la rivista di **engramma**
gennaio **2025**

220

Elemental Venice

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
220

La Rivista di
Engramma
220
gennaio 2025

Elemental Venice

a cura di
Simona Arillotta e Camilla Pietrabissa

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, margherita piccichè,
daniele pisani, stefania rimini, lucamatteo rossi,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piermario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia
jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
220 gennaio 2025
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA Iuav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-74-4
ISBN digitale 979-12-55650-75-1
ISSN 2974-5535
finito di stampare marzo 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: https://www.engramma.it/220 e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Elemental Venice. Immagini, media, ambienti e derive*
a cura di Simona Arillotta e Camilla Pietrabissa

11 *Intrecci arborei*
Richard Grusin

Immagini

25 *L'incanto "dal vero"*
Marco Bertozzi

37 *Navigare in immagine*
Camilla Pietrabissa

53 *Incoscio, schermo, macchia*
Filippo Perfetti

Media

73 *Teoria della gibigiana*
Francesco Zucconi

89 *Cronache dall'acqua (granda)*
Simona Arillotta

99 *La distanza nell'aria. Molecole di Andrea Segre (2020)*
Lydia Tuan

Ambienti

111 *Immersione radicale*
Adriano D'Aloia

123 *Divagazioni botaniche*
Barbara Boifava

139 *Tre incontri tra paesaggio acquatico e culture visuali contemporanee*
Laura Cesaro, Miriam De Rosa[*]

Derive

153 *Film acquoso*
Giuseppe Ferrari, Nicoletta Traversa

157 *“Venezia è una linea. Una storia di alluvioni evitate”*
Carmelo Marabello

Elemental Venice. Immagini, media, ambienti e derive

Editoriale di Engramma 220

a cura di Simona Arillotta e Camilla Pietrabissa

Rio di Ca' Foscari, 27 gennaio 2024. Foto: Simona Arillotta.

Il *caìgo* è la fitta nebbia che avvolge Venezia in autunno e durante l'inverno. Una nebbia densa, che conferisce spessore all'elemento invisibile per eccellenza: l'aria. Nell'immagine di copertina che apre il numero 220 di Engramma, il *caìgo* è l'oggetto che – letteralmente – invade la scena, e tuttavia non è il solo. Scattata su Rio di Ca' Foscari, la foto mostra, infatti, l'altro elemento che maggiormente caratterizza Venezia, che la informa potremmo dire: l'acqua. Di foto come questa, a Venezia, è possibile scattarne molte – e, in questo senso, ogni giorno migliaia di turisti contribuiscono alla super-immaginazione della città stessa – ma ciò che tuttavia qui interessa è proprio il ruolo giocato dagli elementi. "Elemental Venice" è infatti il tentativo di provare a ri-pensare diversamente il rapporto tra i media e la città di Venezia: non si tratta più, o non esclusivamente almeno, di indagare le forme attraverso cui la laguna è stata rappresentata dal cinema e dalla fotografia, ma di provare a intercettare una corrispondenza con il territorio stesso, di riconoscere, insomma, una reciprocità tra media e ambiente. Ovvero, assumere la possibilità che ci sia una agentività degli elementi della laguna che agiscono come forme di mediazione, in grado di influenzare gli stessi processi compositivi, di in-formare, insomma, un preciso sguardo cine-fotografico.

Questa proposta ha la sua prima genesi nel convegno *MEDIA/LAGUNA. Cinema, immagini, ambienti* (Ca' Tron, 12-13 giugno 2024), curato da Simona Arillotta, Mario Farina, Carmelo Marabello e Francesco Zucconi, che ha raccolto diversi studiosi chiamati a riflettere su Venezia assunta come luogo paradigmatico attraverso cui intrecciare la ricerca delle *environmental humanities* ai campi della cultura visuale, della teoria dei media e degli *elemental media*. Gli autori di questo numero hanno raccolto la sfida lanciata durante le due giornate di studio di una riflessione che deve, oggi più che mai, indagare la capacità degli agenti atmosferici, della flora, della fauna, dell'acqua e dell'aria di farsi media elementali.

In quanto assemblaggio di elementi naturali e tecnologie che ne garantiscono la stabilità, negli ultimi anni Venezia ha assunto un ruolo fondamentale per gli studi sugli effetti dell'Antropocene; allo stesso tempo, la città si è sempre più configurata come un laboratorio di sperimentazioni per un "nuovo cinema laguna", in cui gli elementi della natura eccedono le possibilità stesse del linguaggio cinematografico, e in cui il punto di vista umano non sembra più poter essere l'unico. A partire da questo complesso campo di tensione metodologica, nel continuo riverbero di temi e argomenti, nella riflessione tra paesaggio antropico e paesaggio naturale, nel gioco continuo degli elementi che attraversa per intero tutti i saggi qui raccolti, insomma, è emersa la necessità di provare a ribaltare l'assunto di partenza, ovvero che non sia più sufficiente interrogare il paesaggio lagunare solo nel suo 'farsi immagine', per considerare Venezia come luogo di dispiegamento di un sapere pratico, oggetto paradigmatico in grado di articolare e produrre teoria – e non viceversa.

I saggi riuniti in questo numero di "Engramma" si collocano a cavallo tra le discipline, in particolare gli studi sui media e la botanica, e a cavallo tra le arti, con casi di studio che confrontano film, fotografie, incisioni, video d'artista, ma anche erbari e piani urbanistici. Pur con evidenti sovrapposizioni metodologiche suggerite dalla nozione di media elementali – per il quale molti autori fanno riferimento al saggio di John Durham Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media* (2015) – le diverse sezioni corrispondono a nuclei tematici differenti. In apertura, il saggio di Richard Grusin interroga la natura dell'infrastruttura arborea di Venezia: a partire dal suo precedente lavoro sulla mediazione radicale – concetto che attraversa la riflessione di molti dei lavori qui raccolti – il teorico dei media apre allo sviluppo di una prospettiva arborea (*arboreal entanglements* o *arboreal mediation*).

I saggi della sezione "Immagini" considerano la rappresentazione di Venezia in una prospettiva archeologica, attraverso dispositivi e motivi ricorrenti. Il riferimento alle vedute di Canaletto e alla carrellata del Canal Grande girata dal vaporetto da Alexandre Promio per i fratelli Lumière è presente in due saggi: quello di Marco Bertozzi, che riflette sui primi film 'dal vero' che risultano dalla convergenza di contingenze ambientali e narrazioni mitiche. Anche Camilla Pietrabissa, che mette a confronto i percorsi di navigazione proposti dalle incisioni di Canaletto e dall'ultimo film di Guy Debord, si confronta con una tradizione genealogica. Infine Filippo Perfetti esamina la sovrapproduzione di immagini di Venezia a partire dalla ricerca fotografica di Micheal Snow, artista interessato alla nozione di visibilità e cecità.

Nella sezione "Media" si confrontano tre fenomeni naturali che si fanno medium: la gibigiana, cioè l'effetto dato dalla riflessione dell'acqua sulle superfici di edifici e ponti, nel saggio di Francesco Zucconi; l''acqua granda', cioè il fenomeno eccezionale con cui la città si è dovuta confrontare sempre più di frequente (al di là dell'azionamento del MOSE), nel saggio di Simona Arillotta su un documentario di Ila Bêka e Louise Lemoine; e anche l'aria, cioè lo spazio apparentemente vuoto che la pandemia da Covid-19 ha mostrato in tutta la sua densità materica, nel saggio di Lydia Tuan su *Molecole* di Andrea Segre.

Gli “Ambienti” descritti nell’ultima sezione di saggi saturano lo spazio: il saggio teorico di Adriano D’Aloia presenta Venezia come luogo elettivo dell’immersività, a partire dal Settecento di Tiepolo fino alle esperienze di Virtual Reality; le divagazioni botaniche lagunari del naturalista Alessandro Marcello del Majno, riscoperte da Barbara Boifava, vengono messe in relazione alle dinamiche della trasformazione ambientale e dello studio del tessuto urbano da parte di architetti e pianificatori; Miriam de Rosa e Laura Cesaro, infine, illustrano il modo in cui le installazioni di Studio Azzurro valorizzano la percezione dell’ambiente lagunare coinvolgendo gli spettatori in un’esplorazione topologica.

Infine, la sezione “Derive” include due proposte di natura più sperimentale, che invitano a fare esperienza attraverso: i processi propri del cinema, la didattica, la ricerca sul campo e il recupero e salvataggio di pellicole. Il progetto di Nicoletta Traversa, con un testo introduttivo di Giuseppe Ferrari, illustra l’effetto dell’‘acqua granda’ sulla pellicola dei film e propone al fruitore di Engramma di esplorare questi nuovi *frame*, trasformati dagli elementi. In conclusione, una riflessione di Carmelo Marabello sul seminario condotto da Ila Bêka a Venezia interroga le pratiche cinematografiche e ambientali nell’era del MOSE.

English abstract

This issue explores the notion of elemental media in the Venetian context. Spanning from painting to cinema, and from photography to installations, the eleven contributions engage primarily with John Duram Peters’ notion of elemental media and with Richard Grusin’s theory of radical mediation. Together, these methodological perspectives foreground the possibility of a new framework to consider the interrelation between media and place, as well as between the material elements that constitute all media.

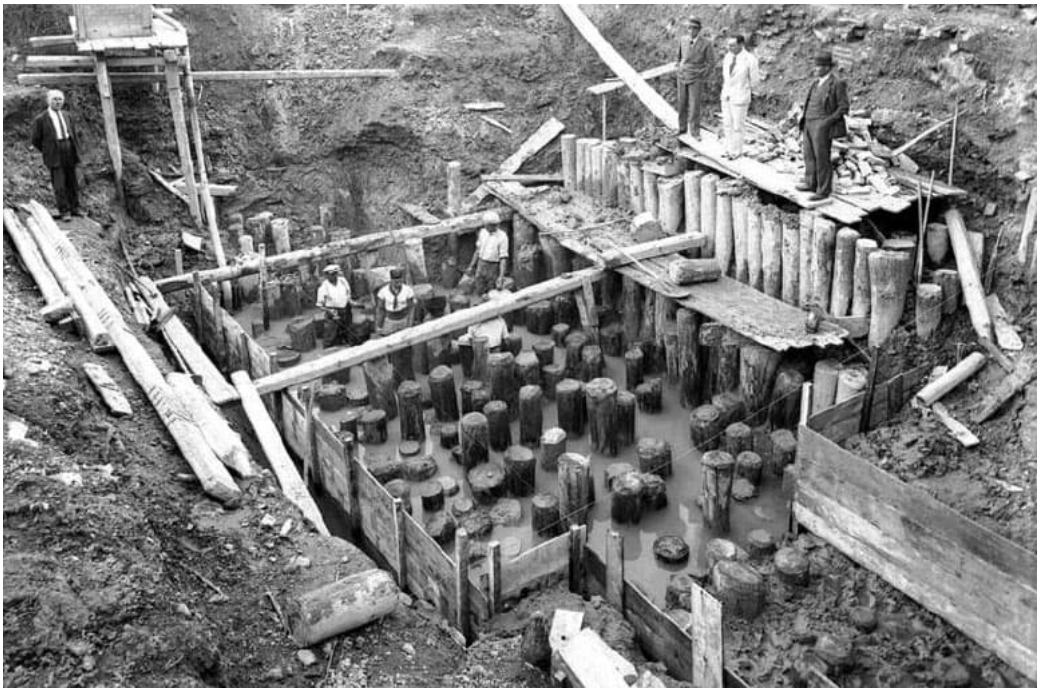
keywords | Venice; Visual arts; Cinema; Elemental media; Radical mediation.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo numero (v. versione online Albo dei referee di Engramma)

Intrecci arborei

L'infrastruttura del legno e la laguna di Venezia

Richard Grusin



1 | Scavo che porta alla luce la palificata di fondazione, Reale Fotografia Giacomelli (s.d.)

Wood Wide Web

Ultimamente, gli alberi sono nell'aria. La deforestazione è riconosciuta in larga misura come una delle principali cause del cambiamento climatico. Gli scrittori contemporanei pubblicano romanzi lunghi e travolgenti sull'umanità da una prospettiva arborea. E gli artisti creano progetti che drammatizzano le implicazioni ecologiche della deforestazione, o operano insieme agli alberi quali agenti artistici e media. Ma l'interesse scientifico, letterario e artistico per gli alberi non è un fenomeno nuovo. Gli alberi occupano un posto particolarmente interessante nell'immaginario umano, non solo per l'ampia distribuzione delle foreste nella maggior parte delle biosfere del pianeta, ma anche per l'individualità che li distingue da molte altre piante. Diverse popolazioni indigene hanno complesse leggende, tradizioni e pratiche in cui gli alberi

sono considerati come persone non umane. Dall'epoca classica in poi, miti e storie di persone che si trasformano in alberi o viceversa hanno ispirato numerose opere di letteratura e arti visive. Gli alberi sono stati a lungo un importante oggetto di studio per la storia naturale. E l'importanza del disboscamento come industria estrattiva cruciale per il capitalismo e il colonialismo ha generato lo sviluppo della moderna silvicoltura e della conservazione delle foreste come modo per massimizzare la produzione di legname da un lato, e dall'altro per proteggere, se non preservare, le foreste dall'inarrestabile devastazione futura.

A partire dalla fine degli anni Novanta, durante la prima esplosione dell'entusiasmo per Internet in Occidente, il concetto di Wood Wide Web ha iniziato a essere adottato da botanici, dendrologi e biologi a partire dalle ricerche di Suzanne Simard e altri i quali hanno dimostrato che gli alberi, attraverso le loro radici, scambiano reciprocamente sostanze nutritive con i funghi micorrizici. I redattori della rivista "Nature" hanno coniato l'espressione Wood Wide Web per la copertina del numero del 7 agosto 1997, che riportava un articolo sulle prime ricerche di Simard, *The Ties that Bind*. L'autore della storia di copertina, Sir David Read, riportava le recenti scoperte sperimentali di Simard e dei suoi collaboratori. È interessante notare, tuttavia, che l'espressione Wood Wide Web non compare né nel pezzo di Read, né in quello di Simard. Tuttavia, l'espressione ha continuato a circolare: a partire dal 2012 il suo utilizzo ha iniziato a moltiplicarsi in modo significativo, continuando ad aumentare negli ultimi dieci anni.

In questo saggio vorrei sviluppare il mio precedente lavoro sulla mediazione radicale o non umana (Grusin 2015) per interrogare il concetto di comunicazione arborea sottinteso nella metafora del Wood Wide Web. In particolare, svilupperò i concetti di 'mediazione arborea' e di 'intreccio arboreo' come modo per pensare al ruolo degli alberi e delle foreste nel plasmare il futuro degli esseri umani e dei non umani nell'Antropocene, in particolar modo in relazione ai problemi vitali della deforestazione, del cambiamento climatico e della biodiversità. Questi concetti ci invitano a imparare dagli alberi e dalle foreste il modo attraverso cui indebolire il concetto di eccezionalismo umano, che separerebbe l'umano dal non umano o dal più-che-umano. Inizierò con la domanda su cosa hanno in comune gli alberi e le piante, successivamente descriverò alcune operazioni di intreccio arboreo e di mediazione arborea per esplorare la specificità degli alberi nel mondo vegetale in generale. Concluderò il contributo riprendendo la questione delle infrastrutture arboree, con uno sguardo al ruolo invisibile degli alberi e del legno nella costruzione e nella sopravvivenza della città di Venezia.

"Le piante sono i veri mediatori"

Natasha Myers descrive quella che chiama "la svolta vegetale", come "una recente svolta nell'attenzione alle affascinanti vite delle piante da parte di filosofi, antropologi, scrittori di divulgazione scientifica e dei loro pubblici ampiamente distribuiti e mediati elettronicamente" (Myers 2015, 40). Così come gli alberi e le reti micorriziche che li collegano, anche le piante sono state interpretate come se condividessero affinità con l'infrastruttura modulare distribuita di Internet. Parlando di come le piante comunicano, il neurobotanico italiano Stefano Mancuso e la giornalista Alessandra Viola sostengono che

> malgrado le somiglianze, l'architettura generale delle vie di comunicazione all'interno di una pianta è del tutto differente da quella che caratterizza il corpo di un animale. Mentre gli animali sono dotati di un cervello centrale verso il quale tutti i segnali sono diretti, le piante – in virtù della loro costruzione modulare e reiterata – dispongono di molteplici 'centri di elaborazione dati' che consentono loro una gestione dei segnali molto diversa (Mancuso, Viola 2013, 79).

Contrapponendo la funzione delle radici di una pianta al cervello delle forme superiori di animali, Mancuso e Viola sostengono che "ogni apice, infatti, è un vero e proprio 'centro di elaborazione dati'; non lavora da solo, ma è in rete con i molti milioni di altri che costituiscono l'apparato radicale di una pianta" (Mancuso e Viola 2015, 120). Oltre a essere coinvolti in reti micorriziche sotterranee, le piante e gli alberi producono l'ossigeno che gli animali respirano, e senza il quale non esisterebbe la vita animale o umana sulla Terra così come la conosciamo. Mancuso e Viola scrivono che dalle piante

> [...] è dipesa la nostra esistenza sulla Terra (senza la fotosintesi non si sarebbe mai creato l'ossigeno che ha reso possibile la vita degli animali sul Pianeta) e dipende ancora oggi la nostra sopravvivenza (sono alla base della catena alimentare), senza contare che esse sono anche all'origine delle fonti energetiche (i combustibili fossili) che da millenni sostengono la nostra civilizzazione (Mancuso, Viola 2013, 8).

Emettendo come sottoprodotto della fotosintesi l'ossigeno di cui gli animali hanno bisogno per vivere, le piante rendono possibile la vita animale sulla terra. Se tutte le specie animali dovessero scomparire, la vita delle piante continuerebbe senza grandi cambiamenti; ma se tutte le piante dovessero scomparire, gli animali (ad eccezione degli organismi multicellulari anaerobici) le seguirebbero presto nell'estinzione. Se gli animali umani e non umani dipendono dalla vita vegetale per la loro esistenza, questa dipendenza non è reciproca, ma asimmetrica. Il respiro di tutti gli animali, umani e non, si mescola sempre con l'atmosfera, che circola attraverso i corpi degli animali per consentire loro di vivere. Il respiro è ontogenetico. Il respiro è una forma di mediazione radicale: non si frappone tra gli esseri viventi e il mondo, ma contribuisce a generare il medium atmosferico che rende possibile la vita terrestre. Nel processo di respirazione, i nostri corpi viventi producono sempre miscele che poi cambiano, o rimediano, l'atmosfera, l'ambiente o il medium in un ciclo continuo. Quando gli esseri viventi smettono di mediare e rimediare l'atmosfera, non sono più in grado di vivere.

Ma l'atmosfera non è l'unico medium ontogenetico in cui vivono le piante. In un'appassionante opera sulla "e-co-affettività", Marjolein Oele propone la "coesistenza intrecciata" del suolo come modello per un nuovo "noi", una forma di "e-co-affettività" collettiva tra entità umane, non umane e più che umane. Non diversamente dall'atmosfera o dal respiro, scrive Oele,

> [...] pensare alla funzione materiale e ontogenetica del suolo è di fondamentale importanza per reimmaginare un 'noi' che partecipi a un nuovo intreccio affettivo, dove intreccio, seguendo Stengers, indica 'coesistenza intrecciata', cioè l'emergere di costellazioni che non devono essere colte come un sistema di funzionalità formato da parti e interi, ma piuttosto come assemblaggi dovuti al 'bricolage', cioè alla costruzione o alla creazione a partire da una gamma diversificata di cose disponibili (Oele 2020, 150).

Oele descrive il suolo come "una superficie di confine attiva e ontogenetica", come "un processo in sé, in cui un sistema di strati cruciali per la vita sulla Terra cresce da sottili particelle di roccia" (Oele 2020, 150). Il suolo, tuttavia, non è costituito solo da particelle di roccia, ma è ulteriormente legato all'atmosfera e al respiro, in quanto "il funzionamento del suolo dipende per circa il 50% dai pori del suolo: i luoghi interstiziali, per lo più invisibili, che formano il suo tessuto connettivo" (Oele 2020, 151). Sebbene questi pori possano sembrare vuoti, non lo sono, ma "sono riempiti di aria o di acqua, o di entrambe, a seconda del contenuto di umidità del suolo e delle condizioni delle piogge e dell'irrigazione. Le radici e gli organismi del suolo, sia la macroflora che la microflora e la fauna, occupano questi pori" (Osman 2013, 56-57). Come il medium atmosfera, anche il medium suolo è soggetto al degrado umano e tecnico. Ma ciò che si rivela cruciale sia per l'atmosfera che per il suolo come forme di mediazione radicale è che nessuno dei due deve essere colto come un "sistema di funzionalità di parti e interi", ma piuttosto come assemblaggi dovuti al "bricolage", assemblaggi che includono ciò che Oele chiama "coesistenza intrecciata" con umani e non umani. E come vedremo nella sezione seguente, parte della specificità degli alberi rispetto alle piante è proprio il loro funzionamento come assemblaggi attraverso processi di intreccio arboreo.

Intreccio arboreo

Quasi tutto ciò che è vero per le piante è vero anche per gli alberi, anche se non è sempre vero il contrario. Gli alberi hanno una struttura distribuita come tutte le piante. Gli alberi condividono il rapporto immediato delle piante con il mondo, traendo il loro nutrimento dalla "realtà nelle sue componenti più elementari: rocce, acqua, aria, luce" (Coccia [2016] 2018, 18). E come le piante, gli alberi condividono una intimità con il respiro e con il suolo. Ma gli studiosi delle piante spesso si muovono tra la discussione delle piante in generale e quella degli alberi in particolare senza affrontare esplicitamente la questione della specificità degli alberi. Nel cercare di articolare ciò che distingue gli alberi dalle piante in generale, non cerco di riprodurre la logica dell'eccezionalismo umano per gli alberi. La specificità arborea non è la stessa cosa dell'eccezionalismo arboreo. Non c'è una frattura ontologica tra alberi, piante, funghi o altri organismi, né tra atmosfera e suolo. A differenza dei primati, dei rettili o degli aracnidi, per esempio, che sono tutti geneticamente ed evolutivamente correlati, non esiste un legame filogenetico tra gli alberi. Le diverse specie di alberi si sono evolute da diversi 'rami' di quello che chiamiamo albero evolutivo, una metafora che è stata efficacemente esplorata altrove. Suggerire che esistono qualità specifiche dell'arboricoltura che distinguono gli alberi da altre forme di piante non significa negare che gli alberi siano piante, ma insistere sul fatto che possiedono quelle che potremmo definire, seguendo Charles Sanders Peirce, tendenze a formare abitudini simili. Sebbene le diverse specie di alberi sviluppino abitudini diverse, in questa sezione mi concentrerò su tre abitudini condivise da tutti gli alberi: la formazione del legno, l'abitudine a "diventare con gli altri" – per prendere in prestito un'espressione di Donna Haraway (Haraway 2008) – e la durata di vita insolitamente lunga, compresa la vita dopo la morte.

La capacità degli alberi di fornire il legno non solo gioca un ruolo importante nella co-evoluzione degli esseri umani e degli alberi, ma è fondamentale sia per la loro durata di vita relativamente lunga, sia per la loro 'coesistenza intrecciata' con entità organiche e inorganiche. È interessante notare che, a differenza della maggior parte delle piante, il legno degli alberi morti continua a interagire con innumerevoli altre specie anche dopo la morte dell'albero, spesso per molti più anni di quanto non facesse quando era parte di alberi vivi. In un libro affascinante intitolato *Dead Wood: The Afterlife of Trees*, Ellen Wohl, studiosa delle forme e dei processi fluviali, traccia sia le vite che la vita dopo la morte di tre diversi alberi fluviali del Nord America: un peccio di Englemann, un cedro rosso del Pacifico e un pioppo balsamico. Wohl mostra come questi alberi si impegnino in ciascuna delle tre abitudini che ho fin qui delineato (Wohl 2022).

Uno dei modi in cui Wohl descrive ciò che io definisco 'intreccio arboreo' (*arboreal entanglement*) è attraverso la dimostrazione di come alcuni endofiti ed epifiti aiutino a mantenere in vita i pecci di Engelmann fissando l'azoto di cui hanno bisogno per vivere. Sebbene sia vero che le reti micorriziche del bosco forniscono al peccio l'azoto in cambio di carbonio, l'azoto deve essere convertito in composti utilizzabili dall'albero che "diventa con" i batteri endofiti e i licheni epifiti. In uno scambio mutualistico, una specie di batteri endofiti preleva i nutrienti dagli aghi dell'abete rosso in cui vivono e allo stesso tempo "stimola la crescita della pianta e aiuta a proteggersi dalle malattie [...] migliorando l'acquisizione di azoto da parte della pianta" (Wohl 2022, 28). Wohl contrappone questo processo mutualistico di rimediazione endofitico, particolarmente prezioso quando l'abete è ancora giovane, a un'altra operazione di fissazione dell'azoto che diventa più evidente con la maturità degli alberi. L'autrice descrive il modo attraverso cui gli epifiti, così come i licheni, raccolgano umidità e sostanze nutritive dall'ambiente del peccio di Englemann, anche se, a differenza dei batteri endofiti, gli epifiti vivono sull'albero ma non al suo interno, e non traggono nutrimento direttamente dagli alberi stessi. Entrambi gli organismi, tuttavia, contribuiscono a mantenere in vita il peccio fissando l'azoto che gli alberi acquisiscono dalle reti ifali presenti nel terreno. Una volta smesso di pensare agli alberi come a singoli organismi autonomi, "sistemi di funzionalità di parti e di interi", diventa sempre più difficile stabilire con certezza il confine tra dove inizia e dove finisce un albero. Forse potremmo addirittura dire che i batteri endofiti e i licheni epifiti che fissano l'azoto di cui l'abete Engelmann ha bisogno per vivere sono essi stessi parti dell'albero inteso come assemblaggio arboreo, proprio come le foglie, la corteccia, il durame o le radici.

Considerando la vita del "legno morto" come un capitolo cruciale della biografia di un albero, Wohl sfida anche i confini tra quando la vita di un albero inizia e quando finisce. Michael Marder ha problematizzato l'idea di lunga data secondo cui le radici segnano i punti di origine della vita di un albero, spiegando, invece, come i semi funzionino sempre come centri, siti in cui radici e germogli emergono insieme, collegando i media del suolo e dell'atmosfera nella crescita bidirezionale del seme.

> Ma la radice di un albero è ben lontana dall'essere la sua origine; come in tutte le altre piante, non è che un estremo nella polarizzazione di un germoglio, di un seme o di una ghianda che

> cresce contemporaneamente verso l'alto e verso il basso quando viene piantata nel terreno. Qualsiasi cosa assomigli all'origine in una pianta è sempre una variazione sul, del e dal centro – l'estensione del centro in ogni direzione, sia verticalmente che lateralmente (Marder 2016, 137).

Allo stesso modo, le descrizioni di Wohl di ciò che accade agli alberi dopo la loro trasformazione in legno morto ci permettono di vedere come, anche dopo la loro morte, gli alberi continuino a "diventare con" gli altri in modi molto simile a quando sono ancora vivi. Questa indistinzione tra legno morto e albero vivo esiste già durante la vita matura dell'albero, poiché il durame del tronco e dei rami principali muore man mano che l'albero cresce, trasformandosi in elemento infrastrutturale dell'albero vivo. Oele descrive come

> il legno morto che rinforza la robusta struttura di un albero [...] esprime una disposizione orientata al futuro, ovvero che riflette il sostegno della crescita attuale e futura, e contemporaneamente contiene nel suo legno morto una memorizzazione materiale diretta del suo passato attraverso la formazione di anelli per ogni anno di vita dell'albero (Oele 2020, 39-40).

Wohl descrive tre fasi della vita dopo la morte dell'albero, ognuna delle quali dimostra come il legno morto del peccio, così come l'albero vivo, diventi un nuovo medium per la coesistenza intrecciata di assemblaggi multispecie. Il ceppo, "la fase successiva dell'esistenza [dell'albero]", è la parte di un albero che rimane in piedi dopo la sua morte. Come quando era in vita, il ceppo del peccio ospita una varietà di organismi: i funghi creano la marcescenza disgregando i tessuti legnosi dell'albero; gli uccelli che nidificano nelle cavità costruiscono i nidi allargando piccole chiazze di legno decomposto; altri uccelli si nutrono di insetti che a loro volta si nutrono di legno in decomposizione e in alcuni casi, come nel caso delle formiche carpentiere, costruiscono nidi nel ceppo per le loro colonie. "Con l'aggiunta di batteri, funghi e diversi invertebrati ai suoi tessuti", scrive l'autrice, "il ceppo contiene una consistente parte di biomassa vivente, anche se in forma diversa rispetto a quando l'albero era vivo. Anche i nutrienti trasportati dalle piogge e dallo scioglimento delle nevi si accumulano sul ceppo" (Wohl 2022, 45). Sebbene la biomassa di un ceppo assuma forme diverse rispetto a quando l'albero era vivo, è importante per i nostri scopi riconoscere che il legno morto del ceppo è legato a molti organismi viventi dagli stessi processi di mediazione non umana che operano nel peccio di Engelmann vivo. Non diversamente da un albero vivente, il ceppo esiste come un assemblaggio multispecie composto da diversi nutrienti e organismi viventi a disposizione.

Allo stesso modo, Wohl descrive come i "detriti legnosi grezzi", grandi pezzi di legno abbattuto come i rami e i tronchi caduti che si trovano su ogni suolo forestale, partecipino alla creazione di assemblaggi di più specie. Concentrandosi principalmente sul tronco caduto del peccio, il cui deterioramento in "una massa amorfa e omogenea" può durare fino a ottocento anni, molto più a lungo della vita della maggior parte degli alberi, l'autrice descrive l'intenso divenire del tronco insieme ad altre specie fino alla traformazione in suolo: "i coleotteri e le termiti scavano una massa di piccole gallerie all'interno del legno. Lungo le gallerie crescono batteri e funghi. Le collembole e gli acari brucatori seguono le loro fonti di cibo nelle gallerie. I funghi crescono sui corpi di coloro che muoiono nelle gallerie" (Wohl 2022, 52). Questo intreccio di gallerie dissolve il legno, consentendo alle piante di crescere dal tronco in disfacimento attra-

verso "l'associazione con i funghi [micorrizici] nel tessuto dell'albero in decomposizione". "In sostanza" – conclude Wohl – "gli insetti, i batteri e i funghi iniziano a rendere l'albero caduto sufficientemente poroso da consentire il passaggio di piante e animali, aria, acqua e sostanze nutritive tra l'albero abbattuto e l'ambiente circostante" (Wohl 2022, 52). La trasformazione in suolo dei detriti legnosi grezzi dimostra come, secoli dopo la loro morte, gli alberi continuino a partecipare agli stessi processi di nutrizione e scarto, crescita e decomposizione, a cui partecipavano quando erano vivi. Se tali processi sono essenziali per la vita dell'albero, la loro continuazione per secoli dopo la morte del peccio rende difficile delimitare un confine netto tra vita e morte nell'assemblaggio multispecie che chiamiamo albero.

Infrastruttura arborea e Venezia

La capacità degli alberi di produrre il legno, che fornisce le materie prime per le abitazioni umane e altri artefatti sociali e tecnici, è stata fondamentale per l'uomo fin dai tempi più remoti. Il fascino degli umani per gli alberi deriva in parte dalla loro onnipresenza nella nostra vita quotidiana, dall'importanza vitale del legno nel fornire materiali per le abitazioni umane e per altre infrastrutture sociali e tecniche. Come scrive la dendroclimatologa Valerie Trouet:

> I numerosi resti lignei archeologici e storici – edifici, pozzi, manufatti, carbone vegetale, ceppaie – riflettono solo una piccola parte dei numerosi modi in cui ci siamo serviti di questa impareggiabile risorsa naturale. Il legno ci ha dato armi con cui cacciare e combattere, ma anche strumenti, mobili, attrezzature sportive, la stampa xilografica e la carta, e ha perfino reso possibile la parola scritta così come la state vedendo in questo libro. Il legno era la principale fonte di energia nelle case e nelle industrie fino all'avvento della Rivoluzione industriale e all'enorme diffusione dei combustibili fossili. Non è un'esagerazione dire che la civiltà umana che conosciamo oggi è fondata sugli alberi (Trouet [2020] 2022, 237).

Roland Ennos fa un ragionamento simile nel suo libro *The Age of Wood*, che racconta l'interazione dell'uomo con gli alberi e il legno a partire dai primati pre-umani (Ennos 2021). Un recentissimo studio pubblicato nei *Proceedings of the National Academy of Sciences* (Leder et al. 2024) ha dimostrato che il Pleistocene avrebbe potuto essere denominato come "età del legno" tanto quanto il suo più comunemente accettato appellativo di "età della pietra".

Non solo il legno ha costituito la maggior parte delle infrastrutture umane nel corso della nostra storia, ma gli esseri umani sono legati agli alberi in modi che non sempre riconosciamo pienamente. Ennos si basa su recenti lavori di antropologia e scienze cognitive per mostrare come alcune delle caratteristiche evolutive chiave che distinguono gli esseri umani dalle altre specie – lo sviluppo della vista prospettica rispetto all'olfatto, la complessa percezione della profondità e l'abilità prensile di piedi e mani – si siano sviluppate da primati arboricoli. In quest'ottica, forse non è esagerato pensare alla dipendenza dell'uomo dal legno come a un esempio di co-evoluzione dell'uomo e degli alberi, intesa sulla falsariga delle affermazioni di Gilbert Simondon (e di altri) sulla co-evoluzione dell'uomo e della tecnologia. Seguendo Simondon, potremmo dire che gli alberi e il legno sono le prime tecnologie umane e che l'individuazione degli esseri umani emerge dall'essere preindividuale dei primati arboricoli.

Oppure, nel caso di Venezia, potremmo dire che l'individuazione della città stessa è emersa dall'essere preindividuale degli alberi. Chi non è di Venezia credo non sappia che la città è costruita su un'infrastruttura di legno. Poiché le isole poggiano su un fondo costituito principalmente da fango e limo su uno strato di argilla, costruire una base solida su cui edificare una città poneva un serio problema architettonico e ingegneristico. La soluzione trovata dai veneziani già in epoca medievale prevedeva l'utilizzo di oltre 1 milione di tronchi d'albero (anche se alcune fonti parlano di un numero inferiore, e altre invece di 10 milioni di pali). Questi tronchi venivano legati insieme in zattere e trasportati dalla corrente dei fiumi o portati su barche provenienti dalle foreste settentrionali di Slovenia, Montenegro e Croazia. Gli alberi, querce, ontani, il pini silvestri e larici, erano selezionati per la loro durata e resistenza all'acqua. Venivano poi tagliati in lunghi pali di circa 25 metri di lunghezza, che una volta puliti venivano conficcati fino a 7,5 metri nello strato di argilla sottostante il sottosuolo di fango e limo. Su questi pali si posava un substrato di legno, quercia, pino e betulla, e in seguito grandi pezzi di pietra, su cui sono stati costruiti gli edifici di Venezia.

Data la propensione del legno morto a marcire e a trasformarsi in terra, ci si potrebbe chiedere come questi tronchi d'albero riescano a sostenere la città dopo molti secoli. La risposta è la pietrificazione. Poiché i pali di legno sono stati spinti così in profondità sott'acqua, sono stati privati dell'ossigeno, un elemento chiave necessario per il processo di decomposizione. In questo ambiente povero di ossigeno, il legno ha subito un processo di mineralizzazione, trasformandosi di fatto in pietra, che ha permesso a queste fondamenta di durare per secoli. Il segreto della longevità di questo materiale consiste proprio nel fatto che è completamente conservato nel fango anaerobico. Non essendo a contatto con l'ossigeno, i microrganismi che colpiscono il legno, come batteri e funghi, non possono sopravvivere. I più antichi di questi tronchi risalgono a un migliaio di anni fa, preservati dal fango e dai suoi organismi dureranno altri mille anni (Skinner, Vianello 2022).

I supporti lignei sommersi nella laguna veneziana non sono dunque stati soggetti agli intrecci arborei che avrebbero potuto formarsi attraverso i processi di assemblaggio e bricolage a cui la maggior parte degli alberi è sottoposta durante la vita e dopo la morte. Il legno ha invece subito un processo di mineralizzazione, un'altra forma di assemblaggio molto diversa, trasformandosi infine in pietra piuttosto che decomporsi in terra. Questa ingegnosa, e forse casuale, collaborazione ingegneristica con il legno, l'acqua di mare e il substrato argilloso della laguna (il caranto), ha creato sotto i nostri piedi una base che per la maggior parte resiste ancora oggi. Venezia può sembrare galleggiare sull'acqua o essere costruita sul terreno delle sue isole, ma in realtà è sostenuta da una foresta pietrificata di antichi tronchi d'albero. Queste fondamenta devono essere preservate nell'attuale era del cambiamento climatico e dell'innalzamento del livello del mare se si vuole proteggere il ricco patrimonio architettonico di Venezia, proprio come Simondon descrive la necessità di mantenere tutte le tecnologie nella loro continua co-evoluzione con l'uomo. Pensando alle fondamenta di Venezia, mi chiedo se esse possano fornire un esempio di co-evoluzione di uomini, alberi e tecnologia, da cui oggi potremmo trarre una lezione. Come gli alberi, le nostre infrastrutture tecnologiche non sono

altro dalla natura umana o non umana, ma sono parte di essa, crescono insieme all'uomo come il tronco di legno di un albero cresce infrastrutturalmente per sostenere l'albero vivente. Che cosa può significare considerare la co-evoluzione dell'uomo e della tecnologia come una derivazione o un intreccio della co-evoluzione dell'uomo e degli alberi?

Nel corso di questo secolo, i tecnologi attenti ai dati hanno cercato di progettare nuovi modi di co-evolvere tecnicamente con gli alberi e le foreste. Attraverso la 'datafication delle foreste', hanno iniziato ad affrontare i problemi della deforestazione in progetti eco-tecnici che trasformerebbero l'idea del wood wide web in quello che chiamano 'un Internet degli alberi'. Collegando gli alberi a delle reti tecnoscientifiche tramite codici QR, dati satellitari e apprendimento automatico, questi progetti trasformerebbero gli alberi in tecnologie di mediazione per contribuire alla lotta contro il cambiamento climatico. I droni guidati dal GPS hanno iniziato a essere impiegati per piantare alberi lasciando cadere semi più velocemente di quanto l'uomo possa fare, e in luoghi che l'uomo non è in grado di raggiungere facilmente; i 'tecno-entusiasti' sostengono di poter piantare 100.000 'alberi' in un giorno.

Sebbene si tratti di progetti suggestivi, ho alcune perplessità su queste connessioni di tecnologie arboree. Non diversamente dalla metafora del wood wide web, che impone modelli umani di reti tecniche sulle reti arboree di mediazione degli alberi, la materializzazione degli alberi come ciò che Jennifer Gabrys chiama "tecnologie di governance planetaria" (Gabrys 2013) sembrerebbe aggirare o ignorare il riconoscimento che gli alberi e le foreste sono già tecnologie per la gestione dell'ambiente, che le foreste sono già intelligenti, senza bisogno di essere dotate di sensori o codici QR o mappate digitalmente da droni o altre tecnologie di rilevamento in rete. Sia come metafora che come materializzazione tecnica, il wood wide web, l'internet degli alberi o il rimboschimento con i droni rischiano di subordinare l'intreccio arboreo al fine di strumentalizzare gli alberi e le foreste per il benessere economico, politico e sociale dell'umanità.

Voglio invece suggerire che, se vogliamo impegnarci in una reingegnerizzazione su larga scala delle nostre foreste, sarebbe utile adottare una prospettiva arborea per considerare ciò che potremmo imparare dagli alberi. Abbiamo visto come gli alberi vivi e il legno morto si associano in assemblaggi multispecie che continuano ben oltre la vita di un albero. L'intreccio arboreo del legno morto è quasi diametralmente opposto all'obsolescenza programmata delle nostre tecnologie elettroniche, sia per quanto riguarda la loro creazione, sia per quanto riguarda la loro vita utile o la loro vita successiva come rifiuti. A differenza degli alberi, che continuano a generare e sostenere nuove vite anche dopo la loro morte, le nostre tecnologie mediatiche in rete consumano più energia organica e inorganica di quanta ne producano. E dopo la loro morte, le nostre tecnologie mediali non contribuiscono alla prosperità reciproca di esseri umani e non umani, ma si accumulano come rifiuti elettronici inutili e tossici, ciò che Gabrys ha chiamato "spazzatura digitale".

Forse, sul modello della pietrificazione delle fondamenta di Venezia, potremmo anche imparare dagli alberi qualcosa di simile alla lentezza della temporalità arborea, ovvero una visione

più a lungo termine rispetto agli sforzi neoliberali e capitalistici di massimizzare il profitto e la produttività economica nel più breve tempo possibile. Lavorare sul modello di una temporalità arborea potrebbe incoraggiarci a trovare modi per rendere le nostre tecnologie digitali responsabili delle loro interrelazioni con entità organiche e inorganiche in ambiti quali l'estrazione di minerali rari, l'osceno consumo di energia da parte dei centri dati e la vita dopo la morte di questi materiali. Nell'imparare dagli alberi potremmo anche prendere spunto dalla loro relativa immobilità, che li ha portati a sviluppare strategie collaborative per sopravvivere alla loro fissità nel luogo, al loro radicamento nell'ambiente. Piuttosto che spostarci verso la prossima frontiera di fronte a un disastro ecologico o economico, come gli esseri umani hanno fatto per millenni, forse dovremmo seguire i nostri antenati arboricoli e accettare la nostra responsabilità per il pianeta su cui viviamo "restando con i problemi", come esorta Donna Haraway, o esplorando "la possibilità di vita nelle rovine capitaliste", come implora Anna Tsing. In altre parole, pensando a noi stessi come alberi invece che pensare gli alberi attraverso il modello umano, accettando il nostro legame arboreo con gli assemblaggi di più specie e la nostra coevoluzione con la tecnologia, potremmo iniziare a considerare nuovi modi di relazionarci con il mondo non umano o più-che-umano, non come separato da noi, ma intrecciato a noi. Nonostante i sogni tecnoculturali di colonizzare lo spazio, per ora gli esseri umani sono radicati alla Terra proprio come gli alberi tra i quali viviamo. Nel prossimo futuro, nel bene e nel male, la vita umana su questo pianeta rimarrà – credo – arborealmente intrecciata. Per trovare modelli di prosperità reciproca e di benessere multispecifico, non potremmo fare niente di meglio che guardare agli alberi.

Nota alla traduzione

Il testo di Richard Grusin, dal titolo originale *Arboreal Entanglements. Infrastructural Wood and the Venetian Lagoon*, è stato tradotto da Simona Arillotta e Camilla Pietrabissa, alle quali si deve anche la versione italiana dei brani citati dall'autore.

Riferimenti bibliografici

Coccia [2016] 2018
E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* [*La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris 2016], Bologna 2018.

Ennos 2021
R. Ennos, *The Age of Wood*, New York 2021.

Gabrys 2013
J. Gabrys, *Digital Rubbish. A natural history of electronics,* Ann Arbor 2013.

Grusin 2015
R. Grusin, *Radical Mediation*, "Critical Inquiry", 42, 1 (2015), 124-148.

Haraway 2008
D. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis and London 2008.

Myers 2015
N. Myers, *Conversations on Plant Sensing: Notes from the Field*, "NatureCulture", 3 (2015), 35-66.

Mancuso, Viola 2013
S. Mancuso, A. Viola, *Verde Brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Firenze 2013.

Marder 2016
M. Marder, *Grafts*, Minneapolis 2016.

Oele 2020
M. Oele, *E-Co-Affectivity. Exploring Pathos at Life's Material Interfaces*, New York 2020.

Osman 2013
K.T. Osman, *Soils: Principles, Properties and Management*, Dordrecht 2013.

Leder et al. 2024
D. Leder, J. Lehmann, A. Milks, T. Koddenberg, M. Sietz, M. Vogel, U. Böhner, T. Terberger, *The wooden artifacts from Schöningen's Spear Horizon and their place in human evolution*, "Proceedings of the National Academy of Science, U.S.A." (2024)

Skinner, Vianello 2022
J. Skinner, A. Vianello, *Il legno nello spazio urbano di Venezia*, in C. Baldacci, S. Bassi, L. De Capitani, P. D. Omodeo, a cura di, *Venezia e l'Antropocene. Una guida ecocritica*, Venezia 2022.

Trouet [2020] 2022
V. Trouet, *Gli anelli della vita. La storia del mondo scritta dagli alberi* [*Tree Story. The History of the World Written in Rings*, Baltimore 2020], trad. B. Bertola, Torino 2022.

Wohl 2022
E. Wohl, *Dead Wood: The Afterlife of Trees*, Vancouver 2022.

English abstract

Starting from the concept of radical mediation, this essay explores the idea of arboreal communication underlying the metaphor of the Wood Wide Web, a term that began to circulate in the late 1990s based on the research of Suzanne Simard. In the second section, the essay develops the concepts of arboreal mediation and arboreal entanglement to understand how trees and forests shape the future of both human and non-human beings. In the final section, the essay focuses on the arboreal infrastructure that has supported and ensured the survival of the city of Venice over centuries.

keywords | Venice; Radical mediation; Arboreal mediation; Arboreal entanglements; Wood Wide Web

Immagini

L'incanto "dal vero"

Atmosfere veneziane del primo cinema

Marco Bertozzi

1 | Piero Marelli, *Santa Lucia*, 1910, fotogramma dal film.

I. Carezze oculari

Venezia di notte (Cines, 1914) è un prezioso "dal vero" sulla città lagunare. Parto da questo film, conservato alla Cineteca Nazionale di Roma, per attraversare alcuni paesaggi veneziani alle origini del cinema[1]. Stupiscono subito le didascalie rosso fuoco che rimandano a evocazioni letterarie, con espressioni in stile "sull'argentea distesa delle acque sussurranti riflettono i secolari palagi che furon dimora di dogi e patrizi". Poi le immagini, in bilico fra teatralità della città in scena e affinamento dello sguardo vedutista: inquadrano paesaggi scelti con cura e colorati con varie tecniche. Oltre ai rossi delle didascalie, ai verdi delle acque, ai seppiati degli edifici, sorprendente è la fusione compositiva tra Venezia e la sua messa in forma filmica: le dolci panoramiche dai *sotopòrteghi*, i naturali *spleet-screen* dalle finestre tripartite, le geometrie ad effetto variabile intraviste delle bugne delle vetrate rendono memorabili la scia dell'acqua sul canale e le architetture che vi s'affacciano. Il tutto nobilitato dall'utilizzo di

mascherini – a volta, a cuore, a ovale, a bifora – per esaltare processi di focalizzazione patemica che sembrano richiamare la felicità degli italici sensi: sia a livello internazionale, per virtuali cine grand-tour, sia a livello interno, in quel linguaggio comprensibile ad abitanti/spettatori, in gran parte analfabeti, di un paese appena unificato e in cerca di un laico cemento identitario. Una generale soddisfazione dell'occhio in cui il paesaggio si sgancia dalla sfera dell'arte e delle lusinghe dell'autore per ritrovare un bacino di condivisione, un tessuto noto, non consumabile come merce, dove essere narrati. Con una patologia in agguato: la patina del tempo formata dalla dissoluzione dei sali d'argento, dal colore che scompare lasciando aloni debordanti dalle immagini, rivela l'ombra di una presenza, la mirabile città veneziana, ma, congiuntamente, l'impronta di una perdita, la progressiva disgregazione della sua immagine. Ora i fotogrammi decomposti del film sembrano uscire dall'atelier di un artista di pitture atmosferiche, in uno stile segnato da campiture evanescenti, bolle, rigature palpitanti una struggente indecidibilità. Ecco la nascita di un orizzonte iconico dotato di un nuovo, finalmente riconosciuto, valore: in cui, paradossalmente, l'idea dei "dal vero" quali documentari frutto di mera tecnica riproduttiva svanisce grazie all'atto di morte del cinema stesso.

