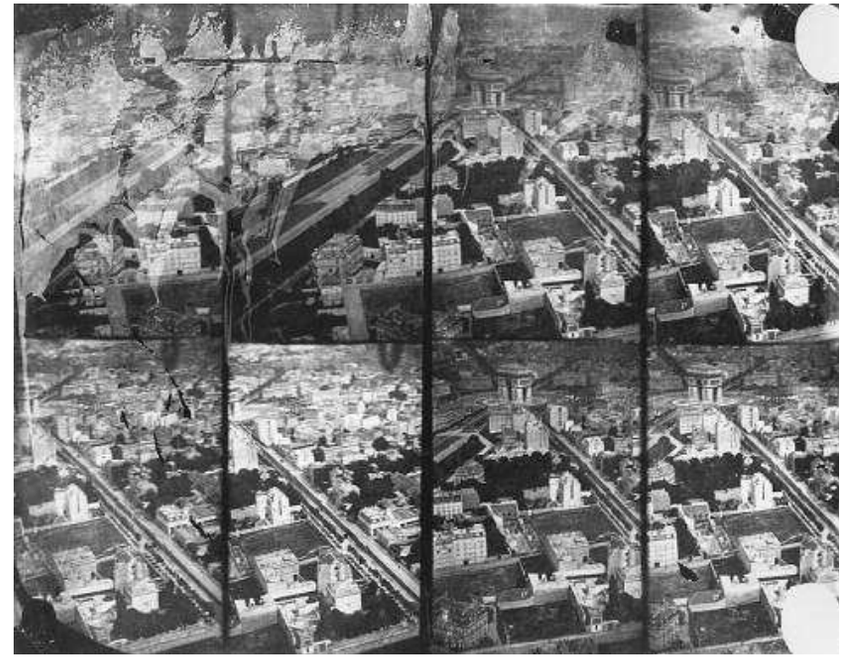


Fig. 1: Nadar, *Veduta aerea del quartiere dell'Etoile*, 16 luglio 1868.

Come per molte innovazioni in campo fotografico colui che per primo prende piena consapevolezza della novità è Nadar, il quale deposita nel 1858 un brevetto con la denominazione *Un nouveau système de photographie aérostatique*, con lo scopo di "impiegare la fotografia per il rilievo delle mappe topografiche, idrografiche e catastali", dove il rapporto tra carta topografica e fotografia aerea è dichiaratamente "fondato sulla perpendicolarità dell'apparecchiatura" (citato in Gervais 2001). I risultati in realtà non sono eccellenti [Fig. 1], vari problemi tecnici rendono l'impresa di difficile realizzazione, ma soprattutto, per noi, le vedute che ne vengono prese non sono veramente così perpendicolari e restano un poco oblique. Valgono però le intenzioni e la formulazione esplicita dei termini della questione.

Un passo avanti avviene con l'invenzione del procedimento alla gelatina al bromuro d'argento, negli anni ottanta, che accelera i tempi di ripresa e non interferisce con la chimica delle sostanze che circolano sul pallone aerostatico. Nel 1885 Gaston Tissandier e Jacques Ducom mettono a punto il nuovo dispositivo e sorvolano Parigi scattando una serie di fotografie perpendicolari. Il risultato è finalmente perfetto e la famosa fotografia della punta dell'isola di Saint-Louis [Fig. 2] è citatissima e riprodotta ovunque, dalle riviste scientifiche come dalle altre, ma è e resta a lungo un caso unico. I problemi tecnici hanno ancora la meglio e l'impresa non ha seguito. Occorrerà aspettare l'invenzione di nuovi velivoli e nuove procedure. Occorrerà l'interesse e l'investimento militare, in particolare durante e dopo la Prima guerra mondiale.

Nel frattempo la ripresa aerea torna diagonale ed estetica, abbandonandosi al gusto del soggetto e della composizione piuttosto che mirare a scopi più scientifici e progettati. I risultati sono effettivamente di grande interesse. La veduta dall'alto ha infatti un fascino tutto suo. Per ora lo si assimila perlopiù al "pittoresco", cioè al gusto per il caratteristico, per la veduta ampia in cui si riconosce il luogo e al tempo stesso ci si abbandona alla vaghezza e alla serenità dello spirito, senza troppo rilevarne un vero carattere originale, una novità che nel pittoresco non può più essere circoscritta, ma le sue conseguenze estetiche si vedranno ben presto. Intanto rimane e si perpetra la separazione, se non il conflitto, tra scienza, o più in generale funzionalità, ed estetica, dove, come ribadiamo per quel che ci riguarda, la prima è identificata con la presa perpendicolare e la seconda con quella obliqua. La nuova estetica nascerà solo quando si vorrà superare questa divisione e si vedrà il lato artistico proprio della presa perpendicolare, evidentemente con intendimenti e secondo parametri diversi da quelli scientifici.

Le prime avvisaglie ne sono proprio quelle immagini che, scattate a fini pittoreschi piuttosto che scientifici, azzardano comunque la veduta perpendicolare per mostrare un punto di vista inusuale, soprattutto di un soggetto fin troppo noto e abusato, come per

Fig. 2: Gaston Tissandier e Jacques Ducom, *La Senna, il porto dell'Hôtel-de-ville e il ponte Louis-Philippe, alla punta dell'isola Saint-Louis, altitudine 605 m*, 19 giugno 1885.

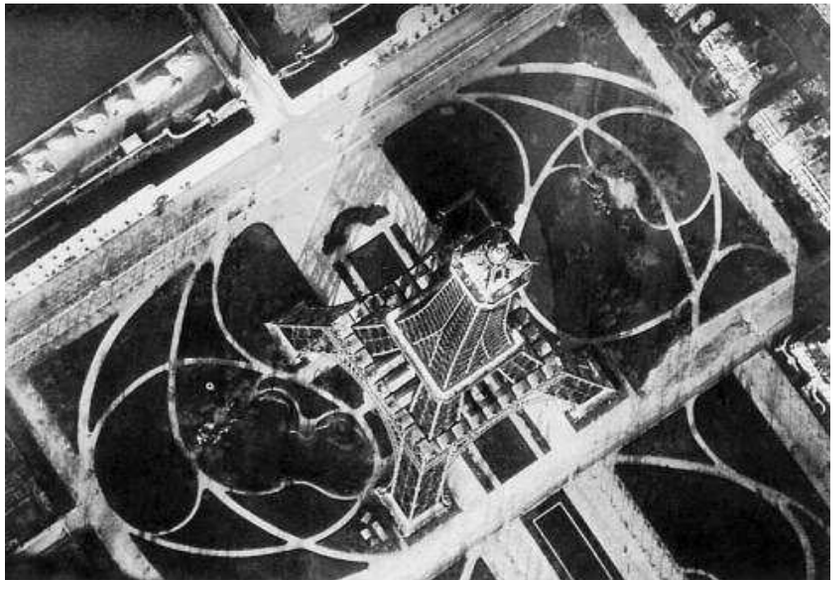


Fig. 3: André Schelcher e Albert Omer-Décugis, *La Tour Eiffel*, pubblicato in *Paris vu en ballon et ses environs*, 1909.

esempio la Tour Eiffel [Fig. 3]. La fotografia trova qui il suo effetto nuovo, quello di mostrare sì le cose reali, e il noto *in primis*, ma in modo diverso, secondo angolature impreviste o mai notate, con tagli arditi mai registrati, come un nuovo modo di vedere, una "nuova visione", come verrà chiamata. Ad essere ricercati sono ora infatti nuovi effetti compositivi, giochi di linee e di forme, di superfici e di masse, di bianchi e di neri. È del resto quanto sta emergendo anche a livello propriamente artistico, con la concezione dell'"autonomia" della forma, il dipinto fatto cioè prima di tutto di segni e colori, come aveva teorizzato Maurice Denis già alla fine del XIX secolo e si andava elaborando da più parti nell'arte "astratta" all'inizio del XX. "Astratta" era appunto l'arte non più mimetica nei confronti della realtà, ma pura composizione di elementi linguistici. Ancora una volta la fotografia ha un ruolo decisivo. Lo si vedrà di nuovo più avanti.

La curiosità e il fascino di queste immagini intanto danno vita a delle pubblicazioni, in volume, come la famosa *Paris vu en ballon et ses*

Fig. 4: Léon Gimpel, *Un autobus caduto nella Senna*, 27 settembre 1912.

environs di André Schelcher e Albert Omer-Décugis nel 1909, o in articoli di riviste, come "L'Illustration", sempre all'inizio del secolo, dove si distingue in particolare Léon Gimpel [Fig. 4] che fa della "vi-

sion en plongée" un vero e proprio carattere personale. Con lui si può dire che, slegata ormai dal pallone aerostatico o da altri velivoli, la veduta dall'alto è diventata uno "stile", un carattere stilistico.
Oltre che alle ragioni di curiosità visiva o di gusto compositivo, come dicevamo, la ragione principale per cui la veduta dall'alto diventa nel primo dopoguerra una scelta stilistica è dovuto agli sviluppi formali dell'arte d'avanguardia. Così, è appunto nelle mani – negli occhi – degli artisti ancor più che dei fotografi che la veduta azimutale prende tutto il suo significato. Probabilmente il primo a farne l'uso "modernista" è stato Paul Strand, già nel 1916 [Fig. 5], con i suoi giochi d'ombra, che la presa dall'alto rende più astratti perché meno riconoscibili gli oggetti che li proiettano. La veduta dall'alto occupa così il centro della ricerca astrattista operata con il medium per definizione inesorabilmente legato alla realtà. L'ombra è in effetti un soggetto molto particolare e molto fotografico. Intanto lo è come rovesciamento, o altra faccia, del nome stesso di "fotografia", cioè scrittura di luce, e dunque di ombra; ma l'ombra è anche un particolare tipo di fenomeno e soprattutto di segno, del genere cioè che il semiologo americano Charles S. Peirce ha definito "indice" - ovvero legato al suo referente, la realtà, per causalità, per contatto diretto, come l'orma, l'impronta - e non un'icona, cioè un'immagine nel senso più diffuso del termine, legata al suo referente per analogia visiva, per rappresentazione. L'ombra è così un "meta-soggetto" fotografico, cioè un soggetto che sta per la fotografia stessa, di cui si vuole allora evidenziare non il lato figurativo mimetico, ma quello "indicale", causale, di impronta lasciata direttamente dalla luce e fissata dalla chimica della lastra emulsionata. Oltre che il "contenuto" dell'immagine fotografica, l'ombra diventa qui la "forma" del *medium* fotografico. L'altro significato della parola "proiezione" poi, per esempio quello psicologico, cioè di attribuzione ad altri di ciò che in realtà è sentimento, situazione o problema nostro, dice bene il senso dell'operazione non solo formale della scelta stilistica qui in causa: l'autonomia della forma è svelamento dei meccanismi fallaci della rappresentazione e ricerca di autonomia *tout court*.

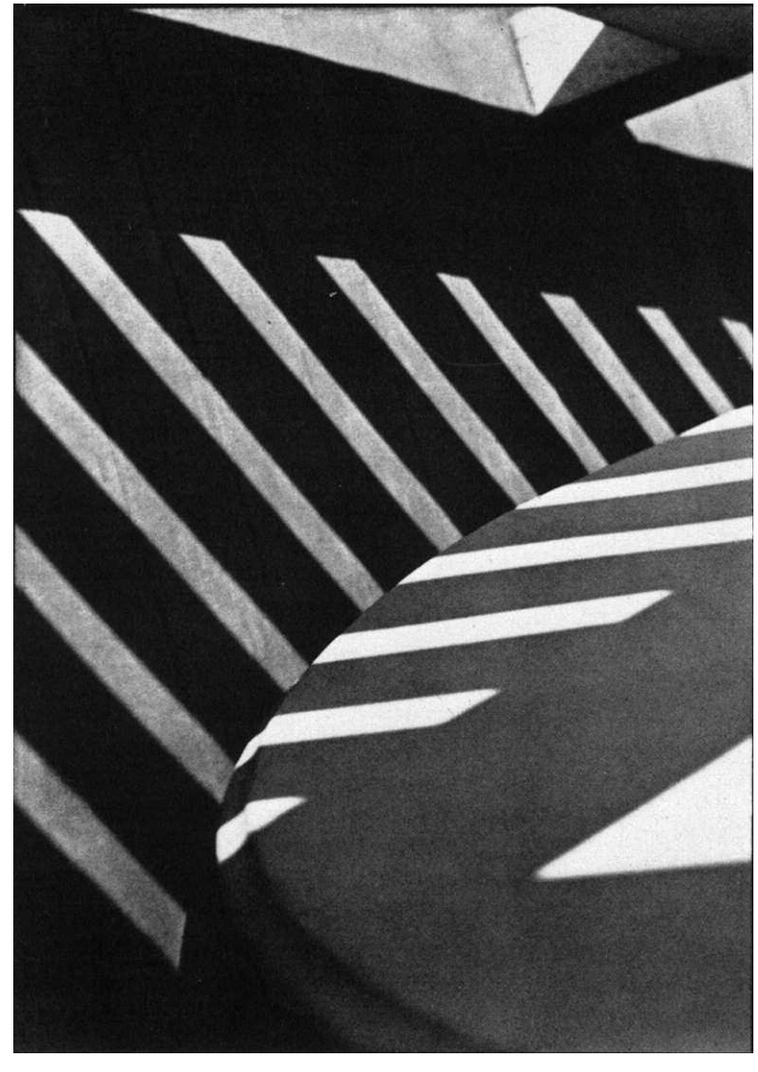


Fig. 5: Paul Strand, *Astrazione, ombre*, 1916.

Negli anni venti gli esperimenti di veduta dall'alto si moltiplicano, per lo più all'interno dell'impostazione estetica appena evocata, ma spesso da posizioni del tutto diverse. Così li realizza Aleksandr Rodčenko, costruttivista russo, che nella fotografia vede il *medium* nuovo, "rivoluzionario", in opposizione alla pittura retaggio dell'ar-

te "borghese" e del passato. Della fotografia allora vuole privilegiare le possibilità di vedute al di fuori dal consueto, ovvero al di fuori dall'inquadratura "dall'ombelico",[1] come ripeteva, con espressione alquanto significativa, in ogni suo intervento teorico:

> Fotografate da tutti i punti di vista, meno che "dall'ombelico", finché non saranno riconosciuti legittimi gli altri modi di riprendere. Le angolazioni moderne più interessanti sono quelle "dal basso in alto" e "dall'alto in basso" e su queste bisogna lavorare. (Rodčenko 1988: 219)

Fotografare dal basso o dall'alto era considerato più moderno, più innovativo, e anche più "comunista", prima di tutto perché non più borghese, ma inoltre esaltante i punti di vista reali e l'immagine della collettività proletaria: camminando per strada, amava ripetere Rodčenko, noi vediamo i palazzi da sotto e quando guardiamo da un balcone o da una torre o da un ponte, vediamo da sopra [Fig. 6 e Fig. 7]; d'altro canto la visione dall'altro in particolare mostra la folla in modo "democratico", tutti uguali, senza gerarchie, come "classe" bene organizzata e coordinata, di individui che lavorano insieme per il futuro.
Ma chi teorizza con più convinzione e sistematicità è László Moholy-Nagy, primo docente di un insegnamento di Fotografia, naturalmente nella scuola più innovativa del momento, il Bauhaus di Walter Gropius. Per Moholy-Nagy la fotografia realizza l'"ampliamento dei limiti della rappresentazione naturalistica [...] L'apparecchio ci ha fornito possibilità sorprendenti [...] ampliamento del campo visivo [...] squarci del mondo [mai] visti in quel modo" e "anche le possibilità di distorsione dell'obiettivo – veduta dal basso, dall'alto, di scorcio – non sono da valutare solo in modo negativo, ma forniscono invece una visione ottica senza pregiudi-

[1] L'espressione "dall'ombelico" si riferisce alle macchine fotografiche a pozzetto, che venivano appunto tenute all'altezza dell'ombelico.