Come in *Santa Lucia* (1910), le cui suggestioni urbane sono amplificate dall'originale attraversamento della laguna in barca, alternando *travelogue* a inquadrature fisse, in una visione non banale della città [Fig. 1][2]. Scene veneziane si alternano a sequenze girate nelle isole: ecco Chioggia, Pellestrina, Burano vista dalla Fondamenta della Pescheria, il Ponte di Santa Maria all'Isola di Torcello... Paesaggi incastonati nell'enormità del quadro, impreziositi dall'uso di vivaci cromatismi, penetrati grazie a panoramiche, travelling, lievi recadrage. Incontrare oggi questo film sembra condurci a un'esperienza che si offre quale orizzonte trascendente, in un'autonomia riflessiva capace di scollare potentemente il visibile dal visto. *Santa Lucia* è un'immersione filmica talmente intensa che sembra quasi farci udire le sonorità lagunari, lo sciabordio delle acque mosse dai *travelling*, la risacca dei canali osservati dai ponti, il vociare dei pescatori al lavoro, tra nasse e reti distese sulle fondamenta. Un'illusione uditiva ben evidenziata da Mario Ponzo, psicologo e studioso dei processi percettivi, quando nel 1910 scriveva: "al cadere di acque, al movimento di potenti macchine, allo scorrere delle ruote di una vettura sul selciato, non è insolito che si associ l'immagine acustica riprodotta degli stessi rumori [...] parecchie volte mi accadde pure di sentire lo scroscio lontano dell'acqua di torrenti alpini e di cascate, e di riconoscere poi come causa di ciò il rumore del ventilatore o quello prodotto dal proiettore cinematografico" (Ponzo 1910-1911, 943-945).

Oggi, in anni in cui il termine immersività sembra collocarsi in mondi segnati dal digitale o dall'intelligenza artificiale, i primi tempi del cinema riemergono come un tratto congiuntamente archeologico e immersivo. Tra musicazioni e colorazioni, imbonitori vicini allo schermo e rimontaggi effettuati dai primi esercenti-proiezionisti, il testo-spettacolo di quelle proiezioni affiora ben al di là dalla profusione di effetti di realtà garantiti dal dispositivo macchinico. Pensare Venezia attraverso questi "dal vero" significa allargare le pratiche media-archeologiche per uscire dai sentieri consolidati del lavoro cinetecario, evitando al contempo i rischi del nostalgismo e dell'estetizzazione della memoria (Parikka 2019). Una prospettiva in cui la sen-

suale potenza di questi film accompagna interazioni che traggono un rinnovato pathos dalla carezza oculare della presenza acquatica. Un bagno di sensazioni, una sorgente emozionale che diventa vivida riflessione su una città e un ambiente unici al mondo.

Lo vediamo sin da subito, in quell'atto primigenio costituito da ciò che una certa storiografia ha ritenuto essere il primo *travelling* del cinema (Bertozzi 2001). Al celebre *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (veduta Lumière n. 295) seguono un centinaio di vedute riprese in movimento ma, probabilmente, l'operatore Alexandre Promio non ne fu il precursore[3]: due settimane prima, a Lione, è già in programma *Mâcon: panorama pris d'un train* (n. 160), in cui i paesaggi allagati dalle inondazioni che colpiscono la Francia nel 1896 sono osservati da un treno in marcia, ripresi da un operatore sconosciuto. Tornando a Venezia, l'idea di Promio è che "se la camera immobile permette di riprodurre oggetti mobili, potremmo rigirare la preposizione e cercare di riprodurre oggetti immobili con l'aiuto del cinema mobile" (Promio 1925, 197). Nella veduta Lumière il Canal Grande è ripreso da un traghetto in navigazione, inscrivendo la sequenza di edifici sull'acqua in un percorso del vedere, dinamico e con strumento ottico, comparabile al *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* del Canaletto. Il *Cinématographe* consente quella visione panoramatica che il vedutista veneziano otteneva accostando e rielaborando i celebri "scaraboti" ottenuti alla camera oscura[4]: medesimo procedimento di cattura dell'immagine - in entrambi i casi di camera oscura si tratta – diversa la modalità d'impressione del supporto – manuale in un caso, foto-chimico nell'altro – suggestive le analogie sulla temporalità della restituzione/fruizione. Sia l'esperienza di Canaletto che il panorama di Promio richiedono il movimento: ma se nel primo caso risulta coinvolto il punto di vista dell'osservatore – per cui è l'occhio a spostarsi, investendo successive sequenze spazio-temporali abbraccianti nuove porzioni dell'incisione panoramatica – nel panorama cinematografico è la veduta stessa a 'movimentare' la cortina architettonica sul Canal Grande. Anche Gian Piero Brunetta ricorda: "Promio vede Venezia con lo stesso sguardo e dagli stessi punti di vista dei pittori e fotografi che lo hanno preceduto. Sarà solo nel momento in cui monta su un vaporetto, su una gondola, che l'occhio della macchina da presa sembra acquistare nuovi poteri e invitare alla scoperta di dimensioni sconosciute della città" (Brunetta 2002).

Evocazioni a cui tende la restituzione che nel 1995, anno del centenario del Cinématographe Lumière, la rete France 2 compone, associando alla messa in onda del film un nuovo soundscape. All'interno del programma *Un film Lumière par jour,* trasmesso quotidianamente prima del telegiornale serale per mostrare 365 diverse vedute Lumière, la nuova edizione del panorama veneziano gode di un sonoro aggiunto, estremamente rarefatto, con lievi perturbazioni uditive che sembrano evocare sia la lontananza storica della veduta che il flusso/sciabordio dell'acqua. Mentre osserviamo la cortina degli edifici posti sul Canal Grande, il passaggio di un battello e di alcuni gondolieri, irrompe la voce over di un moderno tele-imbonitore: "Il film Lumière di oggi è il 295, *Venise: Panorama du Grand Canal pris d'un bateau.* Alexandre Promio, operatore Lumière passeggiava in battello a Venezia e guardava le rive scorrere davanti a lui. Ebbe allora l'idea di riprodurre questo effetto al cinematografo. E girò, prontamente, una bobina che inviò a Lione, con la preghiera di dirgli ciò che Louis Lumière pensasse di questa

prova. E la risposta fu favorevole. Quel giorno, era nel 1896, fu senza dubbio realizzata la prima carrellata".

Il racconto di una storia mitologica si coniuga all'attrazione per l'antico. Nella traduzione transmediale, dal cinema alla televisione, si perde l'enormità dello schermo e il fascino del buio in sala, ma persiste un'esperienza che si produce come entità sottilmente invasiva, invitando a smarrirci tra le storiche facciate e quel vibrante generatore atmosferico che è l'elemento acquatico.

II. Forme instabili

Grazie alla modalità panoramatica, la compenetrazione fra visione filmica e spazio urbano diviene molteplice: come se questi film ampliassero il tributo alla natura narcisistica di una città mirabile, che si specchia e si riverbera in una immagine al tempo stesso identica e cangiante[5]. O, ancora, come se il contenuto dei "dal vero" veneziani non riguardasse più palazzi, statue, finestre, marmi, fondamenta, quanto il rifrangersi di questi: una *urbs* disciolta nel gioco d'illusioni, di forme instabili, di ritmi acquatici e di maree propagate dal fascio fotoforo del cinema. Ciò che, per interposta espressione artistica, possiamo osservare nei ricordi veneziani di Goethe: "Quando, attraversando la laguna nel fulgore del sole, vidi spiccare sui profili delle gondole l'agile guizzo variopinto dei gondolieri intenti al remo, quando vidi le loro figure disegnarsi nell'aria azzurra sulla superficie verde chiara, vidi il più bello, più vivo quadro di scuola veneziana. La luce solare abbagliante esaltava le macchie colorate, e le parti in ombra erano così luminose che a loro volta potevano valere quasi come luci. Lo stesso era a dirsi dei riflessi dell'acqua color verde mare. Tutto era dipinto chiaro su chiaro, e l'onda schiumosa e gli scintillii che vi balenavano erano gl'indispensabili tocchi di finitura" (Goethe [1813] 1993, 93).

L'attrazione per l'acqua al cinema fa parte di quello stupore per il sensibile ben descritto dai primi recensori cinematografici, attratti, congiuntamente, dalle fronde degli alberi mossi dal vento, dalla schiuma della birra in un boccale o, appunto, dal movimento delle onde increspate del mare. Ma mentre una veduta come *Barque sortant du port* (n. 9 del catalogo Lumière) affascina per il periglioso incedere di un piccolo natante in balia del moto ondoso, nei "dal vero" veneziani è l'unione tra l'elemento naturale e l'unicità di quello architettonico a rendere stupefacenti le immagini. Una sorta di coesistenza spettrale in cui l'acqua e la cortina degli edifici diventano al tempo stesso concrete e astratte, materiali e immateriali (D'Aloia 2013, 15-17). Diventano 'rovina', come la pellicola che oggi le rappresenta, in un rincorrersi metaforico di dissolvimento, distruzione, morte che inquadra analoghe patologie. Ciò che George Simmel, proprio in quegli anni, descrive per l'idea di rovina – "La misteriosa armonia, per la quale l'opera umana diviene più bella grazie ad un'azione chimico-meccanica e il prodotto di una volontà grazie a un processo libero e involontario si trasforma in qualcosa di nuovo, spesso più bello e con una sua unità: ecco il fascino fantastico e impalpabile della patina" (Simmel [1907] 2006, 73) – sembra adattarsi alla perfezione al processo di decadimento in atto nella pellicola deteriorata, laddove anch'essa fornisce un fascino che pare derivare direttamente

dalla natura. La mediazione compiuta dalla pellicola in dissoluzione ci consegna perturbanti oggetti plastici, forme del tempo smaterializzate dalla perdita dell'emulsione ai sali d'argento e abitate da evanescenze e disgregazioni progressive. Una sfida a una fenomenologia dell'invisibile, un contributo a quegli orizzonti dell'esperienza artistica che sembrano eccedere le forme note della rappresentazione. Campiture affettive nelle quali lo sguardo incrocia sgranate texture della memoria involontaria.

La lentezza contemplativa dei "dal vero" invita a perdersi in orizzonti di strenua vaghezza, nello spostamento dal discorso sul cinema (ermeneutica, semiotica) alla sua percezione, in un coinvolgimento corporeo ed emozionale che sembra rientrare nel quadro di una "estetica ecologica" (Böhme 2010). Un cinema che lavora su una messa in scena ambientale, indirizzata a influenzare i nostri stati d'animo, con atmosfere che ci vengono incontro prima e al di là di qualsiasi interpretazione specifica. Il tono affettivo, le qualità emotive irradiate da questi film, emergono dal carattere fortemente meteorologico di opere in cui l'acqua, il cielo, le nuvole, il vento generano un percorso emozionale inserito in modalità sovratemporali. Caratteri amplificati dall'uso del colore, dei mascherini, degli effetti *spleet-screen*, capaci di respingere il dogma dell'autonomia assoluta del soggetto verso il carattere semi-trascendente di un'idea atmosferica (Griffero 2017).

Come se il farsi nuvola di questi "dal vero" scandisse un ritmo trasformativo in grado di mettere alla prova il nostro discernimento. Il fatto che l'immagine di Venezia – come la nuvola – cambi continuamente sotto i nostri occhi evoca alcune considerazioni di François Jullien in *La grande image n'a pas de forme* (Jullien 2003). Siamo nei quartieri di una turbolenza segnica che diviene suscettibile di accogliere, proprio perché instabile, qualsiasi forma. Jullien parla della pittura cinese, della logica respiratoria di forme che si sfaldano nei loro vapori, in perenne modificazione atmosferica. Lontani delle imperanti mitologie dell'alta definizione, dei proclami del tutto a fuoco, del nitido, del ben definito, nel cinema 'decaduto' viviamo pienamente le tensioni transitorie della materia, la sua esplosione in onde, in bolle rugose, in incontrollabili puntinii luminosi, in cui fondamentale diviene il rapporto con il tempo grande scultore: un tempo che, come nelle estetiche del rovinismo, procura quel sublime danno alla materia primigenia, disgregandola, per introdurci nei paesaggi della melanconia. La forza propulsiva dell'imperfezione sottrae queste immagini a una storia lineare del cinema o a una semplice prospettiva documentale e le getta in un felice anacronismo, nella condizione di materiali elettivi per una riflessione senza pregiudizi sul loro destino: ripensare al rapporto fra il tempo e le immagini significa inaugurare l'era in cui questi 'testimoni' della città possono essere percepiti al di là della loro documentalità, quali vivide espressioni artistiche. E non più, o non solo, quali patologie di una materia in via di dissoluzione.

III. Periferie iconiche e risarcimenti storiografici

Ci stiamo allontanando dal postulato spontaneista, dal mito della oggettività delle riprese "dal vero". *La vie même prise sur le vif* (la vita stessa presa dal vivo, quasi un manifesto di poetica più volte ribadito da Louis Lumière) garantita dalla mirabile sequenza sul Canal Grande

resta intenzione tecnica dell'operatore, e spirito pragmatico dell'intera impresa Lumière. Ma condivisa la prevalenza di una modalità mostrativa, è importante sottrarsi all'idea del 'visibile ingenuo', da quello che Remo Bodei chiamava il "dogma dell'immacolata percezione" (Bodei 1989, 637), per ammettere che ogni immagine scelta e inquadrata consente di organizzare l'esperienza del vedere in un processo di aspettualizzazione di mondi possibili e di modalità logico-consequenziali. Per questo quel primo 'panorama' Lumière ha qualcosa di sensazionale, stimola fisiologicamente lo spettatore, va al di là della semplice contemplazione prevista dalla pittura. Se per Tom Gunning si tratta di una prospettiva che realizza il desiderio di penetrare il paesaggio, di inseguire l'orizzonte nella profondità di un'immagine in continua evoluzione (Gunning 2010, 57), un aspetto fantasmatico si aggiunge nella specificità di questo panorama: Venezia, il Canal Grande, la concrezione immaginifica di secoli di storia della rappresentazione diviene allora un Giano bifronte, l'essere *mentalità* prima ancora di costituire una *realtà*. Lo vediamo anche nelle cine-meraviglie della Mutoscope and Biograph Company. Con la Biograph, una camera ingombrante ma molto sensibile, brevettata nel 1896, vengono realizzate alcune tra le più seducenti vedute acquatiche veneziane di quegli anni, come *Panorama of the Grand Canal, Venice: Passing the Vegetable Market* (1898), *Bridge of Sighs* (1898), *Boys Bathing – Venice* (1898), *Venice, Harbour scene with gondolas* (1898). Si tratta di brevi sequenze filmiche che rimandano a una concrezione immaginifica internazionale, in cui il paesaggio veneziano sembra scoperto soprattutto da chi non lo abita, da chi lo attraversa come seducente unità spirituale in grado di scolpire una vera e propria *bildung*. Una concrezione in cui la presenza vibrante dell'acqua, in quel rapporto fondante con l'architettura, esprime pienamente il carattere generativo dello spazio ripreso al cinema. E ci restituisce un'emozione primigenia, legata a un'*urbs* sui cui si posarono sia i primi sguardi consapevoli dei suoi abitanti, sia le memorabili rappresentazioni di artisti stregati dalla sua unicità.

D'altronde, la concretezza della città sembra svanire in un percorso stratificato e senza tempo, laddove immagini della pittura e del precinema definiscono le tappe di una iconosfera sommersa dal proprio mito. Ecco sguardi pittorici che dissolvono l'ipotesi mimetica-topografica: dalla Venezia di William Turner (*San Giorgio Maggiore dalla Dogana,* 1819; *Venezia. La foce del Canal Grande*, 1840), a quella di Claude Monet (*Il Canal Grande*, 1908; *Palazzo da Mula*, 1908), sino alla geometrica e policromatica visione di Paul Klee (*Lagunenstadt*, 1932). E, congiuntamente, in una prospettiva archeologico mediale, da esperienze e dispositivi precinematografici capaci di esaltare la città nella sua dimensione più sottile, atmosferica, emozionale (Brunetta 1997). Penso alle meravigliose fotografie all'albumina di Carlo Ponti, con soggetti quali il *Ponte di Rialto* o la *Serenata sul Canal Grande*: si tratta di vedute osservabili al Megaletoscopio, una scatola-ingranditrice in legno sviluppo dell'Aletoscopio*,* concepito due anni prima, progettata da lui stesso e brevettata nel 1862[6]. La specializzazione dell'ottico e fotografo veneziano è proprio l'architettura. Compone album intitolati *Ricordo di Venezia* da vendere ai turisti in laguna: una ventina di vedute urbane, a volte scelte dai clienti stessi prima di venire rilegate, montate su cartoncini, spesso decorati. Con, sul retro, qualche indicazione sui soggetti fotografati, il nome del monumento o della piazza, una succinta storia. O

alle fotografie dello scenografo Pietro Bertoja, sperimentatore di invenzioni tecniche e di innovazioni illuminotecniche e pittoriche. Con uno stile fortemente espressivo, Bertoja attraversa iconosfere capaci di smaterializzare la fisicità dell'urbano e diluire la consistenza dell'architettura veneziana per trasformarla in visioni oniriche. Fondamentale per la sua concezione pittorica è la maestria nel governare la luce, nonché il compore relazioni tra pieni e vuoti ricreati attraverso macchie di inchiostro e di colore indefinite (Biggi 2013).

Si tratta di esperienze in cui il referente documentale sembra sfuggire al controllo del supposto 'copista cinematografico' – sia esso Promio, Marelli, i fotografi appena citati o l'ignoto operatore di *Venezia di notte* – per esaltare quella forza evocativa ben indicata da Sandro Bernardi a proposito del vedutismo del cinema delle origini, quando sostiene che ciò che ci appare in queste immagini "non è il mondo ma, utilizzando il magnifico verso che gli dedicò Dino Campana, 'il panorama scheletrico del mondo'; è una serie di forme, di sagome, di figure che ci sfuggono nel momento in cui appaiono" (Bernardi 2002, 37-46).

Emerge una riflessione generale sull'evoluzione del sistema di rappresentazione dei paesaggi veneziani che, oltre ad attestare l'importanza estetica di questi film, ne esige una collocazione storico-teorica scevra dalle dimenticanze sino a qui imputabili alla Grande storia del cinema. Associare la *mimesis* dei "dal vero" all'attestazione della *naïvetè* cinematografica ha sempre gettato queste opere in una sorta di sottoscala del 'vero' cinema. Eppure Antoine Compagnon ricorda come si possa tradurre il termine *mimesis* "con 'imitazione' o con 'rappresentazione' (la scelta di una traduzione o dell'altra è di per sé un'opzione teorica), 'verosimile', 'finzione', 'illusione', o anche 'menzogna', e naturalmente 'realismo', 'referente' o 'referenza', 'descrizione'. Non faccio altro che enumerarli, per dare un'idea di quanto siano grandi le difficoltà" (Compagnon 2000, 101). È un problema che torna, ed echeggiava sin dalle note considerazione di Charles Baudelaire sui pittori di paesaggio, accusati di non comporre poeticamente le 'parole' della natura ma di rappresentarle in quanto tali: "ne viene un vizio gravissimo, il vizio della banalità, che è più specificatamente proprio di quei pittori più vicini, per il genere di pittura, alla natura esteriore, come i paesaggisti, i quali di solito si ascrivono a gloria di non mostrare la propria personalità. Ma a forza di contemplare, essi dimenticano di sentire e di pensare" (Baudelaire [1859] 1981, 227). Parole riferite agli espositori al *Salon* del 1859: accuse che sembrano accomunare certi pittori dell'Ottocento ai documentaristi del secolo successivo o, almeno, all'idea che di loro si sono fatti alcuni: quella di noiosi copisti, legati a un sapere passivo, inscritti nel solerte tran-tran del cine-mimetismo.

Spesso le ricognizioni storiografiche su Venezia nel cinema si sono concentrate sul cinema sonoro, sul cinema di finzione, o tutt'al più, sugli splendidi documentari di Francesco Pasinetti. La revisioni a cui ci obbliga la non fiction dei primi tempi del cinema – che si tratti di vedute, "dal vero", reportage di viaggio, home movies – investe relazioni fra diversi livelli di sguardi, divenendo un punto di vista privilegiato sull'atto del guardare inteso come momento sentimentale e conoscitivo. L'idea che l'esuberanza, la complessità, la sovradeterminazione, l'anacronismo di queste immagini ci stia costringendo a ragionare in termini diversi dalla

storia basata su alcune fissità da manuale, conferma la necessità di allargare l'orizzonte cinematografico a questi film, inserendoli, tra l'altro, in un più estensivo ambito di cultura visuale. Un rovesciamento gerarchico in cui ciò che era considerato periferia iconica diviene centro di nuove definizioni di senso, per cui gli oggetti elettivi non sono più film intesi unicamente come testi narrativi. Dunque una certa lotta del senso contro un altro senso, di un senso incerto contro un senso configurato: per uscire dal mito della narrazione lineare del testo filmico, smussare l'orizzonte scientifico di alcuni approcci storico-interpretativi, e rendere più poroso il confine tra prospettiva narratologica e quella, considerata troppo impalpabile, del mito e dell'immaginario. Ciò che da qualche anno, avvicinandoci in barca allo schermo del Cinema galleggiante issato in Laguna, appare evidente. Un sentimento di fusione panica riprende il sopravvento: "Cinema naturale" direbbe Gianni Celati (Celati 2001), immerso in quella biosfera che accoglie la struggente vicinanza dell'aleatorio e del contingente.

Note

[1] La più completa classificazione dei "dal vero" è in Bernardini 2002. Per una più vasta rivalutazione della non-fiction alle origini del cinema si vedano Gunning 1995; Blom 2001; Agostini, Mazzei 2014. Mi permetto anche di rinviare a Bertozzi 2022, 295-315 (tr. it. Bertozzi 2022, 252-268).

[2] *Santa Lucia* appare anche nella terza visione de *Le bellezze d'Italia. Trittico di Visioni Pittoresche* (1910). Alcune sequenze sono state poi utilizzate da Peter Del Peut nel found footage film *Lyrical nitrate* (1990). Interamente rieditato, con musicazione aggiunta, il film fa inoltre parte della raccolta *Exotic Europe. Journeys into Early Cinema* (curata dal Nederland Filmmuseum e altre cineteche, 2000).

[3] In merito all'attrazione del travelling acquatico da parte degli operatori Lumière ricordo le 8 vedute *Panoramas des rives du Nil*, girate nel 1897 in Egitto (dalla 386 alla 393); le architetture scrutate sul lungo Senna nei *Panoramas des Rives de la Seine, I, II, III, IV* (nn. 684, 685, 686, 687); il *Panorama du port* a Barcellona (n. 787, girata tra il 1896 e il 1897) o il campionario stilistico presente all'Expo parigina del 1900 nella serie *La Rue des Nations – I, II, III* (nn. 1163, 1164, 1165) dove, da un battello sulla Senna, si osservano i palazzi nazionali di Grecia, Svezia, Monaco, Spagna, Germania, Norvegia, Belgio, Gran Bretagna, Ungheria, Bosnia Erzegovina, Austria, Stati Uniti, Turchia e Italia

[4] Il rapporto tra l'opera di Canaletto e la camera oscura è stato oggetto di diversi studi, tendenzialmente protesi alla verifica scientifico-topografica del procedimento canalettiano. Si vedano Corboz 1974; Corboz 1985; Gioseffi 1959; Puppi 1968, 87-88; Pignatti 1970, 307-ss.; Perissa Torrini 2012.

[5] Per una più vasta disamina su Venezia e il cinema ricordo: Brunetta, Faccioli 2010; Brunetta 2007; Ciacci 2005; Giuliani 2003; Ellero 1983.

[6] Il nome pare essere una variante delle cosiddette "megalografie", già citate due secoli prima da Pierre Le Lorrain, Abbé de Vallemont, 1693. *Il Ponte di Rialto* è uno dei *topoi* del vedutismo veneziano: ricordo il *Prospectus Pontis Rivoalti, et Carcerum Venetiarum* della produzione Remondini di Bassano, assai simile alla *Vue du Pont de Rialto et de la Prison de Venise*, edita a Parigi dalla stamperia Huquier, entrambe conservate alla collezione Seitz, Augsburg. Si veda anche Zotti Minici 1988.

Bibliografia

Agostini, Mazzei 2014
I. Agostini, L. Mazzei, a cura di, *Travelogue italiani. Paesaggi e itinerari 1905-1930*, "Immagine. Note di Storia del Cinema", 10 (2014).

Baudelaire [1859] 1981
C. Baudelaire, *Salon del 1859* in *Scritti sull'arte,* trad. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi [*Salon de 1859*, Paris 1859], Torino 1981, 212-276.

Bernardi 2002
S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia 2002.

Bernardini 2002
A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero", 1895-1914,* Gemona 2002.

Bertozzi 2001
M. Bertozzi, *La veduta Lumière. L'immaginario urbano nel cinema delle origini*, Bologna 2001.

Bertozzi 2022
M. Bertozzi, *Formes du sensible. Les paysages et les film "dal vero"*, in C. Gailleurd, sous la direction de, *Le Cinéma muet italien à la croisée des arts*, Paris 2022, 295-315 (trad. it. *Forme del sensibile. Sguardi sul paesaggio e culture della non-fiction*, in C. Gailleurd, a cura di, *L'oro di Atlantide. Il cinema muto italiano e le arti*, Torino 2022, pp. 252-268).

Biggi 2013
M.I. Biggi, a cura di, *Pietro Bertoja, scenografo e fotografo,* Venezia 2013.

Blom 2001
I. Blom, *Travelogues italiani: un genere da riscoprire,* in M. Canosa, a cura di, *A nuova luce. Cinema muto italiano I,* Bologna 2001, 63-74.

Bodei 1989
R. Bodei, *Paradossi temporali nelle culture di fine Ottocento,* "Film Critica", 400 (1989).

Böhme 2010
G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di T. Griffero, Milano 2010.

Brunetta 1997
G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia 1997.

Brunetta 2002
G. P. Brunetta, *La città del cinema – Storia di Venezia*, in "Enciclopedia Treccani", https://www.treccani.it/enciclopedia/la-citta-del-cinema_(altro)/, 2002.

Brunetta 2007
G.P. Brunetta, a cura di, *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico,* "Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Venezia 2007.

Brunetta, Faccioli 2010
G. P. Brunetta, A. Faccioli, a cura di, *Venezia e il cinema*, Venezia 2010.

Celati 2001
G. Celati, *Cinema naturale*, Milano 2001.

Ciacci 2005
L. Ciacci, a cura di, *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia 2005.

Compagnon 2000
A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino 2000.

Corboz 1974
A. Corboz, *Sur la prétendu objectivité de Canaletto,* "Arte Veneta" (1974) 205-216.

Corboz 1985
A. Corboz*, Canaletto, una Venezia immaginaria,* Milano 1985.

D'Aloia 2013
A. D'Aloia, *Figure dell'acqua. Viaggio immersivo nella superficie profonda del cinema*, "Segnocinema", 182 (2013), 15-17.

Ellero 1983
R. Ellero, a cura di, *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Venezia,1983.

Gioseffi 1959
D. Gioseffi, *Canaletto. Il Quaderno delle Gallerie veneziane e l'impiego della camera ottica,* Facoltà di lettere dell'Università di Trieste, 9, 1959.

Giuliani 2003
L. Giuliani, *Venezia nel cinema italiano*, Udine 2003.

Goethe [1813] 1993
J.W.V. Goethe, *Viaggio in Italia: 1786-1788* [*Italienische Reise,* 1813] trad. it. E. Castellani, Milano 1993.

Griffero 2017
T. Griffero, *Atmosferologia, Estetica degli spazi emozionali,* Udine-Milano 2017.

Gunning 1995
T. Gunning, *Prima del documentario: il cinema non-fiction delle origini e l'estetica della veduta,* "Cinegrafie", 8 (1995), 13-19.

Gunning 2010
T. Gunning, *Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides*, in G. Harper, J. Rayner, a cura di, *Cinema and Landscape*, Bristol-Chicago 2010.

Jullien 2003
F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, Paris 2003.

Ponzo 1910-1911
M. Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, "Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino pubblicati dagli accademici segretari delle due classi", XLVI, Torino 1910-1911.

Parikka 2019
J. Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione,* Roma 2019.

Perissa Torrini 2012
A. Perissa Torrini, a cura di, *Canaletto. Il quaderno veneziano*, Venezia 2012.

Pignatti 1970
T. Pignatti, *Canaletto e la camera ottica,* in A. Branca, a cura di, *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei lumi,* Firenze 1970.

Promio 1925
A. Promio, in G. Michel Coissac, *Histoire du Cinématographe. De ses origines a nous Jours*, Paris 1925.

Puppi 1968
L. Puppi, *L'opera completa del Canaletto,* Milano 1968.

Simmel [1907] 2006
G. Simmel, *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio* [*Philosophie des Geldes,* 1907] a cura di M. Sassatelli, Roma 2006.

Zotti Minici
C.A. Zotti Minici, a cura di, *Il mondo nuovo, Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema,* Milano 1988

English abstract

The essay explores the early Venetian cinematic representations, situating them within a broader historical framework. It proposes a narrative capable of transcending the notions of *"veduta"* and *"dal vero"* as mere documentary acts, pushing beyond the reality effects ensured by mechanical devices. Reflecting on Venice through these early films expands media-archaeological practices, moving away from the established paths of traditional film archive work and the historical reductionism to which these early documentaries were relegated. The "atmospheric" revision demanded by Venetian non-fiction from the early days of cinema becomes a privileged perspective on the act of viewing as an sentimental moment. Thinking beyond a history based on fixed textbook principles confirms the need to broaden the cinematic horizon to include these films: an ecological perspective and a hierarchical inversion, where what was once considered an iconic periphery becomes central to new definitions of meaning within a broader field of visual culture.

keywords | Venice; Cinema archaeology; Landscape painting; Early films.

Navigare in immagine

Archeologie nautiche da Canaletto a Guy Debord

Camilla Pietrabissa

1 | Alexandre Promio, *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*: Vue N° 295, 1896, fotogramma dal film.

Urbanismo acquatico

Il sistema di canali e spazi d'acqua che costituisce la rete urbana di Venezia ha una doppia funzione pratica e simbolica. A Venezia l'acqua è sia l'infrastruttura che permette il passaggio e la connessione fisica tra spazi urbani, sia il medium di comunicazione tra umani e non umani: così il Canal Grande, dalla caratteristica forma a S, permette sia di collegare in senso funzionale le diverse isole di cui è costituita la città, sia, dal punto di vista simbolico, di attraversarla nella sua interezza, per sfociare nel Bacino di San Marco, vera piazza d'acqua cerimoniale sulla quale affacciano le sedi del potere politico e religioso (Padoan Urban, 1968; 1980). La progressiva definizione dell'area marciana come spazio pubblico monumentale tra il XIV e il XVI secolo ha prodotto un'urbanistica orientata dal punto di vista acquatico ("water-oriented urbanism", Savoy 2012, 1). La costruzione di edifici e il restauro delle facciate, così come la sistemazione di fondamenta e piazze pubbliche, sono stati progettati secondo

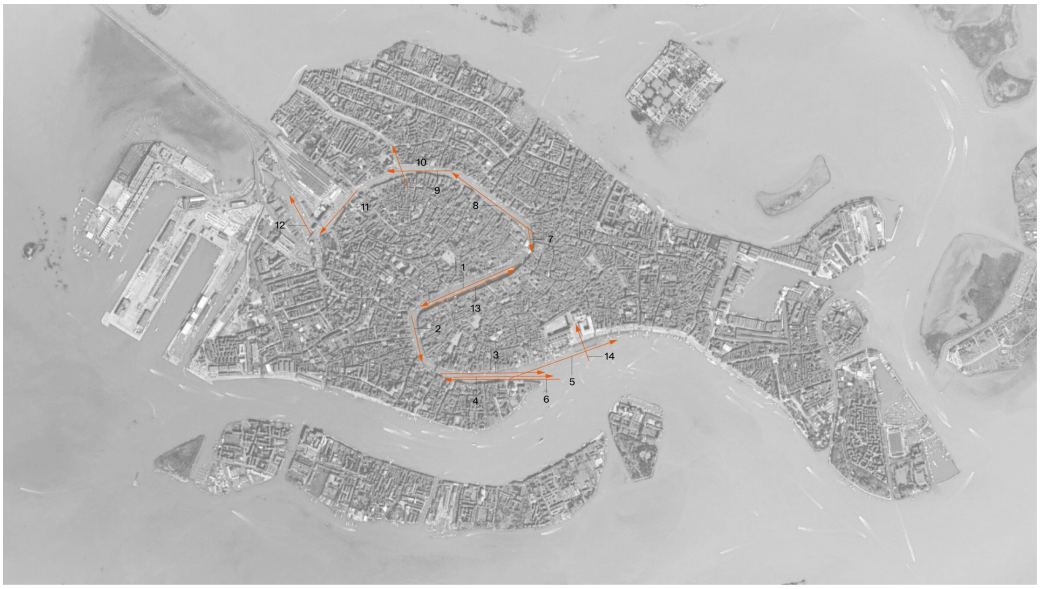
un principio scenografico che teneva in considerazione anche, se non principalmente, il punto di vista dei naviganti.

Ci si può chiedere se e come le immagini hanno registrato e rielaborato questo processo di trasformazione urbana che è il risultato di interventi di entità diverse e di lunga durata promossi e realizzati in fasi successive da figure di architetti, ingegneri, politici, e operai. In particolare, le immagini che illustrano la specificità dell'esperienza del navigatore – rispetto, ad esempio, a quella del camminatore – tendono a privilegiare quei caratteri urbanistici di Venezia che mostrano lo stretto legame tra risorse naturali e storia urbana. Siccome l'acqua nel suo scorrere comunica agli abitanti informazioni sulla condizione climatica e ambientale della laguna, la navigazione porta a fare esperienza diretta e continua dell'ambiente fisico e degli elementi naturali. Del resto, la relazione sempre stretta tra infrastruttura urbana e mediale ha un'importante dimensione territoriale, ambientale e materiale (Parks and Starosielski 2015, 5). Quali sono i dispositivi con i quali le immagini hanno rappresentato questo legame?

Un'archeologia dello sguardo acquatico su Venezia ha nella "carrellata" del Canal Grande girata nel 1896 da Alexandre Promio per i fratelli Lumière – in cui appaiono sia la gondola che il vaporetto – un punto di svolta fondamentale [Fig. 1]. Anche le serie di vedute del Canal Grande dipinte da Canaletto rivestono un ruolo importante nel campo dell'archeologia dei media (Bruno 2002, 174). Certo, l'analisi archeologica della carrellata lagunare non ha come fine quello di scoprire un'origine di tale sguardo – che è come ogni origine sempre fantasmatica – ma piuttosto di cogliere alcuni aspetti teorici che tali immagini rendono espliciti. In particolare, l'articolazione del montaggio delle incisioni tratte da Canaletto può essere analizzata come forma di mappatura di un itinerario urbano di navigazione. Laddove i monumenti o *landmarks* erano tradizionalmente il focus dell'immagine urbana, Canaletto sposta l'attenzione sul Canal Grande come luogo simbolico della Venezia moderna, della vita quotidiana della città e dell'architettura come fondale scenografico, illustrando così una *utopia* dello spettatore settecentesco (nel significato che del "luogo utopico" propone Marin 1973; 1983). Non la città come è, ma la città che si vorrebbe che fosse: una sequenza continua di facciate che si offrono alla vista dei naviganti nella loro perfetta leggibilità. Il confronto tra l'itinerario canalettiano della serie del *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* (1735) e il percorso di navigazione contenuto nell'ultimo film di Guy Debord *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) permette di esaminare da un lato come le immagini rappresentano diversi itinerari acquatici e dall'altro la specificità di Venezia come testo utopico.

Una logica cinematografica?

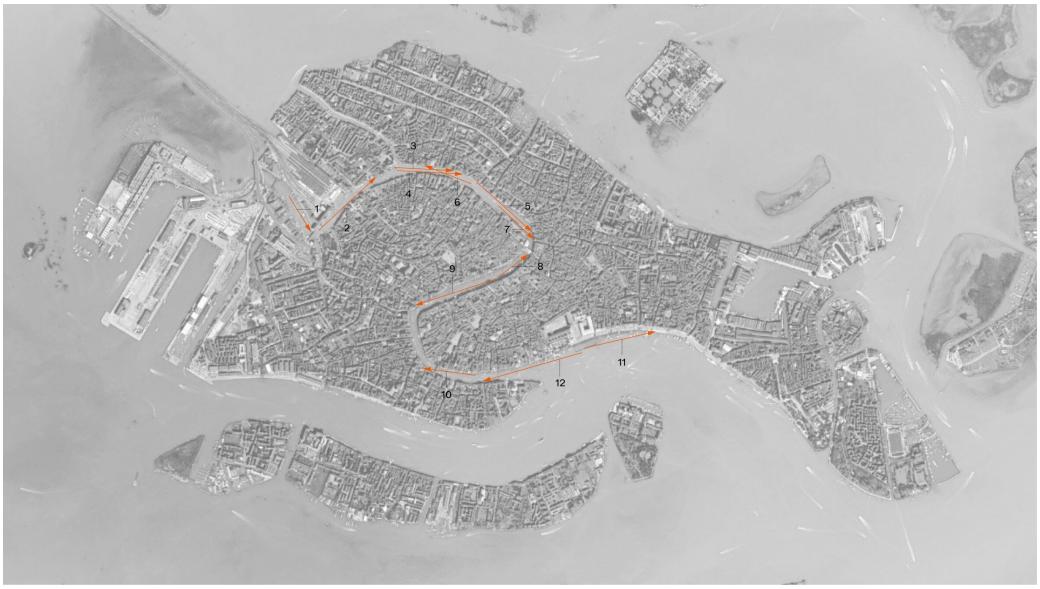
La serie di quattordici incisioni che Antonio Visentini ha tratto dai dipinti di Canaletto, pubblicata presso Giambattista Pasquali e finanziata da Joseph Smith, costituisce il primo esempio di restituzione in immagine del percorso di navigazione lungo il Canal Grande nella sua interezza (Succi 1986). Essa fu pubblicata inizialmente nel 1735, cioè quasi un secolo e mezzo prima della carrellata di cinquanta secondi con cui Alexandre Promio filmava lo scorrere delle facciate dei palazzi costruite proprio per essere ammirate dall'acqua. Una seconda edizione



2 | Mappa delle vedute incluse nel *Prospectus...*, 1735 (Elaborazione grafica: Cesare Sartori).

della serie, pubblicata nel 1742, includeva le prime tavole rilavorate e una nuova sequenza di vedute che completavano il percorso lungo il canale. Di entrambe è stato scritto che mostrano uno sguardo 'cinematografico' perché utilizzano alcuni dispositivi compositivi e prospettici per produrre un effetto di continuità. Alla selezione di edifici pubblici più conosciuti e ai punti di vista ricorrenti nei compendi di architettura veneziana, Canaletto sostituisce in questo caso un'articolazione delle immagini che funziona secondo una logica topografica del tutto originale.

La prima serie del 1735 dispone le vedute attorno all'asse del Ponte di Rialto, considerato come centro commerciale e insediamento urbano originario, per continuare verso la zona Marciana con una veduta in controcampo verso l'imbocco del Canale e la Dogana [Fig. 2]. A partire dalla Tavola VII (num. 7 in figura), il percorso riprende da Rialto verso Nord fino a Santa Chiara. Le due tavole finali, probabilmente aggiunte alla serie sotto suggerimento di Joseph Smith, rappresentano la Regata (Tavola XIII, num. 13 in figura) e il Bacino di San Marco (Tavola XIV, num. 14 in figura). Si dovrà attendere la nuova edizione del 1742 per avere un percorso che segue un principio lineare, che comincia dal canale di Santa Chiara e avanza fino alla zona marciana con una sequenza di campo e controcampo irregolare [Fig. 3]. L'ultima serie, realizzata a partire dalle vedute di Canaletto e unita alle altre due in una pubblicazione dal titolo *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores* (1750), non include nessuna veduta del Canal Grande, ma mostra campi sparsi per la città e, nelle ultime due tavole, Piazza San Marco in campo e controcampo.



3 | Mappa delle vedute incluse nel *Prospectus*..., 1742 (Elaborazione grafica: Cesare Sartori).

Come ha scritto per primo André Corboz, nelle vedute di Canaletto la continuità del movimento lungo il Canal Grande risulta dall'utilizzo di una logica compositiva che ricorda la tecnica del controcampo per il quale, nei punti di stazione scelti, le vedute cominciano esattamente dove finisce quella precedente, e anche in modo incrociato tra la prima e la seconda serie (Corboz 1985, 413-415). Un esempio lampante di tale articolazione è nelle Tavole 5 e 6 della seconda serie, che mostrano Ca' Pesaro prima sullo sfondo del campo visivo all'altezza di San Stae e poi in controcampo, guardando in direzione di San Geremia [Figg. 4 e 5]. Operando come una cerniera, in questa seconda tavola Ca' Pesaro è l'edificio delineato in dettaglio.

Nella sua disamina dell'uso della prospettiva nell'opera di Canaletto, Corboz ha anche osservato che nelle vedute più ampie si assiste a un fenomeno che si potrebbe battezzare "carrellata incorporata", cioè un invito all'esplorazione del dipinto che non privilegia una direzione né richiede una certa distanza dalla tela (Corboz 1985, 170) [Fig. 6]. Si tratterebbe quindi di riconoscere che Canaletto ha stabilito un rapporto con lo spettatore caratterizzato dall'assenza di momenti di sosta per lo sguardo: una forma di navigazione libera all'interno dello spazio pittorico e urbano. Questa tesi ha un corrispettivo iconografico nell'idea di Francis Haskell che le vedute del Canal Grande non fossero volte a celebrare né alcuni eventi specifici, né tantomeno aspetti architettonici come le facciate viste dall'acqua o la particolare forma del canale stesso. Piuttosto, il gruppo di dipinti da cui sono tratte le stampe sarebbe da considerare come una semplice "testimonianza documentaria", la prima dell'età moderna:

> Fatte due eccezioni il gruppo è formato da dodici piccole vedute di Venezia, scelte non già per l'interesse, l'importanza o la bellezza dei luoghi rappresentati, bensì perché costituivano una te-

4 | *Prospectus a Templo S. Eustathii ad Substructiones Rivoalti*, Tavola 5, 1742, 275 × 432 mm, Rijksmuseum, Amsterdam (Public domain).

5 | *Prospectus ab Aedibus Pisaurorum ad S. Jeremiam*, Tavola 6, 1742, 275 × 432 mm, Rijksmuseum, Amsterdam (Public domain).

6 | Canaletto, *Veduta del Bacino di San Marco*, c. 1738, olio su tela, 124.5 x 204.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Foto: Didier Descouens).

> stimonianza documentaria dell'intero corso del Canal Grande. Il pittore ha percorso da un capo all'altro, sistematicamente, la grande arteria, lasciandoci una testimonianza visiva di Venezia di una bellezza e a un tempo una essenzialità quale mai un'altra città ha avuto. Del tutto nuovo era un simile atteggiamento nei confronti dell'arte. Molti pittori, anche fra i più noti, erano stati spesse volte impiegati per rappresentare scene tratte dalla vita contemporanea che rivestivano particolare importanza per i loro committenti, oppure edifici e paesaggi a cui essi si sentivano particolarmente legati [...] Altri ancora avevano dipinto singoli edifici di eminente interesse architettonico. Ma sono proprio queste le caratteristiche che mancano nel ciclo del Canaletto [...]: fissando lo sguardo decisamente sul canale, l'artista disegna spesso chiese e palazzi secondo una prospettiva così ardua che non è possibile ammirarli di per sé (Haskell [1963] 1985, 465-466).

Per Haskell la serie costituirebbe quindi il primo esempio di un approccio documentario alla città che produce un'opera al contempo elegante e modesta: "as fine and yet as unpretentious a memorial as any city has ever had". Il termine *unpretentious* ha qui la funzione di segnalare la mancanza di celebrazione simbolica, se lo intendiamo nel senso di "senza pretese", nello stesso modo in cui Corboz parlerà di mancanza di punti di vista privilegiati.

Immagini scenografiche

Nella letteratura sul pre-cinema le vedute di Canaletto sono accostate alle forme di serialità specifiche della rappresentazione dello spazio come i dispositivi del *Mondo nuovo* e gli altri spettacoli di strada che ebbero il massimo di diffusione nel Settecento, di cui il *travelogue* Ot-

tocentesco costituisce l'esito finale (Brunetta 1997; Riva 2025). Infatti, anche in queste forme storiche di intrattenimento popolare veniva rappresentata la vita quotidiana delle città sullo sfondo di punti d'interesse principali. Rispetto alle vedute usate per questi dispositivi, l'assenza di un punto di vista privilegiato sui punti di riferimento urbani o *landmarks* è la novità principale delle vedute a stampa canalettiane. Se infatti si escludono le ultime due tavole che illustrano la Regata all'altezza della *volta del canal* dove veniva allestito un palco temporaneo (Tavola XIII) e il Bacino di San Marco durante la festa della Sensa (Tavola XIV), la serie è composta da singole stazioni lungo il percorso del Canal Grande di cui talvolta non viene messo in luce alcun edificio in particolare.

Inoltre, il *Prospectus* si distingueva dalle forme popolari di rappresentazione urbana per il grande formato delle incisioni che venivano così rilegate in album, o talvolta incorniciate per essere esposte a parete. Le stampe legate in volume venivano così sfogliate: una modalità di fruizione che – in modo forse più marcato dell'esposizione di tele o stampe a parete – stimolava il lettore a ricomporre nella mente (a "ri-montare") il percorso urbano virtuale. Nel formato della stampa si compie così la messa in forma di un percorso immersivo per immagini che tenta di rendere l'esperienza di mobilità lungo uno spazio determinato (nei termini già indicati da Bruno 2002). In questo senso, il titolo di *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* ha un doppio significato: si riferisce sia alla natura di catalogo delle composizioni di Canaletto (pensate principalmente per clienti stranieri), sia alla tipologia dell'immagine, cioè la veduta prospettica e sintetica della città. Nel 1821, una delle prime guide strutturata su itinerari divisi in giornate, utilizza il termine "prospetto" con il significato architettonico di rappresentazione sintetica in proiezione ortogonale sul piano verticale. La terza giornata della guida è infatti dedicata a percorrere tutto il Canal Grande in barca: "Molti sono gli oggetti, che in questo si offrono; nullaostante non mancherà il tempo necessario a vederli, giacché il maggior numero non altro domanda, che uno sguardo passeggiero all'esterno Prospetto." (Quadri 1821, np).

Eppure, nonostante questo dispiegamento di dispositivi compositivi che mettono in movimento le immagini in sequenza, le singole vedute del *Prospectus* non includono elementi che suggeriscono il movimento continuo di persone e cose sull'acqua. Per ottenere l'omogeneità compositiva e creare la sequenza di vedute del Canale, il pittore adotta la stessa profondità di campo per ciascuna immagine della serie. Inoltre, facendo uso delle distorsioni prospettiche imparate nell'ambito della scenografia teatrale in cui si era formato, Canaletto dipinge vedute identiche nella composizione e ottiene così quella limpida descrittività che produce, in ultima analisi, un potente "effetto del reale" nei termini descritti da Roland Barthes:

> [Le details realistes] ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel; c'est la catégorie du «réel» (et non ses contenus contingens) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité (Barthes 1968, 88).

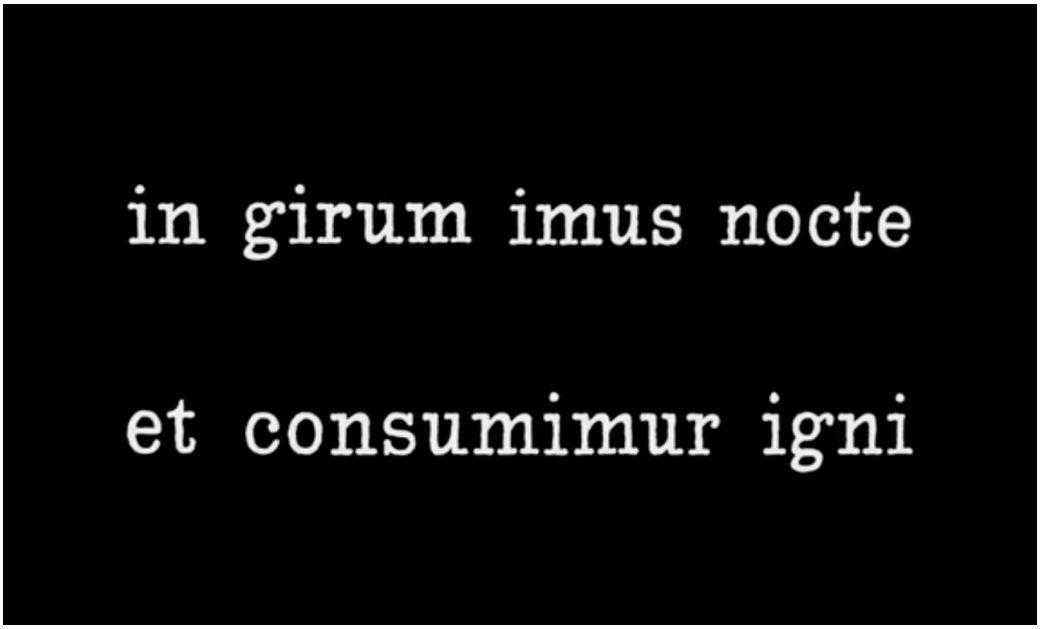
Le barche e le figure (macchiette) che abitano il primo piano acquatico non sono altro che elementi riempitivi che rafforzano questo effetto.

Come ha scritto Corboz, "la folla delle vedute resta come sospesa nel vuoto newtoniano" (Corboz 1985, vol. 2, 417). Vi sono motivi materiali per questo, dati dal processo pittorico con cui le macchiette venivano aggiunte solo dopo aver completato lo sfondo architettonico e il primo piano acquatico. Così, le gondole non hanno scia, e il moto ondoso è regolare, indipendente dall'interazione tra elementi diversi della composizione. Inoltre, il punto di vista prescelto nelle vedute a stampa è sempre posizionato un po' più in alto del livello dell'acqua, che pure fu adottato da Canaletto stesso in alcuni casi della sua produzione pittorica. In termini semiotici, il cronotopo canalettiano della navigazione lungo il canale (per Bachtin il cronotopo esemplare era la *strada*) non produce movimento ma stasi. L'effetto di movimento è delegato interamente all'articolazione tra le immagini che conferisce senso al progetto del *Prospectus*.

Se, come riteneva Manfredo Tafuri, la traduzione a stampa delle vedute voluta da Smith aveva come scopo primario la creazione di un catalogo di composizioni disponibili per i clienti, queste sequenze vanno considerate come l'immagine di un itinerario turistico ideale (Tafuri 1980, 56; si veda anche Brusatin 1980, 96-97). Le immagini "senza pretese" della città sarebbero dunque da intendersi come souvenirs per turisti e residenti stranieri prodotte da un artista che anticipava il tramonto della Repubblica. La linea interpretativa di Corboz, invece, vede nella messa in sequenza del Canal Grande una postura autoriflessiva volta a illustrare la peculiarità dell'ambiente acquatico veneziano non solo nelle sue funzioni turistiche che, a partire dal Settecento, stabiliscono un nuovo polo di potere, ma anche in continuità con i processi urbanistici già in atto almeno dal Quattrocento. Le vedute commissionate da Joseph Smith tenderebbero infatti a naturalizzare i caratteri ambientali veneziani attraverso un lavoro di distorsione dell'immagine, come si farebbe a teatro, creando una visione utopica della città. Nella sua opera Canaletto, consapevole di denunciare l'illusorietà delle utopie urbane, rovescia con le sue vedute – reali o immaginarie – lo storicismo che vuole restituire in pittura l'esattezza di un luogo e un tempo. Nel caso specifico del Canal Grande, egli traduce in immagine un percorso che è soggetto all'appropriazione del committente e dei potenziali clienti stranieri, in quanto proiezione ideale di un'esperienza del luogo creata attraverso l'impressione di movimento concessa dal medium seriale.

Navigare in immagine

Nonostante il punto di vista elevato delle vedute canalettiane sia lontano dalla visione soggettiva delle prime carrellate cinematografiche, la sequenza del *Prospectus* richiama la navigazione in barca come forma privilegiata di movimento urbano. La barca è un elemento importante di tale processo. Le gondole e i galeoni che occupano i primi piani delle vedute del Canal Grande danno l'impressione di trovarsi nell'ambiente descritto, come leggiamo in una lettera di Francesco Algarotti che descrive uno dei capricci di Canaletto con il progetto mai realizzato per il Ponte di Rialto:

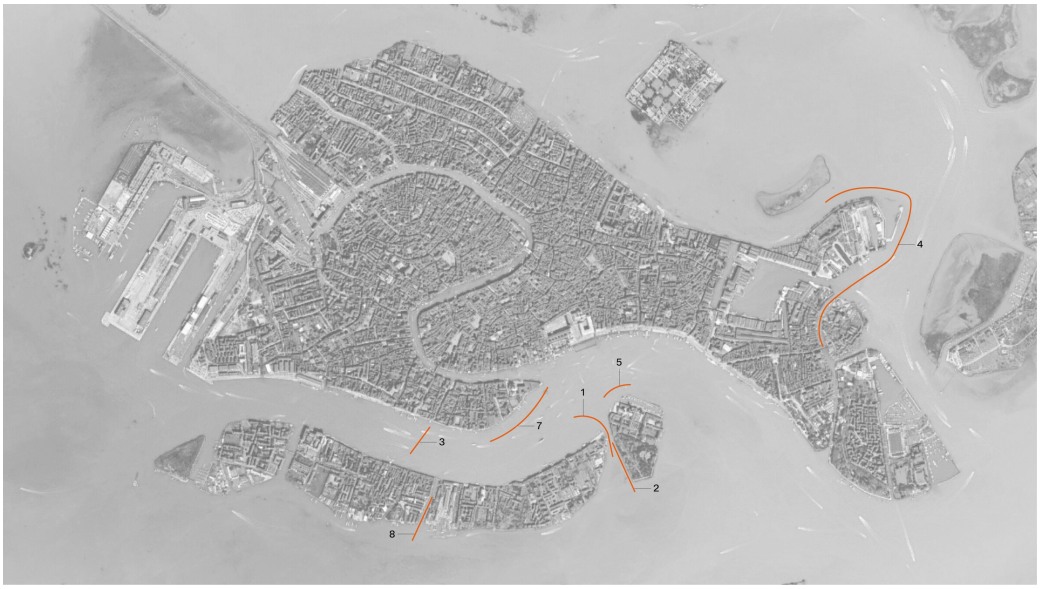


7 | Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni,* 1978, fotogramma di apertura.

> Ella può ben credere che non mancano al quadro né barche, né gondole che fa in eccellenza il Canaletto; né qualunque altra cosa *trasferir possa lo spettatore in Venezia*; e le so dire che parecchi veneziani hanno domandato qual sito fosse quello della città ch'essi non avevano ancora veduto (Lettera di Francesco Algarotti a Prospero Pesci, 28 settembre 1759, in Algarotti 1792, 93).

L'itinerario virtuale lungo la via d'acqua, per le sue caratteristiche di continuità e passività, restituisce dunque allo spettatore l'intensità che caratterizza il primo sguardo del cinema e in particolare la carrellata dal treno (Friedberg 1993; Kirby 1997). Per il filosofo dei media elementali John Durham Peters, inoltre, la barca è lo strumento che trasforma il mare in un medium, in virtù del fatto che la natura è sempre tale come forma di elaborazione culturale. Così, il mare e la barca diventano medium in relazione reciproca ("No medium has its meaning alone or in isolation from other media", Peters 2015, 111).

Tra i tanti film che includono sequenze di navigazione nei canali di Venezia, uno in particolare sembra richiamare l'analisi delle forme di rappresentazione dello spazio urbano suscitata dall'opera di Canaletto. Un altro visitatore straniero del ventesimo secolo, il francese Guy Debord, ha scelto Venezia come città da percorrere virtualmente nel suo ultimo film. *In girum imus nocte et consumimur igni*, realizzato nel 1978 e distribuito nelle sale nel 1980, è il testamento intellettuale di uno degli ultimi protagonisti delle avanguardie storiche [Fig. 7]. Il film è un assemblaggio di fotografie, immagini pubblicitarie e sequenze di film diversi, legate dalla voce fuori campo di Debord che legge un testo di dura denuncia alla cultura e alla società del



8 | Mappa delle sequenze veneziane all'interno del film *In girum...* Elaborazione grafica di Cesare Sartori.

suo tempo e ripercorre le tappe della sua vita politica. A intervalli irregolari appaiono anche alcune sequenze di un percorso in barca nei canali di Venezia, che ricordano, proprio per la loro frammentarietà, le pratiche situazioniste con cui si tentava di liberare la città, diventata luogo esemplare di sfruttamento della società dello spettacolo (McDonough 2002). Il "détournement", la "deriva psicogeografica", confluite ad esempio nelle pratiche di cartografia (*mapping*), sono tutte strategie con cui i Situazionisti tentavano di criticare la trasformazione territoriale in atto e riappropriarsi delle immagini dominanti nel tardo capitalismo (McDonough 2005). Il montaggio di frammenti di navigazione nell'ultimo film di Debord è dunque il tentativo di decostruzione territoriale che si inserisce in tale orizzonte culturale.

Il percorso tracciato da Debord nelle acque veneziane ha una sua logica che si potrebbe definire "centrifuga" [Fig. 8]. Nelle prime due sequenze la barca percorre il canale di San Giorgio, cioè quella via cerimoniale da dove entravano nel Bacino di San Marco i visitatori stranieri per le visite diplomatiche alla Repubblica (Fortini Brown 1990). Nelle sequenze centrali la barca si muove tra il canale della Giudecca, di fronte alle Fondamenta degli Incurabili, e il periferico canale di San Pietro che conduce all'Arsenale. Le ultime tre sequenze, tornando nella zona iniziale, mostrano il faro del porticciolo di San Giorgio Maggiore, la Punta della Dogana, e il Rio del Ponte Lungo alla Giudecca. Alla fine del film, avendo percorso quest'ultimo canale verso la laguna Sud, la barca esce da Venezia e si trova in mare, nella zona da dove era venuta originariamente.

Questo itinerario veneziano che inizia e finisce con i canali di entrata e uscita dalla città, navigando sempre intorno al limite, sembra fungere da metafora del percorso biografico

9 | Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni,* 1978, fotogramma di chiusura. Punta della Dogana.
10 | Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni,* 1978, fotogramma di chiusura.

dell'autore. Ciò è reso esplicito nell'unico momento del film in cui parola e immagine si sovrappongono [Fig. 9]:

> De toute façon, on traverse une époque comme on passe la pointe de la Dogana, c'est-à-dire plutôt vite.Tout d'abord, on ne la regarde, pas, tandis qu'elle vient. Et puis on la découvre en arrivant à sa hauteur, et l'on doit convenir qu'elle a été bâtie ainsi, et pas autrement. Mais déjà nous doublons ce cap, et nous le laissons, après nous, et nous nous avançons dans des eaux inconnues (Debord 2006, 1395-1396).

La punta della Dogana è qui considerata come punto di svolta, capo che segna un confine tra periodi differenti all'interno di una temporalità e una topografia eterna e circolare. La deriva, come metafora della vita e come esperienza di vita, è una pratica senza chiara destinazione che conduce verso "acque sconosciute": "Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon plus générale de prendre la vie" (Debord 2006, 257).

Se la posizione delle sequenze in cui lo spettatore riconosce Venezia è volutamente frammentaria, secondo la natura anti-narrativa del cinema situazionista, l'esperienza della navigazione trasforma il film in un flusso continuo e chiuso di pensieri e di immagini (Milan 2009). In un appunto su *In girum*, Debord ha scritto che tutto il film è costruito sul tema dell'acqua e contiene le citazioni dei poeti sullo scorrere del tutto, sull'uso metaforico dell'acqua come forma del tempo:

> Tout le film (aussi à l'aide des images, mais déjà dans le texte du 'commentaire') est bâti sur le theme de l'eau. On y cite donc les poètes de l'écoulement de tout (Li Po, Omar Kháyyám, Héraclite, Bossuet, Shelley?), qui tous ont parlé de l'eau: c'est le temps (Debord 2006, 1410).

Più in generale, il punto di vista su Venezia è distante dalla città e vicino alla superficie dell'acqua, come se, appunto, i monumenti (le epoche) sorgessero naturalmente dall'acqua sorprendendo il viaggiatore, staccandosi dal flusso del tempo per un attimo, comunque troppo tardi per avvicinarsi o rallentare. *In girum* quindi non è un film "situazionista" che restituisce

l'esperienza di una "deriva" nei canali di Venezia. Come ha scritto Michele Canosa, l'idea di "vagare di notte" suggerita dal titolo "non basta a fare di Guy Debord un flâneur o un girovago", e quindi questo film non può essere annoverato a pieno nella lista dei *dé-tournage* sperimentali del cinema novecentesco né tra le esperienze di flânerie veneziana (Canosa 2011). Canosa suggerisce di considerare il film di Debord un "giro lungo" – un *détournement* nel senso letterale del termine – che invece di far perdere il senso dello spazio, assume la forma di una circoscrizione e cioè di un tentativo di *aggirare* lo spazio. Si tratterebbe dunque di un film *oroboro*, che si morde la coda, la cui forma è rappresentata dal cerchio ma anche dallo specchio, come del resto suggerito dal titolo, che è un verso palindromo (Bartezzaghi 2010). Per suggellare questa argomentazione, si noti che alla fine del film, quando la barca torna in laguna, appare una didascalia dove si legge: "À reprendre depuis le début" ("Da riprendere da capo") [Fig. 10].

Alla forma del labirinto evocata dall'esperienza di molti viaggiatori che si perdono nelle calli veneziane, Debord sembra voler sostituire la forma circolare dell'esperienza della navigazione, o quella spiraliforme dell'acqua in un bacino: la laguna. Come ha scritto Nicola Emery a proposito dei diari scritti da Benjamin durante il suo soggiorno a Venezia, nella continuità acquatica il tempo e lo spazio "sembrano incardinati a una sorta di sempre-uguale, a una sorta di inerzia destinale." (Emery 2019, 89). Come le vedute di Canaletto, in cui il controcampo non corrisponde a una funzione narrativa, ma procede per interruzioni senza giungere, infine a costruire un percorso di senso al di là della celebrazione del quotidiano; così anche il cinema anti-narrativo di Debord sembra costruire un percorso chiuso all'interno della laguna. Riviste secondo questa prospettiva, i video di Debord e le vedute di Canaletto sembrano davvero restituire quell'esperienza indifferenziata e insignificante in cui si perde l'orientamento non come in un labirinto ma proprio come se si fosse sempre immersi in un elemento primigenio, una materia antica e fluida da cui non si può comunque uscire.

In modo simile a quanto aveva fatto Canaletto con la serie di vedute del Canal Grande, nel suo ultimo film Debord rappresenta le vie d'acqua veneziane come luogo utopico. Se per Debord Venezia sembra essere l'unico antidoto alla vita borghese irregimentata finanche nell'intrattenimento – un fenomeno che secondo l'autore ha alterato irrimediabilmente la vita culturale di Parigi – lo è solo in quanto luogo da sempre soggetto di rappresentazioni utopiche. Il video di Antoni Muntadas *In girum revisited* (2017) che ripercorre in barca gli stessi itinerari di Debord mostra bene che la città è rimasta pressoché uguale in quasi cinquant'anni. Il *reenactment* della navigazione di Debord compiuto da Muntadas a distanza di decenni finisce così per rafforzare l'impressione che l'immobilità veneziana sia un paradossale antidoto alla sua rovina definitiva (Costa 2021). Navigando in alto mare, tenendo la città e i turisti a debita distanza, non si rischia di vedere la trasformazione continua operata dalla storia negli aspetti più quotidiani. Se vista all'interno di un discorso utopico, anche l'opera di Canaletto può sembrare così una risposta al declino imminente di una vita politica e culturale che aveva trovato ispirazione dalle immagini e pratiche urbanistiche visionarie dei secoli precedenti (Brusatin 1980).

Le immagini girate dalla barca a Venezia – che siano sequenze di stampe, fotografie, o filmati – tracciano un percorso che costituisce un medium utopico. Tramite la navigazione viene prodotta performativamente un'*idea* di città secondo un paradigma ben conosciuto al viaggiatore moderno. Come in tante esperienze di viaggio – per esempio nei percorsi aeroportuali obbligati – l'esperienza del visitatore sembra dover seguire itinerari predeterminati, che non lasciano spazio alla scoperta. Da decenni, ma in modo sempre più evidente, Venezia è luogo per eccellenza di itinerari già scritti, e iscritti fisicamente nelle sue calli oltre che nelle guide (si pensi alla segnaletica gialla che spinge i turisti a seguire la stessa via per raggiungere Piazza San Marco). Per coloro che scelgono la navigazione in gondola o su altra barca privata, i percorsi sono spesso obbligati dall'infrastruttura urbana, ma provocano un maggiore coinvolgimento sensoriale dell'ambiente fisico e naturale. A partire dall'esperienza fisica della navigazione, e dalle sue immagini utopiche, si può forse riconfigurare un rapporto con la laguna e il suo ambiente anfibio che tenga conto della profondità di campo offerta dal tessuto urbano veneziano.

Riferimenti bibliografici

Barthes 1968
R. Barthes, *L'effet de réel*, "Communications", 11 (1968), 84-89.

Algarotti 1792
F. Algarotti, *Opere del conte Algarotti*, vol. 8, Venezia 1792.

Bartezzaghi 2010
S. Bartezzaghi, *'In girum imus nocte et consumimur igni': intermittenze di un palindromo*, "La Rivista di Engramma", 84 (2010), 94-97.

Brunetta 1997
G. Brunetta, *Il viaggio dell'iconononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia 1997.

Bruno 2002
G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture and Film*, New York 2002.

Brusatin 1980
M. Brusatin, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino 1980.

Canosa 2011
M. Canosa, *In girum imus nocte et consumimur igni (Soluzione: del cinema)*, in M. Dall'Asta, M. Grosoli, a cura di, *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Débord*, Pisa 2011, 189-196.

Clayton 2005
M. Clayton, *Canaletto in Venice*, London 2005.

Corboz 1985
A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, 2 voll., Milano 1985.

Costa 2021
X. Costa, *In Girum Revisited: From Guy Debord's dérive to the Situationist View of History*, "European Review", 29, 1 (2021), 78-82.

Debord 2006
G. Debord, *Œuvres de Guy Debord* (a cura di V. Kaufman), Paris 2006.

Emery 2019
N. Emery, *Walter Benjamin e l'aura di Venezia*, "Vesper", 1 (2019).

Friedberg 1993
A. Friedberg, *Window shopping. Cinema and the postmodern*, Berkeley 1993.

Fortini Brown 1990
P. Fortini Brown, *Measured Friendship and Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of the Venetian Republic*, in *"All the World's a Stage…" Art and Pageantry in Renaissance and Baroque*, "Papers in Art History from Pennsylvania State University", 6 (1990), 136–86.

Haskell 1985
F. Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1985.

Kirby 1997
L. Kirby, *Parallel tracks: the railroad and silent cinema*, Durham, NC 1997.

Marin 1973
L. Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris 1973.

Marin 1983
L. Marin, *Cartographie et projet: les transformations de Strasbourg à travers ses plans*, in *Le Projet urbain dans l'histoire de Strasbourg*, Strasbourg 1983, 61-74.

McDonough 2002
T. McDonough, *Situationist Space*, in T. McDonough (a cura di), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, Cambridge, MA 2002, 241-65.

McDonough 2005
T. McDonough, *Delirious Paris: Mapping as a Paranoiac-Critical Activity*, "Grey Room", 19 (2005), 6-21.

Milan 2009
S. Milan, *In girum imus nocte et consumimur igni. L'étendard de Guy Debord*, "Cahiers de narratologie", 16 (2009), 2-10, http://narratologie.revues.org/1069.

Padoan Urban 1968
L. Padoan Urban, *La festa della Sensa nelle arti e iconografia*, "Studi veneziani", 10 (1968), 291–353.

Padoan Urban 1980
L. Padoan Urban, *Le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico,* in M. De Panizza Lorch, a cura di, *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano 1980, 483–505.

Parks, Starosielski 2015
L. Parks, N. Starosielski, eds., *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*, Urbana, Chicago and Springfield 2015.

Peters 2015
J.D. Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015.

Puppi 1980
L. Puppi, a cura di, *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), Milano 1980.

Quadri 1821
A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, 1821-22.

Riva 2025
M. Riva, *Giochi d'ombra, Preistoria curiosa della realtà virtuale,* Torino 2025.

Savoy 2012
D. Savoy, *Venice from the water*, New Haven and London 2012.

Succi 1986
D. Succi, a cura di, *Canaletto & Visentini*. *Venezia e Londra*, catalogo della mostra (Venezia, 18 ottobre 1986-6 gennaio 1987), Cittadella/Padova 1986.

Tafuri 1980
M. Tafuri, *La sfera e il labirinto : avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino 1980.

Vidler 2006
A. Vidler, *Terres Inconnues: Cartographies of a Landscape to Be Invented*, "October", 115 (2006), 13-30.

English abstract

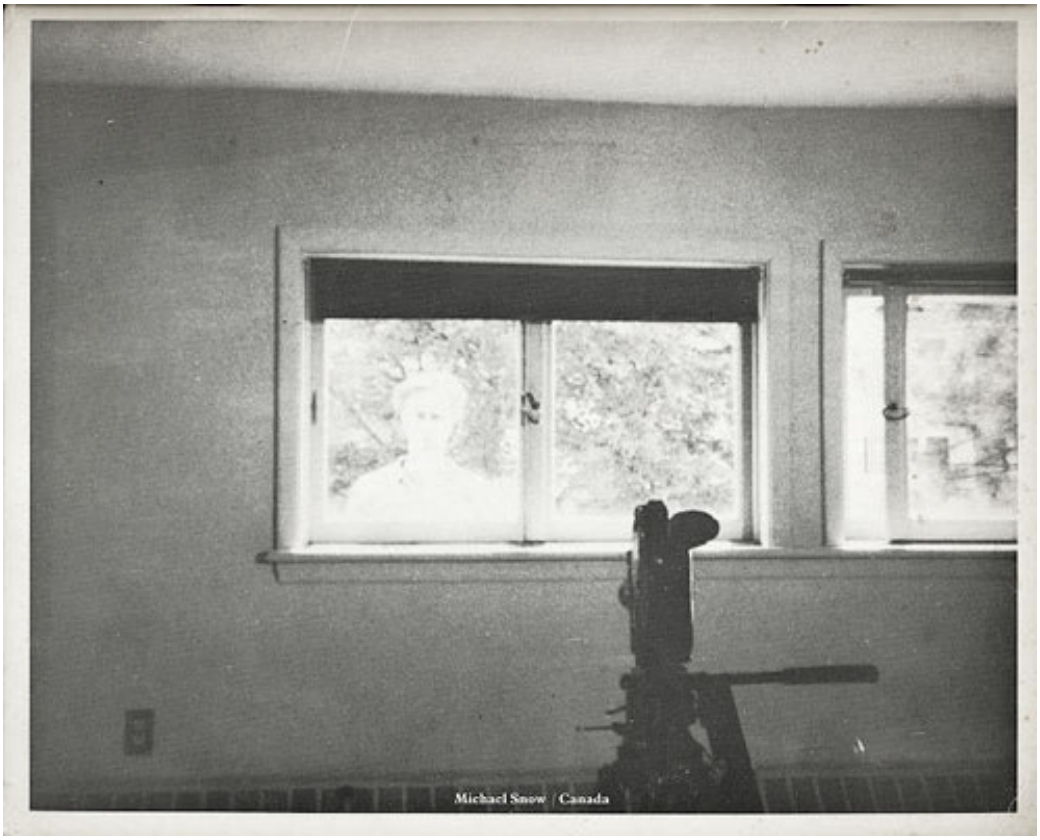
The article discusses the different kinds of images of navigation in the Venice lagoon. Canaletto's printed series of views of the Grand Canal (1735-1742) play an important role in the field of media archaeology. Depicting everyday life on the canal, these prints construct a sequence that transports the viewer virtually along the watercourse. Guy Debord's last film, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) contains fragments shot in Venice which use the metaphor of navigation for the artist's life. The article maps these different itineraries in the city's waters in order to illustrate the utopian character of Venice. Like cinema, the experience of navigation is only apparently characterized by uninterrupted movements: Canaletto's and Debord's maps are anti-narrative and fragmentary.

keywords | Venice; Navigation; Media archaeology; Canaletto; Guy Debord; Etchings.

Incoscio, schermo, macchia

Considerazioni attorno a Venetian Blind di Michael Snow

Filippo Perfetti

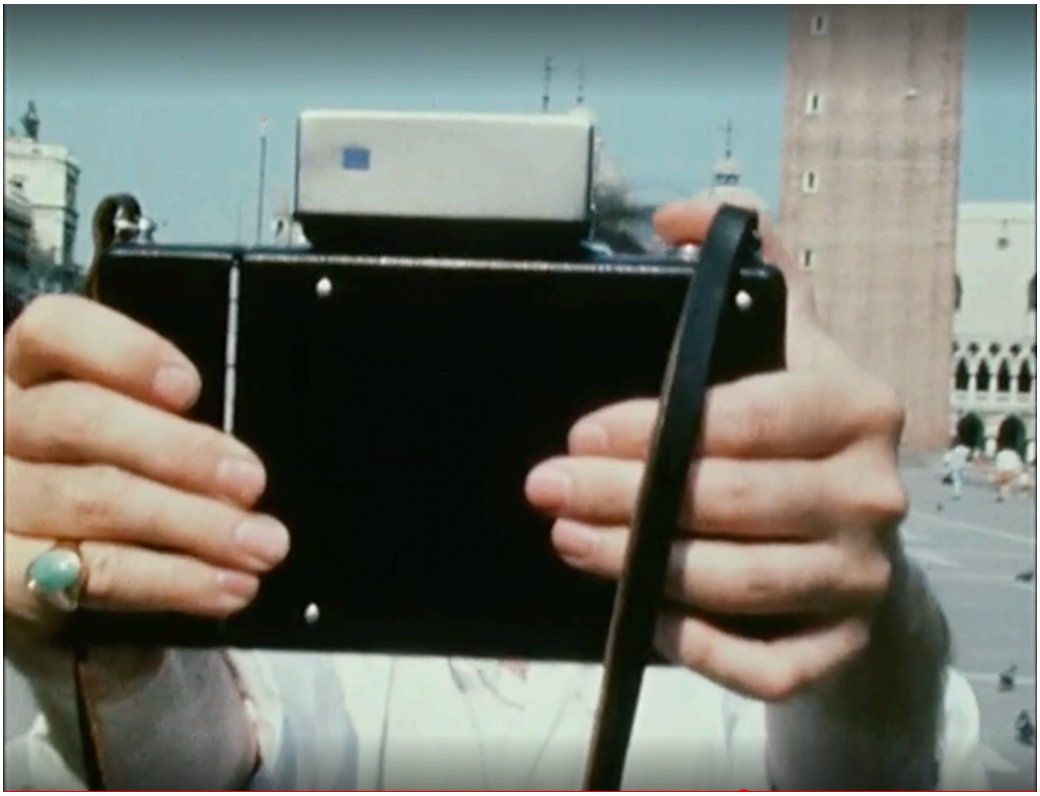


1 | Michael Snow, *Michael Snow/Canada*, 1970 (catalogo del padiglione Canada alla XXXV Biennale d'arte di Venezia, 24 giugno-31 ottobre 1970), Ottawa 1970.

Perché qui tu sei l'ultima cosa che t'interessa vedere.
Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*

Una fotografia fa da copertina al catalogo del padiglione Canada per la Biennale di Venezia del 1970 [Fig. 1]. È una fotografia dalle riprese di ←→ (1968-1969) di Michael Snow – l'unico artista chiamato ad allestire il padiglione. Nella fotografia si vedono, a partire dal primo piano: la macchina da presa su cavalletto utilizzata per il film, l'aula della Fairleigh Dickinson University in cui è ambientato, due finestre strette e lunghe, dietro al vetro di quella più a sinistra un uomo sfocato e bianco nella sovraesposizione alla luce, alle sue spalle il giardino, gli alberi e qualche edificio, con cui si confonde nel bianco che già, fra loro, li complica. L'uomo è Snow. Appare in una posizione che è al contempo centrale – per la posizione nella fotografia e per essere l'elemento in cui indubbiamente incorre l'attenzione dello sguardo – e secondaria. Minore per via dei suoi tratti smarcati dai bordi del proprio profilo, dove la figura ha perso la propria riconoscibilità nella sfocatura. Un altro elemento da osservare è la cornice che circoscrive e sottolinea la figura sfocata: la finestra, con la tapparella un poco abbassata, da cui compare. La finestra, che mette in risalto la figura, costituisce anche un primo diaframma tra chi guarda e Snow, è il punto di cesura che unisce l'interno più scuro all'esterno illuminato, ovvero dove si passa da una esposizione minore alla luminosità a cui la macchina fotografica pare tarata per effettuare lo scatto, e di là a una seconda opposta, che non può corrispondere ai parametri della prima messa a fuoco della macchina fotografica, ed è questo il motivo a cui si deve la sfocatura lattiginosa della figura. Occupando la parte al centro-sinistra della fotografia, la figura trova un doppio opposto nella macchina da presa, che è il secondo elemento presente: questo bilancia la figura bianca esterna, con la sua silhouette nera sul centro-destra e un poco più in basso, in diagonale con la prima, in corrispondenza della seconda metà della finestra con Snow. Anche questa disposizione crea un rapporto tra fondo e primo piano, insieme a un certo equilibrio nella fotografia, che determina la riuscita complessiva dell'immagine.

Il catalogo con la fotografia è presentato nel giugno del 1970, quando il giorno 24 ai Giardini si inaugura la Biennale. La sua fotografia, nella struttura e nel rapporto degli elementi che la informano, può aiutare a leggere un'opera che non è inclusa nell'esposizione, ma è realizzata da Snow a Venezia proprio nei giorni dell'apertura. *Venetian Blind* – questo il titolo – è una serie fotografica della cui realizzazione si ha un reportage pressoché completo grazie al documentario *Snow in Venice* (1970) di Don Owen, realizzato per la televisione canadese CBC. Il documentario fa comprendere non solo l'opera in quanto tale, nella forma che poi avrà, ma prima di tutto l'azione con cui Snow realizza le fotografie: in risalto è l'acuta attenzione con cui sollecita l'aleatorietà nello scatto fotografico, i significati impliciti alla serie e quanto si può ragionare a partire da essa. Nella prima metà del reportage di Owen si vede il vernissage della mostra, Snow che intrattiene gli avventori, il panorama umano che assiste all'esposizione assieme alle opere esposte. Un indizio è lasciato da Snow su quanto pensa di realizzare: "This eye-thing, I wanna do". Un occhio chiuso e un occhio aperto, prima uno e poi l'altro, e Snow sibillino che in primo piano dichiara il gioco: qualcosa che ha che fare con gli occhi – nulla di inedito rispetto a quanto egli aveva già fatto. Qualche minuto dopo, una donna cammina accanto al suo uomo sotto ai portici di Piazza San Marco – una scena



2 | Don Owen, *Snow in Venice*, 16mm, colore, sonoro ottico, 1970, fotogramma dal film. Michael Snow che si fotografa in Piazza San Marco.

da repertorio delle vacanze, se non fosse che lei è Joyce Wieland e lui suo marito, lo stesso Snow. Scendono al centro della piazza, davanti alla Basilica, e Snow è intento in quella che oggi sarebbe un'azione altrettanto banale della stessa passeggiata della coppia: prende la sua macchina per Polaroid, dà le spalle alla chiesa e si fa uno scatto, il volto in primo piano, mentre Wieland lo assiste per trovare la messa in quadro voluta [Fig. 2]. Si chiamerebbe 'selfie', se non fossimo nel 1970, quando il termine non voleva dire nulla; potrebbe sembrare una sciocchezza bambina, se non fosse che da quel momento in poi del reportage vedremo Snow, Wieland e troupe in giro per i luoghi più famosi e riconoscibili della città, a ripetere lo stesso scatto fatto in Piazza San Marco. E se non fosse che di queste fotografie dal Polaroid di partenza furono stampate delle serie (ne esistono tre copie) in formato maggiore (da 8,5x10,8 cm a 27,9x40,4 cm) composte in una griglia quattro per sei che forma un muro, con i profili delle cornici a dividere ortogonalmente le fotografie [Fig. 3]. E l'interesse sta soprattutto su quanto da quella serie si può trarre, consci dell'intenzione riflessiva tipica delle opere di Snow che si rintraccia nei suoi film, nelle sue opere plastiche e su vari supporti, e nelle stesse fo-

3 | Micahel Snow, *Venetian Blind*, 1970, 24 fotografie Polaroid stampate su carte Ektacolor, Canada Council Art Bank.

tografie capaci di concedere una "sosta teorica" (Bisaccia 1997, 133) – una spaziatura del tempo dove poter pensare.

C'è così la possibilità di ragionare sul rapporto tra Snow e gli apparati di cattura e sulla stessa invenzione di dispositivi di visione o copertura. Inoltre, è da tenere in considerazione come Venezia, per la sua peculiare struttura di *assemblage* urbano, ha determinato un rapporto tra le sue parti che non solo può predisporre canoni di rappresentazione e di visione ma che ha anche un suo precipuo ritmato, una gerarchizzazione orizzontale del tessuto cittadino, che ben si intravede nella sequenza di Snow. Ovvero, si può ragionare su come *Venetian Blind* conduca a un'evidenza dell'antimonumentalità di Venezia che non annulla la sua riconoscibilità iconica ma è proprio quanto la caratterizza visivamente attraverso una stereotipia della rappresentazione. E quella stessa stereotipia è anche frutto dell'esperienza obbligata di muoversi secondo itinerari insieme obbligati e paradigmatici nell'attraversare Venezia e nel vederla (si veda Pietrabissa 2025 in questo numero di Engramma) – percorsi che ne qualificano la percezione e pongono il suo visitatore al pari del suo abitante in un'inevitabile relazione col suo spazio, che è un vivere nel tempo della città.

Inconscio fotografico

Le fotografie di *Venetian Blind* sono realizzate attraverso una Polaroid Land Camera 250 (Funk 2018, 13), una macchina fotografica con ristrette possibilità di intervento sulla regolazione dell'ottica, e che ovviamente – cararatteristica tipica del Polaroid – non impressiona la fotografia su negativo ma su positivo diretto. Questo significa che per Snow c'era una limita-

ta possibilità di intervento sul mezzo tecnico, che arriva quasi ad annullarsi per la scelta di portarsi davanti all'obiettivo, e a ciò si aggiunge l'assenza di intervento in fase di postproduzione. Nella scelta di utilizzare una macchina con funzioni elementari si rispecchia una tipica preferenza di Snow, che è quella di utilizzare le caratteristiche intrinseche dell'apparato con cui sceglie di lavorare (il caso più celebre è lo zoom di *Wavelength*, 1967), a cui si unisce quella di affidare parte della composizione a qualcosa che va oltre il suo intervento diretto, lasciando che ci sia un tratto di aleatorietà nelle opere. Si tratta sia di realizzare opere con qualcosa di difficilmente controllabile, come nel caso di *Venetian Blind*, oppure di lasciare un margine di incompletezza nell'opera da far colmare al caso, o da far completare a chi la osserva, partecipando così attualmente alla composizione dell'opera. Il documentario di Owen ci mostra il metodo di Snow all'opera: da una parte fotografie fatte quasi alla cieca, dall'altra un continuo confronto con Wieland sul modo in cui le fotografie stavano venendo. Si vede Snow chiedere se si trova al centro dell'inquadratura, devolvendo il suo sguardo nell'obiettivo all'occhio di Wieland: è lei che guarda e dà il via libera allo scatto di Snow. C'è il controllo sul Polaroid appena sviluppato, con il commento e la valutazione dello scatto e la ripetizione, qualora nella fotografia non si fosse ottenuto quanto voluto. C'è allora una ricerca studiata che parte dall'ideazione di Snow – come dichiarato a inizio del reportage – e passa dalla scelta dello strumento, dalla scelta dei luoghi nella città, dalla posa e dall'intervento durante lo scatto di Snow che muove la testa verso l'alto e verso il basso, o verso destra e verso sinistra, per accentuare l'effetto di sfocatura voluto. Snow da una parte sa quanto sta facendo, che la macchina da presa ha bisogno di una distanza minima di 106 cm dal soggetto per la messa a fuoco (Funk 2018, 13) – una misura che non poteva ottenere soltanto con la lunghezza delle sue braccia – e accentuando l'effetto sfocato attraverso il movimento; ma sa anche di voler lasciare all'opera del caso – di un caso calcolato e previsto – la realizzazione finale.

Si tratta di un'operazione che si può leggere anche attraverso alcuni scritti di un altro fotografo attivo nello stesso periodo, Franco Vaccari. Nel padiglione centrale alla Biennale del 1972, Vaccari ha a disposizione una stanza in cui realizza *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia del tuo passaggio*, dove chiede ai visitatori di utilizzare una cabina per fototessere per scattarsi una fotografia e poi appenderla alle pareti della stanza. In questa sua opera trovava applicazione la teoria a cui poi dedicherà diversi interventi, quella dell'"inconscio tecnologico". Sulla scia dell'"inconscio ottico" prospettato da Walter Benjamin, per Vaccari "la struttura della macchina è analoga alla struttura dell'inconscio, è priva di profondità ed è estranea ai flussi che l'attraversano" (Vaccari [1979] 2011, 5), indi per cui:

> L'immagine fotografica ha quindi sempre un senso anche e forse soprattutto in assenza di un soggetto cosciente. Il che equivale a dire che non è importante che il fotografo sappia vedere, perché la macchina fotografica vede per lui (Vaccari [1979] 2011, 11).

Per Vaccari, non è allora importante che il fotografo sappia vedere, ma piuttosto che sappia pensare lo scatto, che abbia lui stesso coscienza di quanto la macchina autonomamente può realizzare. Per Snow, come per Vaccari, la fotografia a sviluppo istantaneo, l'autoscatto o comunque una fotografia realizzata stando davanti all'obiettivo piuttosto che dietro di esso, fa

intervenire l'implicito interno al medium fotografico togliendo importanza all'autore e al soggetto dello scatto. "L'inconscio fotografico agisce là dove non si può dire 'io sono'" (Vaccari [1979] 2011, 14), ovvero è al di là delle due soggettività di autore e contenuto, di soggetti e oggetti, e ciononostante non agisce in senso neutralizzante, annichilendo il ruolo del fotografo o del contenuto dell'immagine, infatti si può riconoscere:

> Il valore decongestionante e liberatorio del concetto di inconscio tecnologico che, invece di rappresentare una minaccia di spossessione e di dissolvimento dell'identità, può rappresentare il punto di partenza per la costruzione effettiva di un margine possibile di libertà; esso permetterà l'affacciarsi alla coscienza di un salutare sospetto sull'innocenza del nostro rapporto con gli strumenti e ridimensionerà il senso del nostro intervento (Vaccari [1979] 2011, 45).

Analogalmente all'intervento di Vaccari, anche in *Venetian Blind* sembra che la rinuncia da parte di Snow a un controllo totale sul mezzo sia in realtà una coscienza precisa di quelli che sono i limiti e i connotati intrinsechi alla macchina Polaroid – di come in ogni scatto operi un ineludibile fattore di controllo esercitato da parte della macchina che si utilizza. Quanto è di propria responsabilità è il grado di coscienza che si ha sul mezzo e sul portato che il mezzo stesso induce nell'immagine al di là della nostra volontà. Nel far combaciare la possibilità tecnica della macchina con la volontà di Snow di ottenere una fotografia con un elemento in primo piano sfocato è implicito il raggiungimento di quel "margine possibile di libertà" intravisto da Vaccari. "Il dissolvimento dell'identità" già presente nella sfocatura del volto è ulteriormente minacciato dal prevalere del mezzo sul fotografo, ma di fatto coincide con l'emersione della intenzionalità del fotografo di voler realizzare proprio quel tipo di fotografia. Qualche mese dopo, Snow continuerà su questa strada con il delegare alla macchina da presa, in quel caso una 16mm, l'inquadratura e la cattura, ascrivendo a sé il ruolo poietico di *primum movens* del film, con *La Région centrale* (1970-1971): "I only looked in the camera once. The film was made by planning and by the machinery itself" (Snow in Cornwell 1980, 105).

Schermi e cornici

C'è una questione in *Venetian Blind* sottointesa alla visione e alla visibilità che evidentemente è già insita nel titolo. Come spesso accade con Snow, i titoli sono duchampianamente organici all'opera: il gioco tra *blind* che può essere inteso sia come 'cieco' sia come 'tapparella' (nell'abbinamento con l'aggettivo *Venetian*, *blind* diventa la veneziana), ma può anche far comparire l'immagine di un 'cieco veneziano'. In questa ambiguità coesistono sia la questione della limitazione della visione che quella di schermo come elemento centrale nell'opera.

Nel 1968, l'amico e collega di Snow Hollis Frampton aveva realizzato un cortometraggio in 16mm dedicato a quella che oggi si chiamerebbe installazione e allora semplicemente era una scultura – *Blind* – intitolandolo *Snowblind*. Nel film si vede *Blind*, formata da quattro pareti in fila una dietro l'altra di grigliato metallico lucido, ciascuna composta con un differente schema di intreccio della griglia: o in modo ortogonale, oppure obliquo, con le barre ondula-

4,5,6 | H. Frampton, *Snowblind*, 16mm, b/n, muto, 1968, fotogramma dal film.

te oppure dritte, più o meno fitte. Le griglie, prese singolarmente, definiscono cornici di tipo differente da cui è possibile vedere attraverso. Tuttavia, messe in asse fra loro, le quattro griglie vanno a sommarsi occludendo la visione e portando così all'accecamento. Una somma di spazi vuoti diversamente distribuiti, a cui si accompagna una somma dei profili che li definiscono, non va a dare un ampliamento ma una sottrazione dello spazio di visione. È quanto mostra Frampton, utilizzando come manichino per il film lo stesso Snow che a volte si vede dietro a una prima griglia, a volte dietro un'altra, a volte con più griglie tra lui e la macchina da presa – e l'effetto è la scomparsa. Il cambio di messa a fuoco, lo zoom, oppure il passaggio di una luce che illumina e si riflette sulla griglia, esasperano il dispositivo ottico dell'opera, portando a evidenza alle volte la griglia in primo piano, alle volte quelle successive, e nel cambio della distanza focale il sommarsi e poi il distinguersi delle griglie fra loro. Già in *Blind* è allora riscontrabile l'alternanza di messa a fuoco di Snow sul soggetto e l'oggetto schermo. Schermi che accecano, che nascono con le proprietà di cornici, e che mantengono allo stesso tempo la qualità indicale della seconda pur nell'annullamento del referente in quanto prevale la funzione di schermo.

Sulla stessa linea, proseguono le opere *Sight* e *First to Last*, entrambe del 1967, entrambe esposte nel padiglione canadese. La prima è una parete composta da un lato fatto di alluminio lucido, e dall'altro di un lato scuro tagliato da linee che proseguono quella che è una apertura stretta e sottile nella parte centrale inferiore – così è localizzabile attraverso le linee che sezionano la parete – da cui si può vedere attraverso. Un'apertura, quindi, che ha una funzione sia di schermo che di cornice o di cannocchiale per la visione. Così è anche *First to Last*, una parete sempre di alluminio, con due aperture con un prisma all'interno, una in verticale a metà altezza, l'altra orizzontale posta nella parte superiore. Come sappiamo da Snow direttamente:

> La fenditura più alta ha un rivestimento più smorto, senza molto riflesso, cosicché spingete lo sguardo in alto attraverso quella fessura e vedete proprio quella fetta di cielo; ma nell'altra apertura percepite solo riflessi che vanno e vengono. Questa scultura è interiore ma si alimenta di quanto accade esternamente. Le sue possibilità creative sono dovute alle sue stesse limitazioni. L'arte è spesso limitazione, una messa a fuoco su altre cose (Snow 1970, 19).

In questo passaggio è esplicito come la funzione di schermo e di cornice necessitino di un elemento esterno che si offra come soggetto da far vedere o da nascondere. Nel passaggio tra la resa dell'evidenza e la resa dell'occultamento c'è la possibilità per l'opera d'arte, come

accade in *First to Last*, o per il medium come nelle fotografie di *Venetian Blind*, di fungere da schermo del fondo. Oppure di fare del fondo la cornice dell'elemento in primo piano. E l'elemento in primo piano è per *Venetian Blind* sempre Snow, che è interno alla dimensione della rappresentazione ma è anche l'elemento di intervento esterno allo scenario di fondo. In questo senso Snow è nel suo essere sfocato ciò che permette una messa a fuoco su di sé come elemento esterno; ma egli stesso è anche una limitazione alla visione che permette un rapporto con l'esterno che gli è alle spalle. Anche lo schermo, in questo modo, ha un rapporto indicale con l'elemento dietro di sé – come già nella locuzione "dietro di sé" la preposizione *di* sottintende.

Un'operazione giocata sulla presenza nello spazio, con il suo portato di elemento estraneo e quasi conturbante, è la serie delle *Walking Women* che nei primi anni Sessanta Snow inserisce, dissemina, in mezzo a città, gallerie d'arte e film (*New York Eye and Ear Control*, 1964). Una silhouette gradiva di una donna qualsiasi, che nella sua bidimensionalità e per il materiale riflettente di cui è spesso fatta, appare come elemento massimamente estraneo, ma anche quanto al soggetto elemento oltremodo banale, rispetto a un panorama cittadino. Eppure, nel gioco di variazioni sulla serie, in cui ovviamente l'aspetto reiterativo accresce l'efficacia, emerge, come poi sarà in *Venetian Blind*, il gioco che Snow attua nei confronti del contesto attraverso un elemento di disturbo. Le decine di donne in cammino come strane apparizioni assumono quell'aspetto di *objet trouvé* alla rovescia desiderato da Snow, il quale voleva "collocare nella realtà quotidiana qualcosa che potesse essere trovato casualmente" (Snow in Bisaccia 1995, 149). L'inserimento del casuale in un ambiente dato, del quotidiano, genera un rapporto di inclusione/esclusione dell'elemento, percepito contemporaneamente come *adeguato*, ovvio per il contesto, ma anche *notevole*, un elemento di disturbo che, nella sua manifestazione, nel suo essere a fuoco, risulta perturbante e anomalo. In *Venetian Blind*, Snow assume in prima persona il ruolo delle sue silhouette, facendo egli stesso la parte di qualcuno che casualmente compare tra Venezia e la macchina da presa, e lo fa attraversando lo scenario cittadino nei suoi luoghi più rappresentativi, cioè più banali, in modo tale da lasciare nella registrazione fotografica la traccia di un qualcosa che risulta insieme tanto casuale quanto non ignorabile. L'artista arriva così al punto da assumere su di sé il ruolo di avvenimento della fotografia, e insieme di tratto distintivo dell'opera che produce scarto rispetto all'elemento dato per acquisito, perché già conosciuto, già visto. È la stessa modalità già presente nelle *Walking Women* che funge come una prima schermatura del panorama, il punto saliente raccoglie su di sé lo sguardo a discapito di quanto lo attornia.

Soggetto e macchia

La posizione di Snow è assimilabile a quella di una palpebra, che protegge e oscura dalla visione, che è soglia tra occhio e mondo, e che collabora, svolgendo la sua funzione di diaframma, all'atto del vedere esercitato dall'occhio. In Snow si può trovare spesso un'attenzione per la riduzione della visibilità del soggetto. Così è in fotografie e film dove i contorni e quindi la riconoscibilità degli elementi sfumano divenendo una macchia indistinta. Ad esempio, nell'unico film realizzato assieme a Wieland, *Dripping Water* (1968), fatto da una sola ripresa fissa di

circa dieci minuti su piatti bianchi dentro un lavandino bianco con il solo gocciolio dell'acqua che forma uno specchio trasparente. Il risultato è una lieve confusione degli oggetti immobili marcati nei volumi solo da tenui ombre più scure. Così accade in ←→ e nel corto *Standard Time* (1967), lavori in cui la rapidità dei movimenti della macchina da presa è utilizzata per creare una immagine sfocata. È il tentativo di introdurre nella visione di cose e situazioni quotidiane (un lavandino con piatti sporchi; un'aula universitaria; l'interno di una camera da letto) un modo differente di percepire e le cose e le situazioni, fino ad arrivare al punto di perderle e ritrovarle altrimenti. Nella serie fotografica *Plus Tard* (1977), il ritardo nella messa a fuoco porta a una rappresentazione della National Gallery of Canada di Ottawa che fa da soggetto alle fotografie in maniera del tutto difforme rispetto ai canoni di rappresentazione degli spazi e delle opere presenti [Fig. 7]. Foto scentrate, immagini poco o nulla affatto nitide, per giocare ancora una volta sullo scambio tra aspettativa della visione consueta, quotidiana, e la modalità alternativa di rappresentazione che il mezzo tecnico apre. Per riprendere una dichiarazione di Snow:

> To continue the depth of what has been called "art" with photography requires not nobler subjects but a making-available to the spectator of the equally amazing transformations through which a subject goes to become the photograph (Snow 1999, 113).