Fig. 6, *in alto*: Aleksandr Rodčenko, *Dimostrazione*, 1928.

Fig. 7, *a destra*: Aleksandr Rodčenko, *Al telefono*, 1928.

Fig. 8: László Moholy-Nagy, *Nella sabbia*. Da *Pittura Fotografia Film*, 1925.

zi" (Moholy-Nagy 1925: 5). Così scrive nel 1925 nel suo innovativo *Pittura Fotografia Film* e ne dà le dimostrazioni.
Per quanto riguarda propriamente le vedute dall'alto, ve ne sono tre, ognuna con una significativa didascalia. La prima è una bagnante in spiaggia, intitolata *Nella sabbia* [Fig. 8] e la didascalia dice: "Ciò che una volta veniva considerato come distorto, ora costituisce un'esperienza sbalorditiva. È un invito a capovolgere i valori della visione. Questa immagine è girevole. Si ottengono sempre nuove immagini" (Moholy-Nagy 1925: 59). Dunque non solo ciò che era considerato errore secondo una visione tradizionale, va invece vi-

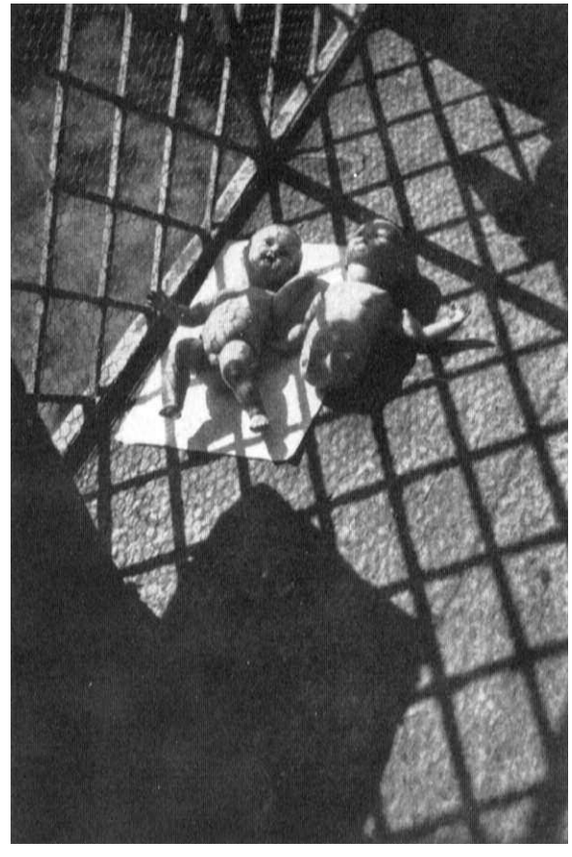


Fig. 9: László Moholy-Nagy, *Bambole*. Da *Pittura Fotografia Film*, 1925.

sto come una risorsa, e che la figura che ora vediamo capovoltaci invita a girarla in qualsiasi direzione e che ogni volta che lo facciamo otteniamo immagini nuove, nuove possibilità, "nuovi valori". Provare per credere: cambia la visione e cambia il senso, che sia di caduta o di levitazione, di schiacciamento o di sospensione o altro ancora.
La seconda immagine è molto diversa e introduce un altro classico della modernità, la griglia, qui data dalle ombre sul piano dove sono appoggiate due bambole, a cui si sovrappongono. Il titolo è appunto *Bambole* [Fig. 9] e la didascalia dice: "L'articolarsi dei chia-

roscuri e il reticolo d'ombre sospingono il giocattolo in una dimensione fantastica" (Moholy-Nagy 1925: 90). Ora, la griglia o reticolo ha nel modernismo la funzione, astrattista per eccellenza, di rendere l'immagine bidimensionale, non più prospettica né profonda, tenendo ancorate alla bidimensionalità tutte le forme presenti nella composizione – vedi le linee ortogonali nere in Piet Mondrian. Moholy-Nagy, comunque campione anch'egli dell'astrattismo, invita invece qui a vedervi quella che definisce una "dimensione fantastica". Vi è dunque uno spostamento dall'autonomia della forma a quello che potremmo chiamare il senso della visione, cioè le "dimensioni" diverse che un'immagine può assumere a seconda di come la si mostra e di come la si guarda.
La terza immagine, intitolata propriamente *Ripresa dall'alto* [Fig. 10], ha la seguente didascalia: "Il fascino dell'immagine non risiede nell'oggetto ma nella vista dall'alto e nei rapporti ben ponderati" (Moholy-Nagy 1925: 91). È la didascalia apparentemente più ortodossamente astrattista, che richiama alla concezione dell'oggetto rappresentato come puro "pretesto" e all'importanza invece della composizione, dell'armonia dei rapporti tra le componenti dell'immagine, ma va in realtà ricollegata alla questione di partenza: niente paura delle distorsioni, sono un'opportunità nuova. Non sono deformazioni espressionistiche e minacciose, segno di una visione soggettiva, instabile e disequilibrata, che si oppone a quella oggettiva, armoniosa e rispondente, ma sono invece distorsioni propriamente "reali". Scrive infatti Moholy-Nagy:

> Il segreto della loro efficacia risiede nel fatto che l'apparecchio fotografico riproduce la pura immagine ottica, mostrando così le distorsioni, le deformazioni, gli scorci, ecc. otticamente reali. [...] Ciascuno sarà costretto a vedere ciò che è otticamente reale, di per sé significante, oggettivo, prima di poter attingere a una possibile presa di posizione soggettiva. Viene così rimossa la suggestione di immagine e di rappresentazione impressa alla nostra visione da alcuni eccellenti pittori e rimasta intramontabile per secoli. [...] Si può dire che noi vediamo il mondo con tutt'altri occhi. (Moholy-Nagy 1925: 26-27)

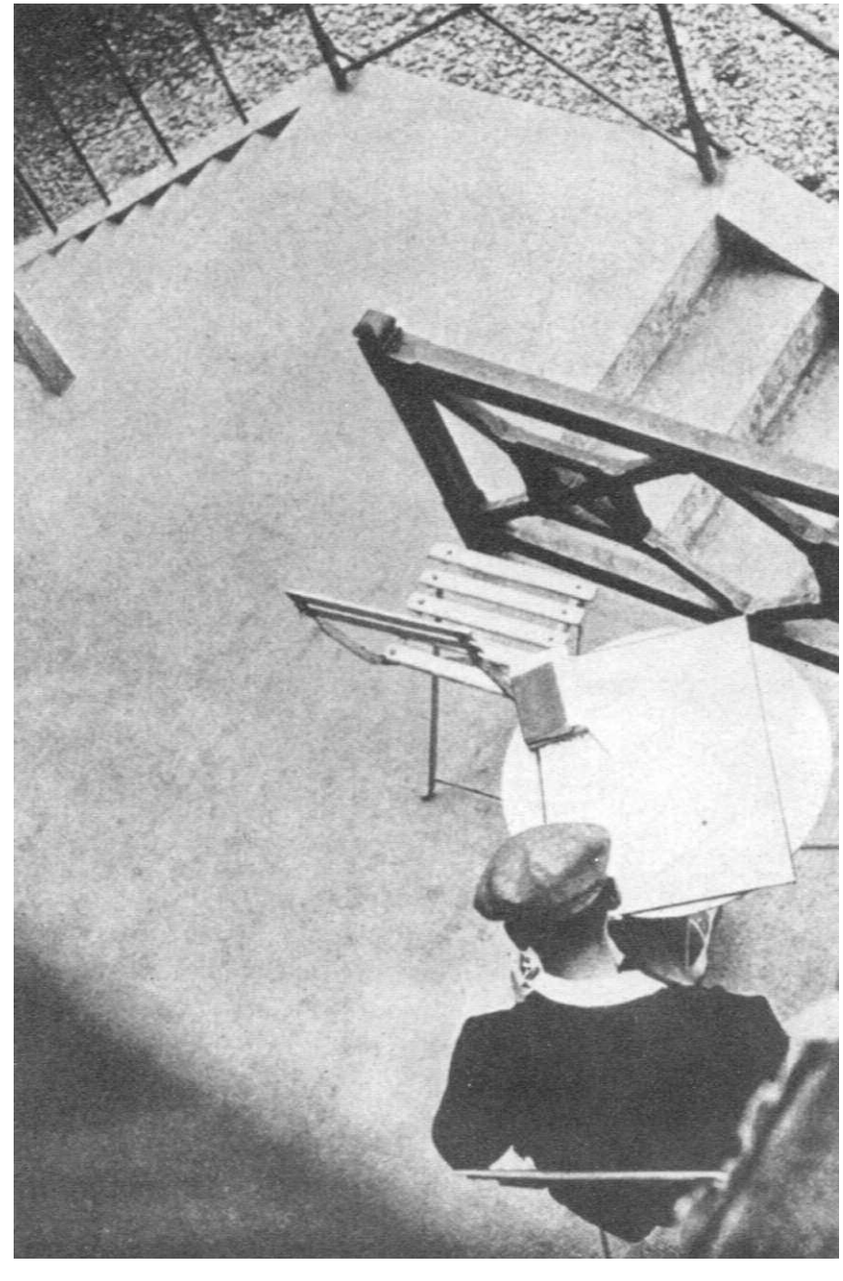


Fig. 10: László Moholy-Nagy, *Ripresa dall'alto*. Da *Pittura Fotografia Film*, 1925.

Ecco che la distorsione diventa "oggettiva", ma questo termine non indica più un atteggiamento scientifico ma deriva da una presa d'atto estetica: la fotografia mostra il reale così com'è, cioè in realtà sempre distorto, sempre da un determinato punto di vista. Questa è anzi la sua peculiarità e la sua risorsa: mostra sì le cose come sono, ma al tempo stesso diversamente, come non le abbiamo mai viste. Questo è il presupposto del movimento che viene chiamato "Nuova Visione", che si forma pressoché spontaneamente negli anni venti in varie parti del mondo e in diversi contesti artistici, come se costituisse una risposta obbligata ai cambiamenti della modernità. Basterà riferirsi a Edward Weston negli Stati Uniti, anch'egli non scevro di vedute dall'alto, e ai tanti fotografi che rientrano nei capitoli di ogni storia della fotografia sotto la rubrica "fotografia modernista". Lo spirito comune è quello di vedere e mostrare diversamente la realtà, per mostrare come è cambiata e come è cambiata la nostra visione; questo, paradossalmente, rappresentando meno la realtà e dando più spazio alla forma, al linguaggio visivo. Sono gli argomenti che Susan Sontag discute nel suo testo *L'eroismo della visione*:

> La fotografia, in quanto scrosta i vecchi involucri della visione abituale, crea un'altra maniera di vedere: intensa e insieme lucida, partecipe e insieme distaccata; affascinata dal particolare insignificante, dedita alla bizzarria. Ma perché la visione fotografica dia l'impressione di contravvenire alla visione ordinaria, bisogna che sia costantemente rinnovata da nuovi shock. (Sontag 1978: 87)

Ma torniamo alla veduta dall'alto. Il maestro della "distorsione", tanto da intitolare così la sua serie più famosa, è stato André Kertész. Anche il suo interesse è incentrato sulle ombre, che introducono una deformazione delle forme rispetto a come siamo abituati a riconoscerle e perturbano il nostro sguardo [Fig. 11]. L'ombra introduce quell'alterazione – fosse pure una leggera rifrazione dovuta alla superficie su cui si proietta, che non è mai totalmente liscia e regolare – che mostra una discrasia all'interno stes-

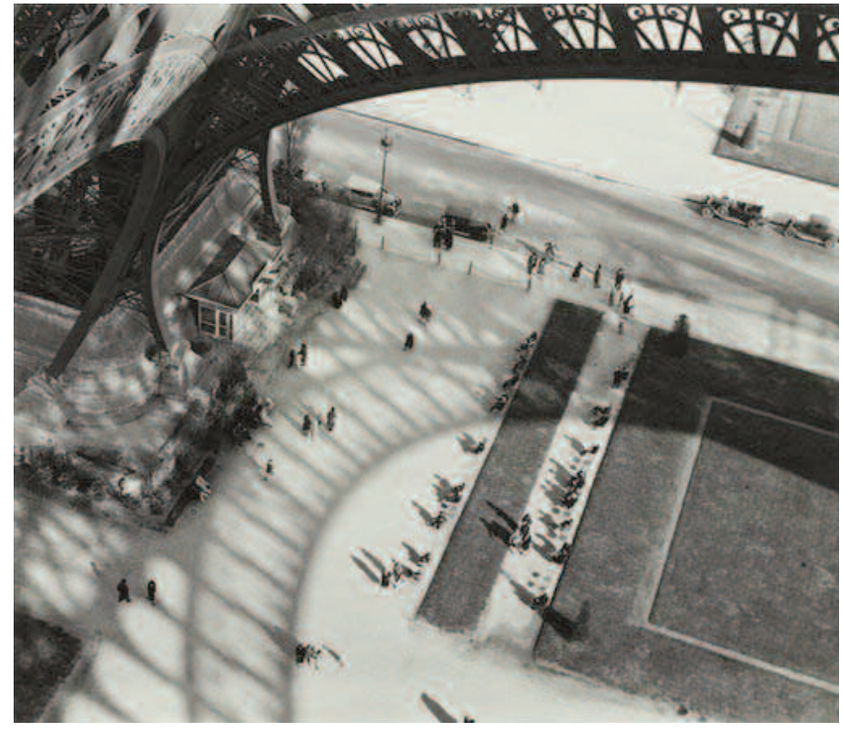


Fig. 11: André Kertész, *Torre Eiffel*, 1929.

so del reale, tanto che si è potuto inserire Kertész all'interno del movimento surrealista, anche se non ne ha condiviso in alcun modo gli slanci fantasiosi. Per Kertész comunque la fotografia stessa è distorsione, anamorfosi, del reale, invece che sua rappresentazione esatta e oggettiva. Siamo qui all'estremo opposto della precisione scientifica.

Un'altra sua specialità, diventata un altro classico della veduta azimutale, è addirittura il rovesciamento: le ombre dei passanti fotografate dal balcone sembrano i passanti stessi, mentre questi diventano delle loro appendici verticali; il reale diventa l'ombra dell'ombra [Fig. 12]. È la caverna di Platone al contrario, e insieme il suo compimento, con un supplemento di turbamento dovuto alla straniante sensazione di uno sconvolgimento dei parametri per-

Fig. 12: André Kertész, *Ombre*, 1931.

Fig. 13:
Umbo, *Il mistero della strada*, 1928.

cettivi, gestaltici: i conti tra orizzontale e verticale non tornano, la piattezza dell'ombra lascia irrisolto il rovesciamento, la tridimensionalità dei corpi diventa incongrua, il nostro sguardo non riesce veramente ad "aggiustare" la visione. È il senso del rovesciamento che hanno mostrato Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois nel loro saggio sull'"informe" batailliano, un'anticategoria che decostruisce le categorie, quelle percettive così come quelle "metafisiche" (Bois e Krauss 2003; Krauss 1996: 169-204).