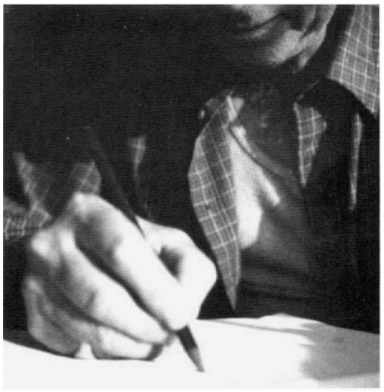
Il punto decisivo, per Snow, non è l'eccezionalità del soggetto ma il passaggio e la trasfigurazione che attraverso il medium si compie. È nel passaggio, nella mediazione tecnica, che il reale può assumere un connotato artistico al di là di una valutazione estetica. *Authorization* (1969), anch'essa presente nel padiglione canadese, offre un caso di questo tipo: in cui il processo di realizzazione è catturato dalla serie fotografica che va a comporre l'opera facendola accedere – dandole l'autorizzazione, secondo il gioco di parole voluto dall'autore – alla dimensione dell'opera d'arte [Fig. 8]. Sopra uno specchio delle dimensioni di un piccolo quadro, sono apposti al centro quattro scatti fotografici che riprendono quattro momenti successivi in cui Snow, davanti allo specchio, man mano scatta una fotografia, la attacca sul piano metallico, ne scatta un'altra, fino a creare un rettangolo con quattro fotografie, e infine una quinta che riprende le quattro appese che viene apposta in alto a sinistra sullo specchio, come registrazione finale del compimento del processo. Non vi è attenzione particolare per il soggetto, ma è il processo di trasformazione tramite la fotografia il punto saliente che viene registrato e posto a tema. Terzo elemento in gioco, tra soggetto e medium, è lo spettatore a cui l'immagine è offerta, "making-available".

Authorization permette a chi la osserva di mettersi dal punto di vista di Snow nel momento in cui scatta le fotografie, l'occhio dello spettatore prende il posto che prima era della macchina fotografica. È un meccanismo studiato da Snow e diviene l'oggetto di riflessione su di lui per Hubert Damisch, il quale può dire che:

> Si le travail de Snow a quelque chose de commun avec la pratique d'un Marcel Duchamp, c'est dans la mesure où il va à l'encontre de la pente ordinaire qui est celle de l'art à réduire les " voyeurs " à la condition de simples spectateurs pour les inviter, voire les astreindre à y regarder à deux fois avant de découvrir de quoi il retourne" (Damisch [1999] 2001, 81).

7 | M. Snow, *Plus Tard#20, 1* di 25 stampe a colori incorniciate, 1977, National Gallery of Canada, Ottawa.

8 | M. Snow, *Authorization*, fotografie Polaroid su specchio metallico, 1969.



9 | M. Snow, *The artist's right hand writing; photo taken by his left hand*, fotografia, 1991.

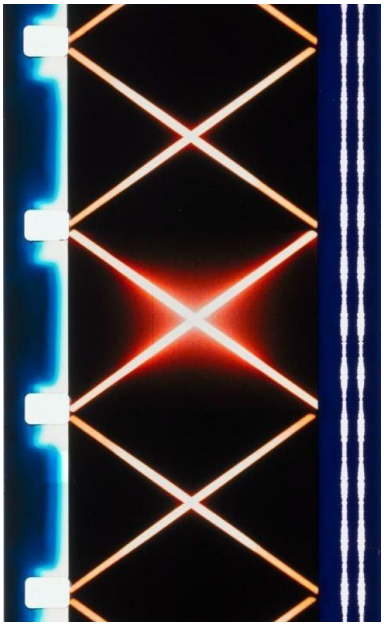
Costringere l'osservatore a guardare due volte: è in questo che consiste la "sosta teorica" che produce il portato di significato delle opere di Snow. Damisch muove queste considerazioni a partire da una fotografia di Snow messa in copertina a *The Collected Writings of Michael Snow*, dove, nel risguardo, è riportata la didascalia della fotografia [Fig. 9]: "The artist's right hand writing; photo taken by his left hand, 1991" (Snow 1994, s.p.). Una mano che scrive e l'altra – la sinistra – che fissa il momento della scrittura per mezzo della macchina fotografica. Una macchina fotografica che Snow rivolge verso di sé, e in questo modo permette – ancora una volta – di lasciare il posto dietro l'obiettivo allo spettatore. La riflessione aperta dalla fotografia, come nota Damisch, è allora doppia: sia sul soggetto-oggetto che sulla fotografia in quanto tale, doppia come due sono le volte che occorrono per vederla: "L'attention se portant, dans un premier temps, sur sa composante physique, pour se concentrer dans un second temps sur sa dimension critique" (Damisch [1999] 2001, 81).

Venetian Blind offre lo stesso punto di vista della fotografia di Snow a se stesso mentre scrive, e di *Authorization*, ma fa qualcosa di ulteriore attraverso la dimensione della rappresentazione del panorama che è interna allo scatto. Seppure Venezia sia accidentale – "It could have been done in some other place that had particular monumental locations which I could obstruct by my presence" (Snow in Funk 2018, 35) – la rappresentazione del panorama è un tema decisivo. Il film realizzato da Snow in quello stesso anno, *La Région centrale*, aiuta a comprendere come costruisca la rappresentazione del panorama tramite il medium e il punto di vista dato allo spettatore. Nel film, un dispositivo di invenzione di Snow automatizza la ripresa in un luogo che è il gemello, opposto e complementare, di Venezia: la tundra canadese priva di ogni traccia di intervento umano. Come visto per ←→ e per *Standard Time,* Snow attua una astrazione del panorama per via della tecnica di ripresa, con una serie di movimenti rapidissimi e simultanei sulle tre coordinate spaziali tali per cui – coniugati alla durata delle tre ore del film – la percezione del paesaggio sia quasi totalmente offuscata rispetto al grado di esperienza nella visione del film dello spettatore: "That is, optically one has a sense of the topography of the place, but one is never located in it"

(Cornwell 1980, 118-119). Piuttosto, lo spettatore si trova anche questa volta dalla parte della macchina da presa:

> Con *La Région centrale* volevo veramente costruire un fenomeno che esistesse di fronte allo spettatore, cosicché ognuno potesse scegliere, in un certo senso, se diventarne parte o meno (Snow 1972, 8).

La macchina da presa prende il ruolo sia di soggetto agente ma anche di soggetto rappresentato tale da dare "[To] the camera an equal role in the film to what is being photographed" (Snow in Cornwell 1980, 119). Sebbene il luogo di ripresa mantenga sempre un grado di riconoscibilità (Cornwell 1980, 121) c'è una sensazione di inafferrabilità del soggetto ripreso per cui diventa percepibile una distanza da esso e al contempo un senso di estraneità anche rispetto al medium che riprende. Chiosa Cornwell: "One can interpret these formal devices as a means of assuming, respecting and finally preserving the distance between man and things" (Cornwell 1980, 121). A questo si aggiunge la presenza nel film di alcune sequenze con una grande X che occupa lo schermo, la quale assume a sua volta una dimensione riflessiva su quanto si sta osservando [Fig. 10]: "The X is a reflexive tool, recollecting the perceiver's awareness as the shadow [della cinepresa a inizio del film] recalls the process of film production" (Cornwell 1980, 122). La X funge da soglia e da limite della visione:



10 | M. Snow, *La Région centrale*, colore, sonoro ottico, 1970-1971, fotogramma di film in 16mm.

> The X causes a closure, the flat surface blocking admission into the potentials of imaginary deep illusionistic screen space. It brings the perceivers back into themselves and away from the camera. The camera is not the surrogate for man (Cornwell 1980, 122).

La X non solo pone una distanza rispetto alla visione del panorama – che viene oscurato – ma separa da una immedesimazione diretta con il dispositivo di ripresa che rimane un'alterità rispetto all'osservatore, che tuttavia è chiamato ad assumerne il punto di vista. Questi elementi in gioco in *La Région centrale* sono gli stessi che *Venetian Blind* porta in sé, dove Snow in primo piano sfocato funziona come soglia che media la percezione del paesaggio veneziano. Come nota Luca Acquarelli in un discorso che chiama in causa *Venetian Blind* per trattare de *La Région centrale*: "Si le spectateur est appelé à s'immerger dans le paysage du fond, il en est empêché par la sollicitation du visage du premier plan" (Acquarelli 2016, 193).

La posizione di Snow impone una distanza che viene accentuata sia dal punto di vista formale – la differenza della messa a fuoco tra i piani accentua la distanza spaziale – che sotto l'aspetto interpretativo della visione del panorama. È quanto Damisch riconosce come una delle caratteristiche di Snow: "L'attention est mobilisée plus longtemps qu'il n'est d'usage,

avec tous les effets de seuil qui s'ensuivent et qui n'impliquent pas qu'on y voie mieux, mais qu'on y regarde autrement" (Damisch [1999] 2001, 84-85). Una visione alterata e altra rispetto ai canoni condivisi della rappresentazione è quanto Snow riesce a provocare per tramite di una macchina fotografica come si è visto fortemente automatizzata nel suo funzionamento – e questa scelta, a dispetto di quanto si potrebbe pensare, aumenta il grado di riflessività. Per riprendere nuovamente Vaccari:

> Tutti gli elementi accidentali vengono banditi a favore di composizioni stereotipate in accordo con il sistema simbolico tradizionale. Ma tanto più ci si sovrappone all'azione dell'inconscio tecnologico tanto più determinanti risultano gli inconsci che operano alle spalle del soggetto e, in modo particolare, l'inconscio sociale (Vaccari [1979] 2011, 29).

Lo stereotipo della rappresentazione delle città d'arte, lo stereotipo del rullino con le fotografie vacanziere sono gli inconsci sociali che assecondano l'inconscio tecnologico in gioco tramite la macchina fotografica. Tuttavia, esasperando quest'ultimo si riesce a creare un disturbo negli stessi stereotipi:

> La fotografia, quella a sviluppo istantaneo, è uno strumento particolarmente adatto allo scopo; l'immagine che essa ci fornisce, strutturata in modo autonomo dal mezzo, fornisce l'occasione per un distacco da quanto accade e offre quindi la possibilità di un giudizio, mentre, contemporaneamente, esalta la coscienza del nostro esserci; essa ci permette di uscire dai nostri limiti percettivi al punto di oggettivarci a noi stessi, portando a un grado più elevato di complessità l'effetto tipico dello specchio (Vaccari [1979] 2011, 70).

Nel limite del mezzo tecnico e grazie al cliché della rappresentazione, si apre la possibilità di una considerazione di secondo livello sul portato intrinseco di quelle fotografie. L'intervento di Snow che impalla le fotografie prosegue nel sottolineare gli stereotipi della rappresentazione e della visione, introducendo un disturbo non solo nella fotografia di paesaggio ma anche in quella del ritratto e dell'autoritratto. Anche questo è un modo per portare a "un grado più elevato di complessità l'effetto tipico dello specchio". Il tutto, unito con il panorama veneziano sul fondo e sempre a fuoco, per Antonio Bisaccia pone "l'autoritratto in un'area di depistamento del soggetto che innesca dei meccanismi di indimostrabilità del tema" (Bisaccia 1995, 134). E per Acquarelli, nel rapporto tra soggetto e fondo si delineano "deux espaces, deux temps entrent en tension dans la même image" (Acquerelli 2016, 193). Nella sfasatura focale tra i piani, si intensifica il rapporto fra di essi, instaurando rapporti non solo spaziali, ma anche di tempo e quindi di identità dei soggetti coinvolti, in cui l'elemento in ritardo rispetto alla messa a fuoco rivela in negativo – non è la stessa cosa, non è nel suo tempo, non è nel suo spazio, pur essendo nello stesso momento e luogo – la propria soggettività rispetto al panorama veneziano, che, allora, si rende esso stesso identificabile a sua volta rispetto all'altro in termini negativi. Come intuiva e faceva notare Gilles Deleuze, è così che nella differenza entra la soggettività: "Il primo momento materiale della soggettività: essa è sottrattiva, sottrae dalla cosa ciò che non le interessa" (Deleuze [1983] 2017, 81) – o, nel caso qui in esame, quanto è messo fuori fuoco, quanto è esterna a sé, al suo tempo di risoluzione.

11 | Hippolyte Bayard, *Le noyé*, fotografia su positivo diretto, 1840.
12 | Don Owen, *Snow in Venice*, 16mm, colore, sonoro ottico, 1970, fotogramma dal film.

Da come appare Snow nella fotografia si apprezza la reversibilità del punto di vista che passa dal 'soggetto che scatta' all''osservatore che vede' la fotografia come se vedesse in macchina. Il soggetto in primo piano viene subordinato rispetto alla messa a fuoco sul fondo – Snow cerca "the kind of ghostliness of myself in relationship to these monuments" (Snow in Funk 2018, 33-34). Un aspetto spettrale – come già si presentava nella fotografia di copertina al catalogo del padiglione – che certo lo accomuna ai ritratti con gli occhi chiusi di Andy Warhol (vedi Funk 2018, 3) ma ancor di più rimanda alle origini della fotografia. Snow come cadavere – "Ahhh, like a drowned" dice lui stesso guardando una fotografia appena sviluppata (Owen 1970) – pare la riemergenza di Hippolyte Bayard negli scatti in cui si rappresenta come defunto. Al contrario di quanto si potrebbe pensare – a una anticipazione della pratica del selfie – la serie di Snow è un retrocedere alle origini del medium fotografico: è andare dalla parte di Bayard, l'inventore del positivo diretto che con la fotografia Polaroid ritorna in auge. Bayard è lo sconfitto che subisce uno scacco e soccombe a Daguerre, da qui i suoi scatti funerei, da "annegato", come scrive di sé [Fig. 11]: "Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé" (Bayard 1840).

L'aspetto di Snow, i tratti fisiognomici che determinano la sua soggettività di individuo, vengono ridotti fino all'annullamento, un processo amplificato dalla dimensione seriale dell'opera: "L'autoritratto è, per Alain Sayag, dissimulato attraverso il gioco (doppio) della riduzione/ripetizione. C'è nella ripetitività del gesto dello scatto una sua affermazione e una sua negazione" (Bisaccia 1995, 133). La subordinazione della accuratezza della rappresentazione del primo piano rispetto al piano di fondo è però il punto in cui si instaura la relazione fra i piani che fa emergere il ruolo di cesura dello schermo interno alla rappresentazione [Fig. 12]. Resta anche l'aspetto relazionale dello schermo rispetto all'ambiente, nella misura in cui pone un davanti

13 | M. Snow, *Michael Snow in Venice*, fotografie, 1999.

e dietro di sé che lega la sua posizione all'interno del contesto della rappresentazione fotografica, andando a creare un paesaggio che integra lo schermo (vedi Casetti [2023] 2023, 24) come sua soglia di accesso.

Le differenti funzioni e posizioni che erano distribuite tra più elementi nella fotografia di copertina del catalogo appaiono confuse nella figura di Snow: che si mostra oggetto secondario, ultimo sul piano della attenzione nella composizione fotografica. Opposto è il caso della serie *Michael Snow in Venice* realizzata nel 1999, dove Snow è sempre davanti ai monumenti veneziani, la sua testa fa capolino nella metà inferiore del quadro, ma è attentamente dosata e messa a fuoco [Fig. 13]: "They're really opposite to *Venetian Blind* in the sense that before I took them I chose what I thought might be an interesting juxtaposition between the buildings forms and my head" (Snow in Funk 2018, 77). Al contempo, Snow è il punto di cesura e passaggio tra i piani, come lo era la finestra nella prima fotografia; è quindi lo schermo che oscura e al contempo incornicia il panorama; l'elemento che per la sua posizione ispessisce il piano della rappresentazione. *Venetian Blind* nella sua composizione a parete, in cui si reiterano i processi registrati per la singola fotografia, appare come monito anticipatorio sui tempi, ancor più precoce di quello che sarebbe l'anticipo sulla pratica del selfie, ovvero come messa in crisi di quella che è la iper-rappresentazione delle città d'arte; la sovraesposizione del sé; la disponibilità della riproduzione fotografica nella sua forma immediata e omologata rispetto ai canoni della rappresentazione.

C'è infatti un ultimo aspetto che concerne una relazione con la città di Venezia molto più forte rispetto al carattere accidentale suggerito da Snow. Quel che la sequenza a parete degli scatti di Snow riesce a fare è minare il carattere di una erronea lettura romantica della città di Venezia che vuole la città destinata a un'ammirazione distaccata e in una condizione di atrofizzata stabilità della sua essenza stereotipata. Opposta è invece la specificità di Venezia come forma

aperta e in divenire. Sergio Bettini, in *Idea di Venezia*, ammonisce contro un "equivoco romantico" che ha portato al "luogo comune che considera Venezia [...] come una forma conclusa; come un museo, si dice, che può essere oggetto soltanto di ammirata contemplazione, non di immediata partecipazione" (Bettini [1954] 2020a, 41). Al centro è invece la questione del tempo – identificabile, con Bettini, come atto di presenza dello spettatore, del suo *esserci*, o del visitatore/abitante in questo caso – che genera e pone in divenire il farsi dell'opera. I due tempi, di fondo e figura in primo piano, così come sono rintracciati da Acquarelli "en tension dans la même image", prendono la dimensione di una durata nella partecipazione di chi osserva *Venetian Blind*. Come si trattasse di un tempo vissuto nella città.

C'è allora un qualcosa di importante che la composizione installativa dell'opera restituisce e riguarda il modo in cui è fatta la città di Venezia. La messa in un secondo piano ancora riconoscibile degli edifici e dei luoghi identificativi della città, nella loro presentazione semi-occlusa e simultanea nella composizione delle fotografie a parete, fanno vedere come in Venezia "il *primum* figurativo non è [...] il singolo edificio, ma la città intera" (Bettini [1954] 2020b, 61). Non c'è la monumentalità classica che si impone nella sua fissità, ma una costruzione organica dello spazio che innerva nella sua costruzione la presenza di chi la attraversa, dato che "una forma, evidentemente, non si apre, se non quando si muove: cioè quando nel suo spazio inserisce il tempo" (Bettini [1954] 2020a, 45). In questo modo, la forma predispone per la propria visione la partecipazione a uno spazio, a un luogo; e Snow, attraverso la sequenza di fotografie restituisce una città dove "lo spazio non vi è sentito come forma chiusa, ma come *continuum* che si svolge nel tempo" (Bettini [1954] 2020b, 62-63).

I Polaroid di Snow danno traccia di questa prevalenza del tessuto urbanistico sul singolo edificio; e il mutare dell'incidenza della luce nelle fotografie, che segna il passare delle ore durante la giornata dedicata agli scatti, è traccia della dinamica del tempo vissuto da Snow nella città. La stessa esperienza si riverifica nell'atto di visione di chi guarda *Venetian Blind* che aggiunge all'opera, e al muoversi di Snow nella città con la macchina fotografica, la sua propria temporalità. L'effetto di implicazione attiva nell'opera, di partecipazione alla visione della città, al tempo della città, alla sua esistenza, grazie a una ridefinizione in diminuendo della soggettività del luogo, dell'oggetto, e dello stesso autore, in totale controtendenza – e controbilanciamento – rispetto a quelli che sono i cliché della rappresentazione della città d'arte.

La macchia bianca di Snow nelle fotografie di *Venetian Blind* è come l'insorgere nel nostro occhio di una maculopatia – non è un mero biografismo ricordare che la cecità del padre è determinante nella formazione poetica di Snow: "Most influenced I was through my father who went blind when I was in my teens (a result of an accidental explosion that happened to him when I was 5)" (Snow in Funk 2018, 38). In quella macchia è il punto in cui si pone il rapporto tra chi guarda e la figura della città, di Venezia, la quale sa farsi immagine nel nostro occhio al di là di quanto è visibile.

Riferimenti bibliografici

Acquarelli 2016
L. Acquarelli, *La Région centrale. Exténuation d'un paysage et spectateur-chair*, in *Le temp suspendu*, a c. di G. Careri, B. Rüdiger, Lyon 2016, 188-201.

Bayard 1840
H. Bayard, *Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard...*, 1840.

Bisaccia 1995
A. Bisaccia, *Effetto Snow. Teoria e prassi della comunicazione artistica in Michael Snow*, Genova 1995.

Bettini [1954] 2020a
S. Bettini, *Idea di Venezia* [Venezia 1954], in Id., *Tempo e forma*, Macerata 2020, 39-52.

Bettini [1954] 2020b
S. Bettini, *Venezia e Wright* ["Metron", a. IX nn. 49-50 (1945), 18-20], in Id., *Tempo e forma*, Macerata 2020, 53-73

Casetti [2023] 2023
F. Casetti, *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione* [*Screening Fears: On Protective Media*, Princeton 2023], tr. it. di A. Pezzotta, Milano 2023.

Cornwell 1980
R. Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*, Toronto 1980.

Damisch [1999] 2001
H. Damisch, *Concert. Portrait de l'artiste en Michael Snow* [Paris 1999], in Id., *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris 2001, 73-88.

Deleuze [1983] 2017
G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* [*L'image-temps. Cinéma 2*, Paris 1983], trad. di L. Rampello, Torino 2017.

Funk 2018
S. Funk, *Snow, Blind in Venice. Die fotografische Arbeit* Venetian Blind *des Künstlers Michael Snow zwischen Selbstporträt, Selfie und Konzeptkunst*, tesi di laurea magistrale, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, A.A. 2017/2018, relatori M. Bruhn, B. Kuon.

Pietrabissa 2025
C. Pietrabissa, *Navigare in immagine. Archeologie nautiche da Canaletto a Guy Debord*, "La Rivista di Engramma" n. 220, gennaio 2025.

Snow 1970
M. Snow, *Michael Snow/Canada* (catalogo del padiglione Canada alla XXXV Biennale d'arte di Venezia, 24 giugno-31 ottobre 1970), Ottawa 1970.

Snow 1972
M. Snow, *Personale di Michael Snow*, "Quaderno informativo" n. 40, Pesaro 1972.

Snow 1994
M. Snow, *The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo 1994.

Snow 1999
M. Snow, *Notes on the Whys and Hows of my Photographic Works*, in Id., *Michael Snow. Panoramique. Oeuvres photographiques & films / Photographic works & films, 1962-1999*, Paris 1999.

Stoichita [1993] 1998
V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* [*L'instauration du tableau*, Paris 1993], tr. it. di B. Sforza, Milano 1998.

Vaccari [1979] 2011
F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico* [Modena 1979], Torino 2011.

Filmografia

Frampton 1968
H. Frampton, *Snowblind*, b/n, muto, 5'30'', 16mm, 1968.

Owen 1970
D. Owen, *Snow in Venice*, colore, sonoro, 16mm, 29', 1970.

Snow 1968-1969
M. Snow, ←→, colore, sonoro, 16mm, 52', 1968-1969.

Snow 1970-1971
M. Snow, *La Région centrale*, colore, sonoro, 16mm, 190', 1970-1971.

Snow, Wieland 1968
M. Snow, J. Wieland, *Dripping Water*, b/n, sonoro, 16mm, 10', 1968.

English abstract

The article explores the conceptual, technical, and artistic nuances of *Venetian Blind* (1970), a photographic series by Michael Snow, created during the opening of Venice Biennale. Using a Polaroid Land Camera 250, Snow embraces the limitations of the medium, aligning with his broader artistic ethos of integrating chance and automation into his works. *Venetian Blind* juxtaposes Snow's blurred self-portraits in the foreground with the iconic Venetian cityscape in the background, employing deliberate defocus to challenge conventional representation. The work engages themes of perception, the unconscious, and the interplay between subject and medium, reflecting on the artist's presence as both disruptor and integrator within the visual field. *Venetian Blind* redefines the spectator's relationship to the depicted space, merging temporal and spatial dimensions into a reflective visual experience.

keywords | Michael Snow; Biennale 1970; Polaroid; Self-portrait; Venice.

Media

Teoria della gibigiana

Francesco Zucconi

1 | La gibigiana sull'intradosso di uno dei ponti di Venezia, 2024, foto dell'autore.

Il modo più semplice per vederla è spostandosi in barca. Ma anche a chi cammina lungo le calli, a ridosso dei canali, sarà capitato di notare i bagliori di luce che insistono sotto l'arco dei ponti o si spingono fino all'interno dei palazzi, proiettandosi sul soffitto dei saloni privati. A Venezia la chiamano "gibigiana". Alcuni vi si riferiscono con *la vecia* (la vecchia), quasi a manifestare il carattere ancestrale di questo spettacolo [Fig. 1]. Certo, in città ci sono altri attrattori dello sguardo. Ma una volta che ci si fa caso diventa impossibile non attardarsi a osservarla, come se fosse un'installazione multimediale, un sistema di proiezioni che trasforma le architetture sull'acqua in *media façades*.

Per la fisica, la gibigiana non è altro che un effetto determinato dalla riflessione della luce su una superficie irregolare, come può esserlo l'acqua di un canale. La luce riflessa si proietta su una superficie terza, che funziona da schermo, creando un effetto luminoso visibile. L'irregolarità e il movimento della superficie riflettente definiscono il carattere cangiante dell'immagine. Il fenomeno è dunque il risultato della frammentazione e diffusione dei raggi luminosi. Ma, per

quanto questa descrizione possa risultare convincente, la gibigiana non si identifica in una formula matematica e convoca immediatamente altre discipline, sguardi molteplici.

Prima di tutto, gli storici della lingua, che hanno un bel da fare con la gibigiana. Come si legge in un articolo pubblicato nel bollettino dell'Accademia della Crusca che, a sua volta, riprende gli studi di Francesco Cherubini, Bruno Migliorini, Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, gibigiana è "forse nome composto, nella seconda parte del quale si può riconoscere un *gianna* 'strega' (dal nome della dea mitologica Diana, che sopravvive in tanti dialetti romanzi con i sensi di 'fata' 'strega' ed altri ancora [...]) tanto più che la vecchia e il riverbero sono strettamente legati nella tradizione popolare e che il milanese giübiana 'fantasma' [...] significa anche 'riverbero'" (Cortelazzo e Zolli 1999, cit. in Paoli 2018, 77). Il suo nome curioso è dunque un esplicito invito a riflettere sul rapporto di reciprocità tra conoscenza scientifica e poetica (Bachelard 1975 [1957]; 1996 [1961]), ovvero a tenere insieme competenze fisiche sulla luce e saperi umanistici (Pierantoni 1986; 2003).

Chi si occupa di media, arti visive e immagini in movimento incontra nella |gibigiana| un "oggetto teorico" (Damisch 1984 [1972]; 1998, 3-17). Ma, a ben vedere, non si tratta, in questo caso, di riflettere sulle implicazioni della rappresentazione del paesaggio o di agenti atmosferici, quanto di indagare un fenomeno fisico, il suo rapporto con un determinato ambiente e il suo portato estetico: riflettere sugli spontanei giochi di luce in prossimità di qualsiasi corso d'acqua e sulla loro capacità di creare atmosfere sensibili. Procedendo per questa via, diventa dunque possibile liberare l'idea di proiezione dalla concezione funzionale attribuitale nell'ambito della storia e della teoria delle arti – *la proiezione di* – e valorizzare la capacità della luce di configurare ambienti e forme dell'esperienza (Bruno 2022).

Interessarsi alla gibigiana è dunque un'occasione per intrecciare gli studi sulle arti e sui media con le scienze umane ambientali. Le forme cangianti proiettate sulle superfici che costeggiano un corso d'acqua possono essere considerate in quanto espressione di un "medium elementale": un incrocio di diversi fattori che siamo soliti chiamare "naturali" e che "si trovano alla base, data per scontata, delle nostre abitudini e del nostro habitat" (Peters 2015, 1). Oppure, sempre concependo la gibigiana in quanto manifestazione dell'interazione di diversi attori umani e non-umani, possiamo parlare di una "mediazione radicale" (Grusin 2017 [2015]), che si rende visibile in spazi urbani ed extraurbani.

Come cercherò di far emergere nelle prossime pagine, la gibigiana è un evento di confine – tra fisica, biologia, percezione e immaginazione – che trasforma la luce in spettacolo e il movimento in coreografia impersonale. Ma essa è anche, continuamente – nel suo darsi sempre e comunque secondo le sue logiche, a partire da un'ampia gamma di variabili, secondo i suoi orari, in condizione di gratuità – una messa in discussione dell'idea stessa di spettacolo, così come di quelle di autore, attore, spettatore, dispositivo e proiezionista. Quello che propongo non è una storia e neppure una teoria compiuta. Si tratta piuttosto di una raccolta di appunti,

2 | Giovanni Migliara, *Via Fatebenefratelli a Milano*, circa 1820, collezione privata.

riflessioni, digressioni; possibili, snodi di un progetto che potrebbe prendere forma e del quale mi limito, in questa sede, ad avanzare l'ipotesi.

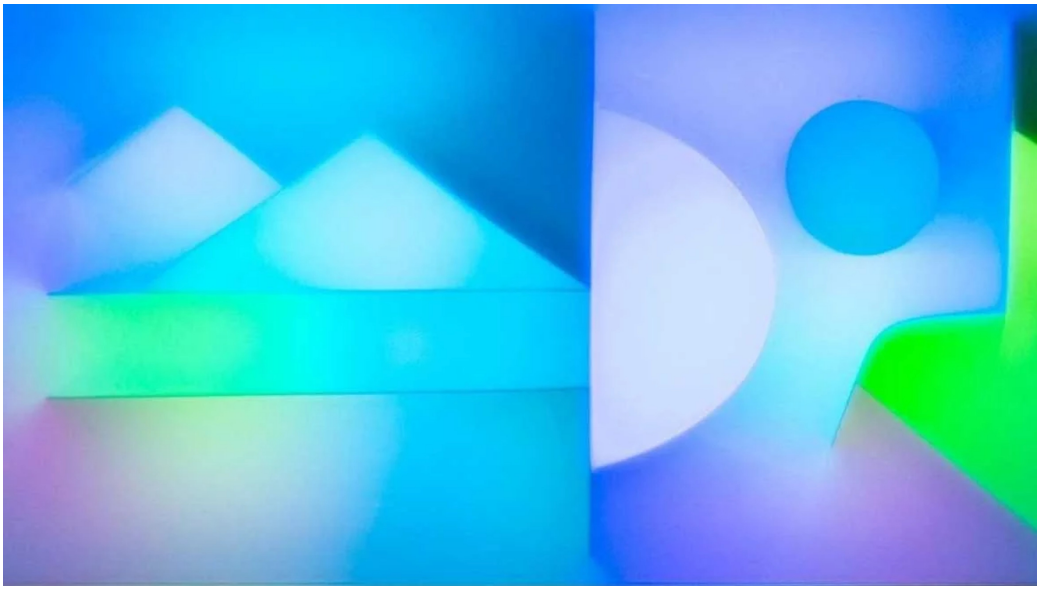
Sciacquare i panni nei Navigli

Non si può dire che Alessandro Manzoni non avesse occhio per il paesaggio. Basti citare a memoria l'incipit dei *Promessi sposi*, con "Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno" (Manzoni 1985 [1840-1842], 5) e ci introduce in un mondo dove l'ambiente può benissimo essere il soggetto di una frase, nonché agire, in termini estetici ma anche biologici, sociali e politici. A tal proposito ricordiamo le descrizioni del morbo in quanto indiscusso protagonista di una storia nella quale, appunto, "La peste che il tribunale della sanità aveva temuto che potesse entrar con le bande alemanne nel Milanese, c'era entrata davvero, come è noto; ed è noto parimenti che non si fermò qui, ma invase e spopolò una buona parte d'Italia" (Id., 551). E, dunque, la conclusione del romanzo, dove la fine dell'epidemia coincide con "una grandine di goccioloni radi e impetuosi, che, battendo e risaltando sulla strada bianca e arida, sollevavano un minuto polverìo; in un momento, diventaron fitti; e prima che [Renzo] arrivasse alla viottola, la veniva giù a secchie" (Id., 674).

Non è il caso di stupirsi se una delle prime attestazioni della parola gibigiana ricorre proprio in una delle poesie giovanili di Manzoni: "Del sole il puro raggio / rotto dall'onda impura, / sulle vetuste mura / gibigiando va" (Manzoni [1830] 2002, 530-531). Attorno a questa occorrenza del termine si sono generate una serie di interpretazioni e leggende, fino all'ipotesi che "gibigiana" non sia altro che un falso toscanismo, frutto di un gioco tra amici letterati. Secondo tale ipotesi, un giorno, mentre stava passeggiando per i canali milanesi in compagnia di Guglielmo Libri, Manzoni avrebbe domandato "come si dicesse Gibigiana (il guizzare, il balenare del sole riflesso), e il Libri che non lo sapeva, ma non voleva parere di non saperlo, rispose: 'Gibigiana'!" (Petrocchi, cit. in Manzoni 2002, 530). Un'altra ipotesi vede invece Manzoni chiedere al genero Giovan Battista Giorgini se fosse possibile identificare un equivalente toscano del lombardo gibigiana, "ma né io [Giorgini] né il Giusti, che era pure con noi, si poté contentarlo. Ricevuta la vostra lettera scrissi al Del Lungo (pezzo grosso della Crusca) domandandogli se avesse qualcosa da proporre. Mi rispose […]: 'Ho cercato in città e fuori, ma inutilmente; *tremolìo*, *luccichìo*, *balenìo*, e che so io… tutte voci generiche e descrittive del tremulum lumen, che mostrano vergine e speciale di propria significazione la cosa'. Fatto questo non tanto infrequente nel nostro benedetto toscano, del quale fatto sarebbe lungo e fuori di posto voler indagare qui le ragioni" (Scherillo e Gallavresi 1923, 268).

Se, come accennerò tra poco, nelle opere poetiche di Carlo Porta e nel teatro di Carlo Bertolazzi il termine tenderà ad assumere una valenza metaforica, in riferimento a soggetti che esibiscono un'eleganza vistosa, Manzoni coglie il carattere metonimico di un fenomeno fisico, tra proiezione luminosa e attrazione percettiva. Si tratta di una sensibilità ambientale per la quale – contro l'aneddoto del falso toscanismo e i tentativi di toscanizzazione – non occorreva neppure "risciacquare i panni in Arno". Se per scrivere in una lingua letteraria poteva essere opportuno orientarsi a Firenze, per cogliere il dinamismo ambientale è proprio alla pittura di paesaggio lombarda e alla "tradizione del colore" lombardo-veneta, opposta – da Giorgio Vasari (1568, 58-65) a Federico Zeri (1976, 53-214) – alla scuola fiorentina del disegno, che occorreva guardare. Non è tanto in Arno, quanto nell'alveo più ristretto dei Navigli che diventa dunque possibile incontrare quei riflessi, sfuggenti e mutevoli, che spingono le cose fuori di sé, nell'immagine.

Mentre Manzoni scrive, pittori come Giuseppe Canella, Carlo Bossoli e Giovanni Migliara [Fig. 2] sono impegnati a raffigurare la luce lombarda e il rapporto tra l'aria, l'acqua e la terra (Rebora 2019; Chiodini 2022). Ma, pur indagando la possibilità di rappresentare il paesaggio milanese in diversi momenti del giorno, raramente si soffermano sui giochi di luce. Ancor più dei pittori, la forza di Manzoni è quella di scomporre il fenomeno fisico, identificando il rapporto tra la "purezza" geometrica dei raggi, l'"impurità" del moto ondoso e il divenire schermo delle "vetuste mura". Manzoni riconcepisce dunque il sostantivo come un verbo. Non semplicemente un verbo, ma un gerundio, espressione di un fenomeno in corso. È un gesto, una danza impersonale. "Gibigianando" è immagine-movimento.



3| Brian Eno, *Gibigiane*, 18/04 – 10/07/2024, @Brian Eno @GMR, Galleria Michela Rizzo, Venezia.

Proiezione e informazione

La gibigiana non è affare esclusivo di poeti e pittori. Il rischio di fraintendimenti è forte, perché sebbene appaia come una danza di luce, in realtà interagisce con un ambiente, ne deriva rivelandolo. Per riprendere un'espressione di James Gibson (1999), potremmo dire che essa costituisce un caso esemplare di "ottica ecologica", ovvero un fenomeno percettivo che deriva da un processo di interazione ambientale. Come accennato poco sopra, il dinamismo della gibigiana è determinato dal fatto che la superficie riflettente non è né omogenea né statica, ma è composta da microstrutture in movimento che deviano il percorso della luce in modo imprevedibile; di conseguenza, l'immagine che si forma è instabile.

A un primo sguardo, la gibigiana può sembrare del tutto priva di significato, come un disordine di punti luminosi sparsi, senza una trama. Qualcosa di simile all'"effetto neve" che compariva nei vecchi televisori a tubo catodico, quando il segnale era assente o fortemente disturbato. Eppure, una volta proiettato e visualizzato, anche un fenomeno caotico si caratterizza per una dialettica tra entropia e ridondanza (Shannon e Weaver 2024 [1948]). Se pensata attraverso gli strumenti della teoria dell'informazione, la gibigiana non è solo un gioco di luce ma la trasmissione e visualizzazione di una serie di dati. Quel movimento continuo, quello zampillio, fornisce informazioni preziose sull'ambiente che lo produce. L'immagine è infatti espressione delle condizioni della superficie riflettente e dell'ambiente circostante, evidenziando come il caos percepito possa essere una forma di ordine complesso. Il rapporto tra luci e ombre, l'intensità e la distribuzione spaziale lungo quello che chiamiamo schermo di proiezione possono rivelare, ad esempio, il momento del giorno, le condizioni meteorologiche, la potenza dell'on-

4 | Giorgio Pàstina, *Vanità o La Gibigianna*, fotobusta, 1947.

da, le condizioni di marea, l'ampiezza del bacino, etc. In poche parole, siamo come di fronte a un discorso di luce, fatto dalla proiezione, sul contesto in cui si staglia e dal quale si ingenera.

La gibigiana ha insomma il carattere di una continua, imprevedibile, sperimentazione visiva che la rende assimilabile a una forma di "arte generativa" (Galanter 2003). Non è forse un caso se progetti artistici più o meno recenti – da Pinot Gallizio a Brian Eno [Fig. 3] – ne hanno tratto esplicitamente ispirazione. Ma la gibigiana è anche un permanente notiziario che ci informa su come funziona essa stessa e su ciò che le sta attorno. Ci invita a ragionare sul carattere al contempo informativo e spettacolare, semplice e complesso, mainstream e sperimentale, naturale e costruito di qualsiasi fenomeno ambientale. Essa è l'immagine associata a un determinato ambiente, ovvero la proiezione di un sistema di relazioni. Osservarla significa fare i conti con un assemblaggio di dinamiche fisiche e fenomeni biologici, pratiche sociali...

Questioni di genere

Stando alle indagini etimologiche sopra citate, la gibigiana richiamerebbe Diana, la dea della caccia e della natura, espressione di una femminilità selvaggia, potente, indipendente. Questo possibile legame con il mito fa dunque emergere un'immagine di femminilità esuberante,

da qualcuno avvertita come minacciosa, bisognosa di contenimento. Siamo di fronte al carattere metaforico del termine, affermatosi già nelle forme d'uso comune e dunque nelle opere di Porta e Bertolazzi. Siamo dunque di fronte alla possibilità di riflettere criticamente sulle implicazioni morali e di genere legate all'uso di questo termine, spingendo la gibigiana oltre la metafora, nel recupero della metonimia.

Da un lato abbiamo un utilizzo del termine in riferimento all'idea di vistosità e preziosità degli oggetti personali, è una questione di apparenza sociale: "Adess che l'è bell lenc, la soa passion, / oltra quella, s'intend, de spassass via, / l'è de andà intorno a fà tutt i fonzion / per drovà el pastoral e la bosia, / e per fà adoss ai picch la gibigianna / con quell topazz in did largh ona spanna" (Porta 1921 [1820], 178). La connotazione di genere della gibigiana è dunque centrale nell'opera di Bertolazzi, dove la protagonista è costretta a ad ammettere la propria vanità e pentirsene di fronte al compagno: "per vess perdonada de ti, e ti te me perdonaret, el soo, perchè ti, poer vece, ti te see bon davvera, ti che te gli'ee avuu on tort sol, e Tè quell de vemm minga coppada subit, dopo el primm dì che te m'ee conossuu... (*con rimpianto*) Mi sont stada ona stupida, me sont lassada mena via d'i alter" (Bertolazzi 1898, 112). Questa tendenza si rende quantomai esplicita nel film *Vanità* (1947) di Giorgio Pàstina [Fig. 4], anche noto come *La gibigianna*, adattamento dall'opera di Bertolazzi: un melodramma in cui la protagonista Bianca, una giovane sarta nella Milano dell'Ottocento, tenta un'ascesa sociale sfruttando la propria bellezza, ma finisce a lavorare per strada come una "lucciola". Il suo destino si compie incontrando la lama del coltello di Enrico: l'unico uomo che l'aveva amata veramente e che si era sentito ferito dalle sue sfrenate ambizioni. La figura di Bianca, "la gibigianna", coincide qui con una proiezione del desiderio e della morale di Enrico. Laddove fa scarto, laddove rivendica un'autonomia e un diritto al controllo del proprio apparire, si apre un destino di morte, alleviato dalla possibilità di un pentimento e di un sacramento, in extremis. All'interno di questa narrazione, il fascino della gibigiana non è che un effetto dello sguardo maschile in quanto pretesa di controllo e sanzione.

D'altro canto, la gibigiana è espressione di un potenziale emancipativo, è un dinamismo transindividuale. In questa chiave, essa travalica ogni aspettativa e metro di giudizio. Sempre in corso, come un gerundio, sempre cangiante, essa incarna l'idea stessa di differenza. La figura della Diana-gibigiana entra in risonanza con l'Aby Warburg degli studi sulla "Ninfa fiorentina" (Warburg 1966 [1893], 3-58), laddove lo studioso si interroga sulla sopravvivenza – sotto molteplici spoglie – di una figura femminile, dotata di "accessori in movimento" (*bewegtes Beiwerk*). Ma il carattere al contempo metonimico e metaforico, ambientale e antropomorfo, della gibigiana si lega anche alle riflessioni proposte da Georges Didi-Huberman nel suo *Ninfa fluida*. Qui la pittura di Sandro Botticelli viene indagata in quanto punto di intreccio tra una componente psichica e una atmosferica: "una psicopatologia delle turbe del desiderio doveva dunque necessariamente procedere di pari passo con una fisica delle turbolenze meteorologiche: perché Warburg vedeva bene, nella pittura di Botticelli, che l'affetto usciva dal suo soggetto e si spostava come un vento trasformandosi in una sorta di esteriorità atmosferi-

5 | Luchino Visconti, *Le notti bianche* (1957), fotogramma.

ca. E perché, reciprocamente, l'aria di un paesaggio poteva di ventare patetica, tormentata, sintomale, viscerale" (Didi-Huberman 2019 [2015], 98). Se la riflessione di Didi-Huberman si spinge oltre il corpus di analisi warburghiano, contemplando opere, film e immagini contemporanee, il suo discorso resta pur circoscritto alle forme dell'esperienza artistica, senza aperture agli spontanei giochi di luce che si ritrovano in prossimità dei corsi d'acqua.

Come la Ninfa fiorentina, come una Ninfa fluida, la gibigiana non coincide con una figura iconograficamente stabile, ma è – fuor di metafora – scossa dagli agenti atmosferici. È un'immagine che vibra o, meglio, è l'immagine di un vibrare. Per coglierne il potenziale occorre senz'altro una "scienza senza nome" (Agamben 1975), capace però in questo caso di intrecciare anche i campi della fisica, della biologia, della meteorologia.

A San Pietroburgo, oppure a Livorno

Chi frequenta i set cinematografici conosce bene il termine gibigiana. Ma non lo usa per riferirsi al riflesso della luce sull'acqua e neppure a una figura particolarmente appariscente o vanitosa. In quel contesto, gibigiana è il nome di un supporto e di una tecnica. Per chi lavora con la luce, è uno strumento drammaturgico che contribuisce alla modellazione dei volumi delle figure e dello spazio scenico.

Si potrebbe ripensare l'intera storia del cinema come una storia di gibigiana: gli effetti luministici che, di volta in volta, danno forma all'inquadratura e rendono la particolare atmosfera di una sequenza o di un intero film. Ci accontentiamo di *Le notti bianche* (1957) di Luchino Visconti [Fig. 5], ispirato all'omonimo racconto di Fëdor Dostoevskij; un film in cui la fotografia è stata preparata "come una sceneggiatura. Infatti Visconti affermò che essa giocava nel film

il ruolo di protagonista" (dichiarazione di Giuseppe Rotunno cit. in Rondolino 2003, 378). Siamo nella seconda parte della storia. Mario e Natalia condividono passeggiate e confidenze, in una dinamica fatta di attrazione e rinuncia, simulazione e dissimulazione. In un paesaggio trasfigurato dai bagliori che si proiettano sulle facciate dei palazzi, mai così intensi, i due si abbandonano a un sogno condiviso. D'improvviso irrompe la neve, in quanto fenomeno atmosferico e forma massima di sublimazione scenografica di uno stato emotivo. Ma il ritorno di un amore passato rompe l'incanto. Mario rimane solo. Per chi osserva il film, d'improvviso, viene meno una certa atmosfera.

Di fatto girata a Cinecittà, la scena è ambientata nel quartiere Venezia di Livorno, che a sua volta riloca la San Pietroburgo di Dostoevskij. Nell'umidità della notte, i riflessi si moltiplicano, animando un paesaggio che, come i protagonisti stessi, sembra oscillare tra desiderio e attesa. Gibigiana non è in questo caso il personaggio femminile, considerato nel suo carattere più o meno appariscente o esuberante. Gibigiana è la visualizzazione – come per distacco e proiezione nello spazio pubblico – di una mutazione di stato, come una febbre che attraversa Mario e Natalia. Contro la disparità tra i generi, che struttura l'accezione metaforica del termine, in questo caso la gibigiana riguarda e spinge fuori di sé entrambi i personaggi. La vibrazione luminosa si prolunga e, in un certo senso, si trivializza nello spettacolo della neve. Tali condizioni ambientali introducono dunque un sottile senso di inquietudine e di precarietà. È il paradosso stesso delle idee di apertura e di differenza: nel momento stesso della sua affermazione, ogni riflesso, ogni fiocco, si dissolve o sfuma nel successivo.
Ma la gibigiana non riguarda soltanto i personaggi del film e il loro stato emotivo. Ad essere in gioco è qualcosa di più vasto, quantomeno dal punto di vista spaziale. La sua stessa presenza, sulle superfici dei palazzi, sembra mettere in crisi la separazione tra realtà e spettacolo, tra spazio della città e spazio cinematografico. Nel gioco della gibigiana si verifica un duplice movimento: da un lato il realismo dello spazio urbano di ambientazione tende a essere neutralizzato e sospinto verso la realtà del set e i suoi effetti speciali; dall'altro, lo spazio chiuso del set esce di sé, per mezzo di quegli stessi effetti speciali, ovvero di scelte compositive che assegnano alla luce il ruolo di protagonista.

Come si legge sui libri di storia del cinema, *Le notti bianche* è ambientato a Livorno e, più precisamente, nel quartiere Venezia di Livorno. Ma la verità è che la tecnica della gibigiana magnifica la condizione "utopica" di un quartiere che, del resto, si chiama con il nome di un'altra città: uno spazio, un set, dove Livorno non è più Livorno, né San Pietroburgo, né nessun altro luogo.

Learning from The Venetian

Chi visita il The Venetian di Las Vegas [Fig. 6] si trova in un ambiente dove ogni dettaglio è concepito per ammantare. All'interno dell'hotel, nel groviglio di gallerie, si passa tra canali e piazze, con gondole e gondolieri che cantano sotto cieli di un blu dipinto di blu. Cercando una boccata d'aria che sa di deserto, verso l'esterno, si raggiunge una vasta spianata con una ri-

6 | The Venetian a Las Vegas, 2024, foto dell'autore.

produzione monumentale di Palazzo Ducale, Rialto e Campanile di San Marco in scala 1:2. Fin dalla sua inaugurazione, alla fine del secolo scorso, il The Venetian è stato identificato come emblema di una concezione simulacrale dello spazio urbano, nonché riduzione di una città dalla storia millenaria in un brand commerciale (Scheppe 2009, 1236-1245).

Siamo lungo la principale strada di Las Vegas: the Strip, che corre in mezzo a hotel a tema, casinò e continue attrazioni. Sotto uno dei ponti che collegano il The Venetian alla strada, subito prima delle automobili e sopra il fluire delle gondole a motore elettrico, si percepisce un'altra stranezza, quasi una contraddizione. Non sono gli improbabili gondolieri a catturare lo sguardo, ma una serie di riflessi di luce: una gibigiana, anch'essa concepita come l'ennesimo effetto di realtà, come un gioco con i limiti dell'idea stessa di copia, come un ulteriore "effetto Venezia". Se, come sostengono Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour nel loro celebre studio (1985 [1972]), Las Vegas ha molto da insegnare a chi si occupa di architettura, urbanistica e media, cosa è mai possibile imparare dal The Venetian? Si può forse associare questo gioco di luce che dinamizza il sistema di ponti e canali, a ridosso della strada, alle riflessioni sulla funzione e i significati delle insegne che caratterizzano il paesaggio di Las Vegas (Venturi, Scott Brown, Izenour [1972] 1985, 44-60)? È dunque il caso di annoverare anche questa particolare effetto luminoso nella rivalutazione della componente decorativa e spettacolare di quella città? Che cosa ci può dire, insomma, questa "gibigiana meccanica" di tutte le altre gibigiane che si trovano in prossimità di qualsiasi corso d'acqua?

Quella che si riflette sotto i ponti del The Venetian, a Las Vegas, non è in fondo una gibigiana meno vera delle altre. Anche nella città di Venezia, quella "originale", anche sul Naviglio Pavese, essa è in molti casi l'effetto di una luce artificiale – un lampione, un neon, i fari di un'auto o di un vaporetto – e non dei raggi del sole. Che si tratti delle "vetuste mura" o di un'architettura moderna o postmoderna, essa tende in ogni caso a proiettarsi su una superficie verticale. Naturale o artificiale che sia, un riflesso luminoso non è mai, per sua natura, né autentico né falso. Né sembra particolarmente promettente l'idea di mettersi a girare per il mondo distinguendo gibigiane buone e gibigiane cattive. Il modo migliore per riflettere su un gioco di proiezioni siffatto sembra essere quello di superare ogni dualismo.

Per quanto possa risultare provocatorio, imparare dal The Venetian significa provare a realizzare il fatto che la gibigiana oscilla sempre tra negazione ed esaltazione spettacolare, caso e intenzionalità, realtà e artificio. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, riguardante le atmosfere cinematografiche, la gibigiana mette in crisi la rigida separazione tra le nozioni di location, spazio di ambientazione e spazio del set. Ed è forse per questo motivo che essa porta sempre con sé qualcosa di "pittoresco": affascinante e tipico, ma anche potenzialmente eccessivo, ridondante, lezioso, ai limiti dell'inautentico.

In Laguna

Tornare a Venezia dopo essere passati dalla Milano di Manzoni al rapporto tra arte, rumore e informazione, dalla San Pietroburgo di Dostoevskij alla Livorno di Visconti, fino al The Venetian di Las Vegas, significa cercare di comprendere le funzioni e i significati della gibigiana in un contesto del tutto particolare.

Cercare la gibigiana a Venezia significa prima di tutto fare i conti con visitatori, spettatori e turisti assembrati dovunque. Cercarla significa confrontarsi con una serie di cliché riguardanti la Serenissima: effetto diretto di un progetto urbano che si specchia nella propria immagine; effetto di ritorno dell'affermazione del suo mito su scala globale. Ma cercare la gibigiana a Venezia è anche e soprattutto fare i conti con una programmazione di eventi artistici e culturali che si distribuisce lungo l'intero corso dell'anno, tra gallerie pubbliche e private, università, Biennale architettura, cinema, eccetera. È dunque possibile fare posto alla gibigiana tra i tanti media e le immagini, vecchie nuove, che caratterizzano il paesaggio veneziano? E che tipo di contenuto, quali forme, sembra poter assumere nello scenario contemporaneo?

Da John Ruskin (1987 [1851-1853]) a Judith e Walter Munch (1972, 415-442), fino ai più recenti studi e pamphlet, Venezia è stata descritta come sito di lento o accelerato deterioramento del patrimonio storico-artistico, a causa di condizioni ambientali del tutto eccezionali, nonché di processi storico-sociali e scelte politiche. Se Ruskin ha studiato e, in questo modo, cercato di salvare ciò che è soggetto a scomparire, i Munch hanno proposto l'idea di concepire e riconcepire Venezia come un ologramma, registrando ciò che essa è o, quantomeno, ciò che

7 | La gibigiana sulle pareti delle Gaggiandre dell'Arsenale di Venezia, durante la sessantesima Esposizione internazionale d'arte di Venezia, 2024, foto dell'autore.

appare. L'affermazione della nozione di Antropocene e la consapevolezza delle conseguenze del riscaldamento globale non fanno altro che rilanciare un'ossessione di medio e lungo periodo: "salvare Venezia", ricorrendo a diverse ipotesi progettuali (Fabian e Centis 2022), finanche considerando la possibilità di una cristallizzazione, che ridurrebbe lo scarto con il The Venetian.

Si tratta di questioni imprescindibili, alle quali pure i programmi curatoriali delle Biennali degli ultimi anni hanno cercato di rispondere, confrontandosi con l'impatto del riscaldamento globale e assumendo in modo esplicito un approccio ecocritico. Ma, ben al di là delle opere in mostra nello spazio delle Corderie o nei padiglioni nazionali, chi visita l'Arsenale di Venezia [Fig. 7] non può fare a meno di ammirare l'enorme, estemporaneo, generativo, gioco di luce sulle pareti delle Gaggiandre, che mette in connessione, e sintetizza in immagine, fattori ambientali eterogenei. Di fronte a una manifestazione tanto spettacolare quanto estemporanea, di fronte a un fenomeno locale, situato, nel cuore di uno dei programmi artistici più influenti su scala globale, si offre dunque l'occasione per un ultimo affondo.

Rispetto alle diverse forme di scrittura, verbale o ologrammatica, mirate a salvare Venezia

ipostatizzando il suo essere immagine, la gibigiana è tanto autonoma quanto effimera. A differenza di un'installazione multimediale, a differenza di un'immagine cinematografica, la gibigiana non ha un archivio né un'istituzione – Presidenza o Magistrato – che la possa gestire. Più delle pellicole di nitrato di cellulosa, più di qualsiasi altro supporto, la gibigiana è al contempo effetto delle increspature dell'acqua e gioco di fuoco. È apparizione e immediata scomparsa.

Senza la pretesa di entrare in concorrenza con le poche sale o con i diversi festival presenti in Laguna, la gibigiana è come una forma di cinema che propone un'esperienza radicale: si ingenera in profondità, ovvero laddove immediatezza e mediazione, realtà e spettacolo, smettono di opporsi l'un l'altro. Inutile pensare di programmarla o patrimonializzarla. L'unico modo per prendersene cura è cercare di comprendere le condizioni fisiche e biologiche alle quali si lega, le dinamiche ambientali alle quali è associata.

Riferimenti bibliografici

Agamben 1975
G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Settanta" (1975), 11-17.

Bachelard [1957] 1975
G. Bachelard, *La poetica dello spazio* [*La poétique de l'espace*, 1957], Bari 1975.

Bachelard [1961] 1996
G. Bachelard, *La fiamma di una candela* [*La flamme d'une chandelle*, 1961], Milano, 1996.

Bertolazzi 1898
C. Bertolazzi, *La Gibigianna. Commedia in quattro atti*, Milano 1898.

Bruno 2022
G. Bruno, *Atmospheres of Projection: Environmentality in Art and Screen Media*, Chicago 2022.

Chiodini 2022
E. Chiodini, M*ilano. Da romantica a scapigliata*, Trento 2022.

Damisch [1972] 1984
H. Damisch, *La teoria della nuvola. Per una storia della pittura* [*Théorie du |nuage|*, 1972], Torino 1984.

Damisch 1998
H. Damisch, Denis Hollier, Rosalind Krauss, and Hal Foster, *A Conversation with Hubert Damisch*, "October", 85, (1998), 3-17.

Didi-Huberman [2015] 2019
G. Didi-Huberman, *Ninfa fluida* [*Ninfa fluida: essai sur le drapé-desir*, 2015], Milano 2019.

Fabian, Centis 2022
C. Fabian, S. Centis, *The Lake of Venice. A scenario for Venice and its lagoon*, Conegliano 2022.

Galanter 2016
P. Galanter, *Generative Art Theory*, in C. Paul (a cura di), *A Companion to Digital Art*, Hoboken 2016, 146-180.

Gibson [1979] 1999
J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* [*The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979], Milano 1999.

Grusin [2015] 2017
R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali* [*Radical mediation*, "Critical Inquiry", 42, 1 (2015), 124-148] Cosenza 2017, 221-267.

Manzoni [1840-1842] 1985
A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Milano 1985.

Manzoni [1830] 2002
A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di V. Boggione, Torino 2002.

Munch, Munk 1972
J. Munch, W. Munk, *Venice Hologram,* "Proceedings of the American Philosophical Society", 116, 5 (1972), 415-442.

Paoli 2018
M. Paoli, *Origine di 'gibigiana'*, "Italiano digitale", IV, 1 (2018), 77-79.

Peters 2015
J.D. Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015.

Pierantoni 1986
R. Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino 1986.

Pierantoni 2003
R. Pierantoni, *Vortici, atomi e sirene. Immagini e forme del pensiero esatto*, Milano 2003.

Porta [1820] 1921
A. Porta, *Poesie milanesi*, Milano 1921.

Rebora 2019
S. Rebora, *Giorgio Migliara. Viaggio in Italia*, Milano 2019

Rondolino 2003
G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino 2003.

Ruskin [1851-1853] 1987
J. Ruskin, *Le pietre di Venezia* [*The Stones of Venice*, 1851-1853], Milano 1982.

Scherillo, Gallavresi 1923
M. Scherillo, G. Gallavresi (a cura di), *Manzoni intimo*, Milano 1923.

Scheppe 2009
W. Scheppe, *Iuav Class on Politics of Representation, Migropolis: Venice/Atlas of Global Situation*, Ostfildern 2009.

Shannon, Weaver 1948
C.E. Shannon, W.W. Weaver, *La teoria matematica delle comunicazioni* [*A Mathematical Theory of Communication*, "Bell System Technical Journal", 27 (1948), 379-423], Milano 2024.

Venturi, Scott Brown, Izenour [1972] 1985
R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparando da Las Vegas* [*Learning from Las Vegas*, 1972], Venezia 1985.

Vasari 1568
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1550], Torino 1991.

Zeri 1976
F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia*, in *Storia d'Italia*. Vol. 6. Atlante, Torino 1976.

Warburg [1893] 1966
A. Warburg, *La 'Nascita di Venere' e la 'Primavera' di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* [Sandro Botticellis [*"Geburt der Venus" und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Heidelberg, 1892], in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze 1966, 1-58.

English abstract

Have you ever seen the "gibigiana"? It is a peculiar play of light, commonly found in Venice and other cities built on water, whereby the reflection of light on the canals projects abstract, moving images onto nearby surfaces. Beyond any scientific description, the gibigiana does not match a mathematical formula. It immediately invites other perspectives. In this article I examine the gibigiana as a "theoretical object" in order to explore the relationship between media and the environment. Instead of offering a fully developed theory, I sketch an open-ended reflection on this phenomenon. My working hypothesis considers the gibigiana as a boundary event—where physics, biology, perception, and imagination meet and challenge one other.

keywords | Venice; Gibigiana; Art; Media; Environment.

Cronache dall'acqua (granda)

Simona Arillotta

1 | Ila Bêka e Louise Lemoine, *Homo Urbanus Venetianus*, 2019, fotogramma dal film. Campo Santo Stefano durante l''acqua granda'.

È questa la mia ambizione.
Se finisco fuori strada, è perché qui succede continuamente,
con tante strade fatte d'acqua.
Da queste pagine, in altre parole, potrà non venir fuori un racconto,
una storia, bensì il fluire di un'acqua limacciosa "nella stagione sbagliata dell'anno".
A volte appare azzurra, a volte grigia o bruna; invariabilmente è fredda e non potabile.
Il motivo per cui mi ingegno a filtrarla è che contiene tanti riflessi, tra i quali il mio.
Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*

In principio era il *caìgo*, la densa nebbia invernale che ciclicamente avvolge Venezia trasformando la città in un luogo sospeso, uno spazio in cui le forme perdono la loro definizione e il confine tra gli edifici si slabbra, diventa incerto. Passano pochi minuti ed ecco il suono delle sirene: prima il segnale d'allarme, poi le note che indicano il livello di emergenza – in questo caso quattro, il massimo. Infine, ecco l'acqua che lentamente inizia a coprire la città: si appropria di calli e *sotopòrteghi*, occupa campi e campielli; San Giacomo dall'Orio, poi chi filma

inquadra il mercato di Rialto. La marea cancella i contorni tra le fondamenta e i rii: sommersa la pietra d'Istria diventa impossibile stabilire dove finisce il canale e dove comincia la riva. Da questo momento, la città è un'immensa distesa d'acqua.

Quelli appena descritti sono i primissimi minuti di *Homo Urbanus Venetianus* (2019), l'ultimo capitolo di *Homo Urbanus*, una "odissea cinematografica" realizzata dagli architetti/registi Ila Bêka e Louise Lemoine [Fig. 1]. Nato come progetto commissionato dalla Biennale Agora di Bordeaux nel 2017, *Homo Urbanus* è una serie composta da dieci film, ognuno dei quali girato in una differente metropoli (Rabat, Bogotà, Seoul, San Pietroburgo, Napoli, Tokyo, Doha, Shanghai, Kyoto, Venezia) e che, quasi a voler aggiungere un tassello alla classificazione linneana della specie, interroga il modo in cui le città definiscono oggi l'essere umano, ovvero come i corpi interagiscono con lo spazio urbano in un costante gioco di adattamento reciproco, e in cui lo sviluppo della narrazione è determinato dalla natura della città, dalla topografia del territorio. Un'operazione che sembra seguire la via maestra tracciata dal neorealismo, che muove nella direzione di un pedinamento "zavattiniano" del reale, ovvero di "quell'incontro non predeterminato tra il soggetto e l'oggetto, tra l'io e gli altri, che si svolge in sede di ripresa, attraverso il *contatto* diretto con le cose e le persone instaurato dalla macchina da presa" (Parigi 2014, 276). Non un rispecchiamento del mondo, insomma, né la messa in atto di uno *script* precedentemente negoziato: quella restituitaci da Bêka e Lemoine è l'esperienza di un quotidiano che si produce a partire da chi osserva camera a mano, in una prossimità spaziale e temporale tra chi filma e chi viene filmato, e in cui il punto di vista enuncia punti di vita, esistenze che trascorrono sullo schermo davanti ai nostri occhi. Se questo è vero per i diversi "atti" che compongono *Homo Urbanus*, nel filmare Venezia tuttavia qualcosa accade, meglio: eccede. È l'evento dell''acqua granda', la mareggiata che nel novembre del 2019 ha sommerso la città raggiungendo il livello di 187 cm, un fenomeno meteorologico eccezionale secondo solo al disastro del 4 novembre 1966, data in cui la marea raggiunse il livello di 194 cm sul medio mare. Così, *Homo Urbanus Venetianus* finisce per segnare uno scarto tra ciò che è stato girato prima e ciò che, invece, viene filmato a Venezia: come ri-pensare infatti una poetica dell'ordinario davanti allo squilibrio straordinario generato dalla potenza degli elementi? Come formalizzare, insomma, una natura eccedente, letteralmente impossibile da contenere?

Nato con l'obiettivo di filmare la vita di Venezia e dei suoi abitanti, *Homo Urbanus Venetianus* diventa, nel suo farsi, altro da sé. Il film è certamente un'importante testimonianza di uno tra gli eventi più tragici che si siano abbattuti sulla città lagunare. E tuttavia, obiettivo di questo saggio non vuole solo essere quello di interrogare il modo in cui le immagini realizzate da Bêka e Lemoine si sono fatte carico del racconto di quei giorni. Davanti all'acqua che avanza, di fronte alla marea che inonda il profilmico è necessario fare un passo indietro e tornare per prima cosa a quel farsi "altro da sé" che è soprattutto l'esito di una omologia strutturale con i fenomeni organici della natura, un accordarsi della forma filmica agli eventi naturali colti nel loro essere altro, "fuori" appunto dallo stato abituale delle cose. È necessario, insomma, volgere prima di tutto lo sguardo verso quella non indifferenza della natura[1], ossia guardare a quella disponibilità della materia del mondo ad accogliere il progetto dell'uomo e, ugualmen-

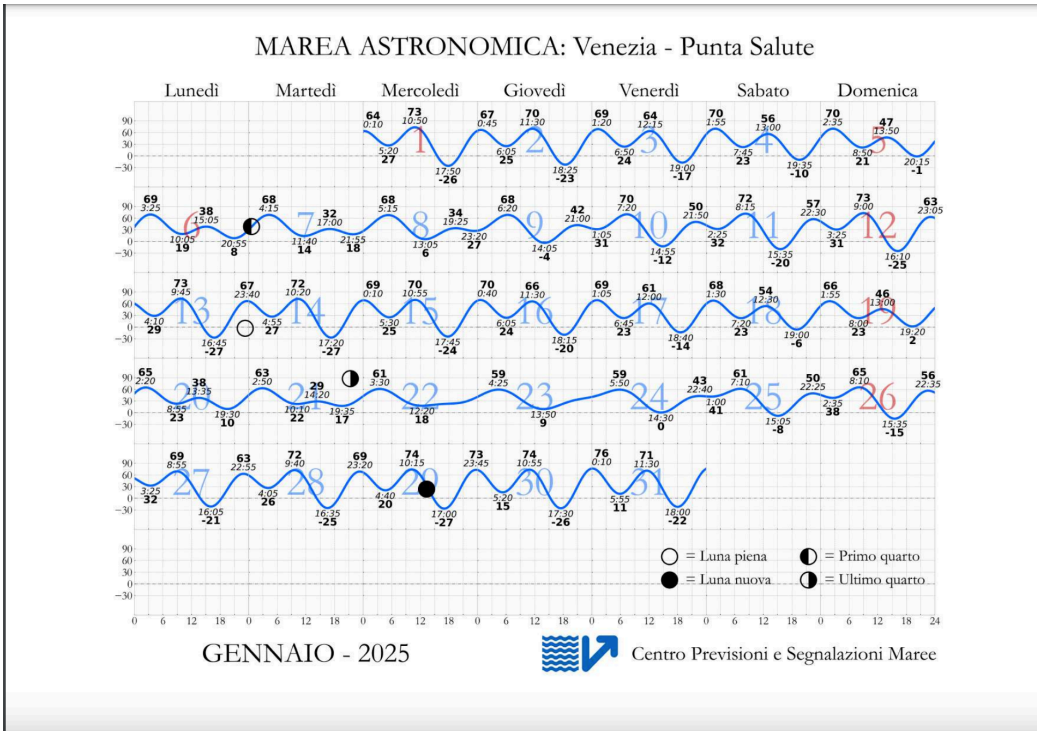
te, di in-formare il linguaggio cinematografico stesso. In questo senso, bisognerà allora partire da quell'acqua "limacciosa", salmastra, sulla quale la città è stata fondata "per volere della Divina Provvidenza"[2], e che deve essere considerata tanto nelle sue caratteristiche naturali, "elementali", quanto nella sua dimensione mediale, nel suo essere *medium* attivo. Prima di affrontare con maggiore precisione le implicazioni mediali degli elementi della natura (Peters, 2015), è opportuno però tornare un'ultima volta agli aspetti "estatici" del fenomeno dell'acqua alta, ovvero su quell'essere – appunto – fuori di sé dell'evento metereologico. Mi sembra infatti che proprio in quanto accadimento eccezionale, il fenomeno dell'alta marea si sia fatto portatore non solo di informazioni necessarie riguardo lo stato della salute della laguna, ma anche di quella che potremmo definire come una capacità – un'efficacia – "messianica" di immaginare una storia già a venire. Se, di fatto, gli eventi del 2019 si collocano all'interno di un orizzonte di riconoscibilità, sono già stati *premediati* (Grusin [2004] 2017) dal "media shock" dell''acqua granda' del 1966, mi sembra si possa avanzare l'ipotesi che il dramma del 2019 abbia aperto alla necessità di ripensare la grammatica stessa dell'immaginario della catastrofe. Di fronte a fenomeni come quelli che si sono abbattuti su Venezia nel novembre del 2019, insomma, possiamo davvero continuare a dire: era già tutto pre-visto?

Il medium *è* l'acqua

La marea astronomica è quell'evento causato dall'attrazione gravitazionale che i corpi celesti – il Sole e la Luna – esercitano sull'acqua. A Venezia, la marea descrive una curva di tipo prevalentemente semidiurno, con due massimi e due minimi nel corso delle 24 ore. Secondo il metodo dell'analisi armonica[3], la marea astronomica può essere calcolata come una sovrapposizione di oscillazioni sinusoidali; a Venezia sono sufficienti otto componenti armoniche per descrivere la marea astronomica con precisione con oscillazioni dell'ordine di 1 cm. Se alla marea astronomica si sommano condizioni meteorologiche sfavorevoli, allora è possibile che si verifichino eventi di alta marea eccezionale[4] [Fig. 2].

Essenzialmente anfibia, Venezia è la realizzazione del "sogno faustiano di trasformare l'acqua in terraferma" ma che, in quanto tale, è soprattutto frutto di un atto di *hybris*, la rottura di un patto ontologico: "Sicuramente la *hybris* può avere una funzione creativa e Venezia permane come il luminoso splendore di questo assunto. È innegabile, tuttavia, che l'instabilità di questo ibridismo produca nella città uno stato incombente di pericolo" (Iovino, 2016, 50).

Esito di un processo che ne ha fatto un complesso ibrido, Venezia è, dunque, presa nello stato di tensione tra ciò che è ipercostruito e, ugualmente, ipernaturale; la città, insomma, si dà nella forma di un vero e proprio 'assemblaggio', ovvero un sistema eterogeneo in cui convergono elementi naturali – è un insieme di terra e acqua, ma anche legno che permea la città – e di tecnologie che ne garantiscono la stabilità. Il sistema di canali che organizza l'acqua della laguna e che "innerva" la città pertiene alla dimensione "ipercostruita" di Venezia; ma in quanto infrastruttura, i canali sono di fatto un mezzo – un *milieu*[5] – che rende possibili spostamenti di merce, persone, informazioni. E ancora, se facciamo riferimento alle indicazioni del teorico dei media John Durham Peters e consideriamo le caratteristiche "mediali" degli elementi na-



2 | Grafico della marea astronomica con le previsioni per il mese di gennaio 2025.

turali, allora l'acqua non sarà solo l'elemento che caratterizza Venezia: di fatto, anche l'acqua è un *medium*. Certo, poiché nessun medium può avere senso se isolato dagli altri media (Peters 2016, 111), a rivelare la natura mediale dell'acqua è proprio l'interazione con l'ambiente che la circonda e la contiene – il sistema di canali, appunto, ma anche la barca, archetipo di ogni infrastruttura. Pensare Venezia in termini di *assemblage* – nel senso individuato in particolare da Francesco Casetti (Casetti 2015) – significa tuttavia non limitarsi a una descrizione stratigrafica dei diversi elementi – di media naturali e tecnologici – che compongono la città, ma provare a indagarne la loro ricombinazione a partire dalle pressioni di agenti esterni che richiedono un costante adattamento. Significa, insomma pensare l'assemblaggio-Venezia non come un sistema compatto, determinato, ma come un insieme aperto in continuo aggiustamento, e in cui gli elementi che lo compongono possono assumere delle funzioni a loro estranee. E in questo senso, proprio a partire da questo sistema mobile di relazioni, l'acqua non è semplicemente ciò che contraddistingue la città, ma è ciò che la in-forma, letteralmente ciò che ne garantisce la sopravvivenza e, ugualmente, ciò che permette la trasmissione di informazioni – metereologiche, ambientali, economiche, sociali. Ed è in questo duplice movimento – tra formazione e informazione – che deve essere interpretato il movimento delle maree: se è vero che l'innalzamento dell'acqua produce un necessario adattamento del tessuto urbano – il sistema di passerelle che garantisce la viabilità pedonale, solo per fare un

3 | La mareggiata invade i murazzi a Pellestrina, 4 novembre 1966.

esempio – il ritmo ciclico delle maree traccia la cadenza di un tempo sempre uguale, e dunque pre-vedibile. I veneziani hanno imparato a leggere il movimento dell'acqua, conoscono e comprendono le diverse fasi: marea entrante e marea uscente con un ritmo di sei ore – "sie ore la cala, sie ore la cresce". C'è tuttavia un punto di criticità: cosa succede quando questo patto di mutuo riconoscimento si interrompe?

Il 4 novembre 1966, lo abbiamo già ricordato, il livello dell'acqua ha raggiunto un picco di 194 cm sul medio mare: "Forse per la prima volta nella storia a noi più prossima di Venezia, la singolare e in fondo inconfessata fiducia dei veneziani nella loro città fu sul punto di incrinarsi" (Obici 1967, 11). Le fotografie di quei giorni ci restituiscono l'immagine di un disastro senza precedenti: ceduta la storica fortificazione voluta dalla Serenissima – i murazzi – l'acqua del mare ha sommerso Pellestrina, Malamocco, poi Sant'Erasmo – l'ultima sentinella – e senza ormai più ostacoli si è riversata sulla città, distruggendola [Fig. 3]. Se il racconto della stampa e dei telegiornali[6] del tempo ci riconsegna la visione di una città impreparata a fronteggiare la crisi, ciò che qui è interessante notare è come a venire meno sia stato l'intero sistema di trasmissione delle informazioni che abbiamo fin qui delineato: se è possibile identificare un impatto geofisico che ogni catastrofe produce sulle infrastrutture mediali – quello che Grusin definisce *aftershock* – nel caso di Venezia e dell''acqua granda' a prodursi è stata una vera e propria rottura di quel sistema di scambio di informazioni generato a partire dall'assemblaggio-laguna.

> Venezia, nel buio più completo, affrontava la sera attendendo le ore 18 – che avrebbero dovuto segnare il secondo e ultimo deflusso di quel giorno – come si attende una prova decisiva. Il dramma in corso, che negli stessi attimi stava sconvolgendo per altre vie altre città e paesi[7], a

> Venezia poteva essere seguito e controllato sulle lancette dell'orologio, nella ricerca sottilmente angosciante della conferma che le "regole" e i tempi che governano la vita lagunare non erano stati del tutto sovvertiti (...) se Venezia era Venezia, quella devastazione doveva pur cessare (Obici 1967, 11).

L'evento dell''acqua granda' del 1966 può dunque essere considerato come un vero e proprio punto di rottura nel procedere lineare del tempo, una lacerazione nel progredire compatto della Storia. Ma è proprio a partire da questa frattura che è possibile individuare alcuni snodi interessanti ai fini della nostra riflessione. Per prima cosa, la compromissione del sistema di scambio di informazioni tra l'assemblaggio-laguna e gli abitanti di Venezia ha comportato la ricerca di un nuovo equilibrio in grado di 'ripristinare le comunicazioni'. Inoltre, poiché la dismisura dell'evento ha messo in crisi l'orizzonte referenziale all'interno del quale poter 'immaginare' la catastrofe, l''acqua granda' ha imposto nuovi regimi di visibilità a sé stanti. In questo senso, gli eventi del 4 novembre 1966 hanno prodotto vera e propria grammatica dell'avvenire, un 'immaginario della catastrofe' in grado di pre-mediare ogni catastrofe possibile. Non più 'è stato': il tempo dell'immagine è adesso declinato al futuro.

Era già tutto previsto (?)

Con il concetto di 'premediazione', il teorico dei media Richard Grusin propone uno sviluppo della nozione di rimediazione: se con quest'ultimo termine – coniato da Grusin insieme a Jay Bolter nel 1999 – veniva indicata la doppia logica secondo cui i media riconfigurano forme mediali del passato, la premediazione può essere identificata come la risposta attraverso cui i media (dopo l'11 settembre) cercano di garantire che non si faccia mai più esperienza di un evento catastrofico che non sia già stato premediato: "L'immediatezza della catastrofe, l'immediatezza del disastro non può più esserci perché sarebbe già stata premediata" (Grusin [2004] 2017, 100). Premediare, insomma, significa anticipare non già nella forma di una premonizione, ma come il tentativo di 'immaginare' quanti più futuri possibili – che potrebbero come non potrebbero avere luogo – in modo da temperare l'intensità generata dall'evento traumatico:

> Diversamente dalla predizione, non consiste nell'indovinare il futuro. La premediazione non è come una previsione meteorologica, che ha come obiettivo quello di predire correttamente le condizioni dl meteo per il giorno dopo (...) al contrario, è grazie alla proliferazione di scenari futuri che la premediazione riesce a generare e allo stesso tempo a contenere l'ansia, con l'obiettivo di prevenire la possibilità di un futuro traumatico (Grusin [2004] 2017, 118).

Provando a schematizzare, potremmo dire che ogni immagine della catastrofe è ugualmente agganciata al passato mentre immagina un futuro che non è ancora avvenuto, ma di cui conosciamo già gli elementi per in-formarlo.

La città delle sirene (2020) è un documentario realizzato dal regista Giovanni Pellegrini durante i giorni dell'inondazione che ha colpito Venezia nel novembre del 2019. L'intento del regista veneziano è molto diverso da quello di Bêka e Lemoine: quello di Pellegrini è soprattutto un tentativo di documentare le conseguenze dell'acqua alta, di raccontare la catastrofe

4 | Giovanni Pellegrini, *La città delle sirene*, 2020, fotogramma dal film.

attraverso le storie degli abitanti di Venezia e delle isole che in quei giorni hanno perso tutto. Se *La città delle sirene* propone un'appassionata testimonianza delle conseguenze della catastrofe, allo stesso tempo il film mette in evidenza il carattere di 'mediashock' della premediazione che, se da un lato prepara a gestire eventi futuri, allo stesso tempo "intrattiene" un pubblico mediale attraverso la circolazione di immagini e notizie 'live'. Attraverso lo schermo dello smartphone – in una sorta di *mise en abyme* della catastrofe – Pellegrini ci mostra le immagini realizzate in tempo reale – potremmo dire che l'evento viene vissuto in quanto già trasformato in immagine: video della mareggiata che travolge i vaporetti, di piazza San Marco sommersa, di cittadini che cercano disperatamente di fronteggiare la forza dell'acqua. In questo senso, è interessante sottolineare come ciò che emerge da alcuni dei racconti che emergono dal lavoro di Pellegrini è proprio il carattere "evenemenziale" della marea. "Si sapeva che sarebbe riaccaduto", ci dicono alcune testimonianze. Era pre-vedibile [Fig. 4].

Nella notte tra l'11 e il 12 novembre del 2019 si è configurata una situazione metereologica eccezionale. Semplificando, possiamo dire che il vento di Scirocco e il vento di Bora si sono incontrati nel Nord dell'Adriatico dando vita a una depressione molto intensa e localizzata. Ancora una volta, l'assemblaggio-laguna ha smesso di funzionare: se, infatti, per tutta la giornata i modelli meteorologici avevano previsto correttamente la diminuzione costante della pressione atmosferica, dalle ore 20 i dati misurati hanno iniziato a discostarsi significativamente dalle previsioni. Si è trattato, in poche parole, di una conformazione meteorologica con caratteristiche peculiari e inusuali, per sua natura di difficile previsione nel dettaglio[8]. Sebbene l'intensità del fenomeno abbia messo in crisi ogni possibile previsione, mi sembra tuttavia che sia possibile evidenziare due punti fondamentali al fine di questa analisi. Per prima cosa, a emergere è proprio la capacità dei media non solo di premediare eventi possibili, ma anche di cambiare repentinamente la loro premediazione con il manifestarsi di eventi improvvisi – come le catastrofi naturali – e circostanze che precludono alcuni futuri possibili mentre ne creano e attivano altri (Grusin 2017, 170). Allo stesso tempo, la premediazione lavora nella

direzione di un rafforzamento del processo di sicurizzazione e controllo, ed è forse in questo senso che è possibile pensare le forme di aggiornamento dell'assemblaggio-laguna messe in atto subito dopo gli eventi del 2019: per scongiurare fenomeni di marea eccezionale, allora è stato necessario introdurre nuove tecnologie di mediazione – il MOSE tra tutti – in grado di ridefinire il funzionamento degli altri elementi. Se, insomma, vogliamo evitare che l'immagine della catastrofe futura abbia la forma di una *wasteland*, allora dobbiamo "difendere" Venezia.

L'immaginario della catastrofe che si produce a partire dai fatti del novembre 2019 e che grava quotidianamente su Venezia mette in forma un futuro a-venire nel segno della dis-umanità, ovvero di una esclusione della presenza umana all'interno dell'ambiente lagunare. E tuttavia, è ancora possibile trovare una salvezza proprio in quella dimensione "estatica" degli elementi, una redenzione capace di sottrarre Venezia all'immagine della sua stessa distruzione. Per aggirare questa saturazione dell'orizzonte referenziale, insomma, davanti a questa ipostatizzazione del reale, è necessario fare nuovamente un passo indietro e ritornare ancora a quell'eccedenza della natura stessa. Riprendiamo allora ancora una volta le immagini che hanno aperto questa riflessione, e cioè a *Homo Urbanus Venetianus*: nel trovarsi a dover raccontare i giorni dell'alta marea, il film è soprattutto l'esito di una negoziazione costante con le forme dell'acqua; ed è proprio in questo necessario riposizionamento dello sguardo cinematografico che a emergere è tanto il potenziale 'attrazionale' dell'acqua alta, quanto quell'essere estatico, fuori di sé che non sembra lasciarsi catturare dalle tradizionali forme del linguaggio cinematografico. Se per un verso, insomma, il film di Bêka e Lemoine ci mostra la paradossale dimensione di 'intrattenimento' dell'alta marea – i turisti che fotografano Piazza San Marco allagata, per esempio, o che giocano tra le passerelle e i ponti – allo stesso tempo *Homo Urbanus Venetianus* ci restituisce la capacità dell'acqua di espandere le possibilità stesse del cinema: è l'acqua, insomma a modificare l'immagine della città. La mdp intercetta, per esempio, l'effetto 'gibigiana', quell'effetto prodotto naturalmente grazie alla luce che, riflettendosi sulla superficie dell'acqua, riproduce il movimento di quest'ultima nello spazio circostante, creando una proiezione 'ambientale' sotto i ponti, lungo le calli e sui muri della città, e che nel film di Bêka e Lemoine sembra trasformare – espandere, potremmo dire – persino le reception degli alberghi, o le sale dei bar. Ed è proprio in questo punto di vista 'elementale' e anfibio, che sembra possibile intercettare nuove modalità attraverso cui il cinema può farsi carico di quella redenzione tanto attesa, ovvero salvare la città dalla morte a cui le immagini – e il cinema – l'hanno condannata da tempo. Venezia, in fondo, non è ancora l'immagine della sua stessa distruzione [Fig. 5].

5 | Ila Bêka e Louise Lemoine, *Homo Urbanus Venetianus*, 2019, fotogramma dal film.

Note

[1] Il riferimento è qui all'opera di Ejzenštejn *La natura non indifferente*; in particolare, sull'organicità dell'opera d'arte e sullo stato di ex-stasis dei fenomeni naturali colti nel loro essere "fuori di sé"; si veda Ejzenštejn [1945-1947] 2003, 13-44.
[2] La citazione è tratta dall'*Editto di Egnazio*, dell'umanista Giovanni Battista Cipelli (1478-1556), conservato al Museo Correr di Venezia.
[3] Il metodo dell'analisi armonica si basa su quella branca dell'analisi matematica che studia la rappresentazione delle funzioni o dei segnali come sovrapposizione di andamenti ondulatori periodici fondamentali, le *armoniche* appunto, da cui il nome.
[4] Sulla descrizione e sul monitoraggio delle diverse fasi della marea astronomica si veda: https://www.comune.venezia.it/it/content/centro-previsioni-e-segnalazioni-maree.
[5] Sui media come infrastrutture si veda Parks, Starosielkieds 2015.
[6] Sulla rappresentazione mediatica dell'alta marea del 1966 – e in particolare sulla scarsità di immagini e filmati dell'acqua alta prodotti dai media del tempo, si veda Villa 2020.
[7] Il riferimento è all'alluvione che colpì Firenze negli stessi giorni degli eventi dell''acqua granda'.
[8] Si veda il report in CPSM, ISPRA, CNR-ISMAR 2020, *Dinamica e anomali dell'evento del 12 novembre 2019 realizzato dal Centro Centro Previsioni e Segnalazioni Maree del Comune di Venezia (CPSM), dall'Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale (ISPRA) e dall'Istituto di Scienze Marine del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR-ISMAR*) (maggio 2020).

Riferimenti bibliografici

Casetti 2015
F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano 2015.

Ejzenštejn [1945-1947] 2003
S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente* [*Neravnodušnaja priroda*, 1945-1947], a cura di P. Montani, Venezia 2003.

Grusin [2004] 2017
R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali* [Premediation, "Criticism", 46, 1 (2004)], Cosenza 2017, 91-136.

Iovino 2016
S. Iovino, *Ecocriticism and Italy. Ecology Resistance and Liberation*, London and New York 2016.

Obici 1967
G. Obici, *Venezia fino a quando*?, Venezia 1967.

Parigi 2014
S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia 2014.

Parks, Starosielkieds 2015
L. Parks, N. Starosielkieds, a cura di, *Signal Traffic: Critical Studies of Media infrastructures*, Urbana-Chicago and Springfield 2015.

Peters 2015
J. D. Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015.

Villa 2020
P. Villa, *Il diluvio sull'arte. La rappresentazione mediatica delle alluvioni di Firenze e Venezia del 4 novembre 1966*, in A. Faccioli, S. Parigi (a cura di), *Apocalissi Italiane. Il cinema e la televisione di fronte ai disastri del Novecento, Immagini*, «Immagine. Note di Storia del Cinema» 21, Bologna 2020.

English abstract

The essay analyzes how the exceptional high-tide events that occurred in Venice in 1966 and 2019 can be considered as two historical moments when the representation of the lagoon ceased to adhere to a "classical" cinematic-photographic logic. Starting from the "ecstatic" dimension of the two *acqua granda* phenomena, the contribution seeks to highlight the water's ability to act as an elemental medium capable of challenging a premeditated imaginary of the catastrophe.

keywords | Venice; Elemental media; Premediation; Acqua granda; Assemblage.

La distanza nell'aria. Molecole di Andrea Segre (2020)

Lydia Tuan

1 | Andrea Segre, *Molecole*, 2020, fotogramma dal film. Piazza San Marco vuota.

Nelle prime inquadrature di *Molecole* (2020), mentre scorrono le immagini di turisti che attraversano il Ponte dei Sospiri, sentiamo la voce fuori campo di Andrea Segre: "Non ho mai capito se appartengo a Venezia o no". I primi fotogrammi del film offrono uno sguardo turistico di Venezia quasi senza veneziani e contrastano con l'immagine di una città svuotata e desolata così come verrà ritratta più avanti nel film. Che la prima battuta del film sia un'affermazione di dubbio da parte di Segre definisce, inoltre, il tono di *Molecole* come film sui temi dell'identità, dell'appartenenza e della vicinanza. Nello specifico, *Molecole* racconta e riflette sul bisogno di stabilire distanze, ovvero sull'impossibilità di superarle nei contesti dell'afflusso turistico e della fragilità ambientale del capoluogo veneto.

Molecole racconta l'incapacità di superare la distanza a livello personale, familiare e fisico. Queste distanze comprendono la distanza tra Segre e Venezia e l'identità veneziana della sua

famiglia, la distanza familiare nel rapporto tra Segre e suo padre Ulderico e, infine, la distanza fisica tra persone, ovvero la distanza imposta dalle misure di quarantena e di distanziamento sociale durante la pandemia del Covid-19. *Molecole*, quindi, racconta l'esperienza personale del regista in quarantena in una Venezia quasi vuota nei primi mesi del 2020, una città solitamente caratterizzata dal traffico turistico. Inizialmente destinato ad essere un film sull'identità di Venezia come destinazione turistica nota per l'acqua alta, *Molecole* è diventato invece una riflessione introspettiva sul tema del distanziamento, provocata dalla riscoperta della città da parte del regista attraverso l'identità veneziana di Ulderico, suo padre con il quale aveva rapporti sporadici e scomparso da poco. Dopo aver realizzato il progetto di trasferirsi a Venezia per iniziare le riprese principali del film in febbraio 2020, Segre racconta di essere stato inaspettatamente costretto alla quarantena quando il governo ha chiuso i confini del Veneto a causa della pandemia. Le 'molecole' del titolo del film, dunque, si riferiscono non solo alla professione del padre come fisico che studiava la natura delle molecole, come racconta Segre, ma si riferiscono anche alle molecole del coronavirus nell'aria che costringono a mantenere una distanza fisica di due metri e che rendono pericolosa la respirazione, in quanto minuscole masse di sostanza che separano le persone le une dalle altre. Il fatto che 'molecole' sia il titolo del film conferisce non solo forma ma anche materialità agli spazi che dividono le persone, rendendo visibile l'aria che le persone occupano in circostanze di separazione fisica. Questo titolo, quindi, rende visibile l'elemento invisibile e trasparente dell'aria, sottolineando la sua importanza in una concezione di Venezia come città *elementale*.

Quando Venezia viene caratterizzata all'interno dei quattro elementi naturali – terra, acqua, aria e fuoco – l'elemento che viene in mente per primo è indubbiamente l'acqua, data la conformazione della laguna e le caratteristiche dell'ambiente veneziano. Ma in *Molecole* di Segre, come mostra questo articolo, l'aria è altrettanto, se non più, significativa. L'immagine che precede la prima inquadratura del film, infatti, include una citazione da *Lo straniero* di Albert Camus, autore preferito del padre Ulderico, come racconta Segre nel film, ed è una citazione sulla distanza, sul tempo e sull'aria: "Dal fondo del mio avvenire, durante tutta questa vita assurda che avevo vissuto, un soffio oscuro risaliva verso di me attraverso annate che non erano ancora venute". Questo brano di Camus presenta una progressione temporale mediata dall'aria, in cui quel 'soffio oscuro' dal futuro soffia nel presente, ed è la stessa temporalità – parlare del presente dal futuro – con cui Segre inquadra le calli di Venezia che si svuotano mentre racconta che il mondo non era preparato all'impatto che la distanza avrebbe avuto su di loro.

Ma che cos'è l'aria? Al di fuori del contesto contemporaneo e scientifico l'aria è da sempre considerata come uno dei quattro elementi terrestri: Aristotele, ad esempio, derivò l'idea degli elementi come un quartetto da Platone, che la derivò da Empedocle, il quale sostenne che i quattro elementi naturalmente esistenti che davano vita all'umanità erano la terra, l'aria, il fuoco e l'acqua. I riferimenti ai quattro elementi antichi entrarono nell'immaginario poetico e nella visione del mondo occidentale dal Medioevo alla modernità, con l'aria che occupa un legame speciale con il linguaggio e la parola. Ampliando questi legami tra aria, linguaggio e co-

municazione, i filosofi del XX secolo, in particolare Luce Irigaray, hanno scritto sui rapporti tra aria e parola, respiro e linguaggio e aria ed esistenza umana. Ne *L'oblio dell'aria* Irigaray scrive che Heidegger trascura la centralità dell'aria nella sua concezione dell'Essere e privilegia erroneamente l'elemento terra (Irigaray 1999, 8). Irigaray sostiene che viviamo nell'atmosfera tanto quanto sulla terraferma, parlando dell'aria come *elemental medium* che alloggia gli esseri umani, sottolineando che l'umanità non può esistere e sostenersi senza l'aria. Questa caratterizzazione dell'aria come *medium* denota inoltre la sua natura dialettica, perché la caratterizza come l'elemento che rende possibile la vita, ma lo fa sotto forma di assenza (Irigaray 1999, 12). Per quanto riguarda la sua *mediazione*, l'aria può essere caratterizzata in quanto medium nel senso che i media sono "condizioni di possibilità" come definisce John Durham Peters, per il quale il significato di medium non viene limitato ai soli strumenti e tecnologie di comunicazione (Peters 2015, 2). L'aria, come medium, archivia e mantiene l'*infrastruttura* dell'umanità, essendo un elemento respirabile (Peters 2015, 30-38).

I tentativi recenti di dare visibilità al respiro attraverso la quantificazione della distanza sono diventati particolarmente evidenti durante la pandemia, quando le misure governative dipendevano dalla portata del respiro, nella speranza di controllare la diffusione del coronavirus e di ridurre l'intensità della sua trasmissione. Questa quantificazione della portata respiratoria aveva ridefinito anche la distanza dello spazio personale nei termini del respiro. Le misure di distanziamento sociale durante il picco della pandemia tennero conto della dimensione spaziale della respirazione, in cui lo spazio della propria presenza comprendeva anche l'aria circostante che il corpo inala ed espira, portando alla raccomandazione ufficiale che una distanza di sicurezza tra due individui fosse considerata di almeno due metri. Negli ultimi anni l'aria è diventata, dunque, anche un elemento che media la distanza. Rispondendo anche all'epidemia di coronavirus da una prospettiva biopolitica, Achille Mbembe, nel suo articolo *The Universal Right to Breathe* in "Critical Inquiry" ribadisce l'importanza della distanza come diritto al respiro. Riconoscendo la natura dialettica dell'aria, Mbembe osserva che il respiro è essenziale sia per indicare l'inizio della vita — è un segno che si è in vita — che per mostrare che la vita è in pericolo, o addirittura che è alla fine:

> Before this virus, humanity was already threatened with suffocation. If war there must be, it cannot so much be against a specific virus as against everything that condemns the majority of humankind to a premature cessation of breathing, everything that fundamentally attacks the respiratory tract, everything that, in the long reign of capitalism, has constrained entire segments of the world population, entire races, to a difficult, panting breath and life of oppression (Mbembe 2021, 61).

Mbembe allude qui alla dimensione geopolitica del respirare. La respirazione non è solo una funzione biologica, ma piuttosto un privilegio che viene delimitato a livello etnico, sociale ed economico: a chi viene data l'aria da respirare e come viene determinato l'accesso a quest'aria nei momenti di maggiore richiesta? Di conseguenza, l'elemento della vita e il valore di quella vita, sostiene Mbembe, sono determinati dall'aria respirata, e durante la pandemia del Covid-19 questi privilegi sono stati resi spazialmente visibili attraverso la distanza.

Nel caso del distanziamento sociale nel contesto del coronavirus, le soluzioni per monitorare la portata del proprio respiro hanno comportato l'aggiunta di una mascherina che rendesse portatile e ancora più visibile la distanza. Francesco Casetti scrive delle mascherine come schermi che rimodellano l'ambiente e rinegoziano il nostro rapporto con l'ambiente stesso e le persone che occupano quegli spazi con noi: "They [le mascherine] take part of us from others and part of others from us. [...] What we experience is a distance within a closeness" (Casetti 2023, 118). Le dinamiche sociali, in questo senso, sono determinate e facilitate atmosfericamente, filtrate dalla presenza intermedia di mascherine che non solo delimitano e isolano, ma anche proteggono e schermano. Si tratta di un caso in cui respirare la stessa aria è percepito come pericoloso e in cui è necessario condurre con sé la propria distanza "portatile" per evitare di essere troppo vicini a un'altra persona in uno spazio condiviso.