In modo più leggero, più giocoso, tanto da entrare nel mondo della pubblicità, un altro maestro del gioco di ombre è Umbo (pseudonimo di Otto Maximilian Umbehr), che ne approfitta per realizzare anche delle ammiccanti scenette, dove l'azione della persona sembra ora svolta dall'ombra. Come per esempio lo spazzino che spazza [Fig. 13]. E che cosa spazza allora? Oppure può sembrare che lo spazzino spazzi l'ombra per far posto al bianco, alla luce,

Fig. 14:
Umbo, *Senza titolo*, 1931.

della polvere per terra. Ma ad Umbo soprattutto piace giocare con i bagni di sole [Fig. 14]. Quest'ultimo è peraltro un nuovo soggetto molto significativo per la fotografia, e anche per il nostro argomento. Qui infatti la tintarella solare è metafora della fotografia stessa, che è impronta di luce come l'abbronzatura, per noi ulteriormente significativa perché la macchina fotografica occupa allora esplicitamente il posto del sole, nuovo candidato laicissimo, dopo Dio, all'apice azimutale della visione. Per quanto semischerzosamente, è un'indicazione di uno spostamento in atto che avrà ben ulteriori conseguenze.
Poi viene il lungo periodo delle dittature e l'arresto degli sviluppi dell'arte, che passa in clandestinità o emigra oltreoceano. Si fotografa meno, potremmo dire, ma si vede sempre più dall'alto. La vi-

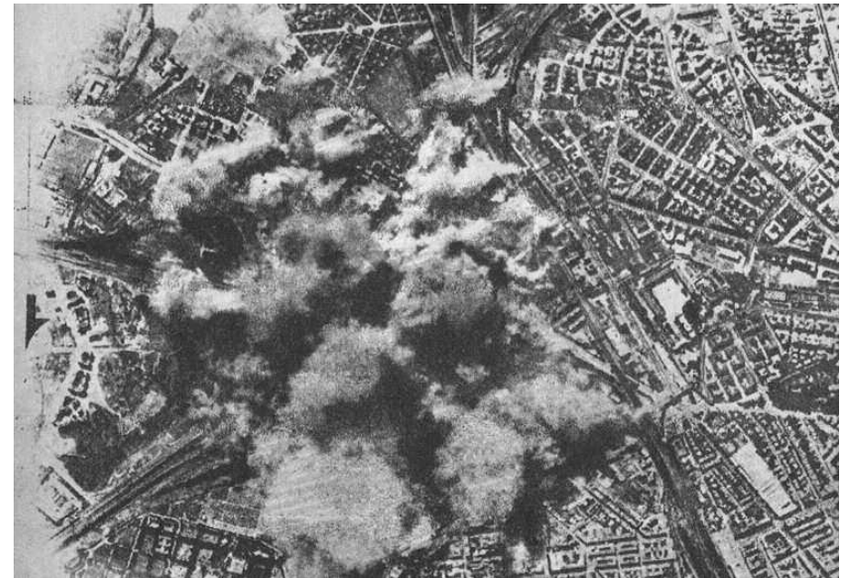


Fig. 15: Bombardamento su Roma, 19 luglio 1945.

sione azimutale ha un suo nuovo sviluppo militare, con il perfezionamento tecnologico sia dei velivoli sia delle tecniche fotografiche. Gli aerei sorvolano e scattano fotografie in quantità per controllare il territorio o per spiarlo a caccia di obiettivi, e poi per provare o verificare che il bersaglio è stato colpito. Le immagini nuove sono quelle dei bombardamenti [Fig. 15], nuvole di polvere e fumo che chiazzano il paesaggio come macchie innaturali. Qui, sempre più inquietante, la macchina fotografica sta al posto dell'arma che ha sparato: è l'altra grande metafora dello "scatto", *shoot* in inglese, che significa anche colpo, sparo, in perfetta identificazione tra macchina fotografica e arma, tra fissazione dell'immagine e morte.
Nella seconda metà del secolo la veduta dall'alto assume nuovi significati. Da un lato uno esistenziale e umanista, dall'altro uno concettuale e freddo, linguistico e distaccato, ma tornano anche, rinnovati, la funzione documentaria e quella cartografica, il tutto, azzardiamo, in preparazione dell'attuale situazione. Ripercorriamone dunque i passi fondamentali attraverso qualche esempio eccellente.

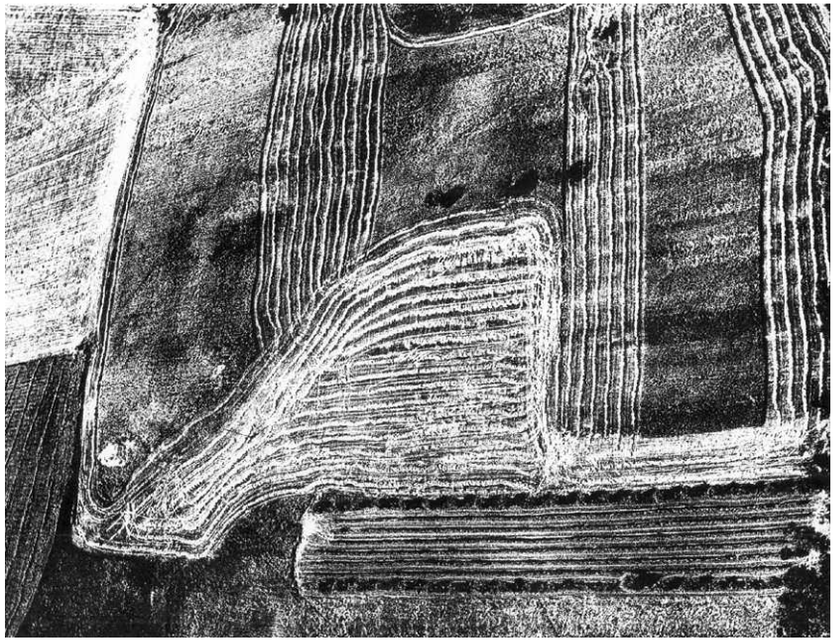


Fig. 16: Mario Giacomelli. Dalla serie *Presa di coscienza sulla natura*, 1954-2000.

Il primo, tipico del dopoguerra, è quello di Mario Giacomelli. Volando in aereo sulle campagne marchigiane, a partire dagli anni cinquanta Giacomelli "riprende coscienza" della natura, anzi "sulla natura", come titola la serie [Fig. 16], con preposizione che, oltre a restituire la dimensione letterale del volo, rende il doppio senso della presa di coscienza, sia della natura, sia dell'uomo che agisce sulla natura. Sono infatti immagini di tracce, rese quasi astratte e insieme fortemente marcate dall'accentuazione dei contrasti, del lavoro dell'uomo sulla terra, solchi di arature, strade, filari di alberi, "composizione" dei campi di lavorazione diversa. Simili ai quadri che si fanno in quegli anni nella corrente detta Informale, vicini a Alberto Burri, della fotografia mantengono il legame stretto con la realtà, mentre la veduta dall'alto permette l'appiattimento bidimensionale, qui non puro vezzo formalista ma necessità stessa

della metafora forte di Giacomelli. Esso infatti evidenzia la somiglianza tra la terra lavorata, le sue pieghe, le sue curve, i solchi dell'aratura, le chiazze degli alberi, le linee dei viottoli, e il corpo di chi la lavora, le sue rughe, le sue ferite, la pelle bruciata dal sole e rosa dal sudore, ovvero il rovesciamento di essere ed esistere, come scandiva la filosofia del periodo. E non sfugga la lezione di Giacomelli per cui, sfruttando l'assimilazione anche della fotografia come traccia ai solchi della terra e alle rughe della pelle, ribadisce che anche il risultato artistico si ottiene solo alle stesse condizioni di "lavoro", con la stessa fatica e sofferenza. L'aereo di Giacomelli è così l'esatto opposto di quello di guerra.

Su tutt'altro registro agisce la cosiddetta Arte Concettuale, che della fotografia fa un uso strumentale e linguistico, da "grado zero della scrittura", per riprendere la felice formula di Roland Barthes. La fotografia vi è strumento neutro di registrazione del concetto; il che non va da sé, perché, ovviamente, la fotografia non registra il pensiero bensì la realtà. Da qui il paradosso della "neutralità" del medium fotografico. La soluzione la fornisce il *readymade*: secondo il gesto radicale di Marcel Duchamp che presenta un comune oggetto tale e quale come opera d'arte, la fotografia non viene più concepita né come rappresentazione né come traccia, ma a sua volta come prelievo, evidentemente non dell'oggetto stesso ma della sua immagine. L'immagine sta per la cosa, tanto è vero che – questo lo "specifico" fotografico su cui si basa tale concezione – non seleziona, prende tutto ciò che entra nel campo visivo, e lo tiene così com'è.

Ebbene, anche nella fotografia concettuale vi è almeno un caso famoso di veduta dall'alto, non per niente azimutale, perché appunto ancora più radicalmente neutra, pseudocartografica, pseudoscientifica. Si tratta di *Thirtyfour Parking Lots* di Ed Ruscha, del 1967 [Fig. 17], trentaquattro fotografie appunto di aree di parcheggio, vuote di automobili, riprodotte in un piccolo libro-opera. Il parcheggio, luogo caratteristico dei tempi dell'automobile, delle grandi città, dei luoghi di lavoro e di ritrovo, diventa la metafora dell'arte e della fotografia, spazio in attesa, "allevamen-

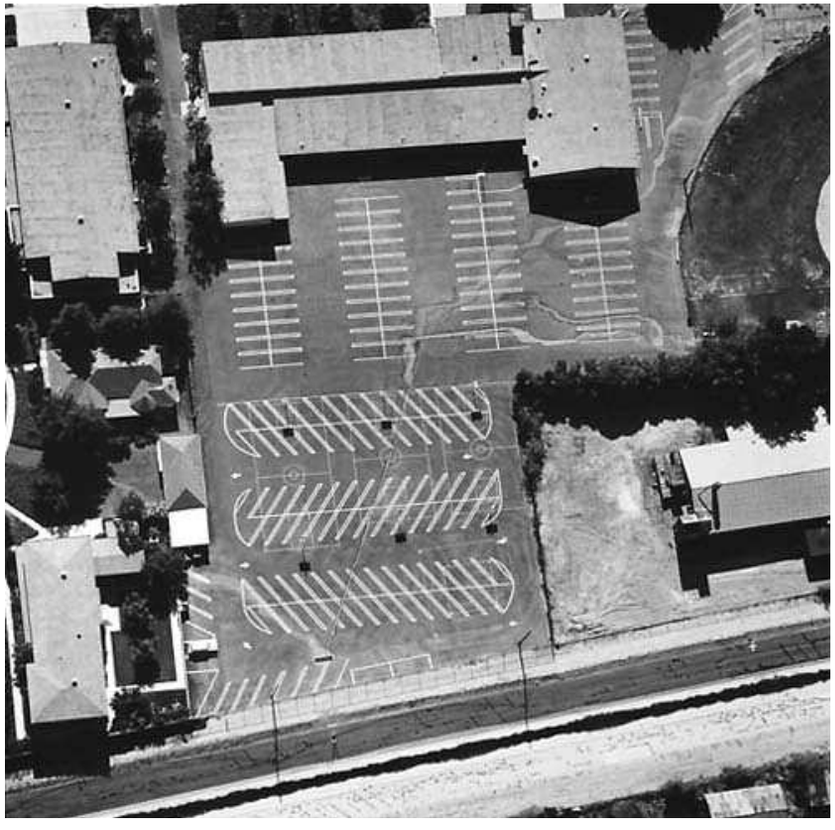


Fig. 17: Ed Ruscha. Dal libro *Twentyfour Parking Lots*, 1967.

to" di automobili – per usare l'espressione coniata da Duchamp per il suo *Allevamento di polvere*, la foto fatta scattare a Man Ray, dall'alto, tanto da essere in un primo momento intitolata dal fotografo *Paesaggio visto a volo d'uccello*. Il parcheggio attende le auto come la lastra fotografica l'immagine che la riempia; l'automobile è il corrispettivo della macchina fotografica. Il progetto fotografico di Ruscha è il censimento dei parcheggi di una zona, come ha fatto negli altri libri-opera per le stazioni di servizio lungo un percorso stabilito e per tutte le case su entrambi i lati di una via.

Fig. 18: Michael Heizer, *Nevada Depression n. 1*, 1968.

Funzione ben diversa da quella puramente documentaria – non si finisce mai di sottolinearlo, perché capita tuttora che si scambi la fotografia per l'opera – è quella della fotografia da parte della Land Art. Questo tipo di arte, com'è noto, ha portato l'opera alla scala del paesaggio e proprio per questo ha un legame intrinseco con la veduta e con quella dall'alto in particolare. Mentre, come ribadiamo, l'opera in sé – cioè le linee tracciate, gli scavi o le costruzioni sul terreno – non è mai visibile da terra nel suo insieme e va "esperita" dall'interno, percorrendone il tracciato o la costruzione, solo la fotografia dall'aereo può restituirne la veduta [Fig. 18]. In alcuni casi, come in quello paradigmatico di *Desert Cross* di Walter De Maria, del 1969 [Fig. 19], l'opera è a tal punto comprensibile solo dalla veduta aerea da far pensare che sia stata realizzata proprio per questo, dunque, diciamo, non da esperire sul terreno ma in volo. L'ispirazione di tali interventi infatti pare essere venuta dagli antichi tracciati detti linee di Nazca, misteriosi pro-

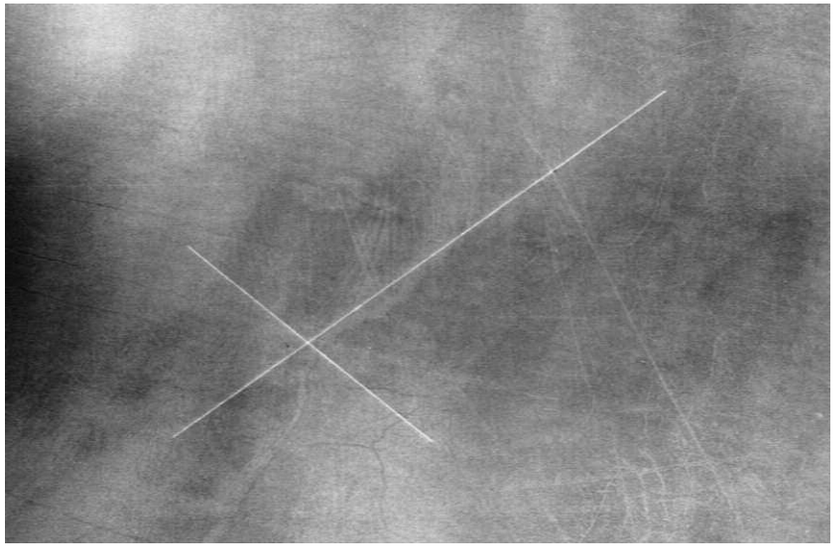


Fig. 19: Walter De Maria, *Desert Cross*, 1969.

prio perché leggibili solo dal cielo, laddove non esistono punti elevati nei dintorni né esisteva all'epoca la tecnologia per volare. Opere fatte solo per gli dei, ovvero, per citare Walter Benjamin, per il culto? E oggi, quelle della Land Art, per il culto dell'arte, ovvero per recuperare il valore cultuale all'arte? Se è così, anche in questo caso la funzione della fotografia non è più così puramente documentaria, e tanto più quanto più è azimutale, cioè, potremmo dire, assoluta, che sta ancora una volta al posto dello sguardo assoluto, non di uno soggettivo che varia secondo il gusto o l'interpretazione.

Veniamo così ai decenni più recenti. Quali altri cambiamenti verificabili nella veduta dall'alto possiamo segnalare? La cornice è sempre la stessa, a noi pare, ma al suo interno gli elementi variano o si dispongono diversamente. Così è per un caso interessante studiato da Quentin Bajac. Si tratta della "svolta" di un rinomato fotoreporter francese, Luc Delahaye, che, scontento delle immagini di genere e nutrendo proprie ambizioni artistiche, ha introdotto nel

Fig. 20: Luc Delahaye, *11 September Memorial,* 2002. Courtesy Luc Delahaye.

reportage il formato panoramico, dunque a scena aperta e da relativamente lontano [Fig. 20]. L'immagine perde in questo modo in efficacia e dettaglio nella presa dell'evento, ma guadagna invece una visione più ampia e contestuale. L'intento dichiarato è quello "di riconciliare in maniera dialettica e in'unica immagine alcune tensioni antagoniste" nell'ambito del reportage, così riassunte: "presenza al soggetto/assenza al mondo; prossimità della testimonianza fotografica/distanza dello sguardo critico; forma documentaria/formato spettacolare; veduta generale/frammentazione" (Bajac 2005: 34). Questa la posta in gioco: la ripresa panoramica permette di recuperare ciò che solitamente nel reportage resta "fuori campo", non mostrato, non detto, cioè il contesto, la veduta d'insieme.

Ma non è tutto, perché la scena allargata comporta soprattutto una composizione diversa, un'organizzazione dello spazio particolare, una dialettica tra quantità di sottoscene e di particolari e una visione d'insieme che li contiene, che fa da sfondo ma domina al punto da venire come in primo piano. Soprattutto, in questo tanto più vicina alla veduta azimutale, quando non è presente la linea dell'orizzonte. La scena si spande sul vasto campo, senza centro e

Fig. 21: Andreas Gursky, *Rimini*, 2003. Courtesy Andreas Gursky.

senza gerarchia. Anche il tempo cambia e da istantaneo, rapido, forzato, si fa lento, lungo, disteso. Delahaye lo descrive come un'esperienza di "unità silenziosa con il reale, riunificazione di sé con il mondo", "l'impressione di essere sul balcone della Storia" (Bajac 2005: 34-35).
È, questa di essere spettatori che vedono lo "spettacolo", che sia la Storia o altra scena, una sensazione molto condivisa nella situazione attuale, in cui tutto sembra avvenire a una certa distanza e senza di noi, senza che ne siamo direttamente implicati. Delahaye, fa notare Bajac, a differenza di altri, conservando qui il suo spirito di fotoreporter, resta tuttavia "a scala umana", in modo da poter ancora esercitare un giudizio sulla situazione, e lasciare che anche chi guarda l'immagine possa farsene. Altri autori, senza retaggi da fotoreporter, hanno spinto fino all'estremo tali premesse, facendo della veduta dall'alto l'inquadratura che corrisponde all'all-over contemporaneo, al moto browniano della condizione odierna, al

Fig. 22: Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade II,* 1999. Courtesy Andreas Gursky.

limite del caos incontrollabile e incontrollato, della globalizzazione assoluta, non più a scala umana, non più giudicabile, tutta "spettacolo", tutta immagine.
Così Andreas Gursky, che della veduta dall'alto ha fatto largo uso e una sua vera e propria scelta stilistica [Fig. 21, Fig. 22]. Più le riprese sono azimutali, più il risultato è ipnotico. Pura superficie, senza effetti prospettici e profondità, le forme sono sparse in maniera uniforme, che siano omogeneamente spaziate o affollate fino all'estremo, l'effetto decorativo assume tutto il suo significato simbolico: tutto è sullo stesso piano, tutto ha lo stesso valore, forse nessuno, forse tutti. È il baluginio dell'informe, il senso della vertigine: lo spettatore si trova al tempo stesso proiettato sulla superficie a pensare per analogia al proprio posto nella texture e identificato

con la posizione della macchina fotografica al di sopra di tutto, senza poter decidere o scegliere tra una delle due posizioni, preso come in una zoomata continua, un avanti e indietro, su e giù, senza fine: è l'inconscio ottico secondo Rosalind Krauss, l'immagine pulsante, corporea e pulsionale (Krauss 2008).
Una delle ultime serie di Gursky, intitolata *Oceani*, del 2010 [Fig. 23], è costituita da vedute che più azimutali non si può, ma sono per molti versi l'opposto esatto di quelle appena ricordate. Ora la quasi totalità della superficie è per così dire "vuota", ovvero figurante l'oceano, mentre le terre, il "pieno", sono sui bordi, dentro l'immagine solo per quel tanto che serve a circoscrivere il "vuoto". In realtà è solo l'altra faccia della medaglia, un vuoto che è pienissimo e pieno proprio di quello stesso formicolio, ora significativamente liquido – significativo perché è l'origine della vita e perché rimanda alla definizione baumaniana dell'odierna società come "liquida" – e di riflessi luminosi che animano la superficie e ci restituiscono la luce che la colpisce.
La ripresa satellitare è l'esito più attuale della veduta azimutale. Essa incarna le due facce opposte dell'attualità, quella della sua versione militare-poliziesca e quella della sua disponibilità online; quella dei sistemi di controllo che si fanno sempre più totali e minacciosi, e quella della libertà di vedere ovunque, di viaggiare senza spostarsi; quella paranoica del sentirsi sempre spiati e quella giocosa del potersi posizionare ovunque. Non c'è serial televisivo poliziesco oggi che non abbia come intercalare tra una scena e l'altra una veduta aerea sulla città, affascinante e al tempo stesso simbolica: siamo tutti sotto lo sguardo panottico delle forze dell'ordine, la polizia è identificata nella visione diffusa e totale. "Dal punto di vista poliziesco siamo tutti criminali in potenza", stigmatizza Jean Baudrillard (Baudrillard 2006: 22). Dal punto di vista estetico, verrebbe da dire, siamo tutti osservati e non più osservatori, personaggi rappresentati e non spettatori, quadro e non autore.
Baudrillard parla di "una trascendenza verso il basso" (Baudrillard 2006: 19), non più verso l'alto, verso Dio o verso un'oggettività

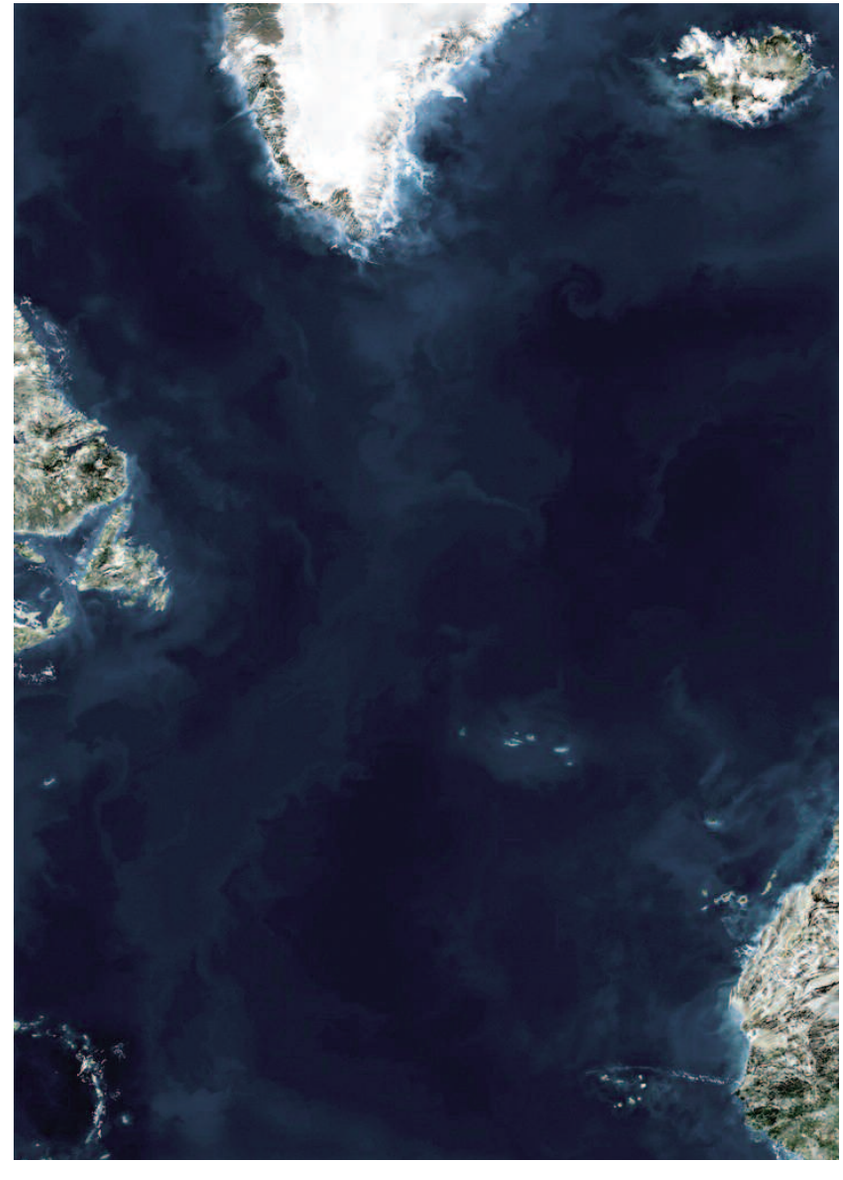


Fig. 23: Andreas Gursky, *Ocean II*, 2010. Courtesy Andreas Gursky e Gagosian Gallery, Beverly Hills.

scientifica – e siamo al rovesciamento del nostro punto di partenza –, ma verso la realtà "integrale", verso il mondo come "presenza immediata, totale, di una cosa a se stessa, di ciò che è identico a se stesso" (Baudrillard 2006: 24), "spazio reale" come si dice "tempo reale", in diretta, senza differimento né scarto. E mentre Baudrillard assimila tale immanenza e integralità esattamente al lato opposto della realtà, cioè al Virtuale, compimento iperreale del reale stesso, sua sparizione nell'apparenza assoluta, Peter Sloterdijk rincara la dose parlando della fine di un'era. Con lo sviluppo della tecnologia che ha portato alla costruzione non solo di satelliti ma di stazioni spaziali, piccoli – per ora – mondi artificiali che ospiteranno esseri umani, si lascia lo "stadio dell'esperienza di sé per estensione ed espansione per entrare in quello dell'esperienza per trapianto e impianto" (Sloterdijk 2009: 32), cioè si passa dalla tecnica come espansione e protesi degli organi umani all'"impianto di un mondo là dove era il nulla e al trapianto di un mondo esistenziale adattato all'uomo in contenitori di mondo esterni" (Sloterdijk 2009: 32-33); cioè, ancora, dalla costruzione di protesi e prolungamenti di organi alla costruzione di succedanei del mondo e al prolungamento dell'ambiente che ritenevamo fin qui come l'unico luogo possibile per l'essere-al-mondo che è l'uomo. Passiamo ora a un essere-al-mondo-2, una delle cui conseguenze, argomenta Sloterdijk, è che "gli universi basati sulla terra (in altre parole le culture) possono per la prima volta levare gli occhi in direzione di un sovra-mondo comune che esiste realmente" (Sloterdijk 2009: 34). Abbiamo così per la prima volta a che fare con una "trascendenza tecnica" creata dall'uomo stesso, in cui

> l'asimmetria metafisica tra la trascendenza divina e gli esseri umani è sostituita dall'asimmetria di posizione tra la stazione spaziale e la stazione terrestre, [cosicché] il volo spaziale ha trovato la soluzione più elegante al problema più antico della metafisica: risolve l'enigma della discontinuità ontologica tra il più alto e il più basso instaurando con certezza pragmatica un continuum tra l'essere-al-mondo-1 e l'essere-al-mondo-2. (Sloterdijk 2009: 34-35)

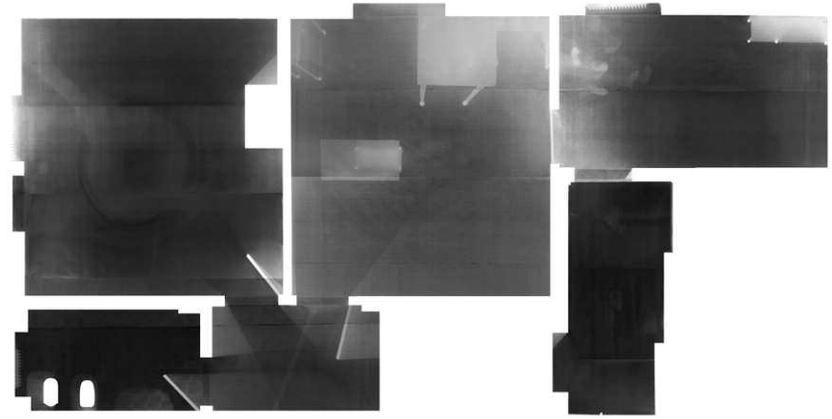


Fig. 24: Fabio Sandri, *Appartamento*, 2007. Courtesy Galleria Artericambi, Verona.

Tanto può portarsi filosoficamente con sé il rovesciamento della visione azimutale. Noi concludiamo esteticamente su altri sbocchi, riprendendo il filo della versione indicale dell'immagine fotografica. Esiste infatti un'altra veduta azimutale che invece di evocare comunque una trascendenza, che sia verso l'alto o verso il basso, tecnica o altro, si attiene per così dire alle tracce del e nel mondo. Anche se la distanza tra l'oggetto e la sua traccia è minima o poca, l'impronta è infatti un segno azimutale, una forma lasciata verticalmente. La sua caratteristica primaria è quella di essere, come ogni orma, in scala 1 a 1, dunque perfettamente equivalente, aderente al reale, non solo perché lasciata direttamente da esso ma perché sovrapponibile, rispondente.

Una superimpronta in fotografia – che è già un'impronta, come ricordiamo –è quel procedimento che viene chiamato fotogramma, già di tradizione avanguardista, prima costruttivista (schadografia) e poi surrealista (rayogramma), ripreso recentemente su larga scala da Fabio Sandri. Consiste in una "fotografia" realizzata senza macchina fotografica, senza scatto, appoggiando direttamente gli

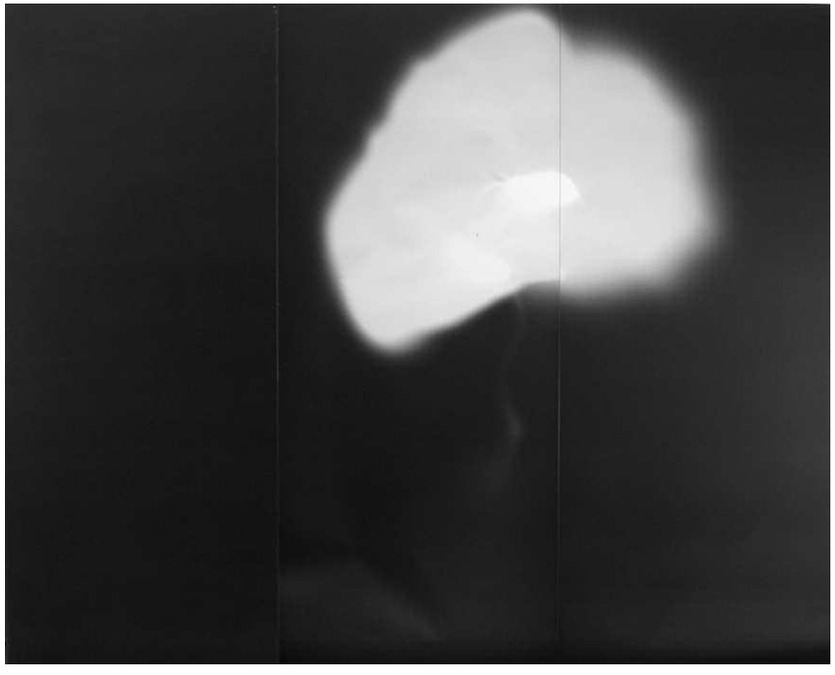


Fig. 25: Fabio Sandri, *Io*, 2003. Courtesy Galleria Artericambi, Verona.

oggetti alla lastra sensibile e dando luce in modo che ne resti appunto l'impronta diretta. Sandri ha usato questa tecnica per degli spettacolari fotogrammi di intere stanze [Fig. 24], del suo atelier, della casa dove abita, delle gallerie dove di volta in volta ha esposto. Si apprezzerà come la riduzione in bianco nero e la pura sostanza luminosa dell'impronta, con i giochi di opacità e trasparenze, mentre restituiscono la realtà per contatto diretto, la mostrano tuttavia in forma più di apparizione che di presenza, più di fantasma che di sostanza. Ad essere reale qui è più l'immagine stessa che ciò che figura.