Questa necessità di distanza e isolamento fa dell'aria il medium elementale attraverso il quale pensare alla prossimità spaziale e alla relazionalità, e le rappresentazioni della paura di essere contemporaneamente troppo vicino e troppo lontano sono forse più leggibili nelle scene che rappresentano le forme di distanza in *Molecole*. Richiamando i tre tipi di distanza presenti nel film (distanze personali, familiari e fisici), Segre tenta di ridurre la distanza emotiva scoprendo i 'segreti' che il padre Ulderico gli ha nascosto durante l'infanzia, la distanza fisica imposta dall'isolamento dovuto dalla pandemia, nonché la distanza culturale che Segre avverte nei confronti della città di Venezia, rivendicata già nella prima battuta del film. A questa distanza culturale fa eco la distanza che i veneziani intervistati da Segre nel film provano con la propria città di origine. Una delle amiche di Segre, Elena, vogatrice professionista proveniente da una famiglia di campioni di voga veneziani, dà lezioni di voga ai turisti in inglese: un esempio di distanza culturale e linguistica vissuta da una veneziana mentre la gentrificazione di Venezia ha trasformato la città in un'economia che si basa sul turismo. Poiché anche i fenomeni ambientali caratteristici della città, come l'acqua alta, giocano un ruolo nel determinare la scelta dei veneziani di rimanere o di trasferirsi in città della terraferma, questa distanza culturale che ne deriva è inoltre determinata dall'ambiente. Segre affronta in modo sovversivo i temi dell'allontanamento e della distanza, rappresentandoli attraverso le immagini di una Piazza San Marco vuota e deserta [Fig. 1], di tavoli di ristoranti vuoti che si affacciano su una laguna veneziana priva delle solite barche e gondole, di una banchina vuota per l'imbarco del vaporetto, di calli veneziane in cui non si vede nemmeno un persona, di vetrine chiuse e di una veduta di un cortile residenziale vuoto dalla casa dello zio di Segre, dove si trovava in quarantena. Il vuoto fornisce una forte immagine di dissociazione, comunicando la sensazione di essere fuori posto, uno spostamento involontario esercitato dalla città stessa.

Gran parte di *Molecole* si concentra su quanto Venezia sia inaccessibile come città, su come Venezia abbia un disperato bisogno di allontanare la gente e il turismo per rinascere, e su come la città stia letteralmente scomparendo sott'acqua a causa dell'innalzamento del livello del mare. In un'altra intervista un'amica di Elena, Giulia, una veneziana che vive in una casa al piano terra col suo compagno, racconta di aver passato giorni interi a pulire l'acqua che aveva allagato la loro casa, uno sforzo faticoso a causa del quale è finita al pronto soccorso.

Nonostante la fatica fisica di mantenere l'abitabilità della sua casa nei periodi di acqua alta, Giulia non sceglierebbe mai di andarsene se non ricevesse l'offerta di un lavoro che non potrebbe rifiutare: "Io finché campo, *mi starei qua*".

La decisione di molti veneziani di lasciare Venezia per la terraferma veneta, tuttavia, è in sé uno svuotamento, un distanziamento volontario causato dall'inabitabilità ecologica e aggravato dalla continua gentrificazione. Nelle scene che mostrano Venezia prima del lockdown, il regista presenta all'inizio del film una conversazione tra pescatori che discutono le sfide di vivere a Venezia, una città che, ritengono, ha un disperato bisogno di essere allontanata dai turisti per salvarsi, culturalmente e ambientalmente. In questa scena, Mauro e i suoi amici pescatori spiegano come hanno scelto di vivere alle Vignole, "un'isola su un'isola" come la descrivono loro, lontano dalla folla delle isole principali di Venezia. Come dice Gigi, un amico pescatore di Mauro, guardare la laguna può essere piacevole anche quando è priva di turisti nei mesi invernali: "Avere gente a fianco, vicina, di dietro, davanti mi dà sempre fastidio". La pesca, per loro, è più di una professione; è anche un'opportunità per respirare aria fresca mentre sono soli in laguna: un distanziamento sociale volontario e necessario.

Dal punto di vista culturale e ambientale la narrazione del distanziamento emerge tramite il tema della gentrificazione di Venezia, che Elena e gli altri vogatori intervistati nel film discutono attraverso le descrizioni della laguna. L'afflusso di turisti, osservano i vogatori, non fa che esacerbare il delicato ecosistema ambientale di Venezia, poiché l'affollamento di gondole e di vaporetti crea onde innaturalmente agitate che provocano l'aumento del moto ondoso. Remando per la laguna di giorno durante il lockdown, Elena osserva che la laguna è stranamente silenziosa e vuota, perché la mancanza di onde produce un vuoto che è ristoratore. Il vuoto è dunque un aspetto positivo, in senso epidemiologico nel contesto della pandemia, ma anche in senso ambientale per l'ecosistema fragile di Venezia, consentendo il ripristino e la rigenerazione ecologica. Vale a dire, un ritorno a come era Venezia quaranta o cinquant'anni fa, come dice Maurizio 'Caigo' Calligari nel film, ex direttore del Centro Maree del Comune di Venezia. A differenza del tentativo di Segre di superare la distanza che lui sente tra sé e la città di Venezia, nonché la distanza tra sé e suo padre, il distanziamento tra Venezia e il turismo è connotato come qualcosa che non deve essere superato, una forma sana di distanza.

Da un punto di vista personale *Molecole* mostra Segre mentre tenta di ri-comunicare con il padre Ulderico tante volte. Ulderico è un uomo, come dice Segre, che è sempre stato molto silenzioso durante l'infanzia del regista e che spesso trascorreva ore da solo nel suo studio a casa con la porta chiusa a fare ricerche sugli elettroni. Il film alterna filmati di repertorio realizzati dal padre (che, come racconta Segre, aveva un talento nascosto per l'inquadratura) a scene odierne di Venezia in quarantena. Segre esprime il suo desiderio di colmare le distanze parlando nel vuoto in voce off nelle inquadrature di una Venezia evacuata, come se cercasse di superare le distanze comunicative imposte tra lui e suo padre, tra lui e il suo legame paterno con Venezia. In una sequenza di montaggio con le fotografie che Segre ha scattato il 12 novembre 2019, la notte della grande acqua alta, Segre ammette di aver fotografato non l'ac-

2 | Andrea Segre, *Molecole*, 2020, fotogramma dal film. Un parrucchiere deserto che Segre ha scattato durante la storica acqua alta del 2019.
3 | Andrea Segre, *Molecole*, 2020, fotogramma dal film. Una tabaccheria deserta che Segre ha scattato durante la storica acqua alta del 2019.

qua o i danni causati dall'alluvione, ma invece "foto di scomparse, di vuoti, quasi di fantasmi" [Fig. 2], [Fig. 3].

Le immagini di vuoto prodotte dall'alluvione, racconta Segre, riecheggiano la paura di rimanere soli, una paura della solitudine che riemerge durante la quarantena del Covid, mentre Segre vaga per una Venezia inquietantemente calma e deserta.

4 | Andrea Segre, *Molecole*, 2020, fotogramma dal film. Segre ‘parla al vento’ nella sua voce off.

Insieme alla distanza, la paura di essere soli è anche un tema ricorrente in *Molecole* a livello comunicativo, fisico e culturale. All’inizio del film, Segre racconta come una lettera scritta al padre all’età di 25 anni non abbia mai ricevuto risposta. Nel comunicare di nuovo con suo padre attraverso immagini vuote di buio in *Molecole*, Segre parla *nell’aria* che caratterizza gli spazi vuoti come se sperasse di stabilire un contatto col padre che non sente più, un’azione che ricorda il titolo del libro di John Durham Peters, *Parlare al vento* (1990). Le ansie legate allo sviluppo di apparecchi di comunicazione come la radio e il telefono riguardavano la mancanza di un interlocutore fisico, in quanto si sarebbe dovuto parlare ‘al vento’ per comunicare da lontano. La diffusione del telefono, tra altri apparecchi, ha cambiato le modalità di comunicazione perché l’aria, in quanto elemento trasportatore di messaggi, media l’agevolazione dei fili che collegano le due parti di una telefonata. Il timore di un fallimento comunicativo, come la caduta della linea, o di intercettazioni da parte di terzi indesiderati corrispondeva alle distanze elevate tra chi parla e chi riceve, che mettevano a rischio l’immediatezza che altrimenti non sarebbe stata compromessa in una conversazione diretta. Tuttavia, nel caso della corrispondenza senza risposta di Segre col padre, Segre comunica con Ulderico attraverso la voce off, chiedendogli, “c’è qualcosa che puoi vedere nell’invisibile?” [Fig. 4].

L’oscurità di questa veduta di Venezia di notte, con il suo pronunciato silenzio e vuoto, diventa il medium attraverso il quale il regista tenta una seconda comunicazione. Questa scena alla fine del film culmina nella consapevolezza di Segre del motivo per cui suo padre, silenzioso e non comunicativo come Segre ricorda dalla propria infanzia, è sempre stato un enigma nel-

la sua vita. Lo sforzo di capire il padre è parallelo allo sforzo di capire l'enigma di Venezia in quanto città perché per lui rappresenta la presa di consapevolezza e la necessità di accettare il fatto che lui non potrà mai capire suo padre, che resta enigmatico come Venezia. Capirlo, come Segre si rende conto parlando al vento, richiederà la comprensione di Venezia come città, con la sua storia complessa e il suo presente sempre più effimero di città in crisi.

Le molecole del vuoto e dell'assenza che definiscono la distanza tra i due sono esibite per illustrare la necessità della distanza e l'impossibilità di avvicinarsi. Le molecole tra Segre e suo padre (e le molecole tra Venezia e i suoi turisti) rendono visibile l'invisibilità dell'aria, che è essa stessa protagonista di un film sulla misura delle distanze.

Riferimenti bibliografici

Casetti 2023
F. Casetti, *Screening Fears: On Protective Media*, Princeton 2023.

Irigaray 1999
L. Irigaray, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, trad. M. B. Mader, Austin 1999.

Mbembe 2021
A. Mbembe, *The Universal Right to Breathe*, trad. C. Shread, "Critical Inquiry", 47, S2 (2021), 58-62.

Peters 1990
J. D. Peters, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*, Chicago 1999.

Peters 2015
J. D. Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015.

English abstract

This article analyzes *Molecole* (2020) by Andrea Segre, reading the element of air as an elemental medium to argue that the cinematic images of air and empty space produce images of distance. Linking this discourse on distance to larger sociological and environmental themes impacting contemporary Venice, such as the city's increasing gentrification and rising sea levels impacted by overtourism and climate change, this article examines how Segre's *Molecole* elementally narrates Venice through air to highlight the city's own need to distance itself from tourists in a way that reflects the protective necessity of social distancing measures that characterized Venice and the rest of the world during the Covid-19 pandemic.

keywords | Venice; Andrea Segre; Air; Distance; Turism; Coronavirus.

Ambienti

Immersione radicale

Laguna e lacune della percezione

Adriano D'Aloia

1 | Giandomenico Tiepolo, *Il mondo novo*, 1791, affresco, 205 x 525 cm, Venezia, Ca' Rezzonico (Foto: Wikimedia Commons).

Un Mondo nuovo

Venezia, 1791. Giandomenico Tiepolo è incuriosito da una piccola folla accalcata nei pressi di un misterioso casotto. Ci sono adulti e bambini, persino un pulcinella. In molti aspettano in fila il proprio turno per affacciarsi a una fessura oltre la quale pare esserci qualcosa di interessante da vedere. Anche il pittore si mette pazientemente in attesa, accompagnato dal padre Giambattista. C'è fermento, gli astanti sgomitano; la coda deve persino essere gestita da un addetto, in piedi su uno sgabello, armato di una lunga e sottile asta. Che cosa, oltre la fessura, attrae quella piccola folla eccitata [Fig. 1]?

Il titolo dell'affresco del Tiepolo che stiamo osservando svela l'enigma. Quel casotto è *Il Mondo Novo*. Tecnicamente detto Panstoscopio, il Mondo nuovo era uno spettacolo ottico ambulante costituito da una cassa di legno di grandi dimensioni dotata di uno o più pertugi su cui era applicata una lente che ingrandiva le scene visibili al suo interno, le cosiddette 'vedute ottiche': ambientazioni urbane di luoghi famosi – piazze, chiese, edifici – realizzate tramite l'uso di pannelli, specchi, intagli, perforazioni e veline trasparenti. Il Mondo nuovo si diffonde dalla seconda metà del XVIII secolo proprio a partire da Venezia in molte città d'Europa, offrendo agli osservatori piccoli 'viaggi' in luoghi esotici lontani – cartoline 'aumentate', ricche di particolari e animate da semovenze meccaniche e giochi di luce. Il Mondo nuovo precorre

l'apparizione di una miriade di mondi *nuovi* e mondi *altri* – come i panorami e le fantasmagorie – a cui a quel tempo era sempre meno raro imbattersi, dispositivi tutti accomunati, pur nelle rispettive specificità, dalla medesima capacità di offrire suggestivi 'viaggi immobili' nei paesaggi esotici delle terre lontane disvelate dagli esploratori (cfr. Burch 2001). Peraltro in una città come Venezia, tappa obbligata del Grand Tour intrapreso dagli intellettuali europei del tempo, specialmente durante il periodo del Carnevale, compreso tra il Natale e la Pasqua.

Eppure l'enigma si svela solo in parte, perché in cosa consista la veduta non è dato a vedersi. Non sappiamo quale fosse la meta del Mondo nuovo presente nell'affresco. L'unico modo per scoprirlo sarebbe mettersi in fila e attendere il proprio turno per affacciarsi alla fessura … Per l'osservatore dell'affresco *non c'è niente* da vedere. È la prima di una serie di *lagune*, ovvero, etimologicamente, lacune: uno spazio vuoto. L'oggetto dell'opera non è il contenuto del dispositivo attorno a cui si raduna la folla; ciò che possiamo apprezzare è solo il desiderio di vedere da parte dei personaggi dell'opera. Ed ecco l'evidenza di una seconda laguna/lacuna. Ribaltando le convenzioni – e con un certo sarcasmo garantitogli dalla libertà di dipingere per sé e non per un committente – Tiepolo rappresenta quasi tutti i personaggi di spalle, al massimo di profilo, come egli stesso e suo padre (e con l'eccezione di un ragazzino al centro, di cui si scorge integralmente il viso), collocando così lo spettatore in una posizione atipica, di fatto in coda assieme agli altri in attesa del proprio turno. Diversamente dalla tradizione pittorica, lo spettatore non entra in una relazione privilegiata con l'oggetto della rappresentazione; può solo accordarsi, disposto a esperire la stessa attesa, la stessa curiosità e lo stesso desiderio di svelamento vissuto dei personaggi, ma doppiamente deprivato dell'oggetto della rappresentazione. A essere mostrata è un'invisibilità alimentata dal desiderio di vedere, e tale desiderio è espresso da una seconda negazione determinata dall'analogia tra l'orientamento dei personaggi in scena e la posizione attribuita allo spettatore. Ciò a cui è interessato il pittore – ciò che vuole davvero rappresentare – è la folla concitata che circonda il dispositivo, il richiamo di una fugace evasione offerta da un curioso spettacolo visivo, fra le molte attrazioni che animavano le piazze della città nel periodo del Carnevale.

Venezia è alla fine di un'epoca – non manca molto alla caduta della Repubblica (1797) – ma ancora non lo sa. La ricerca dello stupore che pervade la città è il sintomo di un mondo che cambia, nell'oscillazione tra la dura realtà e la ricerca dell'evasione dal quotidiano. Lo suggerisce anche Carlo Goldoni nella commedia *I rusteghi* (1760), dove proprio il futile divertimento offerto dai Mondi nuovi si oppone alla durezza e alle necessità della vita reale: "Mio padre, quando ero giovane, mi diceva: vorresti vedere il Mondo nuovo? O vorresti che ti dia due soldi? Io mi attaccavo ai due soldi" ["Mio pare, co giera zovene, el me diseva: Vustu véder el Mondo niovo? o vusto, che te daga do soldi? Mi me taccava ai do soldi"]. La popolazione sembra più interessata a una modesta e superficiale attrazione e si accalca come oggi può accadere di fronte al botteghino di un cinema, in attesa di entrare in un piccolo e fugace – eppur *novo* – mondo di fantasia, almeno per qualche istante, ignara di un passaggio fatale, dopo quasi mille anni di storia. O forse questo atteggiamento è proprio il sintomo della fine incombente.

Tiepolo in qualche modo coglie l'atmosfera di questa trasformazione epocale, restituendo il senso di un'inconsapevole inquietudine.

Dunque rappresentazione del desiderio di vedere, più che dell'oggetto della visione; necessità di una distrazione più che interesse per il contenuto della rappresentazione. Il vero oggetto dell'affresco è la ricerca dell'illusione di trovarsi calati all'interno di un ambiente diverso da quello in cui ci si trova effettivamente, coinvolti in un'esperienza di dislocazione fisica e mentale attraverso il medium della percezione visiva. Una separazione dal mondo empirico e dal presente per ritrovarsi temporaneamente in un paesaggio altrimenti irraggiungibile, fuori dal tempo, con l'impressione di aver compiuto davvero un viaggio, ma senza aver affrontato alcuna insidia. In una parola: immersione.

Immersione letterale

Sullo sfondo nell'affresco del Tiepolo si scorge l'acqua della laguna. Può sembrare un dettaglio secondario, un puro elemento contestuale, una mera localizzazione geografica, mentre ritengo si tratti di un elemento importante perché mette in evidenza la continuità tra l'ambiente reale in cui si svolge la scena e il senso di immersione nel luogo 'virtuale' in cui l'osservatore è trasportato attraverso il dispositivo, tra acqua materiale e immersione artificiale. Nell'ambito dell'esperienza mediale, l'immersione è un concetto polisemico che assume accezioni diverse a seconda dell'ambito in cui è applicato (cfr. Freitag et al. 2020). Il suo significato etimologico (dal latino in- e mergere, cioè tuffare) rimanda alla sensazione di essere circondati da una realtà altra – come l'acqua è un elemento altro rispetto a quello consueto dell'aria – "che prende il controllo di tutta la nostra attenzione, di tutto il nostro apparato percettivo" (Murray 1997, 99). Si tratta dunque di una metafora della condizione dell'essere effettivamente calati nell'acqua – uno stato sensoriale e affettivo avvolgente che consente una partecipazione estetica illusiva (Grau 2003; Wolf 2013). La presenza dell'acqua in una rappresentazione rimanda inevitabilmente al suo simbolismo, variabile a seconda del contesto culturale e storico, ma universalmente associato ai concetti di vita e fertilità, purificazione dal peccato, distruzione e rinascita, mistero e trasformazione. Tuttavia ciò che voglio sottolineare, insistendo sulla presenza dell'acqua nell'affresco di Tiepolo che rappresenta l'esperienza immersiva del Mondo nuovo, è che l'immersione agisce a un livello non meramente metaforico. La topologia acquatica di Venezia è funzionale all'estetica multisensoriale che offre al visitatore un'esperienza s*empre* immersiva, anche e soprattutto tramite l'autopercezione del corpo sospeso e fluttuante, sul vaporetto o una gondola o persino fisicamente immerso nell'acqua alta. Venezia dispone il suo 'spettatore' a percepire propriocettivamente la trasparenza liquida che la pervade esteriormente. Ciò a riduzione della metaforicità dell'immersione come sensazione di avvolgimento sensoriale in un medium ambientale capace di agire sulla percezione e alimentare quella suggestione che, spostando il realismo dalla fattualità a un effetto generato da un'immagine, rende ancora più evidente l'oscillazione tra reale-reale e reale-virtuale che il pubblico ricercava nei dispositivi come il Mondo nuovo e che, in una genealogia che conduce fino ai giorni nostri, continua a ricercare nei mondi immaginari offerti dal cinema e dalla Realtà virtuale.

È ora evidente che sto proponendo un'archeologia dello *sguardo immersivo*, intestando a Venezia il titolo di capitale dell'immersione – visuale e sensoriale, in virtù della sua spiccata componente acquatica, della sua connaturata tendenza a immergere il visitatore in un'esperienza avvolgente e multisensoriale, persino senza mobilitare alcun dispositivo di mediazione. Venezia è una città che era ed è di per sé un luogo esotico in virtù della sua speciale conformazione urbana in cui la terra delle calli, l'acqua dei canali e l'aria dei ponti sono in costante reciproco rapporto. Ma è una città fatta soprattutto d'acqua. Atlantide riemersa, palafitta infinita, irrigata da vie fluide, sinuose o diritte, è un ambiente in cui la presenza dell'acqua reale coopera con l'acquaticità metaforica. L'emergente teoria dei 'media elementali' enfatizza il rapporto simbiotico tra i media, l'ambiente e le infrastrutture materiali e naturali (Peters 2015). In questo senso, Venezia è un luogo di *immersione post-acquatica* proprio in virtù della propria morfologia connaturatamente liquida.

Archeologia dell'immersività

La post-acquaticità di Venezia è attestata dalla sua rilevanza nella storia della rappresentazione pre-cinematografica. Con la sua particolare morfologia architettonica e atmosferica, Venezia si prestava perfettamente a essere immortalata nei dispositivi ottici pre-novecenteschi che cercavano di catturare l'essenza di luoghi lontani e spesso idealizzati e di offrire all'osservatore un'esperienza immersiva. La città era un soggetto popolare nei Diorami, installazioni che combinavano dettagliati dipinti, effetti luminosi e movimento, enfatizzando il gioco di riflessi sull'acqua e le variazioni di luce e riproducendo così la sua aura romantica. L'esempio più noto è *The Eidophusikon, or Moving Diorama of Venice*, costituito da 14 vedute di canali, chiese, botteghe ecc. e mostrato a Glasgow nel 1841 (cfr. Huhtamo 2013, 104), ma si ha traccia anche di altri diorami con la vista della città già a partire dal 1828, mostrati a Parigi e New York e Baltimora. Un altro diorama, realizzato da Charles-Marie Bouton (inventore, assieme a Louis Daguerre, del Diorama nel 1822) e intitolato *San Marco, Venezia di giorno e di notte* fu mostrato a Londra nel 1845; e un altro ancora intitolato *La Basilica di San Marco a Venezia* fu anch'esso mostrato a Londra nel 1847-48 e poi a Colonia. Anche i Panorami, ampie rappresentazioni pittoriche a 360° esibite in apposite strutture circolari, offrivano vedute di punti iconici della città come Piazza San Marco, il Canal Grande, il Ponte di Rialto, la Basilica di San Marco, tenendo a idealizzare Venezia e a enfatizzarne l'aspetto *pittoresco*. Come per esempio *Carnevale di Venezia*, realizzato a Londra da Henry Aston Barker e mostrato nel 1823 a Dublino in un teatro costruito appositamente. Oppure il *Grand Diorama of Venice* realizzato da Clarkson Stanfield e mostrato nel 1831, che offriva un percorso attraverso i canali e persino l'intervento di alcuni attori che interpretavano dei gondolieri, i quali a un certo punto apparivano sul palco e interagivano con quelli di cartone. Una veduta di Venezia era presente in un panorama mobile dipinto da John Banvard nel 1840 (cfr. Huhtamo 2013, 108).

Anche nei Cosmorami e negli stereoscopi, dispositivi portatili che permettevano di osservare immagini tridimensionali o prospettiche attraverso delle lenti, Venezia era un tema popolare, con vedute che offrivano una sensazione di profondità e realismo. Gli stereoscopi, in particolare, esaltavano la tridimensionalità dei canali e delle architetture veneziane, offrendo agli

spettatori un'esperienza visiva coinvolgente e intima (vedi Nota sull'Archivio Montanaro). Nei peep show, dispositivi che utilizzavano immagini retroilluminate o perforate per creare un senso di profondità e movimento, le vedute ottiche di Venezia rappresentavano scene di vita quotidiana, feste popolari o celebrazioni come il Carnevale.

Rispetto al Mareorama, infine, si intuisce l'elettività di Venezia, dato che il dispositivo offriva la simulazione dell'esperienza di un viaggio marittimo da Nizza a Costantinopoli passando proprio dalla città lagunare, punto di passaggio tra l'Occidente e l'Oriente. Il suono e lo scintillio dei riflessi sull'acqua, ma anche il rollio delle imbarcazioni sui canali e altre sensazioni corporee di immersione e navigazione, amplificavano la meraviglia e lo stupore dei 'viaggiatori', contribuendo a plasmare l'immaginario collettivo della città come luogo peculiare.

In generale, le rappresentazioni di Venezia nei dispositivi immersivi pre-cinematografici tendevano a concentrarsi su alcuni temi chiave come l'esotismo e le tradizioni spettacolari del Carnevale, delle Regate e delle processioni religiose, e ne enfatizzavano l'aura decadente, in linea con lo spirito del Romanticismo. Il concetto e l'esperienza dell'immersione si legano fortemente al Romanticismo, epoca in cui nascono e proliferano i dispositivi immersivi pre-cinematografici e gli spettacoli che essi offrivano. L'immersività come mito romantico peraltro è alla base dello sviluppo della Realtà virtuale contemporanea (cfr. Otto 2011) e più in generale dell'idea che i dispositivi ottici siano in grado non solo e non tanto di rappresentare un'ambiente, ma di simularlo (Brunetta 1997). Venezia come luogo di mistero e bellezza, quasi separato dallo spazio e dal tempo ordinari, sospeso tra realtà e fantasia, e dunque paradossalmente virtuale oltre che reale, è tale anche in virtù delle convenzioni visive create dai dispositivi pre-cinematografici che della Realtà virtuale odierna possono essere considerati a pieno titolo i precursori. Al contempo, le immagini e le esperienze offerte da questi dispositivi hanno contribuito a creare un'immagine idealizzata e spesso stereotipata e turistica della città.

Realtà virtuale

Torniamo al Mondo nuovo. Esso è cinema *ante litteram*, non solo perché mostra un'immagine attraente, ma anche e soprattutto perché attrae le folle in uno spettacolo avvolgente e fortemente illusivo, capace di attirare e includere lo spettatore in una dimensione separata e sensorialmente satura, in cui la distanza tra il corpo e l'immagine sembra dissolversi e lasciare spazio a un'immagine-ambiente abitabile.

Di più, il Mondo nuovo è da considerare un precursore della Realtà virtuale (VR) contemporanea, forma di accesso, attraverso un sofisticato 'visore' indossato dall'utente, a un ambiente multisensoriale artificiale persino più potente del cinema, anche in virtù di una relazione ergonomica tra il dispositivo tecnico e il corpo dello spettatore. Al contenuto del Mondo nuovo si accedeva avvicinando gli occhi alla fessura, azzerando lo scarto fisico tra apparato tecnico e soglia visiva ed escludendo categoricamente il mondo esterno in favore di una espansione totale dello schermo, ora persino più vasto del campo visivo dell'utente.

Diversamente dalla coeva lanterna magica, non vi era una *proiezione* di figure su una superficie schermica, ma una *camera* chiusa ispezionabile attraverso un pertugio su cui l'osservatore era chiamato a posare l'occhio. E tuttavia l'effetto che produce tale contatto è comunque un'ambientalizzazione dell'immagine, com'era proprio del panorama e di altri dispositivi settecenteschi in cui imponenti fondali e suggestivi dinamismi di luce occupavano interamente lo spazio scenico, o quantomeno coprivano una vasta porzione del campo visivo dell'osservatore. Più vicino al peep show e al kinetoscopio, anch'esse 'scatole' in cui scrutare un'immagine (Bernardi 2007), il Mondo nuovo è progenitore dei moderni 'visori' per la VR, 'occhiali' che consentono a chi li indossa di escludere l'ambiente circostante e introdursi in uno scenario illusivo che satura totalmente il campo visivo proprio in virtù di tale occlusione esterna. Indossare un visore significa anzitutto generare una *lacuna*, uno scarto percettivo, rispetto al mondo esterno, isolandosi da esso. Nella VR lo sguardo si potenzia solo a patto di rendersi ciechi rispetto al mondo esterno, in una modalità ben più radicale rispetto all'ingresso in un ambiente buio in cui uno schermo luminoso attrae potentemente l'attenzione, come nella condizione tipica della fruizione di un film in sala.

A dire il vero esistono diverse forme di VR, a seconda delle caratteristiche e della qualità del visore utilizzato, dei 'gradi di libertà' concessi all'utente e del livello di interattività con lo scenario e gli oggetti che lo popolano. Si va dai video a 360°, in cui le immagini si presentano in versione sferica ma prevedono un'interazione dell'utente limitata alla pura esplorazione visiva tramite la rotazione del capo; alle CAVE, stanze in cui gli ambienti generati dal computer sono proiettati sulle pareti; fino alla VR cinematica, ovvero la simulazione di ambienti tridimensionali esplorabili in tempo reale e nel quale l'utente può interagire con gli oggetti o altri soggetti (per una classificazione si veda Eugeni 2021). L'immagine sferica e centripeta, lo spettatore esploratore, la possibilità di interagire con la narrazione e con oggetti collocati nell'ambiente, rendono la VR un dominio eccezionale di sperimentazione delle potenzialità (e dei limiti) dell'esperienza percettiva, come è stato rilevato da studi recenti anche in ambito italiano (per esempio Pinotti 2021; Modena 2022).

Non lontano dalla spazialità e dal senso di compresenza fisica del teatro e dalla plasticità tridimensionale della scultura, la VR tende a rifuggire il montaggio per suggerire un senso di continuità, realismo e compresenza; attribuisce all'utente un ruolo generativo in virtù della potente soggettivazione dello sguardo; conferisce a quest'ultimo una nuova mobilità fondata sulla libertà di muoversi e interagire con l'ambiente. Nell'ambito degli studi psicologici sulla VR, gli esperti distinguono tra *presenza* e *immersione*. La prima è la risposta psicologica dell'utente all'interno del sistema VR, ovvero la sensazione soggettiva di trovarsi all'interno dell'ambiente virtuale e che tale situazione sia plausibile (Slater, Wilbur 1997). L'immersione è invece il grado, oggettivo e misurabile, di fedeltà sensoriale di un sistema VR. Si tratta di una caratteristica quantificabile di una tecnologia, che include i modi in cui i display sono *ampi* (la gamma di modalità sensoriali, per es. visiva, auditiva, tattile, propriocettiva), *circondanti* (la misura in cui le informazioni raggiungono gli organi di senso da tutte le direzioni), *includenti* (il grado di esclusione dagli elementi sensoriali provenienti dalla realtà fisica esterna), *vividi* (la

varietà e ricchezza di informazioni sensoriali) e *combacianti* (il livello di corrispondenza tra il feedback propriocettivo e i movimenti del corpo generati sul dispositivo). L'immersione è dunque una condizione necessaria (ma non sufficiente) per l'induzione del senso di presenza.

Venice Immersive

A Venezia si è immersi naturalmente e affettivamente prim'ancora che attraverso la mediazione di una tecnologia o un linguaggio: moto ondoso, fluttuazione, allagamento sono caratteristiche costitutive dell'esperienza della città. Ogni immersione mediatica è concentrica all'immersione primigenia della sua morfologia liquida.

Forse non è un caso che proprio a Venezia sia nata, nel 2017 in seno alla Mostra internazionale d'Arte Cinematografica, 'Venice Immersive', una delle più importanti e interessanti sezioni espositive dedicate all'Extended Reality (video 360°, opere in Realtà virtuale, aumentata o mista, installazioni e mondi virtuali) e che recentemente sia nato il progetto CSC Immersive Arts, primo polo formativo in Italia e in Europa sulla Realtà estesa, istituito grazie a un accordo tra Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia e Regione Veneto e sostenuto dalla Veneto Film Commission. In quasi dieci anni di attività, 'Venice Immersive' ha proposto un'ampia ed esaustiva rassegna di titoli ed esperienze che ha accompagnato l'evoluzione del mezzo e il suo progressivo guadagno di consapevolezza linguistica ed espressiva. Anche soltanto visitare l'esposizione, collocata sull'isola del Lazzaretto Vecchio e raggiungibile via traghetto e costituita da una serie di postazioni isolate da tende bianche e semitrasparenti che ricordano le fattezze di una medusa, è di per sé un'attività immersiva che, metaforicamente e letteralmente, ha a che fare con l'acqua e le sue proprietà.

I mondi multisensoriali della VR agiscono a un livello per così dire 'idroterapico', perché mutuano dall'acqua materiale quella sensazione di avvolgimento che è il tratto caratteristico dell'esperienza dei mondi virtuali. Anche su un piano fisiologico l'immersione in acqua causa cambiamenti corporei perché quest'ultima esercita una forza compressiva sul corpo (chiamata 'pressione idrostatica') che può causare un trasferimento dei fluidi dalle estremità verso la cavità centrale e indurre modificazioni del battito cardiaco. L'effetto antigravitazionale tipico dell'acqua, inoltre, causa un senso di sospensione e riduce la percezione della fatica (e per questo è usato, per esempio, nel recupero fisico degli atleti, oltre che nelle cure termali) (cfr. Fauville 2021). Talvolta l'acqua diviene anche un'ambientazione delle esperienze immersive, a raddoppiare sul piano della rappresentazione il senso di immersione, ma più in generale le proprietà dell'acqua si trasferiscono nel mondo virtuale agendo a integrazione degli stimoli sensoriali propriocettivi, termocettivi e vestibolari (su acqua e VR, cfr. D'Aloia 2020).

Immersione radicale

L'immersività letterale offerta da Venezia non è che una declinazione materiale di un'immersione *radicale*. Mutuo quest'idea dal concetto di 'mediazione radicale' proposto da Richard Grusin in riferimento non solo all'immediatezza, ovvero alla capacità di un medium di eclissarsi e rendersi trasparente proprio nell'atto di esercitare la propria funzione mediativa (Bolter, Grusin 2000), ma anche di estendere tale capacità dal dominio del visivo all'intero *sensorium*

e dalla sfera dell'umano a quello del non umano (Grusin [2015] 2017). Per 'mediazione radicale' Grusin intende un processo fondamentale dell'esistenza operante prim'ancora che al livello dei contenuti, della significazione e della rappresentazione simbolica, a livello materiale e corporeo, regolando l'affettività individuale o collettiva. I media non sono semplicemente canali di trasmissione del contenuto, ma strutture che informano la percezione del mondo, influenzando il nostro modo di pensare e di sentire. La sospensione dell'incredulità che è alla base della credibilità dei mondi finzionali e che si nutre dell'immediatezza trasparente dei media diviene persino più radicale nel porre la mediazione come una componente intrinseca dell'esperienza: non esiste una realtà al di fuori della mediazione. Secondo questa prospettiva costruttivista, ogni esperienza è influenzata dal tipo di tecnologia, dal contesto e dalle forme di rappresentazione utilizzate. La corporeità e l'affettività acquistano un ruolo decisivo: "Intendere la mediazione radicale come affettiva ed esperienziale piuttosto che strettamente visiva significa pensare alla nostra immediata esperienza affettiva della mediazione come ciò che è sentito, incarnato, vicino e non distante da noi, e quindi non illuminato o raffigurato, ma sperimentato da noi come creature umane e non-umane vive e incarnate" (Grusin 2017, 132). La radicalità della mediazione risiederebbe dunque non soltanto nella critica alla trasparenza, nell'estensione del perimetro della mediazione dal visivo al corporeo, dal cognitivo al precognitivo, ma anche dall'umano al non umano. "Per la mediazione radicale, tutti i corpi (umani e non) sono fondamentalmente media e la vita stessa è una forma di mediazione" (Grusin 2017, 145). Non solo i dispositivi, le piattaforme e le tecnologie ma anche gli elementi naturali e animali, le funzioni fisiologiche dell'essere umano, i mezzi di trasporto, le istituzioni economiche, sociali, politiche e religiose, i fenomeni atmosferici, tutto è costitutivamente mezzo di comunicazione (per una discussione del concetto di mediazione radicale, vedi Cometa 2023, cap. 8).

Mentre sprofonda abbassandosi (subsidenza) e annega per l'innalzamento del mare (eustatismo), a causa delle stelle e dell'impatto antropico, Venezia è un esempio lampante di ambiente immersivo radicale. Lo dimostra, come dicevo, la sensazione propriocettiva di trovarsi costantemente in un ambiente avvolgente, su un vaporetto sul Canal Grande o con gli stivali nell'acqua alta, ma anche, senz'acqua fisica, al centro di Piazza San Marco o nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale.

La natura acquatica di Venezia e l'essenza radicale della mediazione immersiva sono funzionali a, e cooperano con, la sensazione corporea di riempimento e fluttuazione fisiologica che pervade il suo visitatore. Venezia è una città-media che immergendo partecipa alla co-evoluzione post-umana e post-antropocentrica della mutua interazione tra organismo e ambiente. L'immersione come esperienza percettiva preesiste alle tecnologie ottiche ed elettroniche che sembrano generarla, perché è una relazione affettiva diretta con il *milieu* esperienziale. In fondo anche il turismo contemporaneo (che proprio nel Grand Tour aveva cominciato a insorgere e che oggi affligge Venezia), è una forma di ingenuo depauperamento della realtà del tutto simile alle esperienze di viaggio surrogato offerte dai dispositivi ottici sette-ottocenteschi. Oggi con la VR, come oltre duecento anni fa con il Mondo nuovo, Venezia sembra porsi, più o meno

consapevolmente, come un luogo di elaborazione della crisi in un'epoca di incertezza sociale ed ecologica. Turisti del virtuale, gli spettatori contemporanei ricercano un'immersione letterale, ignari dell'immersione radicale a cui sono preventivamente e inevitabilmente soggetti.

Nota sulle fonti d'archivio

Situato a Venezia, l'Archivio Carlo Montanaro raccoglie materiali sulla storia del cinematografo, con particolare attenzione allo sviluppo tecnico-linguistico e alle opere dell'avanguardia. L'archivio include una vasta collezione di stereoscopie dedicate a Venezia. Cfr. la pagina web https://www.archiviocarlomontanaro.com/stereoscopie/.

Riferimenti bibliografici

Bolter, Grusin 2000
J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA) 2000.

Brunetta 1997
G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia 1997.

Burch [1991] 2001
N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico* [*La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, 1991], Milano 2001.

Cometa 2023
M. Cometa, *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Roma 2023.

Dalmasso, Grespi 2023
A.C. Dalmasso, B. Grespi, a cura di, *Mediarcheologia: I testi fondamentali*, Milano 2023.

D'Aloia 2020
A. D'Aloia, *Schermi acquatici. Immersività, presenza, multisensorialità nella realtà virtuale subacquea*, "Imago. Studi su cinema e media" 20 (2020), 181-198.

Huhtamo 2013
E. Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (MA) 2013.

Eugeni 2021
R. Eugeni, *Le costellazioni della realtà estesa. I modi di presenza delle immagini*, in Id., *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi post-mediali (più uno)*, Brescia 2021, 127-174.

Fauville, Queiroz, Woolsey et al. 2021
G. Fauville, A.C.M. Queiroz, E.S. Woolsey et al., *The effect of water immersion on vection in virtual reality*, "Sci Rep" 11, 1022 (2021). https://doi.org/10.1038/s41598-020-80100-y.

Freitag, Molter, Mücke, et al. 2020
F. Freitag, C. Molter, L.K. Mücke, H. Rapp, D.B. Schlarb, E. Sommerlad, C. Spahr, D. Zerhoch, *Immersivity:*

An Interdisciplinary Approach to Spaces of Immersion, "Ambiances", 2020, http://journals.openedition.org/ambiances/3233; https://doi.org/10.4000/ambiances.3233.

Grau 2003
O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge-London 2003.

Grusin [2015] 2017
R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali* [*Radical mediation*, "Critical Inquiry", 42, 1 (2015), 124-148] Cosenza 2017, 221-267.

Modena 2022
E. Modena, *Nelle storie. Arte, cinema e media immersivi*, Roma 2022.

Murray 1997
J. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge (MA) 1997.

Otto 2011
P. Otto, *Multiplying Worlds: Romanticism, Modernity, and the Emergence of Virtual Reality*, Oxford 2011.

Parikka 2019
J. Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma 2019.

Peters 2015
J.D. Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015.

Pinotti 2021
A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino 2021.

Slater, Wilbur 1997
M. Slater, S. Wilbur, *A Framework for Immersive Virtual Environments (FIVE): Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments*, "Presence: Teleoperators and Virtual Environments" 6 (1997), 603-616.

Starosielski 2019
N. Starosielski, *The Elements of Media Studies*, "States of Media+Environment" 1 (2019), https://mediaenviron.org/article/10780-the-elements-of-media-studies; https://doi.org/10.1525/001c.10780.

Wolf 2013
W. Wolf, *Aesthetic Illusion*, in W. Wolf, W. Bernhart, A. Mahler (eds.), *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam 2013, 1-63.

English abstract

The article explores the concept of radical immersion beginning with an analysis of Giandomenico Tiepolo's 1791 fresco, *Il Mondo Novo*, and of a Panstoscopio, an optical device that immerses viewers in detailed, faraway landscapes. It highlights the cultural and psychological implications of this device, positioning Venice as a prime example of a city designed for sensory immersion. Drawing connections to modern technologies like Virtual Reality, it illustrates how both historical and contemporary immersive experiences envelope the viewer in a separate, perceptual reality. The water imagery in Tiepolo's fresco becomes a metaphor for both the literal and symbolic immersion experienced in a city deeply connected to its aquatic environment. Further, the article discusses the emergence of Venice Immersive, a showcase

of Extended Reality works. Ultimately, it argues that immersion serves as a radical act of sensory and cognitive transformation, blurring the lines between the real and the virtual, the human and the non-human, according to Richard Grusin's notion of *radical mediation*. By tracing the roots of immersive media back to Venice's physical and cultural landscape, the article suggests that the city embodies a radical model of sensory engagement that anticipates the modern, digital immersive experiences of today.

keywords | Venice; Immersion, Virtual reality, Venice immersive, Radical mediation.

Divagazioni botaniche

Le osservazioni di Alessandro Marcello del Majno sull'ambiente lagunare

Barbara Boifava

1 | *Satureja juliana* e *Campanula pyramidalis* all'ingresso di Palazzo Molin in Cannaregio. Fotografia di Alessandro Marcello, illustrazione da A. Marcello del Majno, *La flora urbica di Venezia*, Venezia 1974 (© Biblioteca Andrighetti Zon Marcello, Venezia).

Introduzione

Le puntuali 'divagazioni botaniche' scritte dal libero naturalista Alessandro Marcello del Majno (1894-1980) rintracciano nei brevi ma intensi versi pronunciati da Oderisi da Gubbio nell'opera dantesca una modalità di percezione della natura che introduce il valore dell'osservazione fenologica quale strumento principe per la conoscenza biofisica di un ambiente: "Oh vana gloria de l'umane posse! / com' poco verde in su la cima dura / se non è giunta da l'etati grosse!"

(Marcello, *DB1*, 1, Biblioteca Andrighetti Zon Marcello, Fondo Alessandro Marcello del Majno, d'ora in avanti BAZM). Così avviene anche per i magici giardini di Alcina dell'*Orlando Furioso*:

> Come e per quali vie poté l'Ariosto avere notizia di un ambiente quale è quello meravigliosamente descritto nei Giardini di Alcina e che corrisponde al carattere della vegetazione termofila della Sicilia? l'indagarlo è pieno di lusinghe (Marcello del Majno, *DB2*, 3, BAZM).

Con la medesima sollecitudine Marcello si interessò alla flora di Venezia e a un'attestata "lacuna floristica" veneziana (Marcello 1960) che, a partire da antiche vicende glaciali, ha determinato un'attenuazione del carattere mediterraneo della flora lagunare e l'inserimento di entità montane:

> Per conoscere la flora di Venezia bisogna camminare spesso con il naso in su e sfidar commenti e correre l'avventura di passar per strambi perché tanta è ormai la penuria di terra – concessa alla vegetazione spontanea – che le piante sembrano costrette a vivere come vivono qui i colombi sui muri vecchi e sopra i cornicioni delle case o delle chiese o sui campanili per posarsi al suolo appena l'uomo non se ne accorga o magari finga di non accorgersi per ritardar la spesa del diserbo… (Marcello 1952a, 1).

Tra i più importanti esperti di fitofenologia (Battaglia 1984; Gabbrielli 2005, 172-174), Marcello ha indagato le relazioni esistenti tra i fattori climatici e le manifestazioni stagionali di alcuni fenomeni della vita vegetale, in particolare della flora spontanea veneziana, individuando in questo processo un metodo privilegiato per raggiungere la conoscenza dell'ambiente. Nella sua ricerca gli elementi naturali, con particolare attenzione alla flora urbica (Calzavera 1979) e ai giardini veneziani, agiscono come forme di mediazione tra la città di pietra e l'ambiente lagunare favorendo, nella maggior parte dei casi, forme di interazione, di protezione e di sperimentazione. Come messo in evidenza da Filesi *et al*. (2006) e da Buffa *et al.* (2007) in virtù degli studi di bioclimatologia di Rivas Martínez *et al.* (2004), la 'lacuna floristica' veneziana è ampiamente giustificata dal fatto che il tratto di costa nord-adriatica che va dalla Romagna al Friuli è l'unico tratto costiero del Bacino del Mediterraneo a non essere soggetto ad un clima di tipo mediterraneo ma a rientrare nella regione bioclimatica temperata.

Nell'indagine di un paesaggio urbano come produttore di esperienze estetiche e ambientali, il canone veneziano identifica un'immagine di città minerale nella quale l'elemento naturale entra, a più riprese, in rapporto con l'opera dell'uomo e così si carica di memorie e di significati. A Venezia la vegetazione 'naturalizza' la città e, allo stesso tempo, la natura viene 'urbanizzata' da un paesaggio simbolico e rituale sempre profondamente legato a variabili atmosferiche e climatiche (Heynen, Kaika, Swyngedouw 2005). "Questa città ci lascia senza fiato in ogni momento, anche col variare delle condizioni meteorologiche" si legge in *Fondamenta degli Incurabili* (Brodskij 1991, 100) e, in accordo con il bisogno umano di sopravvivenza, di nutrimento fisiologico e di formazione collettiva, "la selva di Venezia" (Marini 2024) evidenzia l'importanza degli elementi atmosferici nella formazione di spazi a supporto della vita umana. Le variabili atmosferiche e climatiche possono in questo modo orientare il disegno del pae-

saggio urbano da un “approccio puramente visivo e funzionale a un criterio più sensibile al movimento, più attento agli aspetti invisibili dello spazio” (Benedito 2021, 22).

“Conosciamo noi il nostro ambiente?” (Marcello 1937, 1, BAZM). A partire da questo interrogativo la ricerca empirica condotta da Marcello indaga le componenti di un *medium,* inteso come ambiente, elemento, veicolo (Peters 2016, 46), che ha permesso la sopravvivenza di un fenomeno singolare quale Venezia identificando in particolare la materia vegetale come espressione viva del suo ambiente biofisico. Risultato di un processo di adattamento avvenuto a partire da un ambiente fluido, Venezia mette in scena un’esperienza di immersione sostenuta da una cornice naturale che consiste in una serie di caratteri percettivi e di segni d’ordine. Al fine di individuare alcuni di questi caratteri e di questi segni, il mio contributo intende indagare due realtà: la città intesa come un archivio botanico, un mosaico di naturalità diffusa, pervasiva e spesso selvatica che racconta la storia di una cultura urbana della natura e che riverbera il paradigma ambientale di una Venezia antropocenica. In seconda istanza, accanto a questo singolare *botanical storytelling* (Marder 2023), si prospetta la città considerata come un paesaggio urbano che è l’espressione di un ordine naturale, di registri sensoriali e di specifiche pratiche spaziali (Cosgrove 1984).

La flora urbica di Venezia

Nell’ottobre del 1962 si tenne presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia il convegno dal titolo *Il problema di Venezia* incentrato sulla conservazione e la sopravvivenza della città lagunare alla desolazione economica e al suo isolamento. Tra le numerose relazioni, quella presentata dal botanico ed ecologista Marcello sottolineava il singolare rapporto che a Venezia lega l’uomo all’ambiente naturale, il cui carattere essenziale veniva identificato in un ritmo plurimo e complesso legato alla terra, alle acque e all’aria:

> Chi osservasse in questi giorni la parete della chiesa di San Geremia prospiciente il Canal Grande vi vedrebbe al termine della fioritura la *campanula piramidale*, sulla chiesa di San Vidal in seme *giusquiamo bianco* a ricordarci le rocce dell’Istria riarse dal sole e dalle quali son forse giunte queste piante con la pietra stessa! In certe calli ombrose, come a San Tomà, vegetano le *felci* del sottobosco, altre *felci* sulla chiesa di San Salvador e *capelvenere* sul ponte dei Barcaroli in Frezzeria come sull’orlo di un pozzo! Presso l’acqua del Canalgrande sino alla Cà d’oro, giunge il *critmo marittimo*, delle dune e dei Murazzi dove l’alito marino è ben diverso da quello di certi rii nei quali, per turbato deflusso, l’acqua ristagna putrida (Marcello 1964, 101).