Ma dove la veduta dall'azimut risulta più evidente e al tempo stesso più impressionante è in *Io*, del 2003 [Fig. 25]. Si tratta, come scandisce il titolo, di un "autoritratto", ovvero dell'impronta dell'artista, di cui vediamo in bianco la sagoma del corpo e all'interno, di un bianco particolarmente luminoso, l'orma delle scarpe, segno

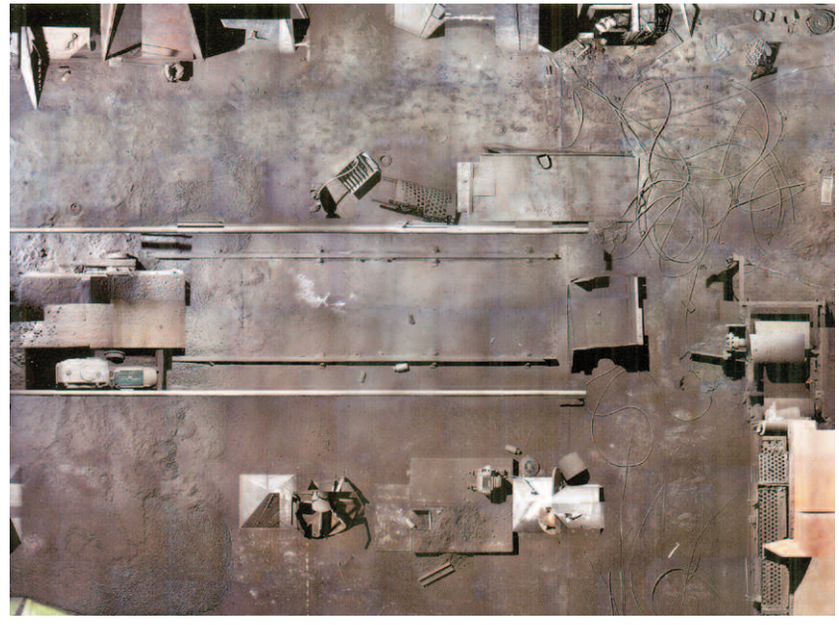


Fig. 26: Andreas Gefeller, *Senza titolo*, 2003. Courtesy Andreas Gefeller.

che il profilo generale è dovuto a una luce che proviene esattamente da sopra la testa, verticalmente appunto. Abbiamo così, condensato, tutto l'effetto e il senso della veduta azimutale; che sia evidenziata su se stesso piuttosto che su oggetti o altro, rende più efficace e diretta l'implicazione dell'operazione: così appare l'io nella veduta dall'alto, compresso e al tempo stesso ben piantato per terra. Questo è l'io, appunto, e questo è l'"io" che – sfruttando il duplice significato del titolo – l'immagine stessa dice. Esasperando il filo del nostro discorso, si potrebbe qui dire addirittura che questa immagine è il rimosso delle altre immagini, la macchia cieca, il posto dell'assente nella pretesa paranoica di dominare tutto dall'alto, di rappresentarlo tale e quale, di mappare il mondo.

Infine un caso singolare è reso possibile dalle tecnologie recenti, tanto che vorremmo chiamarlo di "scansione", come quella dello scanner, che passa dunque lo sguardo e la registrazione a filo di tutto ciò che vuole riprodurre, scorrendo sulla superficie e dun-

Fig. 27: Andreas Gefeller, *Senza titolo*, 2005. Courtesy Andreas Gefeller.

que non più rappresentando da un unico punto di vista, e ripristinando dell'impronta, a differenza del fotogramma, la sua apparenza di rappresentazione. L'autore si chiama Andreas Gefeller, che restituisce l'immagine di grandi superfici, spesso anche lui, come Sandri, degli interi appartamenti, fotografandoli dall'alto pezzo per pezzo, in modo che alla fine siano in scala perfetta, senza distorsioni [Fig. 26, Fig. 27]. Per lo più sono anche nel suo caso spazi vuoti o abbandonati, come gli appartamenti in fase di abbattimento degli edifici. Parrebbe inutile dire qui che questi spazi portano le tracce di azioni e di vite che sono state o che saranno, metafora principe della fotografia, ma in fondo la questione sta proprio qui: queste immagini ora perfettamente mappali, cartografiche, quanto di più vicino al sogno scientifico della veduta azimutale, mostrano in realtà come ciò che vi mancherebbe sarebbe nientemeno che

la vita, di cui tuttavia in ogni immagine, anche in quella che più si pretende oggettiva e distaccata, rimangono inesorabilmente depositate le tracce.

BIBLIOGRAFIA

BAJAC Q. (2005), "Le regard élargi", in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 92, pp. 28-41.

BAUDRILLARD J. (2006), *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, trad. it. Cortina, Milano.

BOIS Y.-A. E KRAUSS R. (2003), *L'informe. Istruzioni per l'uso*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano.

GERVAIS TH. (2001), "Un basculement du regard", in *Études photographiques*, n. 9;
online: http: //etudesphotographiques.revues.org/index916.html

KRAUSS R. (1996), "Corpus delicti", trad. it. in *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

KRAUSS R. (2008), *L'inconscio ottico*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano.

MOHOLY-NAGY L. (2010), *Pittura Fotografia Film*, trad. it. Einaudi, Torino.

RODČENKO A. (1988), "Puti sovremennoj fotografii" ("Le strade della fotografia moderna"), in *Novoyj LEF*, n. 9, 1928; citato in CHAN-MAGOMEDOV S-O., *Aleksandr Rodčenko*, Idea Books, Milano.

SLOTERDIJK P. (2009), "Observation forte – Pour une philosophie de la station spatiale", in DEPARDON R. E VIRILIO P. (a cura di), *Terre natale. Ailleurs comme ici*, Actes Sud, Arles.

SONTAG S. (1978), "L'eroismo della visione", trad. it. in *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO

a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

Edi Minguzzi

Un codice nascosto nella *Divina Commedia*

1. Il punto alfa

In alto, nel sopramondo, c'è un punto che irradia luce e contiene in sé, compresso, tutto l'esistente [Fig. 1]:

> Dentro dal ciel de la divina pace
> si gira un corpo ne la cui virtute
> l'esser di tutto suo contento giace.

Di lì ha preso origine l'universo: la luce si è dispiegata, riflettendosi su altri cieli che l'hanno sfaccettata e differenziata:

> Lo ciel seguente, c'ha tante vedute,
> quell'esser parte per diverse essenze
> da lui distratte e da lui contenute [...]

e infine moltiplicata:

> così l' Intelligenza sua bontate
> moltiplicata per le stelle spiega

e quindi proiettata gradualmente verso i mondi inferiori:

> Questi organi del mondo così vanno,
> come tu vedi omai, di grado in grado,
> che di su prendono e di sotto fanno.
> (*Pd.* II 112-138)

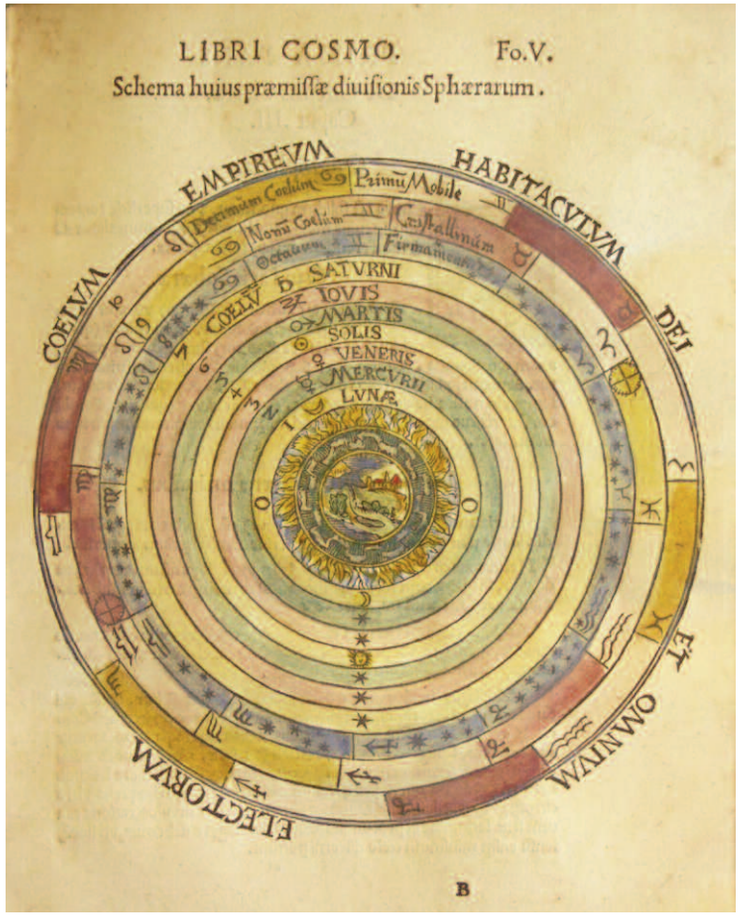


Fig. 1: Cosmo medievale. Da Petrus Apianus, *Cosmographicus liber*, 1524.

Chi si innalza fino al punto più elevato ha una visione diretta:

> Nel suo profondo vidi che s'interna
> legato con amore in un volume
> ciò che per l'universo si squaderna
> sustanze e accidenti e lor costume
> quasi conflati insieme
> (*Pd.* XXXIII 85-89)

E se è vero che nel Medioevo la struttura dell'opera poetica corrisponde alla struttura del mondo (Curtius, 1969: 441-42), la visione di quel volume darà forma anche a ciò che si squaderna per l'universo della *Commedia*.

2. Un volume grosso e non chiaro

Si cerca invano da secoli di individuare nella *Commedia* un principio unitario che risolva l'aporia di una palese incoerenza dottrinaria ed estetica, e metta in luce nel poema un sistema di relazioni logiche: nell'organizzazione e nell'impianto narrativo i rapporti di coesione fra le tre cantiche appaiono intermittenti e quasi casuali, e gli sporadici parallelismi, per quanto evidenti, sono irriducibili entro il disegno di un sistema complessivo. V'è ad esempio simmetria, in ordine inverso, tra i peccatori di Purgatorio e Inferno, ma solo per i peccati da lussuria a ira; e la pur avvertita importanza del settenario, dichiarata da Dante stesso nell'architettura dei cieli informati dai sette pianeti, non consentì di approdare a risultati di rilievo se sovrapposta alle altre cantiche: lo schema paradisiaco, parzialmente sovrapponibile, come griglia interpretativa, ai sette cerchi del Purgatorio, falliva miseramente se applicato come *pattern* all'Inferno.
Nel Settecento il razionalismo illuministico sottopose al tribunale della "ragion critica" questo "volume grosso", dove "quanto più se ne leggeva, tanto meno se ne intendeva", come dichiarò il Bettinelli con velenoso candore (Voltaire, brutale, lo definì "un'opera mostruosa, un vero guazzabuglio"); nei tempi successivi l'incongruenza del poema diede origine a atteggiamenti contrastanti nei confronti del poeta: se l'Illuminismo lo disprezzò come "barbaro", il Romanticismo proprio come "barbaro" lo esaltò; e una certa corrente del Novecento, nel tentativo talora rovinoso di riscattarlo, considerò le oscurità come indizi di un sapere occulto, e in nome della famigerata "dottrina che si asconde" fece diventare Dante settario

o cavaliere templare, giacobino o carbonaro *ante litteram*, massone o codificatore di messaggi segreti, quando non lo volle eretico; e come tale lo esecrò, oppure lo venerò (Valli, Aroux, Rossetti, Alessandrini, Guénon, Evola ecc.).
Eppure il "volume grosso" dietro l'apparente disorganicità lascia intuire una superiore simmetria, anche se gli strumenti a cui si è fatto di volta in volta ricorso non sono stati in grado di individuare un sistema di costanti astratte sotto la varietà dei fenomeni: c'è chi ha afferrato qua e là rapporti frammentari nell'eterogeneità delle tre cantiche, senza però riuscire a cogliere un principio comune, perché una struttura può venire alla luce solo se si confrontano non singoli segni e indizi, ma sistemi di relazioni reciproche, e non solo tra loro, ma nell'ambito del sistema più vasto costituito dalla cultura di un'epoca.

3. La connessione di impossibili

E poiché la *Commedia* è specchio della cultura medievale, per interpretarla è indispensabile restituire l'opera all'episteme del suo tempo, frutto della sintesi, ormai inestricabile nell'età di Dante, di platonismo, aristotelismo, neoplatonismo e cristianesimo (Nardi 1949; 1967), con la quale il Medioevo aveva cercato di risolvere il problema del rapporto fra l'unicità del Principio Primo e la pluralità dei fenomeni, fra spirito e materia, tra Dio e mondo. Se, come vuole Aristotele, enigma è *adýnata synápsai* "connettere cose impossibili", l'enigma per eccellenza che le età a lui successive dovettero affrontare fu proprio la connessione tra i due piani di esistenza di cui egli stesso aveva teorizzato la scissione.
Già in età classica l'antitesi tra il mondo delle idee – i principi primi eterni e universali - e il mondo delle cose – le loro copie imperfette calate nella materialità e nella contingenza - si era tradotta nell'idea di un universo bipolare in cui appariva problematica ogni ipotesi di interazione; e San Paolo ne aveva stabilito la coincidenza con la predicazione cristiana, che contrapponeva alla visione del vero e dei principi primi la nostra immagine dell'universo: un enigmatico rispecchiamento della dimensione superiore.

La "connessione di impossibili" fu operata da Plotino, che conciliò spirito e materia postulando l'unità e unicità del Tutto attraverso la teoria panteistica dell'emanazione: come la luce sgorga da una sorgente luminosa, così l'Uno si irradia per tutto l'universo, espandendosi progressivamente dall'Essere divino al non-essere della materia: dall'*Uno* – Dio o Principio Primo – procede l'Intelligenza, sua immagine e sede degli archetipi, i principi primi modelli di tutte le cose; dall'Intelligenza procede l'*Anima del Mondo*, sua immagine e suo specchio; da questa procede il mondo sensibile, o *Universo Corporeo*, l'ultimo grado dell'emanazione, che si realizza attraverso la materia. Le tre emanazioni, o *ipostasi*, recano impressa, a diversi livelli di trasparenza e di partecipazione, la struttura del Principio Primo e si riflettono l'una nell'altra in un rapporto di reciproca analogia. Lo schema metafisico si configura così come triplice riproduzione di uno stesso modello originario, per cui il microcosmo terreno riflette il macrocosmo celeste e ne accoglie gli influssi, e l'armonia dei corpi celesti si specchia nelle metallità nascoste della terra. Risulta così ricomposta la frattura fra cielo e terra: con il progressivo degradare, lo schema gerarchico degli esseri emanati dall'Uno colma lo iato tra i due principi antitetici, Dio e il Mondo, che appaiono ora come i termini complementari di un sistema unitario; e l'*Anima*, l'elemento intermedio, imprime sul mondo materiale il modello delle Idee dell'*Intelligenza*, collegando in una cifra circolare i poli contrapposti.
L'ordine tripartito di Plotino rappresenta un sistema e un processo: descrive infatti simultaneamente la struttura del cosmo e la legge che regola i rapporti fra i singoli componenti, cioè il passaggio, attuato per gradi discendenti attraverso la triplice trasformazione di un'unica sostanza divina, dal perfetto all'imperfetto, dall'attività all'inerzia, dalla pienezza dell'essere al non-essere della materia, dall'evidenza dell'ordine cosmico al suo rispecchiamento confuso e distorto nel mondo sensibile.

Sul piano pratico la teoria neoplatonica si configurò come dottrina di redenzione: se tutto è emanato da Dio, e ha la sua stessa sostanza, tutto può rientrare in Dio attraverso l'*epistrophé*, ritorno e trasmutazione dal piano materiale a quello trascendente e divino, attraverso i tre gradini della scala metafisica: dall'*Universo Corporeo* all'*Anima*, dall'*Anima* all'*Intelligenza*, dall'*Intelligenza* all'*Uno*. Il percorso a ritroso vale anche per l'uomo: compito della filosofia è strapparlo dalla prigione del corpo per riportarlo all'Uno di cui è emanazione. Il ritorno attraverso le tre ipostasi culmina nella fusione con il divino: la "deificazione", come dice Scoto Eriugena.

Il marchio del neoplatonismo si impresse su tutta la cultura occidentale, modificando radicalmente la visione del mondo; l'universalità attribuita al modello ne favorì l'applicazione anche ad altri ordini di fenomeni, tanto che divenne strumento interpretativo di tutta la realtà, e quindi chiave ermeneutica delle Sacre Scritture, solco dottrinale di varie discipline e paradigma scientifico.

In questo quadro non si intende ovviamente per "scienza" un sistema fondato sulla ricerca empirica. Il campo teorico in cui il sapere si configurò come scienza fu designato dalla corrispondenza fra macrocosmo (l'"alto") e microcosmo (il "basso") e il rapporto tra i fenomeni fu definito non dalle leggi della logica, ma da quelle dell'analogia, che collegarono i moti delle stelle con gli stati e gli eventi della natura e con i destini umani. Scienza fu ritenuta la conoscenza sia dell'ordine dell'universo, occultato sotto la materialità del mondo fenomenico, sia delle tecniche che consentivano di interagire con esso. Acquisirono perciò statuto di scienza dottrine come astrologia, ermetismo, alchimia (o Arte Regia) e cabala, così strettamente collegate da apparire come codici diversi di un unico sapere cosmologico; per contro il patrimonio scientifico classico ed ellenistico, innestato nel nuovo impianto metafisico, venne stravolto nei principi, nel senso e nelle forme fino a fondersi con il pensiero mitico, magico e religioso.

4. Commedia ermetica

Le tre cantiche che compongono la *Commedia* rappresentano tre fasi di un percorso dalla terra al cielo attraverso tre stati dell'essere; un percorso che coincide più con il ritorno neoplatonico all'Uno che con la sorte delle anime nell'aldilà prevista dall'escatologia cristiana o musulmana (cfr. Asín Palacios 1919; Flanders 1929: 387; Cerulli 1949). E infatti anche sul piano letterario trova riscontro in opere ispirate all'epistrophé neoplatonica ed ermetica, come il *De Nuptiis Philologiae et Mercuri* e il *Pimandro* (Minguzzi 1988: 25; 2007: 55). L'opera in cui Marziano descrive il viaggio attraverso i cieli e l'apoteosi di Philologia presenta coincidenze così precise nei topoi, negli stilemi, nel simbolismo, nelle sequenze narrative, da far supporre che il romanzo di Marziano sia stato uno dei modelli della *Commedia*. Analogie dottrinali e ideologiche anche più precise collegano la *Commedia* con il *Pimandro*, il famoso trattatello dell'autorevole *Corpus Hermeticum*, tradotto da Marsilio Ficino in età umanistica, ma noto a Cicerone, Lattanzio e Agostino, e tramandato per tutto il Medioevo. In esso è descritta l'iniziazione di Ermete sotto la guida di un'Intelligenza suprema, Pimandro. Il "fatale andare" dantesco coincide nelle modalità, nelle situazioni, nella dottrina, nelle finalità con quello esposto nel *Pimandro*. Per Ermete come per Dante il viaggio si compie da vivi e con il corpo, in tre fasi conformi alla cosmologia neoplatonica; dapprima è il momento della corporeità; segue il vanificarsi del carattere e della forma individuale mentre passioni e desideri si purificano; ciò che resta si alza attraverso i sette cieli planetari e giunge all'ottavo cielo. E in entrambi i casi alla fine del percorso il viandante, mentre conosce per visione diretta la legge dell'universo e la sua applicazione, si "indìa".

La coincidenza tra lo schema della *Commedia* e il sistema neoplatonico emerge con maggiore pregnanza dal confronto tra le sequenze del poema e quelle della prassi ermetico-alchemica, finalizzata all'*epistrophé* non solo dell'uomo, ma di tutta la natura. Nelle sue forme divulgate, l'alchimia è la pseudoscienza che secondo gli sciocchi (o i truffatori) insegna a trasformare il piombo in oro: ed

è questo l'aspetto che Dante condanna collocando nell'inferno gli alchimisti accanto ai falsari, e coprendo gli uni e gli altri di lebbra con esplicito riferimento ai "metalli lebbrosi", cioè non purificati.
Ma nel solco neoplatonico che fa da sfondo all'Arte Regia, i metalli non sono altro che la più materiale modalità di manifestazione e di aggregazione della sostanza di cui è fatto l'universo: nel gergo alchemico "metallo" è una forza o "virtù" pietrificata nell'*Universo Corporeo*, incatenata nello strato più profondo della materia, il grembo della terra; e per la corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, ogni metallo possiede la stessa natura del principio incarnato dal pianeta a cui è legato. Se, come recita la *Tabula Smaragdina*, "Ciò che è in alto è come ciò che è in basso, e ciò che è in basso è come ciò che è in alto, per la meraviglia di una cosa unica", "ciò che è in alto", il pianeta, pura virtù, si riflette su "ciò che è in basso", il metallo, virtù pietrificata – e consustanziale - che le operazioni alchemiche devono liberare dalle scorie della materialità (la "lebbra dei metalli") per restituirle la sua potenza originaria. Questa prassi ispira a Guinizelli la sua teoria d'amore: l'amore prende stanza nel cuore gentile come la virtù della stella nella pietra, una volta che sia purificata, come sapeva anche Dante: "se una pietra margarita è male disposta, o vero imperfetta, la vertù celestiale ricevere non può ..." (Cv IV XX 7-8).
Il nesso pietra-stella-virtù era assioma così risaputo, che lo stesso simbolo contrassegnava pianeta e metallo: Sole e Oro, Luna e Argento, Mercurio e il metallo omonimo, Venere e Rame, Marte e Ferro, Giove e Stagno, Saturno e Piombo. Le qualità che il mito attribuiva agli dèi greci e romani, proiettate nei pianeti da tempo immemorabile, vennero perciò attribuite ai metalli, dilatandone le proprietà e precisandone le funzioni. Il gioco delle correlazioni venne così esteso per analogia a tutto l'esistente: alle tipologie psicologiche, agli organi del corpo umano, alle pietre, ai colori, al mondo animale e vegetale, alle scienze del Trivio e del Quadrivio: come precisa Dante, alla Luna è collegata la Grammatica, a Mercurio la Dialettica, a Venere la Rettorica e così via (Cv, II, XIII, 2 e 9-30). [Tavola p. 13] [Fig. 2].

TAVOLA DELLE CORRISPONDENZE ASTROLOGICHE

	Pianeti		
	SOLE ☉		LUNA ☽
Segno zodiacale	Leone		Cancro
Mese	luglio-agosto		giugno-luglio
Organo	cuore		stomaco
Metallo	oro		argento
Colore	rosso		bianco
Arte	aritmetica		grammatica
Carattere	egocentrismo		passività
		MERCURIO ☿	
Segno zodiacale	Vergine		Gemelli
Mese	agosto-settembre		maggio-giugno
Organo	intestino		bronchi, arti sup.
Metallo		mercurio	
Colore		giallo	
Arte		dialettica	
Carattere		intelligenza e duttilità	
		VENERE ♀	
Segno zodiacale	Bilancia		Toro
Mese	settembre-ottobre		aprile-maggio
Organo	reni		prime vie respiratorie
Metallo		rame	
Colore		rosa, azzurro	
Arte		retorica	
Carattere		edonismo, senso estetico	
		MARTE ♂	
Segno zodiacale	Scorpione		Ariete
Mese	ottobre-novembre		marzo-aprile
Organo	organi genitali		nuca, denti
Metallo		ferro	
Colore		rosso	
Arte		musica	
Carattere		aggressività, amore per la lotta	
		GIOVE ♃	
Segno zodiacale	Sagittario		Pesci
Mese	novembre-dicembre		febbraio-marzo
Organo	polmoni, fegato, cosce		piedi
Metallo		stagno	
Colore		indaco	
Arte		geometria	
Carattere		giustizia e legge	
		SATURNO ♄	
Segno zodiacale	Capricorno		Acquario
Mese	dicembre-gennaio		gennaio-febbraio
Organo	ossa		caviglie
Metallo		piombo	
Colore		nero	
Arte		astrologia	
Carattere		melanconia	

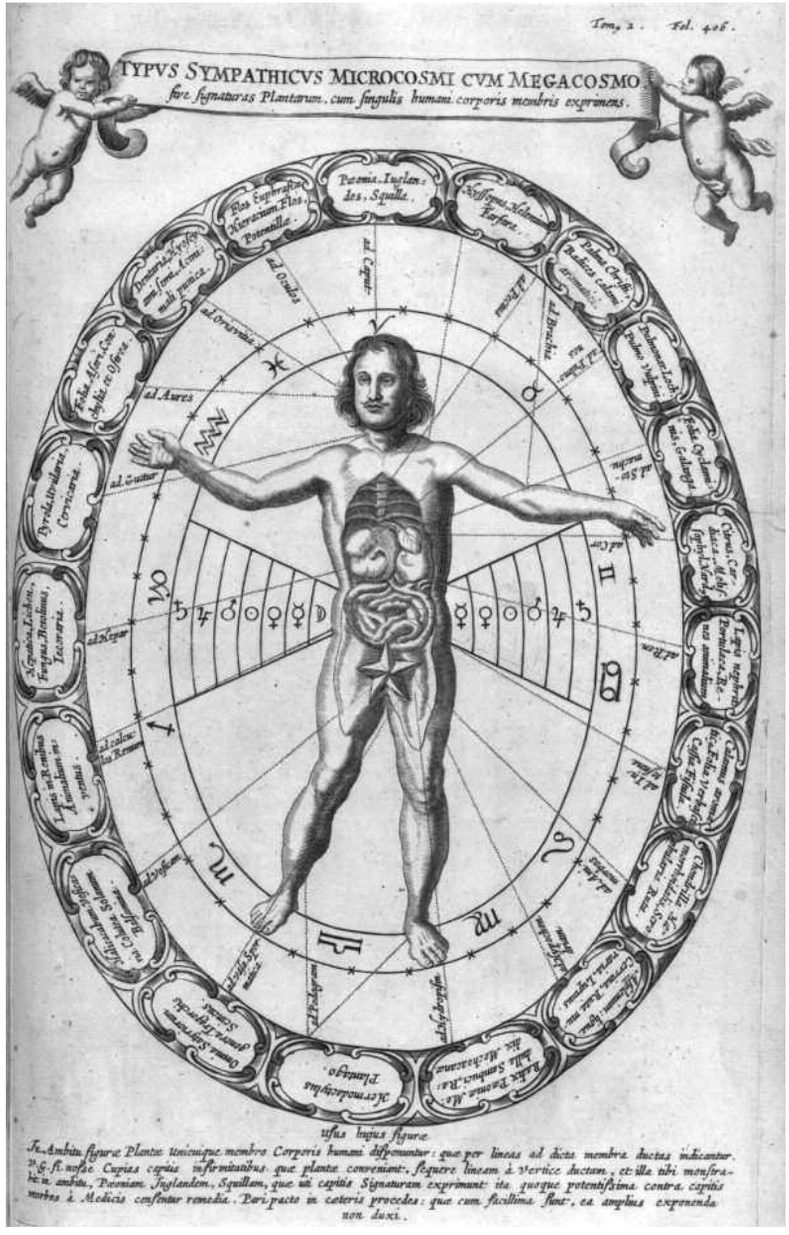


Fig. 2: Uomo e cosmo. Corrispondenze tra i segni dello zodiaco, i pianeti e gli organi del corpo umano. Da Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus, in XII libros*,1665.

Emblema della dottrina fu Hermes-Mercurio che le diede il nome, unico dio abilitato a penetrare nel mondo infero per poi ritornare all'Olimpo: nell'universo neoplatonico che ispira l'ermetismo, Hermes guida il ritorno al piano divino dal mondo inferiore. A quest'ultimo corrisponde Saturno, l'antico re dell'Età dell'Oro, successivamente decaduto e occultatosi, proiezione mitologica dell'*Universo Corporeo*, e equivalente del "piombo" che contiene in sé celato l'"oro". Dalla materialità del "Piombo-Saturno", l'alchimista si propone di risalire a ritroso, percorrendo i sette stati metallico-planetari, e i correlativi stati dello spirito, attraverso ognuna delle tre ipostasi, fino alla reintegrazione nell'Uno, lo stato divino simboleggiato dall'"Oro-Sole".

È la trasmutazione a cui tende la *Grande Opera* alchemica, divisa in tre fasi corrispondenti ai tre livelli di emanazione e agli elementi aristotelici: all'*Universo Corporeo* e all'elemento Terra è associata l'*Opera al Nero* o *nigredo*; al doppio specchio dell'*Anima Mundi* e agli elementi Aria e Acqua, l'*Opera al Bianco* o *albedo*; all'*Intelligenza* e al Fuoco, l'*Opera al Rosso* o *rubedo*.

La prima fase, l'*Opera al Nero*, si applica al piano corporeo e attua il dissolvimento della materia. Ad essa corrisponde l'*Inferno*, che, in questa luce, più che la sede in cui si puniscono i peccati, è il momento della mortificazione dell'io: della sua corporeità, dei suoi istinti e delle passioni che legano all'individualità. Peccati e peccatori sono espressione di un'energia irredenta che, per quanto caotica, è però emanazione della sostanza divina. In questa prospettiva le tre fiere incarneranno la degenerazione di tre stati perfetti di cui sono emblema le tre donne celesti (Minguzzi 2007: 68 ss.): la Lonza, speculare a Beatrice-Sapienza, rappresenterà la corruzione della sapienza e la sua frantumazione nelle conoscenze profane, alle quali Dante è legato all'inizio del cammino: ne è simbolo la corda (con cui appunto un giorno aveva sperato di catturare la lonza "a la pelle dipinta") di cui si libera gettandola a Gerione (If. 16.106-08). Di passata, si può ricordare il *locus parallelus* nel *De Nuptiis* di Marziano: anche Philologia deve "vomitare i libri" prima di cominciare il percorso attraverso i cieli. Marziano insiste su que-

sto momento dell'iniziazione, elencando i supporti cui sono affidate le opere, per giungere alla descrizione della *sacra nigredo* su cui si stagliano lettere con figure animali, geroglifici del libro dei morti. La Lupa, simmetrica a Maria, *Virgo Potens* e ipostasi della potenza, è potenza che brama trasformarsi in atto, traducibile sul piano umano nella cieca forza vitale che tiene legati all'Io. Sarà debellata dal Veltro, entità polisemica in cui è ravvisabile anche il VITRIOL alchemico, acrostico dell'*epistrophé*: *Visita Interiora Terrae, Rectificando Invenies Occultum Lapidem*. Analoga simmetria sussiste fra il Leone e Lucia-Giustizia.

La discesa nel cono dell'Inferno culmina in Dite, corrispondente al Saturno/Piombo degli alchimisti, il Crono del mito, espressione, più che del peccato, della più inerte materialità. Come Saturno nel *De Nuptiis*, è irrigidito nel ghiaccio ed esercita un'attrazione mortale; e come Crono divora i figli.