2 | *Hyoscyamus albus* sul fregio di palazzo Grimani (ora Corte d’Appello) su Rio di S. Luca. Fotografia di Alessandro Marcello del Majno, illustrazione da A. Marcello del Majno, *La flora urbica di Venezia*, Venezia 1974 (© Biblioteca Andrighetti Zon Marcello, Venezia).

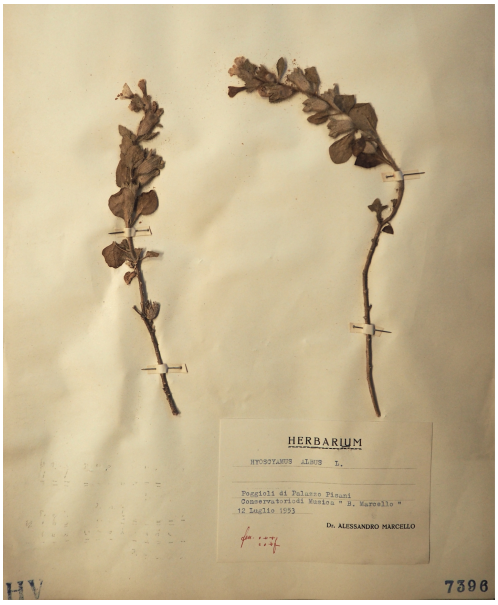
Il legame ancestrale, frutto di condizioni geofisiche e di fattori geologici, descritto da Marcello, tra la flora urbica interstiziale, le architetture e gli spazi aperti veneziani compone un mosaico di microclimi che identificano la città come un "botanical field" (Gandy, Jasper 2020) riflesso di un paesaggio singolare. Un'osservazione colta e scientifica del *milieu* veneziano traspare nella ricerca capillare e appassionata di Marcello sulle piante vascolari indigene o inselvatichite a Venezia per azione antropica, malerbe che ancora oggi si insinuano tra i *masegni*, le pietre d'Istria e i laterizi di calli, palazzi, chiese, ponti e vere da pozzo. Nel suo scritto *La flora urbica di Venezia* (Marcello 1974) la natura pare vivificare spazi aperti e rive, fondersi con le forme dell'architettura [Fig. 2], quasi a voler ribadire da un punto di vista scientifico la modalità tassonomica adottata da John Ruskin nella sua ricognizione emotiva sulla natura e sulle pietre di Venezia, traduzione grafica di frammenti ornamentali che rappresentano le molteplici variazioni delle forme naturali nella scultura bizantina (Ottani Cavina 2018). La dettagliata rassegna botanica stilata da Marcello riporta le modalità di crescita di numerose comunità erbacee spontanee in tutta la città, la loro collocazione generale e topografica, i riferimenti bibliografici, le note storiche sul loro impiego nel campo della medicina e le citazioni di autorevoli studiosi (Ruchinger 1818; Naccari 1826; Minio 1928; Béguinot 1941).

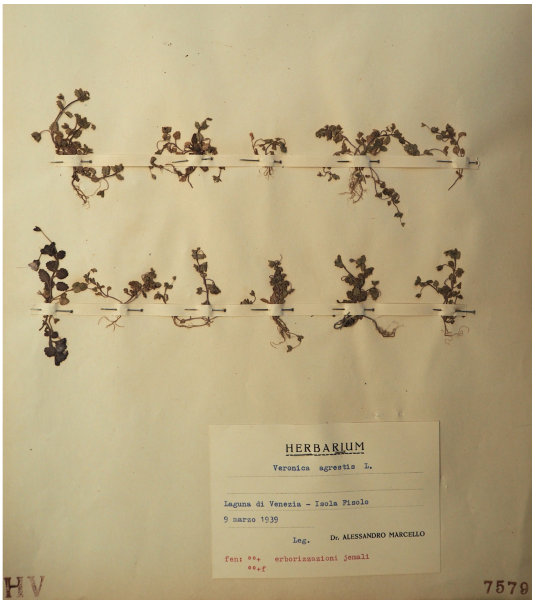
È il caso della salicornia trovata da Marcello presso la Sacca dei Furlani alle Fondamenta Nuove, non molto lontano da quello che fu il giardino di piacere appartenuto al pittore Tiziano Vecellio (Krellig 2022): "Tra le fessure di un muro esposto alla bora mi è accaduto di raccogliere una piantina di *Salicornia herbacea*, che la bora vi aveva portato dalle non prossime barene e ficcato poi tra un mattone e l'altro" (Marcello 1974, 131). Provenienti dal mondo liquido delle barene e delle aree fluviali della valle Padana, trasportate a Venezia dai venti e dai fiumi, queste piante esistono e possono sopravvivere solo grazie all'esistenza e alla sopravvivenza della città stessa, sentinelle preziose che, nel tempo, hanno svolto un ruolo fondamentale nell'interpretazione di un cambiamento climatico in atto, oltre a testimoniare un patrimonio di flora spontanea riflesso della complessità dell'ambiente naturale lagunare [Fig. 1]. Marcello esprime anche la sua convinzione che la loro crescita sia strettamente connessa con la pietra d'Istria impiegata per la costruzione della città marmorizzata:

> Strappate dalle cave – le grandi pietre – assieme ai semi ed ai disseminuli delle entità che vissero poveramente splendide tra le loro anguste fessure se le sono portate appresso (come non dirlo liricamente?) quasi con nostalgia… sfidando le manipolazioni dei *tajapiera* dei *mistri* e le spogliazioni dell'acqua meteorica e dilavante – per tenersele accanto nei secoli e farle fiorire su – nel loro stesso ambiente rupestre e montano – ma nel cuore di Venezia! (Marcello 1952a, 8).

Anche grazie alle intuizioni di Marcello (1952a, 1974), Gamper e Bacchetta (2001) hanno potuto descrivere dettagliatamente le comunità vegetali dei muri di Venezia. Come pure delle ricerche di Marcello si sono avvalsi Masin *et al.* (2010) per la minuziosa raccolta di dati sull'intera flora della provincia di Venezia.

Gli studi di Marcello si traducono in una appassionata ricerca sul campo che, sulle orme degli *Itinera botanica* di Pier Antonio Micheli (Ragozzini 1993), delle ricognizioni botaniche di Gian





3 | *Hyoscyamus albus L.,* poggioli di Palazzo Pisani, Conservatorio di Musica "B. Marcello", 12 luglio 1953, Alessandro Marcello del Majno, Erbario del Museo Botanico, Università degli Studi di Padova (Foto: Barbara Boifava).
4 | *Veronica agrestis L*., Laguna di Venezia, Isola Fisolo, 9 marzo 1939, Alessandro Marcello del Majno, Erbario del Museo Botanico, Università degli Studi di Padova (Foto: Barbara Boifava).

Girolamo Zannichelli (Zannichelli 1735) e a partire dalle erborizzazioni di Michelangelo Minio sulla flora urbica veneziana (Minio 1928), trova riscontro nel ricco erbario donato all'Orto Botanico di Padova. Tra le numerose piante si evidenziano esemplari di *Hyoscyamus Albus*, raccolti sui poggioli di Palazzo Pisani sede del Conservatorio di Venezia [Fig. 3] o sulle mura della Corte d'Appello lungo il Rio di San Luca, e di *Veronica agrestis* provenienti dall'isola Campana e dall'isola Fisolo nella laguna sud [Fig. 4], sempre corredati dall'indice fenologico di fioritura che rileva la qualità totale della fioritura di una specie vegetale nel tempo poiché "ogni pianta ha un ritmo di formazione che regola la sua vita vegetativa e questo ritmo è in rapporto alle condizioni ambiente d'origine" (Marcello 1954, 6-7).

La storia fenologica tracciata dal naturalista veneziano prendeva avvio dall'osservazione delle malerbe cresciute sui cosiddetti 'rovinazzi', macerie provenienti dai numerosi edifici demoliti a Venezia a seguito della caduta della Repubblica e del successivo turbamento napoleonico, durante il quale la natura assunse un ruolo determinante nel nuovo assetto della città. Il 4 giugno 1797 un albero simbolo delle nuove libertà dei cittadini venne eretto in piazza San Marco, ritratto da Giuseppe Borsato e testimonianza della festa repubblicana istituita a Venezia con l'arrivo dei francesi [Fig. 5]. In una città dalla radicata e millenaria dedizione alle scienze botaniche, l'emblematico albero della libertà sanciva un atto propiziatorio verso la natura i cui

“valori orticoli simbolici venivano sbandierati come il reimpianto delle ‘specie autoctone’ di Venezia” (Dixon Hunt 2009, 138), reminiscenza di quel *broglio* (brolo) ricoperto d’erba e di alberi che in origine occupava la metà occidentale della platea marciana. La grande piazza in terra battuta fu infatti lastricata in cotto e pietra solo nella seconda metà del XIII secolo, come altri campi veneziani dove in origine “si falciavano abbondanti raccolte di fieno” (Damerini 2022, 152). Come sottolinea Marcello, di questi antichi spazi erbosi usati per raduni cittadini o per il pascolo di animali e scomparsi in epoca più o meno recente rimane spesso traccia nella toponomastica veneziana: nei diversi sestieri i ricorrenti campi, campielli, calli, corti e rami denominati ‘delle Erbe’ riportano alla mente, oltre la presenza di luoghi di mercato, anche l’immagine di una natura selvatica pervasiva che ritroviamo nel paesaggio urbano ispirato alla Serenissima e dipinto da Vittore Carpaccio nel ciclo di Sant’Orsola (Zorzi 1988) [Fig. 6]. Lo sguardo di Marcello sulla flora urbica porta all’attenzione il valore di una vegetazione spontanea in quanto documento storico (Lippe 2020) e testimonianza di una vicenda bioclimatica che anticipa la sensibilità contemporanea rispetto alla necessità di una “azione di diversificazione biologica della città” (Bonardi, Marini 2023, 269).

> E la flora urbica di Venezia dimostra per qualche calle condizioni ambiente di sottobosco e sono le felci a dircelo – altrove condizioni montane e rupestri per un manipolo di entità che hanno seguito le pietre dalle cave dell’Istria ai nostri monumenti e vi allignano negli anfratti – altre ancora sono sfuggite agli orti dei Semplici o dai giardini e sono le entità ornamentali e domestiche – altre infine ricordano le vicine foreste distrutte come la prossima Selva Fetontea mentre l’uomo ha trovato il modo di far crescere qui prosperose entità mediterranee come il leccio, il lauro e l’oleandro! Perché in questo ambiente l’uomo si presenta proprio come un fattore determinate a modificare le possibilità di vita per questa o quella entità! (Marcello 1952b, 4).

Le ‘erbacce’ rappresentano un differente ordine dell’essere, crescono e prosperano in terreni disturbati dagli esseri umani e nel loro relazionarsi con gli spazi urbani “rappresentano l’avanguardia dell’evoluzione” (Pollon [1991] 2016, 136). Partendo dal presupposto che la flora urbica è strettamente connessa al luogo in cui cresce, qualsiasi cosa essa racconti di quel luogo è “una narrazione fitobiografica” ma è anche la testimonianza di una condizione ambientale complessa e in lento sviluppo (Marder 2023, 200).

L’idea di un giardino in mezzo al mare

Nella ricerca condotta da Marcello sulle caratteristiche bioclimatiche indicate dalla natura, accanto alla rilevazione della flora spontanea ruderale, della vegetazione sommersa e di quella delle barene, assume un valore rilevante lo studio della vegetazione del centro storico a partire da un procedimento di mappatura di alcuni giardini veneziani come azione dinamica che indaga le potenzialità latenti, condotto in collaborazione con alcuni studenti del corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti tenuto dall’architetto Egle Renata Trincanato presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel 1967 (Marcello, *Relazione sulle ricerche in corso*, BAZM). La rappresentazione oggettiva e la leggibilità di fenomeni bioclimatici interpretati attraverso la rilevazione botanica di alcuni giardini veneziani, pone le basi per un approccio alternativo che evidenzia l’evoluzione di un insieme di relazioni tra uomo e am-

5 | Giuseppe Borsato, dettaglio da *L'Albero della libertà in piazza San Marco il 4 giugno 1797*, 1800 ca., olio su tela, 65 x 85 cm, Museo Correr, Venezia (Foto: Wikimedia Commons).

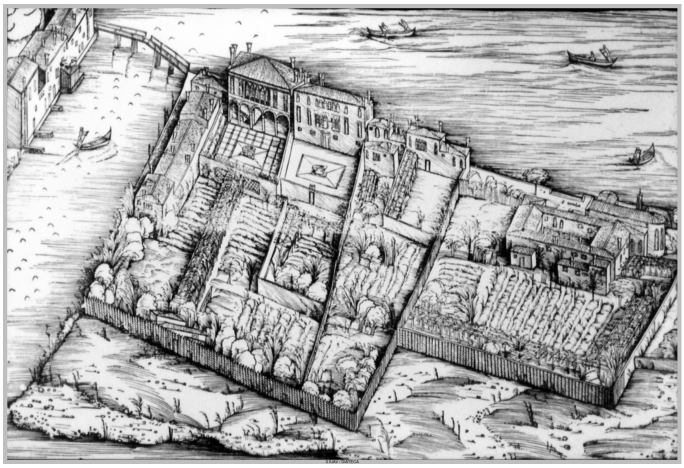
biente a partire da un dialogo interdisciplinare tra scienze umane e scienze naturali (Ingold 2001), dove il giardino viene inteso come paradigma ecologico.

A Venezia il giardino si proietta nel futuro della città recuperando una relazione ancestrale con la dimensione della natura per inserirla negli schemi della ragione architettonica. Nella riflessione sulla qualità di 'figurabilità' di un giardino in quanto esistenza di un disegno percepibile e rappresentabile, sottolineata da Egle Renata Trincanato nei suoi densi appunti sui giardini veneziani (Archivio progetti Iuav, Fondo Trincanato, *Attività scientifica 4/057*, *Note sul paesaggio e l'ambiente*), la pianta prospettica cinquecentesca della città attribuita a Jacopo de' Barbari, "uno dei ritratti più fedeli che sia mai stato fatto di una città"(Trincanato 1971, 4), rappresenta un documento singolare e di grande eloquenza visiva, utile per la conoscenza delle strutture e delle forme di molte "delizie" lagunari [Fig. 7]. Sorprende l'esatta restituzione delle numerose superfici verdi distribuite in particolare lungo i bordi e le direttrici di crescita della città o in corrispondenza degli orti di antichi complessi conventuali e poste in primo piano dal de' Barbari, quasi a volere esaltare il valore ineluttabile di questi spazi nella definizione della *forma urbis* veneziana. Dalle attente osservazioni visive del de' Barbari emerge

6 | Vittore Carpaccio, dettaglio del *Ritorno degli ambasciatori*, dal ciclo delle *Storie di Sant'Orsola*, 1496-1498 ca., olio su tela, Gallerie dell'Accademia, Venezia (Foto: Wikimedia Commons).

l'immagine vivida di "una Venezia nuova, più marmorea, più solenne, più agghindata – si legge nel libro pubblicato nel 1927 da Gino Damerini e dedicato ai giardini della Serenissima – più artificialmente bella; più maestosa e matronale di quella di prima; nella quale il piacere del verde, del paesaggio arboreo, la nostalgia della campagna vasta e della pianura ombrosa si disciplinano al pari delle strade, delle piazze, delle rive, dei servizi" (Damerini 2022, 40).

Nel ritratto della città rinascimentale spiccano molti dei giardini "sparsi copiosamente con straordinaria vaghezza e delicatura" (Sansovino [1581] 1969, 369] descritti da Francesco Sansovino nella sua *Venezia città nobilissima* e restituiti, oltre che nella lussureggiante vegetazione di piante nobili e rare, anche attraverso un'antologia di elementi che definiscono l'immagine del giardino veneziano d'origine quali il cortile, il pergolato, le aiuole ortive, le palizzate e le staccionate che ne definiscono i contorni (Zanverdiani 2009). In una città nella quale la natura tende a non modificare nel tempo la sua immagine rispetto a quella mostrata dal de' Barbari, lo sfondo inselvatichito di "un giardino in mezzo al mare" giunge fino a fine Ottocento per alimentare *Il Carteggio Aspern* (James 1888) e, alcuni anni dopo, il progetto di Frederic Eden per una fitta "foresta salina" sull'isola della Giudecca (Eden 1903) che, come per tutta la struttura formale di Venezia, spicca da un punto di vista privilegiato: l'acqua (Bettini 1978) [Fig. 8]. "Secondo me, questa città riunisce in sé tutti i modelli visibili dell'elemento e di ciò che vi è contenuto" osservava Brodskij (Brodskij 1991, 86). Per riflesso la "selva capovolta"



7 | Jacopo de' Barbari, dettaglio di orti e giardini sull'isola della Giudecca da *VENETIE MD*, 1500, xilografia (Foto: Wikimedia Commons).
8 | Giardino Eden, Isola della Giudecca (Foto: Barbara Boifava).

e sommersa su cui poggiano palazzi, campi e calli emerge in superficie per dare forme, nei giardini, alle antiche selve della laguna (Appuhn 2009).

Nelle note a margine della ricerca condotta con Alessandro Marcello sugli aspetti urbanistici e botanici di alcuni giardini veneziani che incarnano la complessità storica, culturale ed ecologica di Venezia (Cunico 1989), Trincanato prese spunto da alcune riflessioni critiche dell'architetto paesaggista Alan Geoffrey Jellicoe sulla corrispondenza tra il giardino rinascimentale veneziano e un ambiente fluido singolare, generatore di forme di natura e di architettura (Jellicoe [1960] 1969, 20), per ripensare l'intera città a partire proprio dal *medium* lagunare in quanto unità organica assoluta, "offrendo case sane e perfettamente attrezzate, in zone anche compatte ove occorre, ma alternate ai grandi spazi che, da sempre, nella città esistono – i campi – e anche ai numerosi spazi che si devono acquisire" (Trincanato 1969). L'urbanizzazione della natura e la concomitante crescita di una sensibilità urbana verso la natura, non contemplava solo nuovi approcci alla gestione dello spazio urbano, ma si estendeva anche a diversi tipi di interazioni culturali con la natura come fonte di svago e alla sua godibilità "non solo come capacità di guardare da lontano, ma di usufruire fisicamente e si potrebbe dire psichicamente delle aree verdi" (Padoan, Marcello, 1974, 574). Da cui la necessità di verificare la condizione di alcuni rilevanti spazi verdi di Venezia per trarne soluzioni operative.

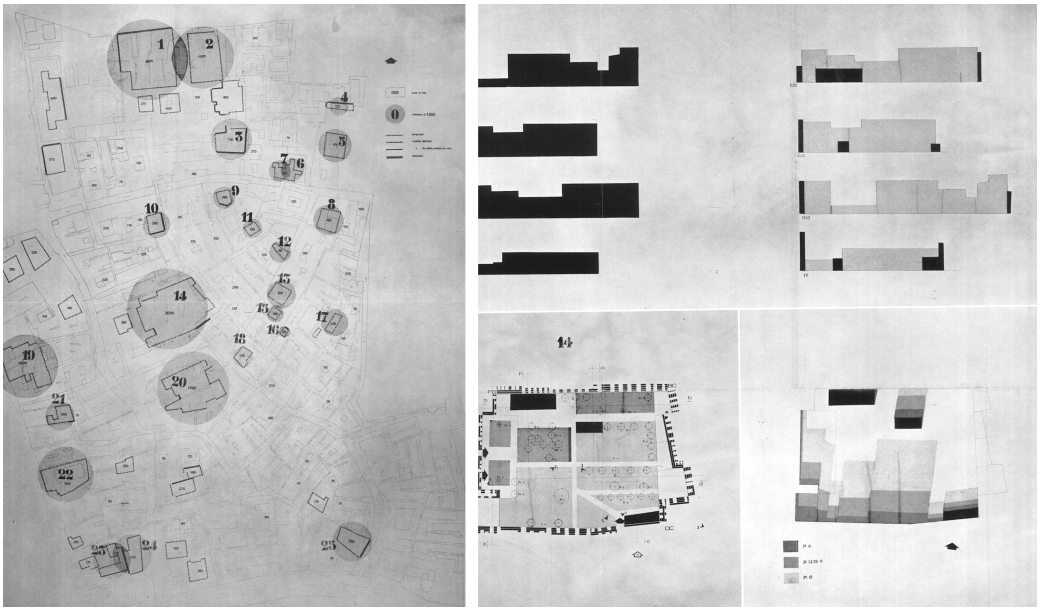
In fase iniziale, il particolare "valore ambientale" attribuito ad alcuni casi studio, selezionati per le loro dimensioni, la conformazione e le peculiari caratteristiche di evoluzione storica e botanica, orientò l'indagine su due giardini nel sestriere di Castello [Fig. 9]: il giardino della Commenda del Sovrano Ordine Militare di Malta, e il giardino denominato 'del Mercante',

attuale giardino dell'hotel Sant'Antonin in Fondamenta dei Furlani. In una seconda fase di indagine Marcello individuò altre tre zone verdi campione tra i sestrieri di Cannaregio e Santa Croce: il giardino di Palazzo Gradenigo in Rio Marin, il giardino Venier, oggi parte di parco Savorgnan e il giardino dell'Ospedale Umberto I. "A Venezia i giardini pubblici e quelli privati hanno ancora oggi, come in passato, un grande interesse, sia dal punto di vista urbanistico che da quello sociale" si legge nella *Rilevazione botanica dei giardini tipo* (Padoan, Marcello, 1974, 574). Uno scrupoloso rilievo della geografia vegetale dei giardini selezionati sollecita uno sguardo inedito su spazi urbani che mettono in scena diverse espressioni e caratteristiche della natura: il giardino 'del Mercante' quale esempio di un antico brolo evidenzia la presenza di piante da frutto e da ombra [Fig. 10]; epigono di un antico orto dei semplici, il giardino dell'Ordine dei Cavalieri di Malta testimonia l'introduzione successiva di specie ornamentali; il giardino Gradenigo riflette la tradizione antica di collocare piante da frutto vicine al palazzo; le forme di un parco riconoscibili nel giardino Venier evidenziano un'alternanza tra zone di "ombra discreta" e radure; nel giardino dell'Ospedale Umberto I domina un bastione alberato frangivento verso la laguna nord. Il senso di spazialità che restituiscono questi giardini, anche attraverso il ritmo vegetativo e riproduttivo di una materia vegetale coltivata e introdotta dall'uomo, fa da contrappunto alla testimonianza di diverse condizioni bioclimatiche e di una vicenda meteorologica che riconducono alle audaci affermazioni di Marcello su Venezia in quanto "sopravvivenza di città terramaricola proiettata in pieno secolo XX" (Marcello 1937, 1, BAZM).

Conclusioni

La ricerca su altre forme di esistenza umana a Venezia, o forse di sopravvivenza, si intona con la tensione di Alessandro Marcello a esplorare la natura e viene ribadita, oggi, nella coscienza di un necessario recupero della sua lunga storia di coesistenza con l'ambiente e di un rinnovato rapporto con gli agenti non umani all'interno della laguna (De Capitani 2022, 17). Nella dimensione liquida di Venezia il paesaggio dichiara la sua sostanza culturale e collega la natura all'architettura.

Il 'problema di Venezia' e della sua sopravvivenza, messo in discussione sull'isola di San Giorgio nel 1962 "non è solo un problema di economia, di sociologia, di demografia, di climatologia, di oceanografia, esso è evidentemente un problema del pensiero umano" dichiarava Richard Neutra intervenuto nello stesso simposio veneziano (Neutra 1964, 265). l'architetto di origini austriache naturalizzato negli Stati Uniti aveva pubblicato alcuni anni prima il libro dal titolo *Survival Through Design* (1954) nel quale sottolineava la questione fondamentale della sopravvivenza del 'corredo naturale umano' e l'esigenza di costruire un ambiente contemporaneo che potesse soddisfare i bisogni dell'uomo. Il valore di una mentalità biologica ed evolutiva che intona le azioni dell'uomo e l'immaginazione delle nostre *fitopolis* seguendo le forme e i processi di un "modello vegetale" (Mancuso 2023, 131), trova conferma nell'ecologia urbana di Venezia, dove la relazione fra tracce botaniche e geografie urbane segna lo sviluppo della città, la costruzione della sua memoria in quanto palinsesto, l'affermazione di un carattere urbano resiliente.



9 | Mappatura degli spazi verdi nel Sestriere di Castello, Corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti, prof.ssa Egle Renata Trincanato, Istituto di Architettura di Venezia, 1967, in M. Padoan, A. Marcello, *I giardini di Venezia: aspetti urbanistici e botanici*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 132, 1973-1974.
10 | Giardino detto "del Mercante", Sestriere di Castello, rilievo botanico, zone d'ombra ai solstizi e agli equinozi, sezioni principali del giardino e superfici radianti degli edifici prospicienti, in M. Padoan, A. Marcello, *I giardini di Venezia: aspetti urbanistici e botanici*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 132, 1973-1974.

A livello ambientale, un approccio ecologico pone il problema di ripensare attività e strategie di intervento, non più a partire da un'idea di ambiente inteso come riserva di materie prime da sfruttare, ma come un insieme di relazioni in equilibrio instabile, all'interno del quale ogni individuo, vegetale e animale, è incluso e dal quale dipende per la sua stessa sopravvivenza. Lo studio della flora veneziana svolge un ruolo significativo nello sviluppo di un "immaginario ecologico" (Gandy 2005, 63) in cui idee e metafore tratte dalle scienze botaniche e biofisiche sono state utilizzate per comprendere le forme e la funzione di una città in subordine rispetto al proprio ambiente. "Bene sarà che, oltre alla nostra storia, chi intenda operare a Venezia giunga ad una migliore conoscenza del nostro ambiente: ove così non fosse si correrebbe il rischio di turbarlo a segno da farlo irrimediabilmente sparire: ma con lui sparirebbe Venezia, sorta, e vorrei dir generata, dall'ambiente stesso in cui sussiste come creatura viva!" (Marcello 1964, 102).

Fonti d'archivio

*Tutti i diritti di riproduzione di testi e di immagini appartengono alla Biblioteca Andrighetti Zon Marcello. Si desidera esprimere un sentito ringraziamento ad Alessandro Marcello per la cortese autorizzazione alla consultazione e alla pubblicazione dei documenti oggetto di studio.

Marcello, DB1
A. Marcello del Majno, *Divagazioni botaniche. Su di una osservazione fenologica di Dante*, s.d., Biblioteca Andrighetti Zon Marcello, Fondo Alessandro Marcello del Majno (1894-1980) [BAZM], Venezia.

Marcello, DB2
A. Marcello del Majno, *Divagazioni botaniche. I giardini di Alcina nell'Orlando*, s.d., BAZM.

Marcello 1937
A. Marcello del Majno, *Conosciamo noi il nostro ambiente?*, 1937, BAZM.

Marcello, *Relazione sulle ricerche in corso*
A. Marcello del Majno, *Relazione sulle ricerche in corso circa le caratteristiche bioclimatiche indicate dalla vegetazione*, s.d., BAZM.

Trincanato 1967
E. Trincanato, *Attività scientifica 4/057*, *Note sul paesaggio e l'ambiente*, 1967, Archivio progetti Iuav, Fondo Trincanato, Venezia.

Riferimenti bibliografici

Appuhn 2009
K.R. Appuhn, *A Forest in the Sea. Environmental Expertise in Renaissance Venice*, Baltimore 2009.

Battaglia 1984
B. Battaglia, *In memoria di Alessandro Marcello*, Venezia 1984.

Béguinot 1941
A. Béguinot, *La Laguna di Venezia*, Venezia 1941.

Benedito 2021
Silvia Benedito, *Atmosphere Anatomies, on Design, Weather, and Sensation*, Zurich 2021.

Bettini 1978
S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, Milano 1978.

Bonardi, Marini 2023
L.Bonardi, A. Marini, *Entro e oltre la citta̓ umana*, in A. Anzani (a cura di), *Abitare consapevole. Paesaggi urbani transdisciplinari*, Milano 259-271.

Buffa, Filesi, Gamper, Sburlino 2007
G. Buffa, L. Filesi, U. Gamper, G. Sburlino, *Qualità e grado di conservazione del paesaggio vegetale del litorale sabbioso del Veneto (Italia settentrionale)*, "Fitosociologia" 44/1 (2007), 49-58.

Calzavera 1979
D. Calzavera, *La flora urbica di Venezia*, in *Flora e fauna della città di Venezia*, a cura della Società Veneziana di Scienze Naturali, Venezia 1979, 3-21.

Cosgrove 1984
D. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape,* London/Sydney 1984.

Cunico 1989
M. Cunico, *Il giardino veneziano. La storia. l'architettura. La Botanica*, Venezia 1989.

Damerini 1927
G. Damerini, *Giardini di Venezia. Un viaggio nel verde e nelle gemme artistiche della laguna*, Bologna 1927.

De Capitani 2022
De Capitani, *Introduzione*, in C. Baldacci, S. Bassi, L. De Capitani, P.D. Omodeo (a cura di) *Venezia e l'Antropocene. Una guida ecocritica,* Venezia 2022.

Dixon Hunt 2009
J. Dixon Hunt, *The Venetian City Garden. Place, Typology, and Perception*, Basel, Boston, Berlin 2009.

Eden 1903
F. Eden, *A Garden in Venice*, London 1903.

Filesi, Buffa, Gamper, Sburlino 2006
L. Filesi, G. Buffa, U. Gamper, G. Sburlino G., *La vegetazione del sistema costiero veneto: peculiarità, rischi, conservazione e possibilità di riqualificazione*, in F. Zezza (a cura di), *La riqualificazione delle città e dei territori: Architettura e Scienze a confronto*, Quaderni IUAV 48, 123-128.

Gabbrielli 2005
A. Gabbrielli (a cura di), *Sulle orme della cultura forestale. I maestri*, 2005, 172-174.

Gamper, Bacchetta 2001
U. Gamper, G. Bacchetta G., *Contributo alla conoscenza della vegetazione murale di Venezia*, "Fitosociologia", 38/2 (2001), 83-96.

Gandy 2005
M. Gandy, *Urban nature and the ecological imaginary*, in N. Heynen, M. Kaika, E. Swyngedouw (eds), *In the Nature of Cities. Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, London, New York 2006, 62-72.

Gandy, Jasper 2020
M. Gandy, S. Jasper (eds) *The Botanical City*, Berlin 2020.

Heynen, Kaika, Swyngedouw 2006
N. Heynen, M. Kaika, E. Swyngedouw (eds), *In the Nature of Cities. Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, London, New York 2006.

Ingold 2001
T. Ingold, *Ecologia della cultura*, Roma 2001.

Jellicoe [1960] 1969
G.A. Jellicoe, *l'architettura del paesaggio* [*Studies in Landscape Design*, London 1960], traduzione di E. Labò, Milano 1969.

Krelling 2022
H. Krelling, *Il giardino di Tiziano e le Fondamenta Nove: un luogo perduto della cultura ricreativa sulle rive della Laguna*, in C. Baldacci, S. Bassi, L. De Capitani, P.D. Omodeo (a cura di), *Venezia e l'Antropocene. Una guida ecocentrica*, Venezia 2022, 69-71.

Lippe 2020
M. von der Lippe, *Vegetation as testimony: botanical traces of the urban past*, in M. Gandy e S. Jasper, a cura di, *The Botanical City*, Berlin 2020, 46-53.

Mancuso 2023
S. Mancuso, *Fitopolis, la città vivente*, Bari-Roma 2023.

Marcello 1952a
A. Marcello, *Divagazioni botaniche: la flora di Venezia*, Venezia 1952.

Marcello 1952b
A. Marcello, *Piante e bioclima a Venezia*, "Minerva medica" XLIII/II 79 (1952), 1-4.

Marcello 1954
A. Marcello, *Introduzione*, in A. Marcello (a cura di), *Atlante fenologico per il rilevamento della rete fenologica italiana*, Firenze 1954.

Marcello 1957,
A. Marcello, *Sulla vegetazione spontanea delle Venezie*, "Ateneo Veneto" CXLVIII/2 (1957).

Marcello 1960
A. Marcello, *Lacuna floristica nel Veneziano e sue condizioni bioclimatiche*, Venezia 1960.

Marcello 1964
A. Marcello, *Relazione del Prof. Alessandro Marcello*, in *Atti del Convegno internazionale "Il Problema di Venezia"*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-7 ottobre 1962, Venezia 1964, 94-102.

Marcello 1974
A. Marcello, *La flora urbica di Venezia*, Venezia 1974.

Marder 2023
M. Marder, *A Philosophy of Stories Plants Tell*, "Narrative Culture" 10/2 (2023), 189-205.

Marini 2024
S. Marini (a cura di), *Venezia. Guida alla selva*, Roma 2024.

Masin, Bertani, Favaro, Pellegrini, Tietto, Zampieri 2010
R. Masin, G. Bertani, G. Favaro, B. Pellegrini, C. Tietto, A.M. Zampieri, *Annotazioni sulla flora della Provincia di Venezia,"*Natura Vicentina" 13 (2009): 5-106.

Minio 1928
M. Minio, *La flora urbica di Venezia,* "Nuovo giornale botanico italiano" XXXIV (1928).

Naccari 1826
F.L. Naccari, *Flora veneta e descrizione delle piante che nascono nella provincia di Venezia*, Venezia 1826.

Neutra 1964
R. Neutra, *Intervento dell'arch. Richard Neutra*, in *Atti del Convegno internazionale "Il Problema di Venezia"*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-7 ottobre 1962, Venezia 1964, 263-267.

Ottani Cavina 2018
A. Ottani Cavina, *John Ruskin. Le pietre di Venezia*, Venezia 2018.

Padoan, Marcello 1974
M. Padoan, A. Marcello, *I giardini di Venezia: aspetti urbanistici e botanici*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 132, 1973-1974, 569-588.

Peters 2015
J. D. Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago/London 2015.

Pollan [1991] 2016
M. Pollon, *Una seconda natura. Educazione di un giardiniere* [*Second Nature. A Gardener's Education*, New York 1991], traduzione di I.C. Blum, Milano 2016.

Ragozzini 1993
S. Ragozzini (a cura di), *I manoscritti di Pier Antonio Micheli conservati nella biblioteca botanica dell'Università di Firenze*, Milano 1993.

Rivas-Martínez 2004
S. Rivas-Martínez, *Global Bioclimatics (Classificación Bioclimática de la Tierra)*. Versión 27-08-04, Phytosociological Research Center, Los Negrales, Madrid 2004.

Ruchinger 1818
G. Ruchinger, *Flora dei lidi veneti*, Venezia 1818.

Sansovino [1581] 1968
F. Sansovino, *Venetia. Citta` nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinoni*, Venezia 1968.

Trincanato 1969 E.R. Trincanato, *Venezia fino a quando*, in F. Tentori (a cura di), *Egle Renata Trincanato. Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-1993*, Roma 1997, 441-443.

Trincanato 1971
E.R. Trincanato, *Venise au fil du temps: atlas historique d'urbanisme et d'architecture*, Boulogne-Billancourt 1971.

Zannichelli 1735
G. Zannichelli, *Istoria delle piante che crescono ne' lidi intorno a Venezia*, Venezia 1735, ristampa anastatica, Vittorio Veneto 2021.

Zanverdiani 2009
D. Zanverdiani, *Giardini*, in C. Balistrieri Trincanato, D. Zanverdiani (a cura di), *Venezia citta` mirabile. Guida alla veduta prospettica di Jacopo de' Barbari*, Caselle di Sommacampagna, 198-202.

Zorzi 1988
L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di sant'Orsola. Ricerche sulla visibilità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino 1988.

English abstract

The relationship between botanical traces, urban geographies, and architectural components marks the development of Venice, the construction of its memory as a palimpsest, and the establishment of a resilient urban canon. In Venice the vegetation naturalizes the city and nature is in turn urbanized by a

symbolic and ritualized landscape. This paper argues that the analysis of the dynamics of this exchange can transform the design of the urban landscape from a purely visual and functional approach to another approach, more attentive to the less visible aspects of space. What stories do gardens, open spaces, 'urban flora' of Venice tell? What do they say about the city, its past and, perhaps more importantly, its future? Through a novel interdisciplinary approach and starting from the observations of the naturalist Alessandro Marcello del Majno, this essay shifts the focus from an urban culture of nature to a culture of urban nature that reverberates the environmental paradigm of a Venetian Anthropocene.

keywords | Venice; Urban flora; Urban nature; Lagoon environment; Alessandro Marcello del Majno.

Tre incontri tra paesaggio acquatico e culture visuali contemporanee

Laura Cesaro, Miriam De Rosa[*]

1| Studio Azzurro, *Progetti d'acqua*, 2018 (© Studio Azzurro).

I

Acque dal movimento dolce, opposto al ritmo sincopato della fabbrica. Con un movimento che si espande da sinistra a destra lungo tre schermi, la superficie appena increspata dell'acqua illuminata dal sole ci porta all'attracco delle navi costruite nei cantieri di Marghera [Fig. 1]. Tra progetti architettonici ed echi pittorici che alludono alla produzione di Emilio Vedova, un'onda fragorosa si dispiega per 8 schermi e risuona grazie al paesaggio sonoro *Prometeo* (realizzato per un'altra occasione veneziana tra 1983 e 1984) che supporta il fragore, l'infrangersi. Il tempestoso è però subito bilanciato dal movimento fluido, quasi oleoso, dei pesci che descrivono arabeschi curvi. Chioggia, città di comunità antiche che si radunano attorno ai canti di marinai, di voga e di remi. Città invisibile di memoria calviniana, il centro a sud della laguna è città sensibile, in cui di nuovo torna l'acqua raccontata, vissuta, rappresentata nei racconti orali e nelle topografie narrate da chi la vive.

La laguna suggerisce una via morbida. Riflettiamo sulle immagini, elaboriamo riguardo i linguaggi, i formati, i media che le sostanziano e le lasciano emergere. Si tratta però di un emergere che si rivela transitorio facilitando la forma ad assumere sempre nuovi contorni e riconfigurarsi mentre attraversa ontologie mediali troppo solide, ma soprattutto mentre attraversa ed entra in relazione con spazio e tempo. Le coordinate base dell'esperienza sono in effetti quanto di più prezioso la laguna ci offre poiché sono richiamo a un aggancio concreto – *milieu* qui e ora fluido – che possiamo fermare in uno script, raccogliere come scrittura che lascia traccia, ma che in qualche modo ci parla di una relazione che, come tale, descrive uno stato inconcluso. L'unico elemento che ci pare consustanziale, dunque, è la radicale mobilità, intesa alla Didi-Huberman ([2004] 2005), come *driver* (De Cauwer & Smith 2018, 4) che sostiene un costante montaggio, il quale non si affretta mai verso la conclusione, né tende a cessare. Abbiamo ritrovato questo stesso senso di inconclusione in molte immagini in movimento che provano a descrivere e rappresentare la laguna veneziana; abbiamo scelto di lasciarci ispirare però da un corpus specifico, attingendo alla produzione di Studio Azzurro (per i riferimenti bibliografici, si rimanda alla Nota in bibliografia).

A partire da tali premesse, nelle pagine che seguono ci soffermeremo su tre lavori – da cui sono tratti i tre immaginari proposti in esergo – che datano diversi momenti della traiettoria del gruppo milanese, focalizzandoci al contempo su luoghi diversi della laguna. Si tratta di *Trittico Marghera* (Porto Marghera, 2000), *Progetti d'acqua* (Venezia, 2018) e la Chioggia fluttuante delle *Sensitive City* (Shangai, 2010; per la scheda completa si rinvia al sito di Studio Azzurro). Ci interessa il livello della rappresentazione, dunque proponiamo un'analisi della diegesi, ma studiando le opere ci sembra che i dispositivi che vengono di volta in volta mobilitati – un video-trittico, una videoinstallazione con messa in scena per 8 schermi associata a un paesaggio sonoro, un ambiente sensibile molto articolato – sfrangino l'immagine in un caleidoscopio di formati diversi. In tutti, eppure, ci sembra di poterci avvalere di un approccio teorico comune che ruota attorno alla nozione di configurazione – un concetto che ci pare utile riprendere e sviluppare proprio per rendere conto degli elementi caratteristici del nostro ambiente e delle immagini che ispira.

Si tratta in realtà di un'occasione preziosa per intercettare un dibattito non nuovo nell'ambito dei film studies, relativo alle sfide poste dalle forme degli oggetti che essi studiano o – se vogliamo dirla in maniera più tradizionale e paludata – relative alla specificità mediale del cinema. Dal nostro punto di vista però, più che di paludi ci piacerebbe provare a occuparci di una laguna che si presenta come acqua viva, forse lenta, talvolta impercettibile nei propri flussi voluttuosi, altre trascinante e impetuosa. Mettere a fuoco questo carattere aperto, che scorre e diviene, è utile infatti per avviare una riflessione più ampia attorno al modo in cui le immagini in movimento ci chiedono di essere guardate e intese (Mitchell 2006).

Sfondo essenziale al lavoro che si svolge a Marghera, ma anche benevola iridescenza quando incrociata dalla luce del sole, prima di divenire cartolina in bianco e nero, l'acqua pare lambire un paesaggio di archeologia industriale che è ambiente ferito, abbandonato e trattiene scritta

in sé la traccia di un'alacrità meccanizzata ora esaurita. Superficie planare da cui far emergere i progetti di Renzo Piano, contenitore di riflessi e immagini essa stessa, l'acqua che riempie i Magazzini del Sale si fa cristallo luminoso e scaglie argentee come pesci, che col loro nuotare disegnano forme nello spazio. A Chioggia, l'elemento acqua è intrecciato con l'idea stessa di laguna, di città lagunare, l'idea di cosa sia Chioggia per i propri abitanti, in altri termini è una componente fondamentale del *genius loci*.

Colte nella propria variabilità, nel proprio debordare dai confini delle definizioni che le costringono, le immagini rompono i frame (riflessi terra-cielo nelle installazioni di Studio Azzurro), si espandono su più schermi, si mischiano con materiali visivi compositi in pieno spirito di assemblaggio, giustapposizione, congiunzione. Vorremmo allora suggerire che piuttosto di una natura ontologica fissa in sé e per sé, ci pare più interessante guardare alle relazioni tra le immagini. Memori della lezione di Raymond Bellour relativamente l'*entre-image* (Bellour [1990] 2010), la laguna sembra invitarci allora ad avanzare una lettura topologica che presta particolare attenzione alle connessioni.

Opere come quelle di Studio Azzurro che compongono il nostro corpus di analisi esemplificano la cruciale importanza della relazione tra spazio della laguna e sue configurazioni. Di più, nel momento in cui le immagini della laguna entrano negli spazi pensati per accoglierle, essi divengono elementi dell'identità fluttuante di queste configurazioni, a tutti gli effetti navigabili e praticabili da noi che le guardiamo, tocchiamo, attiviamo. Parlare di topologia in questo contesto significa provare a rendere conto delle opere che studiamo in quanto configurazioni dinamiche. Come ricordano Celia Lury, Luciana Parisi e Tiziana Terranova, infatti, la topologia è "deployed by those geographers and political theorists who seek to describe dynamic relations and mobilities that cannot be contained by scaled spatial entities, such as territory" [mobilitata da geografi e da studiosi di teoria politica che cercano di descrivere relazioni dinamiche e mobilità, le quali non possono essere contenute in entità spaziali misurabili e scalabili] (Lury, Parisi e Terranova 2012, 3). Nel suo significato più semplice, il termine topologia è usato in matematica e geometria con riferimento all'organizzazione di spazi non-euclidei. La geometria non euclidea offre gli strumenti epistemologici per "ripensare le proprietà di punti, linee e altre forme che popolano un mondo non lineare" (*ibidem*). La definizione di Lury e colleghe e la letteratura sia che la ispira, sia che si occupa del concetto, evidenzia un paradigma emergente che ci pare rilevante per studiare le immagini in movimento appartenenti al nostro corpus di analisi. Tra le voci che costituiscono la letteratura cui facciamo riferimento, ci piace ricordare quella di Michel Serres, che nel suo vasto progetto filosofico *Hermès* di cui non possiamo qui dare conto (Serres [1968], 2022), descrive la topologia proprio nei termini di una serie di connessioni dinamiche che attraversano spazio e luogo. Il filosofo usa l'esempio evocativo di un fazzoletto che, se appiattito e stirato, prende approssimativamente la forma di una figura geometrica, ricordando che la geometria è quella scienza che studia le distanze stabili tra punti, linee e forme con lo scopo di differenziare un elemento dall'altro. Eppure, continua Serres, se il fazzoletto viene piegato o appallottolato, quelle misurazioni stabili verranno

alterate: saranno le corrispondenze tra le posizioni degli elementi a diventare evidenti. Angoli che avevano definito l'estensione del fazzoletto improvvisamente si trovano vicini, uno ripiegato sull'altro, bordi non più periferici possono ritrovarsi al centro, sovvertendo la geometria iniziale. Quel che emerge con forza sono dunque non tanto posizioni stabili ma potenzialità di modificare, scambiare, ridisegnare la posizione stessa.

Proviamo a trasferire questo concetto al nostro oggetto di studio. Mettendo a fuoco le relazioni, la mappa della laguna in qualche modo si decostruisce per come la conosciamo e le sue settanta e più isole si fanno punti di una costellazione instabile, modificabile, viva. Si tratta di una costellazione navigabile, ma non solo: le rappresentazioni che la configurano navigano esse stesse e la ri-configurano, si modificano e viaggiano attraverso i flutti di spazio e tempo, come bene ci dimostra il lavoro di Studio Azzurro. Il gruppo milanese ha infatti solcato rive, canali e baie lagunari, trasformando i punti di incontro, incrocio e sovrapposizione in strumenti di osservazione dinamica, luoghi di ricerca e interpretazione. Si tratta di un processo che decostruisce, come suggerisce Ludovica Galeazzo nella sua ricerca sull'isola di San Secondo, la mappa storica e la trasforma attraverso un'operazione analitica: "images and illustrations were transformed into dynamic instruments of research and interpretation" [immagini e illustrazioni sono trasformate in apparati di ricerca e interpretazione] (Galeazzo 2012, 46). Meglio, significa pensare alla laguna come una costellazione di relazioni in corso, ovvero coglierla nel suo essere acquatico e molecolare, liquido e organico, assemblaggio in movimento.

Abbiamo immaginato una traiettoria che naviga attraverso alcuni punti della laguna: con Studio Azzurro ci ancoriàmo, nella certezza che però gettare l'àncora non fa altro che attestare il movimento dell'ambiente che ci ospita, che stiamo attraversando e di cui seguiamo le correnti. Proviamo allora a tracciare la nostra traiettoria riprendendo la traduzione del "point of being" di Derrick De Kerckhove (De Kerckhove e De Almeida 2014) proposta da uno dei fondatori del gruppo, Paolo Rosa, con "punto di vita". Nelle architetture di visione che il gruppo propone, il "punto di vita", rispetto al 'punto di vista', racconta la necessità di riportare l'attenzione sulla propriocezione, abbandonando la preminenza del solo sguardo frontale, dello sguardo rapace e ordinatore a cui siamo abituati, al dominio dell'occhio, rispetto all'esperienza sensoriale multidimensionale del corpo nello spazio. Occhio, ma anche spazio e corpo, dunque: una correlazione prismatica che porta, al contempo, a una progressiva intensificazione che si manifesta nei termini di: *percipere* (al suo interno tiene *capere* – prendere), *perspectiva*, *ex-perio*. La nostra traiettoria si compone dunque di tre per-, tre passaggi, tre step che dicono di estensione, di moto, che gettano luce sull'attraverso, in linea con la lettura topologica che porta in primo piano lo spazio di passaggio, le operazioni di flusso, riflusso, contaminazione.