Al regno della Terra, cui si riferiscono l'*Inferno* e l'Opera al Nero, succede nell'Opera al Bianco quello delle Acque e dell'Aria; e alle Acque approda Dante, uscendo dalla "natural burella"; al regno statico e pietroso di Saturno succede quello mobile e aereo di Mercurio. L'Opera al Bianco segna la conquista del livello animico: omologa al doppio specchio dell'*Anima Mundi* dello schema neoplatonico, è la fase intermedia tra due stati, uno incorruttibile e divino, l'altro materiale e corrotto, e descrive la procedura che consente prima di passare dall'uno all'altro, cioè la purificazione delle scorie, e successivamente di ridurre l'antitesi alla complementarità. Mentre si purificano le scorie, la coscienza si libera dai residui della personalità e lascia affiorare gli "spiriti", cioè i principi elementari di ogni realtà esistente. Segue la prassi che i testi ermetici chiamano *nozze chimiche*, in cui si congiungono i due principi definiti volta a volta "maschio e femmina", "Sole e Luna", "Re e Regina" (Jung li chiamerà *animus* e *anima*, e Marziano Mercurio e *Philologia*). Il connubio, che li compone in unica entità, nell'ermetismo prende forma nella figura dell'*Androgine*, l'essere primordiale maschio-femmina, o *Rebis*, *res bis* "una cosa due volte" o "due cose in una".

Il confronto con l'Opera al Bianco arricchisce di senso e motivazione gli aspetti più peculiari del *Purgatorio* dantesco: la purgazione stessa, intesa come liberazione sia dalle colpe che dai vincoli dell'identità; la collocazione intermedia della Cantica, corrispondente a quella dell'*Anima Mundi*, e quindi la sospensione tra due dimensioni (e tra due elementi: Acqua e Aria) e la funzione di tramite tra corporeità e trascendenza; il vanificarsi dell'Io individuale nella coralità, la perdita del ricordo della terra, le "nozze", cioè l'incontro fra Dante e Beatrice.

Fra demoni e dèi, Inferi e Superi, Terra e Fuoco, Firenze e Impero, dannazione e premio, velo e vero, la cantica intermedia è predisposta a evocare la *nozze chimiche*, il *coniugium* che riunisce le due nature purificate: staticità e movimento, immagine e parola congiunte nella "pietra imaginata"; umano e divino, Aquila e Leone, cioè Aria e Fuoco, in Cristo-Grifone; maschile e femminile nella coppia Dante e Beatrice, Impero e Chiesa nella polarità opposta e complementare dei due Soli.

L'*Opera al Rosso* è la fase del ritorno all'Uno. Dopo aver superato sette livelli di conoscenza, che traggono il nome e le caratteristiche dai sette pianeti-metalli, l'iniziato si immedesima nel principio primo, e di lì discerne dietro il visibile gli archetipi che improntano come sigilli le cose. In questa fase il Corpo si unisce all'Anima e allo Spirito: i tre livelli dell'emanazione rientrano nell'Uno. Mentre l'energia liberata gradualmente dalla pietra vibra all'unisono con la sua stella, e mentre il "Piombo" si trasmuta in "Oro", lo spirito dell'operatore "trasumana" e rinasce per l'eternità: la "deificazione" ermetica consiste nell'identificazione progressiva con il principio trascendente fino a cogliere la corrispondenza fra se stessi e l'universo.

Allo stesso modo nel *Paradiso* dantesco all'inizio del viaggio interplanetario il poeta "trasumana", alla fine "si indìa", cioè si identifica con il divino. Anche Dante, dopo aver attraversato i sette cieli, dapprima vive l'esperienza della rinascita nella dimensione divina: approda infatti alla costellazione dei Gemelli, le "gloriose stelle", in

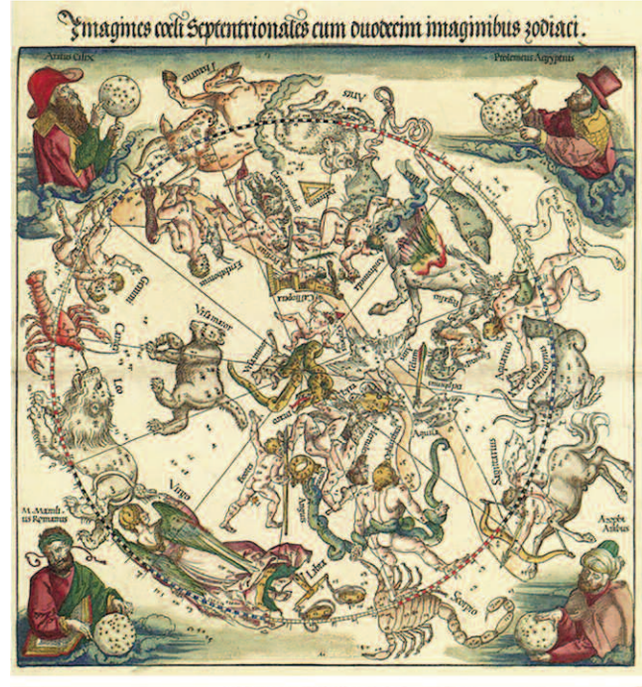
cui si trovava il Sole al momento della sua nascita terrena; successivamente riesce a ravvisare il punto da cui ha preso origine l'universo ("un punto vidi che raggiava lume" *Pd.* XXVIII, 16), che racchiude la forma universale del mondo ("da quel punto – depende il cielo e tutta la natura" *ibid*., 42-43).
Nella profondità di quel punto scorge l'Unità che contiene in sé tutto ciò che esiste e ne intuisce "la forma universal" (*ibid.* 91): la *struttura del cosmo*, la *legge* che lo governa e la "*segnatura*" che imprime, sotto il velame delle contingenze e delle forme, su ogni piano di esistenza. Suo simbolo è l'immagine di tre cerchi, di tre colori diversi, coincidenti eppur distinti, che si riflettono l'uno nell'altro, come l'Uno nelle sue tre emanazioni. I tre colori dell'immagine celeste suggellano ognuno dei due mondi sottostanti: contrassegnano le tre teste di Dite nell'Inferno e i tre gradini di accesso al Purgatorio; e le tre fasi dell'Opera.
Come è evidente, il protocollo alchemico ha ispirato il modello, la legge compositiva e la natura dell'itinerario dantesco; un'analisi più approfondita (Minguzzi 2007: 42-94) evidenzia rilevanti coincidenze anche nelle tecniche, nei simboli e nell'ideologia [Fig. 3, Fig. 4].

5. La struttura nascosta della *Commedia*

Individuato il modello, resta da scoprire il sistema di relazioni interne che lo costituiscono. A tale fine è indicativa la dichiarazione che apre il Paradiso:

> la gloria di colui che tutto move
> per l'universo penetra e risplende
> in una parte più e meno altrove
> (*Pd.* I, 1-3)

La parte in cui il principio divino "penetra e risplende" di più è, nella *Commedia*, il Paradiso, prima irradiazione dell'Uno, dove si manifesta



Figg. 3-4: Albrecht Dürer, *Cielo dell'emisfero boreale* (in alto) e *Cielo dell'emisfero australe* (in basso), 1515.

nella sua purezza la struttura del cosmo; questa, imprimendosi nei mondi inferiori, si intorbida progressivamente quanto più ci si cala nella materialità, cioè nel Purgatorio e nell'Inferno, dove inevitabilmente risplenderà di meno. In cielo si identificano le origini, le finalità e le relazioni reciproche dei movimenti celesti, dei quali nel mondo della materia, l'Inferno, si possono ravvisare solo gli effetti, irrigiditi nella fissità delle forme corporee. Il Paradiso è kosmos, l'Inferno è caos: e non perché, come voleva il Pascoli, il personaggio Dante, inesperto all'inizio del cammino, non è in grado di coglierne l'ordine, ma perché l'autore Dante, rispecchiando nel poema la struttura e la legge dell'universo, ne riproduce mimeticamente la corrispondenza con il regno del molteplice e della materialità, negazione dell'ordine cosmico. La struttura dell'Inferno, più che occultata per artificio narrativo, è occulta per la natura stessa dell'Inferno.
Se, dunque, "ciò che è in alto è come ciò che è in basso", lo schema della terza Cantica si ripeterà nelle altre due; e poiché il Paradiso è scandito dal settenario dei cieli planetari, un'articolazione settenaria dovrà scandire anche il Purgatorio e l'Inferno. Occorre però precisare che nella considerazione di Dante il settenario dei pianeti che informa il Paradiso non è uno schema inerte, ma il sistema dinamico di forze e di relazioni su cui si fonda la vita umana e universale. Per questo l'astrologia, che lo rivela, "più che alcuna delle sopra dette (scienze) è nobile e alta per lo suo subietto" (*Cv.* II, XIII, 30). Infatti le virtù vengono impresse sui pianeti direttamente dalla sfera dell'*Intelligenza*:

> "Lo moto e la virtù de' santi giri
> come dal fabbro l'arte del martello
> da' beati motor conviene che spiri...
> Virtù diversa fa diversa lega
> col prezioso corpo ch'ella avviva
> nel qual, sì come vita in voi, si lega"
> (*Pd.* II, 127-139)

I "beati motor" dell'universo, cioè le Intelligenze Angeliche, "legano" a ognuno dei sette pianeti che ruotano nei cieli la specifica "virtù"

ad esso assegnata dall'astrologia ai tempi di Dante: nell'ordine, alla Luna corrisponde la passività, e nel *Paradiso* la Luna ospita gli Spiriti che mancarono ai voti per scarsa volontà; a Mercurio l'aspirazione all'immortalità, e Mercuriali sono gli Spiriti Attivi, volti a conquistare l'immortalità attraverso onore e fama; a Venere l'amore, e governa gli Spiriti Amanti; al Sole l'incremento dell'Io, e Solari sono i Sapienti, che nutrirono lo spirito con il sapere; a Marte l'aggressività, Marziali sono i Militanti come Cacciaguida; a Giove la giustizia, che si irradia sugli Spiriti Giusti, a Saturno il rigore, la solitudine e la contemplazione, e suoi sono gli Spiriti Contemplanti.
Come è evidente, nel Paradiso i pianeti manifestano le loro potenzialità positive: la passività lunare si traduce nell'obbedienza e nella rassegnazione, l'amore di sé dei Solari si sublima nell'acquisizione della sapienza, e perfino la furia guerriera di Marte si purifica nella santità delle Crociate.
Ma le influenze planetarie, irradiandosi nei mondi inferiori, si adeguano al modo di essere di ciascuno: nell'Inferno, sede dell'istinto e della corporeità, manifesteranno aspetti materiali e negativi, nel Purgatorio, stato intermedio, favoriranno la purificazione e il passaggio dalla materia allo spirito.
Ne consegue che la successione dei pianeti visti in senso materiale e negativo dovrebbe costituire la struttura dell'Inferno.
E infatti nell'Inferno gli Ignavi esprimono a passività lunare; subito dopo, il Limbo è di certo regno di Mercurio, dove l'immortalità è sospesa, o limitata alla rinomanza terrena; seguono i Lussuriosi, dichiaratamente legati a Venere; Golosi, Avari e Prodighi incarnano in senso materiale l'incremento dell'Io dei Solari; Marte ispira la furia degli Iracondi e l'irrequieta inerzia degli Accidiosi (Agamben 1977: 5-14); la giustizia di Giove ha come antitesi i Fraudolenti (ma il loro guardiano, Gerione, "ha la faccia d'uom giusto"), e le molteplici valenze di Saturno-Crono (rigore, regalità, principio paterno) si materializzano nel ghiaccio, nella regalità spodestata, nel "fiero pasto" di Ugolino e di Dite che come Crono divorano i figli [Fig. 5, Fig. 6].
Queste evidenze autorizzano a comporre in un quadro sinottico il sistema settenario dei pianeti e i loro diversi effetti in ciascuno dei

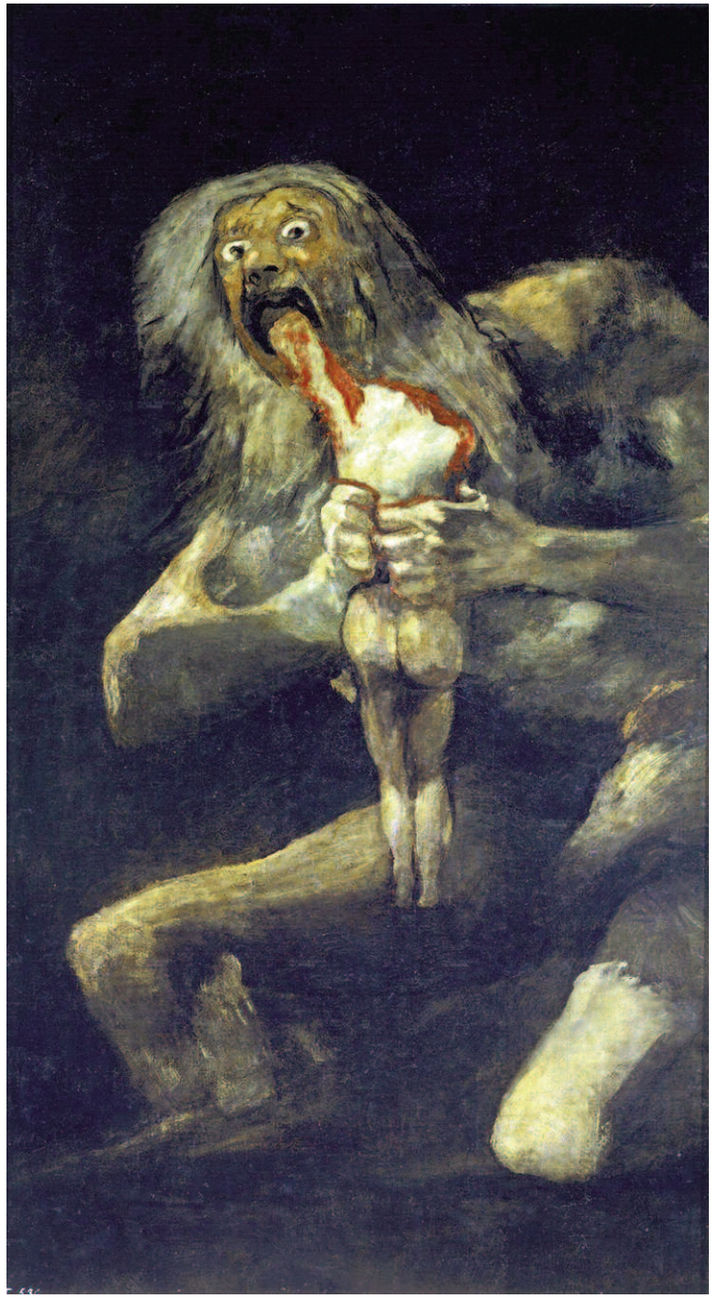


Fig. 5: Francisco Goya, *Saturno che divora i suoi figli*, 1819-23.