II

Dunque, il primo passaggio di questo percorso parte dal foro. *Fòro*. "Lo Stesso infatti è sia percepire (pensiero) che essere" (Heidegger [1957] 2009, 15). Nell'accezione di forare, apertura

2| Studio Azzurro, *Trittico Marghera*, 2000 (© Studio Azzurro).

di piccole dimensioni. Limite. Buco. Pertugio. *Ichnos* verso un percorso guidato. Uno spazio di indagine costruito *ad hoc*, quasi che il nostro vedere si materializzi su schermi che sincronizzano le impressioni, le emozioni e le paure. È quello a cui ci rinvia *Trittico Marghera* [Fig. 2]. Una trifora, tre schermi che raccolgono due punti di vista, interno (quello del lavoro, della vita dentro la fabbrica) ed esterno (quello del perimetro vuoto, isolato, apparentemente abbandonato della fabbrica). Studio Azzurro come "portatore di storie" dischiude una prossimità col *milieu* che si caratterizza per un fiducioso consegnarsi alla potenza commemorativa dell'immagine, intesa non come depositaria di un senso concluso nel passato e in quanto tale archiviato, bensì come innesco di una riattivazione mnestica dello stesso passato nell'apertura del presente e del futuro. Nell'attimo stesso in cui si ri-compongono i vari frammenti, Studio Azzurro lavora con l'immagine liquida alla ricerca della sua corporeità. E la trova nello spaccato di Porto Marghera. Un ambiente, non serve ricordarlo, che molto spesso è letto dall'esterno come una costola, un frammento della città lagunare, pur costituendo uno dei siti di archeologia industriale più estesi d'Italia e un punto nevralgico della vita dei lagunari.

I due "punti di vita" si materializzano allora sui tre schermi che mettono insieme impressioni, emozioni e paure. Qui, alla ricerca di segni in un territorio avvelenato, duro, un occhio che poco lascia spazio al percorso tratteggiato fa scoprire forme di vita: ci mostra un embrione di fertilità. Gli angoli di erba incolta – il terreno fertile su cui lavorare – sono piccole impronte che si scontrano con lo sguardo sugli immensi spazi vuoti o devastati tappezzati da avvisi di pericolo. D'altro canto, abbiamo infatti le grandi strutture industriali, gli intrecci arrugginiti, il cemento armato. L'elemento primario dell'acqua, nel suo essere liquido si impone sulla sovrastruttura, nel suo essere impetuoso connette la frammentarietà che contraddistingue il sincrono delle

immagini e fa del guardare l'interno (i lavoratori in fabbrica) e l'esterno (cattedrali di cemento, intrecci arrugginiti, bunker) un vedere univoco: la fabbrica ha finito di ardere e lascia spazio a segni di vita.

> Appare ovvio rappresentare questa coappartenenza nel senso di quell'identità che è stata pensata in seguito ed è generalmente nota. Che cosa ce lo potrebbe impedire? [...] Se pensiamo il coappartenere (*das Zusammen gehören*) nei termini abituali come già indica l'accentazione della parola, il senso dell'appartenere (*gehören*) è determinato in base al "co-", all'"insieme", cioè alla sua unità. In tal caso appartenere significa essere inserito e correlato nell'ordinamento di un 'insieme', sistemato nell'unità di un molteplice, composto nell'unità del sistema, mediato tramite il composto nell'unità del sistema (Heidegger [1957] 2009, 17).

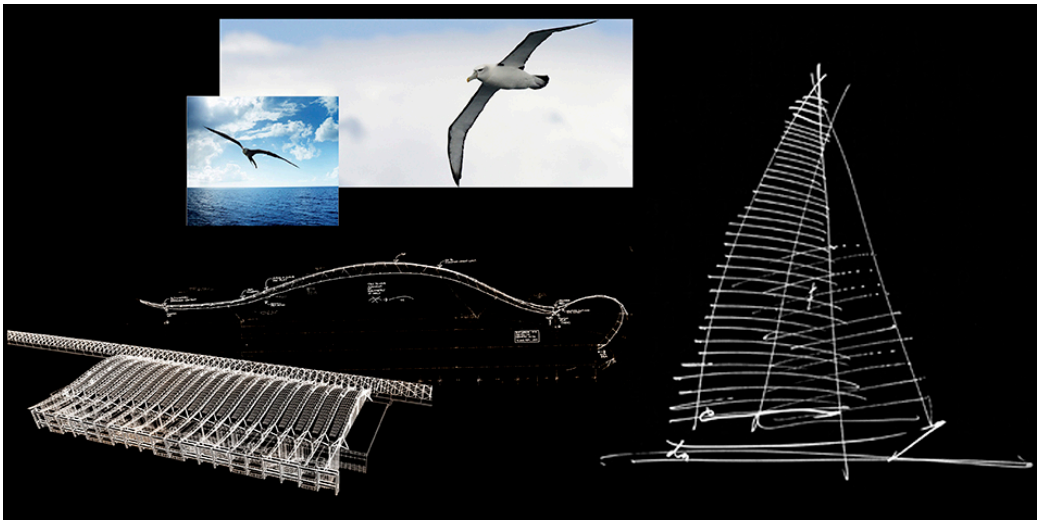
La laguna si appropria attraverso il clinico sguardo di Studio Azzurro – *capere* – di quell'estremità, Porto Marghera. Quel luogo ai limiti, nel penetrare il *fòro*, co-appartiene, cioè viene mediato nell'unità del sistema.

Il secondo step della nostra traiettoria ci porta a un per- che traccia relazioni topologiche a partire da una *Finestra*: "Dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, il quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto" (Alberti [1436] 1973, 36). Questo breve passo da Alberti, ci è utile per addentrarci nel complesso binomio quadro-finestra: ci ricorda Hans Belting, come l'umanista genovese riprenda "l'antica metafora dell'occhio come finestra dell'anima" e la promuove a "modello" (Belting 2010, 145-146) di una certa maniera di vedere il mondo, secondo cui noi guarderemmo quest'ultimo come attraverso una finestra: attraverso, *per-*, il prefisso del latino *perspectiva*. A partire da Alberti, dunque, la finestra diventa macchina prospettica, ovvero dispositivo

> [...] per far vedere e far parlare. La visibilità non rinvia a una luce in generale che illumini oggetti preesistenti, ma è fatta di linee di luce che formano figure variabili, inseparabili da questo o da quel dispositivo. Ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa (Deleuze 2007, 13-14).

Abbracciando la proposta deleuziana, la centralità della situatezza che caratterizza la rappresentazione, le immagini e il sapere attorno alla laguna sono definitivamente legittimate, aprendo per altro la strada a posizioni ancor più radicali in tal senso. Riprendendo il concetto di sapere situato di Donna Haraway (1988), nel recente studio forse non a caso dedicato all'oceano come *blue media*, Melody Jue declina la nozione harawaiana nei termini di una ricerca *milieu-specific* (Jue 2020). Quella di Studio Azzurro, vorremmo suggerire, è in definitiva una ricerca artistica *milieu-specific*, in cui la configurazione e riconfigurazione del visibile ha come fine ultimo di situare e dare significato alle cose in ragione di questa medesima posizione - benché mobile, transitoria, eterea, quasi numinosa.

Pensiamo al lavoro del 2018, *Progetti d'acqua* [Fig. 3]. Costituito da 8 schermi predisposti all'interno del magazzino del sale presso la fondazione Vedova, il lavoro nasce dall'osservazio-



3 | Studio Azzurro, *Progetti d'acqua*, 2018 (© Studio Azzurro).

ne dei disegni progettuali di Renzo Piano. Utilizzando lo schema espositivo tradizionalmente usato dal pittore come omaggio alla sede, fotografie dell'ambiente prima dell'intervento, bozzetti "scarabocchi asemantici" nell'accezione di Piano, e immagini degli edifici realizzati divengono un tutt'uno dinamico. I materiali si muovono all'interno delle 8 'finestre' di policarbonato installate in uno spazio buio. Ne risultano otto isole di un arcipelago sospeso, dove i disegni si compongono su schermi trasparenti e si susseguono in animazioni video e transizioni che raccontano lo sviluppo del pensiero sulla configurazione della città lagunare, recuperando il contatto con gli elementi naturali ispiratori dei progetti. L'atmosfera acquatica e le luminosità mobili e rarefatte del perimetro di indagine, così come il variare della nitidezza del riflesso degli edifici sulla superficie della laguna vengono tradotti in tre superfici di densità diversa che alleggeriscono o saturano la trasparenza originaria del supporto di proiezione. Così come nel lavoro precedente, in ognuna delle 8 finestre, un flusso impetuoso d'acqua lava ogni pensiero e spazza via tutto. L'impeto dell'onda lascia poi spazio a un movimento dolce e sinuoso di un banco di pesci, scaglie argentee che rappresentano i vari progetti. Tutti coappartengono, disegnando un'unica laguna. Il ciclo della creazione ha nuovamente inizio. Il desiderio di vedere 'secondo o con' lo schermo, come osserva Maurice Merleau-Ponty ([1961] 1989, 25), il cui approccio fenomenologico esula gli obiettivi di questa riflessione, suggerisce tuttavia di cercare un modo per entrarvi. Se insomma la finestra disponeva alla frontalità della rappresentazione, lo schermo, per Studio Azzurro, sempre più dispone all'avvolgimento nella visione. Nella nostra traiettoria, gli artisti ci collocano infatti non solo al di qua o al di là dello schermo, ma ci suggeriscono una via attraverso di esso, portando in primo piano il luogo che emerge per mezzo delle relazioni tra queste posizioni mutevoli. Si tratta di un'esperienza fluida, in cui il fuoricampo è visibile, dichiarato, il limite del riquadro si fa sottile, sfumatura tra sfondo nero e bordo fisico dello schermo.

4 | Studio Azzurro, *Sensitive City*, 2010 (© Studio Azzurro).

Facciamo qui allora un passo verso il terzo step della nostra traiettoria. Lo facciamo entrando nell'ultima fase, per ora, della sperimentazione di Studio Azzurro con la Laguna. Se i primi per- che abbiamo proposto – percepire, prospettiva – ci offrivano le immagini evocative del foro e della finestra, all'interno di *Sensitive City*, l'opera ci riporta delle vedute [Fig. 4]. Una possibilità di spaziare con lo sguardo, ampliare l'orizzonte, data soprattutto dall'occasione di muoversi nell'ambiente e in quello spazio attraverso lo schermo di cui si è appena detto. Questo richiama un'azione performativa da intendersi, appunto, come *ex-perio*. Si tratta di un'azione che raccoglie diverse sfumature: sperimentare, conoscere per esperienza, esaminare per appropriarsi di – come in *Sensitive City*. Realizzato per il Padiglione Italia in occasione dell'Esposizione Universale di Shanghai 2010, questo progetto si concentra su sei città italiane, significative per qualità della vita e bellezza: tra queste Chioggia, con Lucca, Trieste, Siracusa, Matera, Spoleto. Lo studio milanese reinterpreta l'utopia di Tommaso Moro proponendo la realtà di un borgo fatto di borghi che si cala nelle profondità della sua vita, delle sue contraddizioni e imperfezioni (Studio Azzurro 2010). *Sensitive City* appare al visitatore come un percorso interattivo in cui si può interrogare ciascun personaggio con un gesto, generando uno spazio fatto di relazione e in continua trasformazione, capace di conservare e tramandare le tracce dei suoi "portatori di storie". In questa prospettiva, se in un certo senso si può dire che lo schermo è un piano trasparente, un'ampia veduta, ciò accade perché, l'interattività che caratterizza la pratica artistica fa del fruitore, nella poetica di Paolo Rosa, un inter-attore: da agente passivo ad attivo, anzi essenziale perché le immagini stesse siano in movimento. Sono infatti i visitatori che agiscono all'interno dell'opera stessa – topologia di attori e immagini – azionando dispositivi che, a seconda del punto che occupano in quel momento e della durata della propria interazione, completeranno il videoambiente sensibile conferendo una particolare forma narrativa piuttosto che un'altra. In altri termini, il progetto si configura e riconfigura in ragione dell'interazione, della relazione con chi lo abita e ne fa esperienza. Questo aspetto sottolinea le caratteristiche del dispositivo richiesto dall'oggetto che è chiamato a rappresentare (De Rosa 2020). Nella proposta di Paolo Rosa: "Una città immaginaria disegnata non da un progettista, ma da una moltitudine di umili autori e organizzata su un sistema relaziona-

le complesso, per mettersi in scena, non può che affidarsi a una nuova tecnica, a un nuovo linguaggio" (Studio Azzurro 2010, 11). Nella nostra proposta: se la topologia viene mobilitata in cerca di modalità per descrivere le relazioni dinamiche e le mobilità che non possono essere contenute da entità spaziali misurabili e scalabili, allora Chioggia appare qui oggetto di un'esplorazione profondamente topologica, in cui invece che le estensioni planari, le metrature e le infrastrutture, pare avere valore soprattutto "[l']instabilità dell'acqua, [l']equilibrio nel vento, [la] sorpresa nel buio oppure la rivelazione improvvisa nella luce" (Studio Azzurro 2010, 12). È qui che secondo gli artisti si instaura un nuovo modo relazionale di pensare la città, e che secondo noi si può dedurre un modo diverso di pensare la laguna: attraverso la costellazione delle storie che la solcano, "le forme invisibili che l'attraversano, le patine emotive che la formano" (Studio Azzurro 2010, 12), le configurazioni fluttuanti che la descrivono.

III

Si tratta, in conclusione, di mettere in relazione media e laguna alla luce di quella riflessione *milieu-specific* di cui dicevamo. Muoversi lungo un percorso che valorizza la percezione, che si snoda lungo le prospettive e approda a un pieno coinvolgimento dell'esperienza degli spettatori/visitatori/autori, abbraccia la situatezza della rappresentazione e della produzione di immagini, saperi, coscienza rispetto alla laguna. Questo accorda a nuove forme di relazione, configurazione e comprensione la possibilità di emergere.

Come Studio Azzurro in prima persona e gli abitanti della laguna di cui gli artisti cui raccolgono testimonianza, ci pensiamo come osservatrici situate e incarnate: da questa posizione abbiamo provato a tratteggiare il modo in cui concepiamo la laguna e le sue immagini - come costellazione di nodi dinamici e in relazione tra loro. Jue ci ricorda come alcune riflessioni *milieu-specific* intendano il termine *milieu* come spazio 'centrato' ("*mi-lieu* [*mid-place*]"), altre come 'decentrato' o intermedio (in questo caso "*mi-lieu* [*mid*-place]"), evidenziando in ultima istanza la tensione tra osservatore – nel nostro caso sia gli artisti che noi come studiose – e contesto in cui siamo situati (Jue 2020, 13). Alla luce di questo, l'unico modo valido di rendere la complessità fluttuante con cui ci interfacciamo ci impone di ragionare al di là degli steccati disciplinari, delle definizioni, delle etichette, per privilegiare una visione topologica che renda conto della materialità fluida e liberi la potenzialità immaginativa del *milieu* da cui ci troviamo, oggi, a pensare.

[*] Pur avendo concertato insieme la stesura dell'intero articolo, Miriam De Rosa è autrice della parte introduttiva e delle conclusioni (I, III), Laura Cesaro è autrice del paragrafo dedicato ai tre casi studio (II).

Bibliografia

Nota bibliografica

Fra altre pubblicazioni dedicate a mappare il lavoro di Studio Azzurro, facciamo riferimento in particolare a Valentini 1995; De Gaetano 1995; Studio Azzurro 2005; Di Marino 2007; Studio Azzurro 2011; Studio Azzurro 2016; Valentini 2017. Per le schede complete dei lavori di Studio Azzurro si rinvia a https://www.studioazzurro.com/.

Riferimenti bibliografici

Alberti [1436] 1973
L.B. Alberti, *Della Pittura* [1436] in *Opere Volgari*, vol. 3, Firenze 1973.

Bellour [1990] 2010
R. Bellour, *Fra le immagini. Foto, Cinema, Video* [*L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo,* 1990], trad. V. Costantino, Milano 2010.

Belting 2010
H. Belting, *La fenȇtre et le moucharabieh: une histoire de regards entre Orient et Occident*, in E. Alloa, a cura di, *Penser l'image*, Dijon 2010, 145-173.

De Cauwer, Smith 2018
S. De Cauwer, L. K. Smith, *Critical Image Configuration. The work of Georges Didi-Huberman*, "Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities", 23:4, 3-10.

De Gaetano 1995
D. De Gaetano, *Mutazioni elettroniche. Le immagini di Studio Azzurro*, Torino 1995.

De Kerckhove, De Almeida 2014
D. De Kerckhove, C. M. De Almeida, *The Point of Being*, Newcastle 2014.

Deleuze 2007
G. Deleuze, *Che cos'è̀ un dispositivo?*, trad. A. Moscati, Napoli 2007.

De Rosa 2020
M. De Rosa, *Dwelling with moving images*, in D. Chateau and J. Moure, a cura di, *Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam 2020, 221-239.

Didi-Huberman 2005
G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [*Images malgré tout*, 2004], trad. D. Tarizzo, Milano 2005.

Di Marino 2007
B. di Marino, a cura di, *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, Milano 2007.

Galeazzo 2018
L. Galeazzo, *Mapping change and motion in the lagoon: The Island of San Secondo*, in K. L. Huffman, A. Giordano and C. Bruzelius, a cura di, *Visualizing Venice: Mapping and Modeling Time and Change in a City*, London-New York 2018, 43-50.

Haraway 1988
D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, "Feminist Studies", 14, 3 (1988), 575-599.

Heidegger 2009
M. Heidegger, *Identità e differenza*, [*Identität und Differenz*, 1957], trad. G. Gurisatti, Milano 2009.

Jue 2020
M. Jue, *Wild Blue Media. Thinking through Seawater*, Durham 2020.

Lury, Parisi, Terranova 2012
C. Lury, L. Parisi e T. Terranova, *Introduction: the becoming topological of culture*, "Theory Culture a Society", 29, 3 (2012), 3–35.

Merleau-Ponty [1961] 1989
M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, [*L'Œil et l'Esprit,* 1961], trad. A. Sordini, Milano 1989.

Mitchell 2006
W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Image*s, Chicago 2006.

Serres 2022
M. Serres, *La comunicazione. Hermes I*, [*Hermès I. La communication*, 1968], trad. A. Ceccherelli, Sesto San Giovanni 2022.

Studio Azzurro 2005
Studio Azzurro, a cura di, *Immagini vive*, Milano 2005.

Studio Azzurro 2010
Studio Azzurro, a cura di, *Studio Azzurro. Sensitive City*, Milano 2010.

Studio Azzurro 2011
Studio Azzurro, a cura di, *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo 2011.

Studio Azzurro 2016
Studio Azzurro, a cura di, *Studio Azzurro. Immagini sensibili*, Cinisello Balsamo 2016.

Valentini 1995
V. Valentini, a cura di, *Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, Milano 1995.

Valentini 2017
V. Valentini, *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Milano-Udine 2017.

English abstract

Starting from the concept of media configuration as a notion able to convey the sense of dynamism, formal openness, and potential (re-)assemblage of the media populating contemporary visual culture, this article reflects upon the aquatic landscape as a paradigmatic environment that inspires fluid and transitory forms. Adopting the Venetian lagoon as an example of such a landscape, the text highlights its role as an experiential framework, which has been serving over the past two decades as a natural agent in the creative process of Studio Azzurro. Through the analysis of three artworks by the collective, each and everyone linked to the lagoon in a different way, the article sketches a journey unfolding as a voyage made up of encounters, fleeting intersections, and virtuous moments of mutual inspiration between the imagery of the lagoon landscape—captured in the multiplicity of its diverse features—and the development of a reflection that goes beyond representation in order to critically question this landscape in search of dwelling opportunities.

keywords | Venice; Visual Cultures; Lagoon landscape; Studio Azzurro; Topology; Milieu.

Derive

Film acquoso

Immagini ri-disegnate dall'alta marea

Giuseppe Ferrari, Nicoletta Traversa

Nel 2009 Gianna Cherchi, veneziana d'adozione, trova in un ex magazzino ristrutturato e adibito ad abitazione uno scatolone pieno di bobine con pellicole in formato 8mm. Non sa nulla dei proprietari, di cui si è persa traccia, e non ha modo di esplorarne il contenuto. Essendo una persona appassionata di recupero di documentazione e oggetti del passato, decide di conservarle in un sottoscala a piano terra. Lì rimangono per anni, e nel frattempo vengono danneggiate da alcune alte maree eccezionali, tra cui la famigerata 'acqua granda' del 2019. Nel 2022 Cherchi contatta l'archivio di film di famiglia RI-PRESE, dedicato alla salvaguardia e valorizzazione dei film di famiglia del territorio veneziano, che recupera i film e si occupa di revisionarli e digitalizzarli.

Le 47 pellicole contengono filmati amatoriali appartenenti ad una famiglia anonima. Le immagini insistono su un arco temporale che inizia negli anni '50, attraversa gli anni '60 e approda nei primi anni '70 e presentano le vicende private di una famiglia veneziana, a partire da un matrimonio e proseguendo con la nascita di due figli, mostrando momenti ordinari come la spiaggia, le passeggiate in città, il grano ai piccioni di Piazza San Marco, vacanze al mare e in montagna, battesimi e comunioni, compleanni, una regata storica, una visita alla Biennale, partite di calcio, alcune acque alte in città. Molti dei supporti dei film, pellicole in formato 8mm in acetato di cellulosa, presentano gravi danni causati dai passaggi, stavolta non filmati ma subiti, dell'alta marea. Le inondazioni hanno bagnato le bobine e hanno, in alcuni casi, gonfiato, incurvato, sciolto, crepato, spostato la gelatina che contiene le immagini. Questi film diventano tele entro le quali le vicende familiari si fanno a tratti evanescenti, lasciando spazio, in parte o del tutto, a composizioni astratte e casuali.

Nel 2024, grazie all'interessamento di Bill Morrison, filmmaker che ha legato tutta la sua opera alle tematiche del decadimento dei supporti filmici e alle apparizioni che tali decadimenti possono rivelare, è stato possibile individuare la famiglia d'origine dei film e darle un nome. I membri della famiglia Gianese, totalmente inconsapevoli che i propri film fossero stati depositati presso un archivio, felicemente sorpresi, sono stati così in grado di riappropriarsi della propria memoria audiovisiva. I Gianese non avevano pensato da decenni a queste bobine ed erano ignari finanche di averle perdute: erano convinti che fossero sempre rimaste custodite in qualche cassetto di casa.

Il progetto di Nicoletta Traversa tralascia la questione dell'individuazione della famiglia d'appartenenza e si focalizza sull'osservazione e interpretazione dei film del fondo Gianese che

sono maggiormente degradati. Traversa sceglie di far deragliare la dinamica di fruizione normalmente deputata a un dispositivo cinematografico, che consiste nell'incorporea percezione di movimento generata da una successione ad una certa frequenza di immagini statiche, i fotogrammi. In effetti le pellicole cinematografiche sono oggetti longilinei, ma non vengono fruite tanto per scorrimento quanto per avanzamento intermittente. L'acqua invece si è mossa attraverso le spire dei film in modo completamente diverso e anarchico, attraversando i limiti geografici di ciascun fotogramma e spostando, cioè portando con sè, porzioni di materia e di immagini, fino a inglobare in alcuni casi nuovi elementi organici. La marea va creando dei paesaggi nuovi, che qua e là riportano alla mente le velme e le barene da cui le acque lagunari provengono. Il passaggio della marea si impone così anche come un possibile segno visivo identitario per la memoria veneziana e lagunare stessa, lasciando la propria traccia e registrando un *Film acquoso*.

Il titolo del progetto prende in prestito questa espressione dal mondo della biologia: il cosiddetto 'film acquoso' è una sottile membrana d'acqua che ammanta le superfici. Allo stesso modo fa l'alta marea con i film del fondo Gianese. Nicoletta Traversa propone quindi, distendendo anzichè proiettando le immagini, di porsi di fronte a sei strip di film, ciascuna delle quali contiene 16 fotogrammi consecutivi, che tradizionalmente nei film in formato 8mm produrrebbero la fruizione di un secondo di proiezione.

La spira viene qui srotolata e consente al fruitore di esplorarla, di muoversi longitudinalmente, scorrendo liberamente, in avanti e all'indietro, ripercorrendo la marea, facendo esperienza del movimento del liquido e della matericità del film stesso. La temporalità di fruizione del film diviene libera, non è più ingabbiata dalla griglia e successione dei fotogrammi. Le immagini impresse dalla luce non esistono più, le nuove immagini sono *idrografiche*: disegnate dalle acque.

Composizione digitale di 96 fotogrammi di film in formato 8mm provenienti dall'archivio RIPRESE, divisi in 6 serie.

Le strip di film contengono 16 fotogrammi consecutivi. È possibile fruirli a piacere, attraverso una visione d'insieme, oppure ingrandendo sezioni specifiche e percorrendole per seguire una personale esplorazione.

English abstract

Nicoletta Traversa's project *Film Acquoso* explores the impact of flooding on a collection of 8mm family film reels, dating from the 1950s to 1970s, preserved by RI-PRESE, the Venetian home movies archive. These reels, damaged by Venice's exceptional tide peaks or *acqua alta*, were transformed into abstract visual compositions where water altered the physical structure of the films. Traversa reimagines the cinematic experience by displaying six strips of 16 consecutive frames each, inviting viewers to interact with them as linear artifacts. As the introductory text by Giuseppe Ferrari explains, by reversing the temporal rigidity of film projection, *Film Acquoso* emphasizes the role of water as an agent of change, creating new, "hydrographic" visuals that intertwine personal memory with Venetian identity.

keywords | Home movies; Venice; High tide; Memory; Media Archeology; Filmbase.

“Venezia è una linea. Una storia di alluvioni evitate”

Elementi per un film – Elemental come film

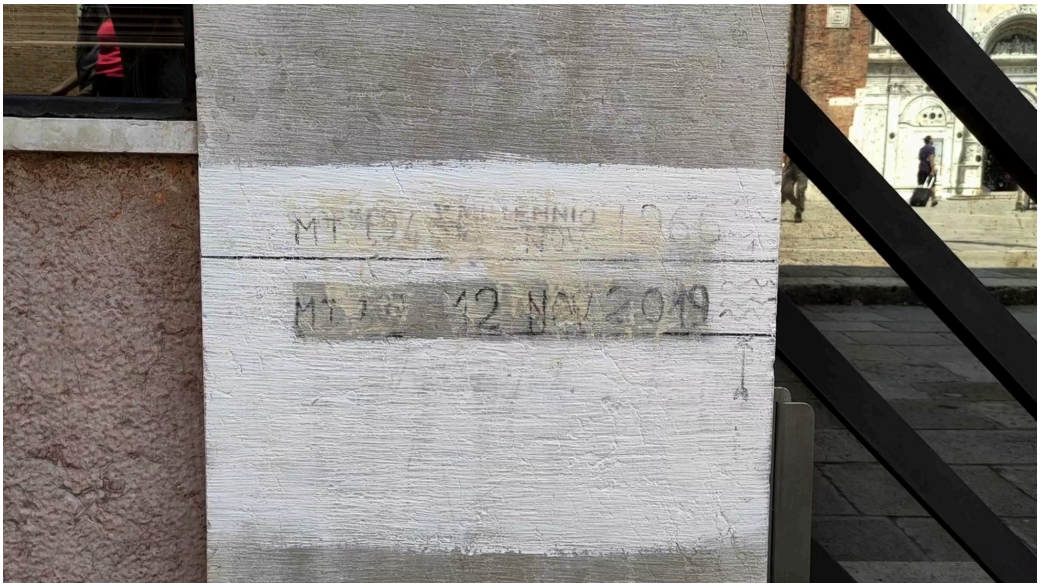
Carmelo Marabello

Il sistema MOSE consiste in 4 barriere costituite da 78 paratoie mobili tra loro indipendenti in grado di separare temporaneamente
la laguna dal mare e di difendere Venezia dagli eventi di marea eccezionali.
Le barriere sono collocate alle bocche di porto di Lido, Malamocco e Chioggia,
ovvero nei tre varchi del cordone litoraneo attraverso i quali la marea si propaga dal mare Adriatico in laguna.
mosevenezia.eu

Non dire di me che ho rinunciato
alle imprese dei padri e che ho fuggito il mare,
le torri che abbiamo edificato
e le lampade che abbiamo acceso
per chiudermi nella mia stanza
e giocare con la carta come un bambino.
Di’ invece: nel pomeriggio del tempo
un figlio vigoroso ha spolverato le mani
dalla sabbia di granito, e guardando lontano
lungo la costa mugghiante le sue piramidi
e gli alti monumenti catturare il sole che muore,
sorrise gonfio di gioia, e a questo compito infantile
ha dedicato, davanti al fuoco, le ore della sera.
Robert Louis Stevenson

Soglia

Come si vive e si lavora a Venezia al tempo del MOSE, il sistema di dighe mobili di difesa dalle acque alte? Come trascorre il tempo di un viaggio, di un’esperienza turistica chi raggiunge questa città adesso protetta da una tecnologia in parte invisibile, la cui emergenza ha per cittadini e turisti la forma di un’app che segnala la possibile cronologia di attivazione delle barriere mobili? Un sistema di paratie mobili a scomparsa ripara, infatti, la città: un sistema di macchine e macchinari immersi e invisibili destinati a sollevarsi quando necessario, secondo misure e valutazioni, algoritmi e decisioni, modelli e sistemi di previsioni satellitari capaci di intercettare il futuro di venti e maree. Il ventre tecnologico della laguna opera silenzioso e quasi invisibile: dalla control room dell’Arsenale di Venezia occhi umani e telecamere di sorveglianza, diagrammi e calcoli, attestano ogni giorno la potenza dei modelli. Il Giona della Bibbia



1 | Linee dell'*acqua granda* sullo stipite di una porta a Venezia (foto: Carmelo Marabello).

che nel ventre della balena reimpara a pregare prima di ritornare dagli abissi, qui assume le forme di un *sacerdote scienziato*, un tecno-profeta: questi non prega, verifica, eventualmente agisce, digitando comandi. La *geografia volontaria* della laguna, la storia artificiale di Venezia come città di acqua e terre emerse e edificate per scelta e necessità politica qui è declinata nel presente del mutamento climatico, come forma di mitigazione e protezione temporanea: il MOSE protegge la città e, come ha detto l'idrologo Andrea Rinaldo in occasione dello Stockholm Water Prize, guadagna tempo di fronte a un futuro particolarmente incerto e complesso visto il sollevamento delle acque dell'Adriatico, sulla scena di una laguna destinata, forse, a diventare lago.

Il MOSE, eventualmente, è una vista per chi in vaporetto attraversa alcune parti della laguna, dove alcune delle sue propaggini fisiche appaiono come emergenze. Solo lo sguardo sagittale e la memoria dei dati e delle immagini mediali dei sollevamenti raccontano e rendono visibili la sua struttura e la sua azione: se sollevate le paratie gialle compongono un ordine temporaneo e stabile, segnato dalla calma della laguna al di qua dei cassoni mobili gialli finalmente emersi, mentre le onde e i flutti, nel mare aperto, si infrangono e schiumano. Così il livello uguale dei mari, la calma aristotelica, descritta nel libro V della *Metafisica*, è tecno-performata dal MOSE nel sistema lagunare. Se la calma è allora il livello delle acque e del loro moto, la città ferve tranquilla, agitata intanto dai suoi traffici di corpi e merci, turisti e sguardi, trasporti di cose e dati, polveri e inquinanti, panorami ruskiniani e traiettorie del consumo.

Prima linea

Venezia è una linea. Una storia di alluvioni evitate è un film-saggio diretto da Ila Bêka, esito di un seminario con Marco Ionardi, Raven Gio Masi, Giorgia Ortalli, Francesca Pinton, Francesco Zanatta, Pier Zanichelli tenutosi nel 2023 a Venezia, nell'ambito del workshop *Wave*. Come interrogare il tempo urbano al tempo del MOSE, come ridefinire l'esperienza urbana alla luce della protezione mobile della diga? Che cosa è il MOSE per chi trascorre in città il suo tempo? Per chi legge gli avvisi di attivazione sui suoi device, naturalizzando medialmente l'acqua alta come una misura in centimetri e il MOSE come un farmaco di una terapia altamente tecnologica capace, come nei *medical drama* o più correttamente nei *disaster movie*, di affrontare il rischio del possibile disagio o della relativa catastrofe? Tuttavia, se la metafora farmacologica è utilizzabile, il *pharmakon* si presenta – insegnano gli antichi – come medicina e come veleno. Come ci ricorda Derrida la scrittura stessa, infatti, non è la memoria viva, è anch'essa estranea alla vera scienza, all'anamnesi nel suo movimento propriamente psichico, alla verità nel suo processo di presentazione, alla dialettica, al dibattito, alla sfera possibile del dialogo come verità parziale tuttavia viva e pubblica.

Fuori dalla città le acque pericolose rimangono confinate: l'ingegneria, come la scrittura per Derrida, produce l'impossibilità della reminiscenza come consapevolezza del processo. Filmare le acque calme è mancare al tempo, assumerlo come eterno presente, come tempo risolto dal *logos* del montaggio e dell'ingegneria, riducendo il doppio fronte – le acque calme all'interno, i marosi nel mare aperto separato dalla laguna – a semplice risoluzione ottica dell'emergenza, esperienza estetica e mediale, assolvendosi da una riflessione sulla lunga durata dei fenomeni geologici e climatici, anestetizzando il nostro presente dove tuttavia ci tocca vivere. Le alluvioni evitate, infatti, non esistono: nessuno le traccia, nessuno ne simula i danni, nessuno le racconta. La terapia necessaria allontana la città dalle domande sul suo futuro: il capro espiatorio ha qui la forma *futura* di un algoritmo, o di una cerniera arrugginita nel sistema di sollevamento: due diverse e relative invisibilità. L'*elementale lagunare* si presenta come un fuoricampo: il fuoricampo Invisibile ma agente che lo schermo-medium – il MOSE – proietta sul reale definendone le condizioni stesse di esperienza, rimuovendo la memoria dei corpi immersi nell'acqua dei passanti, le passerelle come punti di sollievo e rilievo sulle fondamenta e per le calli principali, il *soundscape* della città sommersa parzialmente dall'acqua, la diversa immanenza anfibia dei gesti e dei passi nella città allagata.

Linee d'inciampo

Una volta, a Venezia, dopo le inondazioni, qualcuno lasciava un segno sui muri: un graffito, un numero, un'incisione [Fig. 1]. Lasciava così una memoria fisica, digitale – perché digitata – di un evento. Queste linee sono destinate per lo più alla scomparsa, vanno via via scomparendo: le facciate vengono intonacate, gli agenti atmosferici cancellano le tracce. Accade poi che attori e autori di questa storia minima di tracce scompaiano, lascino la città, ad esempio, alcune volte anche la vita. Queste linee, talvolta, diventano marmi, segnaletica pubblica della storia più o meno recente, targhe, iscrizioni, pietre di inciampo ad altezza di occhi. Tuttavia non basta coglierle di sfuggita: sono linee da leggere e bisogna avere la pazienza di scoprirle.

Queste linee sono una piccola messa in forma puntuale: l'incisione sulla pietra. E tuttavia si offrono come un filo da ritessere ingoldianamente attraverso l'algoritmo lento e complicato della memoria collettiva, della memoria di chi ne ricorda il senso, la condizione effettiva di vissuto che le ha generate, la tragedia ad esempio dell''acqua granda' del 1966, o la più recente memoria pubblica e mediale del 12 novembre del 2019.

Le linee di inciampo dispongono infatti la trama orizzontale che segnala l'orizzonte definito della marea, la linea mobile dell'acqua alta. Storia rarefatta e *lapidaria* di misure. Storia sintetica e *lineare*, storia come *quota* delle acque, da interrogare. Documenti silenziosi da riattivare. Filmare. Nello spazio analogico del cinema sarebbero divenute impressioni su pellicola, nello spazio digitale diventano invece una nuvola di dati e pixel. La necessità di riattivarle produce tuttavia un campo di tensione: il campo della memoria pubblica, la *presentificazione* di questa, la tensione tra Storia e storie, l'esperienza mediale come continua *elicitazione* di chi ha vissuto ma anche come *agency* e orientamento di chi ricerca. Come ripensare quindi Venezia al tempo del MOSE, come filmare e immaginare Venezia al tempo del MOSE, di alluvioni evitate e, per questo, oggetto di una *derealizzazione* collettiva? Come filmare una città che, come un inconscio gotico collettivo, si presenta e ripresenta per lo più come un catalogo di icone ruskiniane o come atto di reificazione spaziale nel merchandising del cinema hollywoodiano? Come filmare una città storicamente prodottasi come società dello spettacolo – ben prima di Guy Debord – dove il capitale si è fatto spettacolo e dove lo spettacolo si è pensato come merce? Come filmare la relazione tra artificiale e *elemental* che Venezia assume e ri-assume di continuo, nello spazio-tempo della sua esistenza? Da queste domande il seminario e il film hanno preso le mosse, da qui *Venezia è una linea* si presenta come forma semplice – didattica – del figurale: il fuoricampo, l'esterno, l'invisibile, sono le figure di una trasgressione continua nel reale, la messa in gioco dei codici abituali con cui Venezia si fa immagine ed è mediata da immagini.

Filmare l'impossibile

Dal centro storico di Venezia il MOSE è invisibile, è uno schermo e un muro possibile, tuttavia capace di difendere la città. Il MOSE è messaggio, un medium situato tra acqua e isole, una traccia su un'app per gli abitanti della città, per i turisti più consapevoli: l'avviso di un sollevamento, l'assicurazione di una difesa. C'è un esterno atmosferico – vento, pressioni, maree, correnti – capace di offendere il quotidiano di Venezia: all'evento possibile, previsto e prevedibile, osservato da satelliti, analisi di dati, schermi di una control room, computer, la risposta tecno-scientifica si produce tramite l'epifania meccanica di una barriera metallica gialla, appunto la diga mobile. Diga che la città, gli abitanti della città, vedono, di fatto, attraverso le immagini che la rete consegna, che le tv producono, che i droni filmano, mentre l'occhio nudo dal centro storico non coglie nulla di ciò, l'occhio dei veneziani, così come quello dei turisti. Venezia è stata l'unica città gotica dotata di un basso muro d'acqua capace di difenderla per secoli. Invece che torri scattanti e mura possenti, Venezia è vissuta accanto a un muro sottile di acqua, barene, secche: la bassa profondità del mare e della laguna hanno segnato la sua esistenza. Tuttavia la laguna stessa altro non è che il prodotto naturale più 'artificiale' del pae-

saggio storico italiano, un concorso di azioni e di progetti, di eventi naturali e umani. Il MOSE emerge da questa storia come l'ultimo, in ordine di tempo, di questi tentativi. Un muro mobile atto a difendere la città storica, le sue isole, Chioggia, dalle onde di marea, mentre il livello del mare sale ed è destinato a salire nei prossimi decenni. Mentre la città e la sua laguna vedono mutare il senso di un'esistenza già fragile e complessa, segnata da trasformazioni profonde del tessuto sociale e delle forme di vita e lavoro. Il MOSE scherma la città, muro mobile sommerso, mura comunque invisibili dalla città storica. Raccontare questa percezione mancata, questa visione assente, è stato il senso del workshop e del progetto-film. Se le inondazioni, infatti, restavano nella memoria degli abitanti come tracce che sui muri indicavano la misura stessa del livello delle acque, cicatrici, ferite saline, trame di erosioni, oggi le alluvioni evitate sono destinate a rimanere vive nel limbo digitale degli annunci di sollevamento del MOSE stesso, nel lavoro di esperti di modelli, nella traccia delle decisioni di chi interviene in difesa di Venezia, nel puro confronto di numeri, dichiarazioni, costi economici e responsabilità dichiarate e non. Il MOSE resta assente. Nessuno in città ricorda le alluvioni evitate, mentre il sollevamento del MOSE diventa un'abitudine.

Così, *Venezia è una linea* si muove come una sorta di etnografia della percezione: interroga e intervista i passanti, gli abitanti, i turisti, raccogliendo stupore e dubbi, mis-conoscenza da parte dei turisti, sottovalutazione da parte degli abitanti. La macchina MOSE, così come la complessa 'macchina laguna' il cui nome è Venezia – interazione di tecnologie e processi fisici – è stata infatti, per così dire, 'naturalizzata', risolta come una prassi senza autori, qualcosa formata e firmata da una mano invisibile, come la metafora ben nota del pensiero economico. E del resto, invisibili, in un certo senso, sono persino le donne e gli uomini che lavorano al MOSE stesso, così come invisibile è l'esito di ciascun sollevamento: se l'acqua dilaga per la città è il dramma, la fatica, il disagio. Se invece la città, grazie al MOSE, è praticabile, la natura dei passi e degli sguardi si orienta nelle abitudini e nei tragitti: la vita ordinaria trascorre. Filmare il MOSE è quindi filmare l'invisibile, in un certo senso. Se questo è vero tuttavia un film deve inventare comunque un visibile, raccontarlo, far sì che divenga oggetto, parola, al limite il fantasma di una possibilità. Nel prodursi del film una serie di cartelli e manifesti viene affissa in alcuni punti della città: descrivono graficamente le alluvioni mancate, presentando dati, misure. Artefatti di elicitazione, cartelli animati dalle parole degli studenti, diventano oggetto di perplessità, incredulità da parte di chi li legge. Il MOSE invisibile, l'alluvione evitata, diventano sguardi, accenni di dialogo, farmaci vivi di una terapia sociale e culturale possibile fatta di gesti consapevoli, di parole di cura. Se la memoria dell'alluvione del 2019 si ripresenta in *Venezia è una linea* attraverso il riuso di materiali provenienti dal film *Homo Urbanus Venetianus* della serie *Homo Urbanus* di Beka e Lemoine in quanto *controcampo* e *indice della vita* della città prima dell'avviamento del MOSE, la memoria del futuro possibile, come riserva da esplorare, prende la forma utopica di un progetto mediale: uno schermo sul Canal Grande.

Utopia schermica: o del senso dei luoghi

Uno schermo virtuale, insieme con altri schermi disseminati per la città abita, nel film, il Canal Grande: tra i palazzi comunali, civici, uno schermo illumina la città, la informa attraverso un istogramma, una rete di linee, rammemora una cronologia di alluvioni evitate, aggiornate via via, nel segno e nella cifra, delle future evitazioni. Destinate a diventare quindi una traccia visibile, una memoria pubblica digitale. Nel gesto del film immaginare uno schermo digitale, foto-produrlo nel montaggio, si configura come un gesto di arte civica, di comunicazione, il cui senso è il racconto semplificato della storia delle alluvioni evitate, il racconto delle linee delle prossime future inondazioni da cui il MOSE difenderà Venezia e chi la vive e abita.

Uno schermo sul Canal Grande, altri schermi per la città, sono schermi di protezione, dispositivi – direbbe Francesco Casetti – da inventare e tracciare, costruire, per ricordare, avvisare, raccontare il lavoro del MOSE producendolo come avvertenza, invitando chi guarda a produrre una domanda sul senso stesso della città lagunare. Come una torre rivolta alla città lo schermo si presenta come un dispositivo, un quadro che suscita l'invisibile, come un totem capace di raccontare i lignaggi delle maree, la genealogia delle ricorrenze. Tuttavia se il cinema fattosi schermo protegge, attraverso le *storie*, lo spettatore dagli eventi istruendo sull'uso figurato e *figurale* della vita – mediata da immagini di corpi, che siano attori o semplici viventi dinanzi alla camera – lo schermo civico sarebbe piuttosto un'invenzione poetica elementare, segnata dall'idea di una memoria pubblica necessaria, sia per il presente che per il futuro, una memoria nel segno del diagramma. *Venezia è una linea* immagina lo schermo come clausola del racconto: sono i corpi e i gesti, le parole di chi intervista e di chi è intervistato, il campo mobile degli sguardi orientati dalla dimensione *elemental* della città, la memoria visibile dell'alluvione a produrre il senso e la possibilità stessa dello schermo. Se lo schermo allora può proteggerci è perché un film, delle volte, inventa e produce uno spazio da immaginare, progetta domande sulle forme del vivere, sul 'possibile' della vita reale, ingaggiandoci mentre ci intrattiene. *Venezia è una linea*, in fondo, è lo spazio di una domanda diretta, esercitata per giorni nell'incontro con la città, con i suoi abitanti, residenti, temporanei, turisti –un'etnografia *elementare* che interroga il *presente continuo* in cui siamo al crocevia di *elemental media* e *storia naturale/artificiale* dei luoghi in cui viviamo e di cui raccontiamo. *Venezia è una linea* è, in fondo, il progetto di un farmaco-schermo, una terapia per la sindrome di Giona che segna ormai la citta. Vomitato dalla balena, Giorna, dopo tre giorni di preghiera nel ventre del cetaceo, rinviene alla sua vita furtura di profeta minore mondato e quasi immacolato. Il MOSE piuttusto sembra mondare la città stessa dal suo avvenire, la *depura* dal tempo, la allontana dal futuro concreto di un destino di rovina sommersa da quel mondo alla rovescia che Juri Ancarani immaginava nel suo film *Atlantide.*

Il saggio qui presentato è una versione ampliata e rivista di un precedente intervento di Carmelo Marabello, *Venezia è una linea. Una storia di alluvioni evitate*, in *L'era del Mose*, a cura di F. Bergamo, P. Costa, et all., Venezia 2024, 200-205.

Riferimenti bibliografici

Beka, Marabello, Scoles 2024
I. Beka, C. Marabello, L. Scoles, *Venezia è una linea. Una storia di alluvioni evitate*, in *L'era del Mose*, a cura di F. Bergamo, P. Costa, et all., Venezia 2024, 200-205.

Bodini e Carbone 2016
J. Bodini, M. Carbone, a cura di, *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*, Milano 2016.

Casetti [2023] 2023
F. Casetti, Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione [Screening Fears: On Protective Media, Princeton 2023], tr. it. di A. Pezzotta, Milano 2023.

De Marchi, Pace, Tosi, Velo 2023
M. De Marchi, M. Pace, C. Tosi, L. Velo, a cura di*, Laguna Futura. Esperienze e progetti del territorio veneziano*, Macerata 2023.

Derrida [1968] 2015
J. Derrida, *La farmacia di Platone* [*La pharmacie de Platon*, Paris 1968], Milano 2015.

Fabian, Centis 2022
L. Fabian, L. Centis, *The lake of Venice*, Treviso 2022.

Grusin [2015] 2017
R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali* [*Radical mediation*, "Critical Inquiry", 42, 1 (2015), 124-148] Cosenza 2017, 221-267.

Ingold 2016
T. Ingold, A *Brief History of Lines,* London 2016.

Peters 2015
J. D. Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a philosophy of elemental media*, Chicago 2015.

Rinaldo 2009
A. Rinaldo, *Il governo dell'acqua: ambiente naturale e ambiente costruito*, Venezia 2009.

English abstract

The article reflects on the MOSE system, a series of mobile barriers protecting Venice, which redefines the relationship between technology, the city, and the lagoon environment. By drawing together cinema practice, collective memory, and climate change, the article explores MOSE as a *pharmakon*: a technological solution and a media device, invisible in daily life but essential to preventing floods. The combination of film narrative and urban ethnography offer a way to examine the city's experience in the era of artificial protection.

keywords | Venice; MOSE; Historicity; Preservation; Film ethnography.

la rivista di **engramma**
gennaio **2025**
220 • Elemental Venice

Editoriale
Simona Arillotta, Camilla Pietrabissa
Intrecci arborei
Richard Grusin

Immagini
L'incanto "dal vero"
Marco Bertozzi
Navigare in immagine
Camilla Pietrabissa
Incoscio, schermo, macchia
Filippo Perfetti

Media
Teoria della gibigiana
Francesco Zucconi
Cronache dall'acqua (granda)
Simona Arillotta
La distanza nell'aria. Molecole di Andrea Segre (2020)
Lydia Tuan

Ambienti
Immersione radicale
Adriano D'Aloia
Divagazioni botaniche
Barbara Boifava
Tre incontri tra paesaggio acquatico e culture visuali contemporanee
Laura Cesaro, Miriam De Rosa

Derive
Film acquoso
Giuseppe Ferrari, Nicoletta Traversa
"Venezia è una linea. Una storia di alluvioni evitate"
Carmelo Marabello