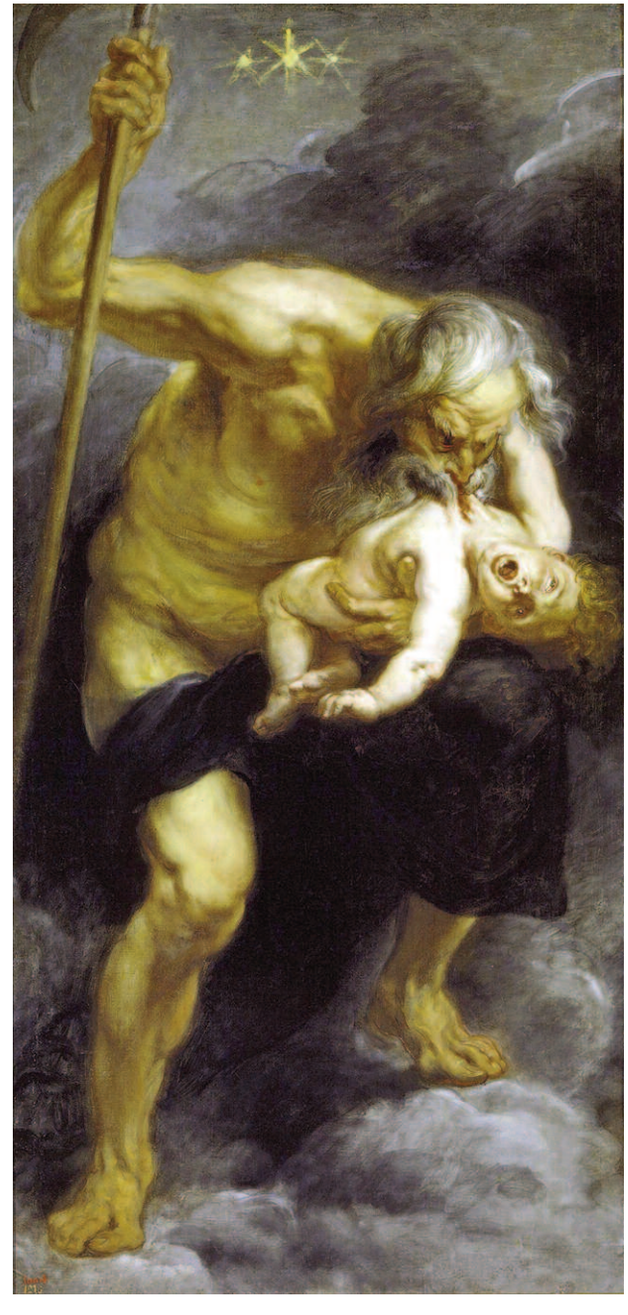


Fig. 6: Peter Paul Rubens, *Saturno che divora Poseidone*, 1636-38.

tre mondi. Nell'Inferno il climax sarà dalla Luna a Saturno, verso una materializzazione gradualmente maggiore (e, in senso morale, dalla colpa meno grave alla più grave); nel Purgatorio la serie si ripercorrerà a ritroso, passando dalla materialità più spessa alla più sottile, da Saturno alla Luna. Nel Paradiso la tassonomia sarà identica a quella dell'Inferno, ma con valenze positive: si passerà cioè dalla gloria meno completa a quella più completa, dalla Luna a Saturno [Tavola pp. 26-27].

6. L'occhio del Sole

Ricondotte a un unico principio, le sfere dei singoli pianeti nelle tre cantiche si rivelano collegate oltre che da precise simmetrie, anche da una serrata consequenzialità concettuale e narrativa, che toglie dall'inerzia passi di cui la critica non ha saputo finora evidenziare la pregnanza significativa.
Un esempio fra i tanti è la rete di corrispondenze che collega le sfere dominate da Apollo-Sole nelle tre cantiche: gli Spiriti Sapienti nel Paradiso, Golosi, Avari e Prodighi nell'Inferno e nel Purgatorio.
Alla fame dei Golosi infernali fa riscontro la fame di sapere dei beati paradisiaci; in mezzo, speculari agli uni e agli altri, stanno i Golosi del Purgatorio, che girano attorno a un albero dai cui pomi emana una "virtù" piovuta dal cielo capace di accendere in loro una fame inappagabile; questa fame, scarnificandoli, li purga degli eccessi alimentari.
Visto così, il meccanismo della punizione appare macchinoso, e il rapporto colpa-pena ovvio e banale: i golosi, che molto mangiarono e molto ingrassarono, ora digiunano e dimagriscono. Tanto apparato di pomi e virtù per illustrare un castigo così prevedibile non può non suscitare perplessità.
Ma quell'Albero è l'Albero della Sapienza. Per questo l'angelo avverte: "Di questo cibo avrete caro" cioè carenza (*Pg.* XXII 141). Il cibo negato è il sapere vietato da Dio.

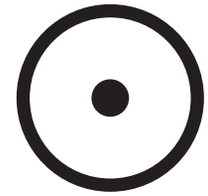


Fig. 7:
Ideogramma di Apollo-Sole.

Se si tiene presente il rapporto, mediato dall'archetipo solare, tra Golosi e Spiriti Sapienti, questo contrappasso, all'apparenza così peregrino, si carica di significato: solo l'Albero della Sapienza può purificare i Golosi, perché solo la fame di sapere può redimere la fame del cibo e nel contempo orientare nella giusta direzione l'istanza all'incremento dell'Io. Se ne trova la conferma pochi versi più sotto: Daniele "dispregiò cibo ed acquistò savere" (*Pg.* XXII 147). Il cibo materiale è in rapporto antitetico con il cibo spirituale, il sapere.
Per questo anche nel cerchio solare dell'Inferno sull'ottusa ferocia di Pluto guardiano dei Golosi vince la sapienza di Virgilio, definito non a caso qui come "quel savio gentil che tutto seppe".
Queste considerazioni motivano il contrappasso, altrimenti privo di senso, applicato ai Golosi dell'Inferno. La "piova eterna, maladetta, fredda e greve" che li affligge, oltre a costituire tautologicamente la negazione del sole, è la prefigurazione degenerata e corrotta sia della pioggia di virtù purificatrice che cade sull'albero del Purgatorio, sia della pioggia di grazia divina che inonda i Sapienti del cielo del Sole: dal tormento della "piova eterna" al "refrigerio dell'eterna ploia" (*Pd.* XIV, 27).
L'incremento dell'Io è ancora l'istanza che gli Avari e i Prodighi ebbero in comune con i Solari francescani: i primi trasferirono l'*amor sui* sul possesso dei beni materiali; in perfetta antitesi, i secondi, orientando l'*amor sui* in senso spirituale, li disprezzarono esaltando come valore la loro assenza, impersonata da Madonna Povertà.
Ma la struttura astrologica mette in luce anche relazioni più sottili. L'ideogramma di Apollo-Sole, [Fig. 7], raffigura iconicamente l'oc-

PARADISO	CORRISPONDENZE SPIRITUALI E POSITIVE	SIGNIFICATO ARCHETIPICO	CORRISPONDENZE MATERIALI E NEGATIVE	INFERNO	PURGATORIO
		LUNA			
SPIRITI CHE MANCARONO AI VOTI Canti 2°-5°	SOTTOMISSIONE	passività;misura; scienza del mondo materiale (grammatica)	IGNAVIA	IGNAVI Canto 3°	Matelda/Scienza Beatrice/Sapienza Canti 28°, 29°-33
		MERCURIO			
SPIRITI ATTIVI PER CONSEGUIRE LA FAMA Canti 5°-6°	INTELLIGENZA VOLTA A IMMORTALARE IL PROPRIO RICORDO NEL RISPETTO DI DIO	Intelligenza; immortalità attraverso la memoria e la fama o attraverso l'iniziazione (dialettica)	INTELLIGENZA VOLTA A IMMORTALARE IL PROPRIO RICORDO LONTANO DA DIO	LIMBO.SPIRITI MAGNI Privi di iniziazione ma immortali nella fama Canto 4°	INIZIAZIONE ATTRAVERSO IL FUOCO Canto 27°
		VENERE			
SPIRITI AMANTI Canti 8°, 9°	AMORE PER IL BENE	Amore, armonia, musica, arte (retorica)	LUSSURIA	LUSSURIOSI Canto 5°	LUSSURIOSI Canti 25°, 26°
		SOLE			
SPIRITI SAPIENTI Canti 10°-14°	FAME DI SAPERE	Incremento dell'Io (aritmetica)	GOLOSITA' DI CIBI FAME DI DENARO	GOLOSI Canto 6° AVARI E PRODIGHI canto 7°	GOLOSI Canti 22°, 23°, 24° AVARI E PRODIGHI Canti 19°, 20°, 21°
		MARTE			
SPIRITI MILITANTI Canti 14°-18°	LOTTA PER IL BENE	Virilità, aggressività violenza, guerra, colore rosso (geometria)	IRA E ACCIDIA VIOLENZA	IRACONDI E ACCIDIOSI Canto 8°-9° VIOLENTI Canto 9°-17	IRACONDI E ACCIDIOSI Canti 15°-18°
		GIOVE			
SPIRITI GIUSTI Canti 18°-20°	GIUSTIZIA	Giustizia, gerarchia, legge (musica)	INVIDIA E FRODE	FRAUDOLENTI Canti 18°-30°	INVIDIOSI Canto 13°
		SATURNO			
SPIRITI CONTEMPLANTI EREMITI, FONDATORI DI ORDINI MONASTICI Canti 21°-22°	ASCETISMO SOLITUDINE SILENZIO PIETRA FILOSOFALE	Rigore, solitudine, silenzio lentezza, contemplazione, autorità, freddezza, ghiaccio pietra; Crono, il padre che divora i figli (astrologia)	TRADIMENTO CONTRO IL PRINCIPIO DI AUTORITA', SUPERBIA, CRUDELTA', INSENSIBILITA', GHIACCIO MATERIA PESANTE, STATICA E INERTE	TRADITORI IMMERSI NEL GHIACCIO. LUCIFERO. UGOLINO E DITE CHE COME CRONO DIVORANO I PROPRI FIGLI BARICENTRO DEL MONDO "AL QUAL SI TRAGGON DA OGNI PARTE I PESI" Canti 32°-34°	SUPERBI Canti 10°-12° SPIRITI LENTI Canti 1°-9°

LEGENDA

Nella terza colonna sono elencati i pianeti, ognuno con le valenze assegnategli dall'astrologia nel Medioevo. (LUNA: passività, misura, materia e scienza del mondo materiale; MERCURIO: attività intelligente, memoria, immortalità attraverso la memoria e la fama o attraverso l'iniziazione ecc.)

Accanto a ogni pianeta è indicata la sua duplice influenza: a sinistra positiva, a destra negativa (LUNA: "sottomissione" in senso positivo, "ignavia" in senso negativo; MERCURIO: intelligenza volta a immortalare il proprio ricordo nel rispetto di Dio, in senso positivo; lontano da Dio, in senso negativo; VENERE: amore per il Bene, oppure lussuria, ecc.)

Si applica questa catena di correlazioni alla materia delle tre cantiche, attribuendo al Paradiso le valenze spirituali e positive, all'Inferno quelle materiali e negative, al Purgatorio le valenze negative e i relativi emendamenti.

chio, e quindi il Sole in quanto facoltà di vedere. E continua è la menzione degli occhi, della vista e delle facoltà di riconoscimento nei cerchi dominati dal sole nelle tre cantiche: non solo tra gli Spiriti Sapienti, dove risulta del tutto pertinente dato che là vedere è sapere, ma anche presso Golosi, Avari e Prodighi, dove apparirebbe del tutto priva di attinenza con le colpe e le pene, se non fosse motivata dalla comune influenza del Sole.
La vista nella sfera di Apollo-Sole ha virtù particolari.
Lo sguardo di Dio crea l'ordine del mondo, ed è la vista che consente a noi di scorgerlo (*Pd.* X, 8); e l'amore di Dio per la sua opera fa sì che "mai da lei l'occhio non parte" (X, 12).
A Dante Tommaso chiede di seguire le sue parole prima con l'occhio del corpo (*Pd.* X, 101), poi con l'occhio della mente (121), e di Boezio si esalta la vista che gli consentì di scorgere il bene (124). La "chiara vista"å è l'idea divina che segna le cose create (XIII, 79); "vedere impari" è la prudenza regale (XIII, 104) e gli "occhi chiari" significano facoltà di comprensione (XIII, 106).
Ancora un problema di vista apre il Canto XIV: la luce che fascia i beati abbaglierà la vista quando essi riprenderanno i loro corpi? (13-18). E sulla chiara visione verte la risposta di Salomone (37-60). Sempre nel Canto XIV la terza corona di spiriti è così evanescente che "la vista pare e non par vera", ma il loro giro "si fece subito e candente a li occhi miei che, vinti, non soffriro" (XIV, 78); poco dopo però "ripreser li occhi miei virtute" (82).
Ma la "vista solare" nel senso più eminente è quella di cui è dotato Salomone:

> "Entro v'è l'alta mente u' sì profondo
> saver fu messo, che se 'l vero è vero
> a veder tanto non surse il secondo"
> (*Pd.* X, 112-114)

La vista è dunque nel cielo solare del Paradiso la facoltà precipua: con l'occhio si segue la parola, si comprende, si "ascolta", e soprattutto si gode delle verità intellettuali.

Se la vista è acuta nel Paradiso, è debole presso i solari infernali: ciechi sono i Golosi (*Inf.* VI, 93), "tutti quanti fuor guerci" gli Avari (*Inf.* VII, 40); e tutti, anche i Prodighi, sono condannati non essere riconosciuti da chi li vede, perché in vita non seppero vedere e conoscere:

> "la sconoscente vita che i fe' sozzi
> ad ogni conoscenza or li fa bruni"
> (*Inf.* VII, 53-54)

Così accade anche a Ciacco, che chiede a Dante: "Riconoscimi se sai" (VI, 41) per riceverne la sconsolante risposta: "non par ch'i' ti vedessi mai" (VI, 45).
Non c'è da stupirsi se l'unico particolare fisico di Ciacco che venga menzionato sono gli occhi, e proprio per sottolinearne la deformità:

> "li diritti occhi torse allora in biechi"
> (*Inf.* VI, 91)

Tra la vista-sapienza dei beati e gli occhi ciechi e "sconoscenti" dei dannati stanno le occhiaie vuote "come anella sanza gemme" (*Pg.* XXIII, 31) dei Golosi del Purgatorio: "ne li occhi era ciascuna oscura e cava" (*Pg.* XXIII, 22), tanto che più che con gli occhi vedono "per le fosse de li occhi" (*Pg.* XXIV, 5); e anch'essi sono irriconoscibili alla vista, e incapaci di riconoscere.
Chi si trova nel terzo cerchio deve tenere gli occhi intenti e fissi:

> "mentre che li occhi per la fronda verde
> ficcava io..."
> (*Pg.* XXIII, 1-2)

> "ed ecco dal profondo de la testa
> volse a me li occhi un'ombra e guardò fiso"
> (*Pg.* XXIII, 40-41)

e tuttavia tanto non basta a riconoscere:

> "mai non l'avrei riconosciuto al viso"
> (*Pg.* XXIII, 43)

dice Dante a Forese, mentre lo stesso Forese non riesce a riconoscere Dante.
Tuttavia anche se spenti, torti, guerci e ciechi, gli occhi dei solari conservano la più singolare delle virtù apollinee, che anche nella sfera più buia li contrassegna: la profezia. Profetizza Ciacco nell'Inferno (VI, 64-75), profetizzano nel Purgatorio Bonagiunta (XXIV, 43-48) e Forese (XXIV, 82-90); nel Paradiso si cita la profezia di Giovanna, si celebra Natan profeta e perfino Gioacchino da Fiore, personaggio di dubbia ortodossia, ma "di spirito profetico dotato" (*Pd.* XII, 141) e per questo a buon diritto solare.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN G. (1977), *Stanze*, Torino.
ALESSANDRINI M., (1961), *Dante Fedele d'Amore*, Roma.
AROUX E. (1856), *Clef de la Comédie Anti-catholique de Dante Alighieri*, Parigi.
ASÍN PALACIOS F.M. (1919), *La escatología Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid.
CERULLI E. (1949), *Il «Libro della Scala»*, Città del Vaticano
CURTIUS E.R. (1969), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Monaco

EVOLA J. (1972), *Il mistero del Graal*, Roma.
FLANDERS H. (1929), *Symbolism in Medieval Thought and Its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven.
GUENON R. (1957), *L'ésotérisme de Dante*, Parigi.
MINGUZZI E. (1988), *L'enigma forte*, Genova.
MINGUZZI E. (2007), *La struttura occulta della Divina Commedia*, Milano
NARDI B. (1949), *Dante e la cultura medievale*, Bari.
NARDI B. (1967), *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze.
ROSSETTI D.G. (1837), *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Londra.
ROSSETTI D.G. (1840), *Il mistero dell'amor platonico nel Medioevo,* Londra.
VALLI L. (1928), *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma.